

hyperion

2 COMPACT DISCS FOR THE PRICE OF ONE

dyad



BACH
THE BRANDENBURG
CONCERTOS

THE BRANDENBURG
CONSORT
ROY GOODMAN

FROM 1717 TO 1723 Johann Sebastian Bach was employed as *Kapellmeister* in the service of Prince Leopold of Anhalt-Cöthen—a period of great musical happiness for both men. The prince, who was nearly ten years younger than Bach, was a great lover of music: he could sing bass and play the violin, viola da gamba and harpsichord. At the age of twelve he had persuaded his mother to engage three musicians, and by the time of Bach's appointment eleven years later there were eighteen. Leopold and his family were Calvinist and therefore required very little music for the services held in their small private chapel. Accordingly, apart from some cantatas for birthdays and the New Year, Bach composed mainly instrumental music at Cöthen, including these six concertos which were first described by Bach's second biographer, Philip Spitta, as the 'Brandenburg Concertos'.

Cöthen is a small provincial town in eastern Germany, about twenty-five kilometres from the Leipzig-Berlin motorway. The last offspring of the Anhalt-Cöthen tree was Duke Heinrich, who helped to develop the town as an important railway junction and died in 1847. Nowadays Cöthen is an industrial centre, visibly affected by the burning of coal and by the sad neglect of the former communist regime in the German Democratic Republic. Although restoration work is in progress, little is left of the original splendour of the castle. A communist prison in the main courtyard has recently been demolished, and naturally the interior decor and design has changed over the centuries. The *Thronsaal* (Throne Room) where Prince Leopold organized his Sunday evenings of chamber music has become a *Spiegelsaal* (Mirror Room) dating from 1822. Nevertheless it is a remarkable and large oblong room with a fine acoustic and it is here that many of Bach's instrumental works must have received their first performance. (It was in this room that the Brandenburg Consort was delighted to be able to make a film of the 'Brandenburg Concertos' in March 1992.)

On 6 November 1717 Bach was put into prison. He was employed as *Konzertmeister* at Weimar and had hoped to

become *Kapellmeister* to Duke Wilhelm Ernst after the death of J S Drese in 1716. He was obviously most upset to discover that the services of Telemann were being sought first (a fate he would suffer again in Leipzig six years later) and on 5 August 1717 he accepted the *Kapellmeister* post at Cöthen, receiving an initial payment of fifty thalers just two days later. However, Duke Wilhelm was in turn disappointed with Bach's behaviour and refused him permission to leave, imprisoning him for nearly four weeks before dismissing him in disgrace on 2 December. Bach and his family then moved immediately to their new house in Cöthen and after hasty rehearsals provided music for the prince's twenty-third birthday on 10 December. Cöthen must have seemed like a breath of fresh air, and it certainly provided a wonderfully happy and fertile environment for Bach's creative process.

In 1719 Bach was negotiating for a new two-manual harpsichord from Michael Mietke in Berlin (which may well have been used as the solo instrument in Brandenburg 5) and in 1720 he accompanied the prince with several musicians to Carlsbad. Sadly, on his return he found that his wife had died and was already buried. Bach was clearly unsettled by this and showed some interest in the possibility of moving to Hamburg as organist. He remarried in 1721, but it was the marriage of Prince Leopold a few months later which really provoked him to look for a new job; the new princess was not interested in music and she destroyed the happy relationship between Bach and her husband. Although she died on 4 April 1723 it was too late to affect Bach's decision to leave and on 16 May he took up his new duties in Leipzig as *Kantor* at the Thomaskirche and as Civic Director of Music.

It was during that troubled year, between the death of his first wife and his marriage to Anna Magdalena, that Bach decided to make a fair score of six of his various concertos, prefaced by an elegant dedication in French (dated 24 March 1721) which he presented to the Margrave Christian Ludwig of Brandenburg, probably hoping for an offer of employment. He had met the Margrave two years previously in Berlin and

promised to send him some music, but since the court orchestra had been disbanded in 1713 there was little chance of these concertos receiving a performance there. Not surprisingly neither a fee nor a job was forthcoming and Bach's score was left to gather dust in the Margrave's library. Nevertheless these works represent the most wonderful culmination of the Baroque *concerto grosso*, displaying a unique diversity of style, form and texture. Whilst the dedication score is a calligraphic delight and presents the concertos in their final instrumental form, much can also be learnt from both earlier and later versions which Bach performed. These have mainly come down to us in copies made in Leipzig by C F Penzel and J G Harrer, as well as several cantata sources.

The Sinfonia in F (BWV1046a), which was probably composed for the 'Hunt' Cantata (BWV208) in 1713, forms the basis of the First Concerto, but without its third movement (and consequent violino piccolo) and with changes to the dance movements. (The Sinfonia can be heard on Hyperion CDD22041.) The first movement reappears in 1726 as the Sinfonia to the church cantata 'Falsche Welt' (BWV52) and the third movement and second trio were refreshingly rescored with trumpets and voices in the secular cantata 'Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten' (BWV207a) from the same year.

The Second and Sixth Concertos have few alternative sources, but the first movement of the Third was reworked in 1729 (with oboes, bassoon and high horns!) as the Sinfonia to the church cantata 'Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte' (BWV174). Bach also rearranged the Fourth Concerto, rescoring the solo violin part for solo harpsichord in F major (BWV1057).

Conversely, the early versions of the Fifth Concerto have a reduced solo role for the harpsichord: in the manuscript parts by Johann Christoph Altnickol there are only nineteen bars of cadenza compared with the sixty-five bars we usually hear today, and the instrumental bass part may well have been intended only for a violone at 8' pitch (i.e. without a cello).

Certainly the scoring and instrumentation of the 'Brandenburg Concertos' has been a source of endless debate amongst performers and scholars alike. There is no other collected set of Baroque concertos with such a diversity and juxtaposition of solo instruments, although in the (often later) works of Telemann we find many parallels—concertos using the various combinations of two horns, three oboes, three violins, flute and violin, two violas, and so on. Fasch, Graupner, Heinichen and Stölzel also wrote concertos with contrasting *concertante* instruments, and even the surprising solo combination of recorder and trumpet was explored by Alessandro Scarlatti in his Sinfonia No 2 in D of 1715.

In the present recording I have naturally made several personal decisions with regard to both text and instrumentation. Despite a current trend to perform Bach's music with just one player to each part, clearly the Third Concerto already requires six upper string players and three cellos, all of a high technical standard. Given the relative technical simplicity of the ripieno parts in Concertos 1, 2, 4 and 5, and various aspects of the instrumental texture in these works (for example, bar 19 of 5/i always seems very strange with only one tutti violin) we have used a small chorus of ripieno string players.

We have used a 16' bass in all the concertos (although tacet during certain solo sections) following the suggestions of Nikolaus Harnoncourt (*The Musical Dialogue*; Helm, 1984) although a strong case for an 8' pitch violone in Concertos 2 and 6 and the earlier version of 5 is made by Laurence Dreyfus (*Bach's Continuo Group*; Harvard, 1987). I have also added an organ and theorbo to the continuo group in Concertos 1 and 6 (dispensing with the harpsichord altogether in the latter—an idea first suggested by Thurston Dart).

A few other decisions may be of interest. In Concerto 1 the third oboe part lies generally rather low, and in the earlier Sinfonia version actually goes off the bottom of the instrument in the Minuet. This part may be intended for an oboe da caccia, a practice we have adopted here, also making possible the

variety of a Minuet reprise without strings; we also prefer the text of the early version of the first woodwind trio.

In Concerto 3 we do not see anything sacred about the central Phrygian cadence and I am sure that Bach would have happily played something at this point. Fortunately he has left us with an ideal contemporary movement—the Largo from his Violin Sonata in G (BWV1021)—which concludes with an identical cadence, at which post the tutti players can rejoin.

Lastly: the vexed question concerning the two 'Flauti d'echo' which Bach clearly prescribes at the head of Concerto

4. There is no specific instrument of this name, although the sopranino recorder has been suggested by Thurston Dart. A convincing argument is made by Harmoncourt that Bach was referring to the distinctive echo role of the recorders in the Andante, and actually intended them to play in the distance. This is a practice which we always adopt in concerts, much to the amusement of the audience as the players hastily return just in time for their entry at bar 23 in the Presto!

ROY GOODMAN © 1996

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

BACH Les Concertos Brandebourgeois

DE 1717 À 1723 Johann Sebastian Bach occupa la position de Maître de chapelle (*Kapellmeister*), auprès du Prince Léopold de Anhalt-Cöthen. Cette période leur apporta à tous les deux de grandes satisfactions en matière de musique. Le prince, de près de dix ans le cadet de Bach, adorait la musique; il jouait du violon, de la viole de gambe et du clavecin, et avait une agréable voix de basse. À l'âge de douze ans, il avait persuadé sa mère d'engager trois musiciens, passés déjà au nombre de huit onze ans plus tard lors de l'entrée en fonction de Bach. Léopold et sa famille étant calvinistes n'avaient besoin que de peu de musique pour accompagner les services religieux dans leur chapelle privée. C'est pour cette raison que, mises à part quelques cantates profanes pour les anniversaires et le Nouvel An, Bach composa surtout des œuvres instrumentales à Cöthen, y compris les six concertos qui ont été décrits en premier par Philip Spitta, le deuxième biographe de Bach, comme les « Concertos Brandebourgeois ».

Cöthen, petite ville provinciale de l'Allemagne de l'est, se trouve à environ 25 kilomètres de l'autoroute Leipzig-Berlin. Le dernier descendant de la branche Anhalt-Cöthen, le duc Heinrich a contribué à développer la ville pour en faire une importante station ferroviaire, avant de mourir en 1847. La ville aujourd'hui est un centre industriel, visiblement dégradé par les effets du charbon et la négligence de l'ancien régime communiste de la République démocratique allemande. Malgré une restauration d'importance commencée récemment il ne reste pas grand-chose de la splendeur originale du château. On vient de démolir la prison communiste dans la cour centrale, et la décoration et le style de l'intérieur ont bien évidemment changé au cours des siècles. La salle du trône, celle où le prince Léopold organisait des soirées de musique de chambre le dimanche, est devenue en 1822 la salle des glaces. Elle reste néanmoins une pièce remarquable, grande et longue, à l'acoustique parfaite, et c'est là que bon nombre des œuvres instrumentales de Bach ont dû être jouées pour la

première fois. (C'est dans cette pièce que l'ensemble instrumental de Brandebourg a eu le plaisir de filmer les « Concertos Brandebourgeois » en mars 1992.)

Le 6 novembre 1717, Bach se retrouva réellement en prison. Il occupait le poste de Maître des concerts (*Konzertmeister*) à Weimar et avait espéré devenir le *Kapellmeister* du duc Wilhelm Ernst après la mort de J S Dresde en 1716. Il n'apprécia évidemment guère de découvrir que c'était à Telemann que l'on faisait d'abord appel (il devait rencontrer le même problème six années plus tard à Leipzig) et accepta donc le 5 août 1717 le poste de Maître de chapelle à Cöthen, pour lequel il reçut deux jours plus tard, comme honoraires d'entrée en fonction, la somme de 50 thalers. Le duc Wilhelm, ulcéré par la réaction de Bach, refusa de le laisser partir, et le retint prisonnier pendant près de quatre semaines avant de le renvoyer le 2 décembre, en pleine défaveur. Bach et sa famille s'installèrent immédiatement dans leur nouvelle maison de Cöthen et après des répétitions hâtives furent en mesure de procurer la musique pour le vingt-troisième anniversaire du prince, le 10 décembre. Cöthen devait représenter une vraie bouffée d'oxygène, et a certainement offert à Bach un cadre heureux et propice à l'épanouissement de ses facultés créatrices.

En 1719 Bach essaya d'obtenir de Michael Mietke, à Berlin, un clavecin à deux claviers (qui pourrait bien avoir été utilisé comme l'instrument du solo du Brandebourgeois numéro 5) et en 1720, avec d'autres musiciens, il accompagna le prince à Carlsbad. Malheureusement, à son retour, il découvrit que sa femme était morte subitement et avait déjà été enterrée. Bach fut évidemment bouleversé au point d'envisager de partir comme organiste pour Hambourg. Il se remaria en 1721, mais c'est le mariage du prince Léopold qui le poussa à chercher un autre poste: la nouvelle princesse, peu musicienne, mit fin à la relation privilégiée entre Bach et son mari. Lorsqu'elle mourut en 1723, il était déjà trop tard pour faire revenir Bach sur sa décision de partir, aussi entra-

t-il dans ses nouvelles fonctions de *Kantor* de l'école St-Thomas (Thomaskirche) de Leipzig et de Directeur de la musique de la ville.

C'est au cours de cette année difficile, entre la mort de sa première femme et son mariage avec Anna Magdalena que Bach décida de mettre au net les partitions de six de ses concertos, avec une élégante préface en français (datée du 24 mars 1721) qu'il présenta au margrave Christian Ludwig de Brandebourg, sans doute dans l'espoir de se voir offrir un poste. Il avait rencontré le margrave à Berlin deux ans plus tôt et lui avait promis de lui envoyer de la musique, mais depuis la dispersion de l'orchestre de la Cour en 1713, il était peu probable qu'on ait pu y jouer ces concertos. Il n'est guère surprenant que Bach n'ait vu se matérialiser ni honoraires ni contrat, et que sa partition soit restée à s'empoussiérer dans la bibliothèque du margrave. Ces œuvres représentent néanmoins la *concerto grosso* baroque à son apogée, offrant un art et une variété inégalés du point de vue du style, de la forme et de la texture. La dédicace de la partition est une merveille de calligraphie et elle nous offre la version instrumentale définitive, mais il y a aussi beaucoup à apprendre des versions précédentes et ultérieures jouées par Bach lui-même. Elles nous sont parvenues par l'essentiel grâce aux copies réalisées à Leipzig par C F Penzel et J G Harrer, ainsi que d'autres sources de cantates.

La Sinfonie en fa (BWV1046a), probablement composée en 1713 pour la Cantate « de la Chasse » (BWV208) constitue l'essentiel du premier concerto, mais dans le troisième mouvement (et donc de violino piccolo ensuite), ainsi qu'avec des changements pour les mouvements de danse. Le premier mouvement refait surface en 1726 en tant que sinfonie dans la Cantate liturgique « Falsche Welt » (BWV52) et le troisième mouvement et le second trio ont été combinés de façon rafraîchissante avec des trompettes et des voix dans la Cantate profane « Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten » (BWV207a) de la même année.

Le deuxième et le sixième Concertos ont peu de sources

extérieures, mais le premier mouvement du troisième a été remanié en 1729 (avec des hautbois, des bassons et des trompettes) pour devenir une sinfonie dans la Cantate liturgique « Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte » (BWV174). Bach a aussi remanié le quatrième Concerto, en changeant la ligne mélodique déjà écrite pour le violon solo pour qu'elle puisse être jouée au clavecin solo en fa majeur (BWV1057).

Par contre, les premières versions du cinquième concerto réduisent le rôle solo du clavecin ; dans les partitions du manuscrit de Johann Christoph Altnickol, on ne trouve que dix-neuf mesures par opposition aux soixante-cinq mesures que nous entendons généralement de nos jours, et la part instrumentale de basse pourrait bien avoir été prévue seulement pour un violon au même octave (c'est-à-dire sans violoncelle).

Il demeure cependant que l'arrangement et l'instrumentation des « Concertos Brandebourgeois » n'ont cessé de susciter des débats sans fin parmi aussi bien interprètes que critiques. Il n'existe aucune autre série connue de concertos baroques qui offre une telle diversité et une telle juxtaposition d'instruments solo, même si l'on peut en trouver de nombreux parallèles dans les œuvres (souvent plus tardives) de Telemann des concertos qui font usage de diverses combinaisons de deux cors, trois hautbois, trois violons, flûte douce et violon, deux violes et ainsi de suite. Fasch, Graupner, Heinichen et Stölzel ont eux aussi écrit des concertos qui mettent en contraste des instruments concertante et Alessandro Scarlatti a exploré les possibilités de la combinaison surprenante de flûte douce et trompette dans sa Sinfonie numéro 2 en ré (1715).

Dans cet enregistrement j'ai dû naturellement procéder à un certain nombre de choix personnels en ce qui concerne à la fois le texte et l'instrumentation. Bien que ce soit la mode actuellement de faire jouer la musique de Bach par un seul exécutant pour chaque part, il est évident que le troisième concerto nécessite déjà le jeu de six joueurs de violon et de trois violoncelles, tous à un haut niveau technique. Prenant en compte la simplicité relative de la technique des parts de

ripieno dans les concertos 1, 2, 4 et 5, and divers aspects de la texture instrumentale dans ces œuvres (par exemple, la mesure 19 de 5/i exécutée par un seul violon tutti semble un peu bizarre) nous avons utilisé un petit chœur de violons ripieno.

Nous avons choisi une basse un octave plus bas dans tous les concertos (mais tacet pendant certaines sections de solo) en suivant les recommandations de Nikolaus Harnoncourt (*The Musical Dialogue*; Helm, 1984) bien que Laurence Dreyfus soutienne de façon convaincante dans son ouvrage (*Bach's Continuo Group*; Harvard, 1987) qu'il faille un violone au même octave pour les Concertos 2 et 6 et la version précédente du 5. J'ai aussi ajouté un orgue et un théorbe au groupe continuo des Concertos 1 et 6 (mais ai éliminé complètement le clavecin dans ce dernier, suivant une suggestion de Thurston Dart).

Il peut être aussi intéressant d'expliquer d'autres décisions. Dans le Concerto 1, la part du troisième hautbois reste généralement assez bas, et dans la version précédente de la Sinfonie, elle descend plus bas que possible pour l'instrument dans le Menuet. Cette part était peut-être conçue pour un haut-bois de caccia, une pratique que nous avons adoptée ici, ce qui a aussi rendu possible la diversité d'une reprise du

Menuet sans les cordes; nous avons aussi préféré suivre le texte de la version précédente du premier trio d'instruments à vent.

Dans le Concerto 3 nous n'avons pas considéré que l'ordre des notes de l'harmonie phrygienne soit intouchable, et je suis certain que Bach aurait été ravi de jouer quelque chose à cet endroit. Heureusement, il nous a laissé un mouvement d'époque idéal pour cela—le Largo de sa Sonate pour violon en si (BWV1021)—qui finit sur une cadence identique, point auquel les interprètes tutti peuvent le rejoindre.

Enfin reste la question épineuse des deux « Flauti d'echo » que Bach a clairement prescrits au début du Concerto 4. Il n'existe aucun instrument de ce nom précisément, bien que Thurston Dart ait suggéré la flûte douce sopranino. Harnoncourt utilise un argument plus convaincant selon lequel Bach renvoyait à l'effet d'écho caractéristique des flûtes douces dans l'Andante et avait en fait l'intention de les faire jouer au loin. C'est une pratique que nous adoptons toujours en concert, et cela amuse beaucoup les spectateurs de voir les musiciens revenir en toute hâte juste à temps pour leur entrée à la mesure 23 du Presto!

ROY GOODMAN © 1996
Traduction MARIANNA ROSEL-MILES

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérior est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

BACH Brandenburgische Konzerte

VON 1717 BIS 1923 WAR JOHANN SEBASTIAN BACH Kapellmeister am Hof des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen—für beide Männer eine Zeit großer musikalischer Zufriedenheit. Der fast zehn Jahre jüngere Fürst war ein großer Musikfreund—er sang die Baßstimme und spielte die Geige, Kniegeige und das Cembalo. Im Alter von zwölf Jahren hatte er seine Mutter dazu überredet, drei Musiker anzustellen. Leopold und seine Familie waren Calvinisten und benötigten daher nur sehr wenig Musik für die Gottesdienste in ihrer kleinen Privatkapelle. Also komponierte Bach in Köthen mit Ausnahme von ein paar Kantaten für Geburtstage und Neujahr vornehmlich Instrumentalmusik, darunter auch diese sechs Concerti, die der zweite Biograph Bachs Philip Spitta als die „Brandenburgischen Konzerte“ bezeichnete.

Köthen ist eine kleine Provinzstadt in Ostdeutschland, etwa fünfundzwanzig Kilometer von der Autobahn Leipzig–Berlin entfernt. Der letzte Nachkomme der Familie Anhalt-Köthen war Herzog Heinrich, der bei der Entwicklung der Stadt als bedeutender Eisenbahnknotenpunkt mithalf und 1847 starb. Heute ist Köthen ein Industriezentrum, das deutlich unter der Verbrennung von Kohle und der traurigen Vernachlässigung durch die kommunistische Regierung der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik gelitten hat. Zwar werden erhebliche Restaurierungsarbeiten durchgeführt, doch ist nur wenig von der strahlenden Schönheit des Schlosses erhalten geblieben. Erst vor Kurzem wurde ein kommunistisches Gefängnis aus dem Innenhof entfernt und im Laufe der Jahrhunderte hat sich auch die Inneneinrichtung des Schlosses verändert. Der Thronsaal, in dem Fürst Leopold seine Kammerkonzerte am Sonntagabend arrangierte, wurde im Jahre 1822 zum Spiegelsaal. Dieser bemerkenswerte, große rechteckige Saal besitzt eine ausgezeichnete Akustik und wahrscheinlich wurden hier viele der Instrumentalwerke Bachs zum ersten Mal aufgeführt. (Im März 1992 freute sich die Gruppe „Brandenburg Consort“, in diesem Raum die Aufführung der Branden-

burgischen Konzerte filmen zu können.)

Am 6. November 1717 mußte sich Bach wegen einer Unbotmäßigkeit ins Gefängnis begeben. In Weimar war er Konzertmeister und erwartete, daß er nach dem Tode von J. S. Drese im Jahre 1716 zum Kapellmeister im Dienst von Herzog Wilhelm Ernst befördert würde. Es ging ihm offensichtlich sehr nahe, daß man sich zuerst um die Dienste Telemanns bemühte (was ihm auch sechs Jahre später in Leipzig noch einmal zustieß) und am 5. August 1717 akzeptierte er den Posten als Kapellmeister am Hof zu Köthen und erhielt nur zwei Tage darauf ein Anfangsgehalt von 50 Talern. Jedoch war auch Herzog Wilhelm über Bachs Verhalten verärgert. Er verbot ihm die Abreise und steckte ihn fast vier Wochen lang ins Gefängnis, bevor er ihm am 2. Dezember den Laufpaß gab. Bach zog mit seiner Familie unverzüglich in das neue Haus in Köthen ein und nach hastigem Proben lieferte er die Musik für den 23. Geburtstag des Fürsten am 10. Dezember. In Köthen konnte er wieder frei aufatmen und diese Stadt bildete mit Sicherheit einen sehr glücklichen und fruchtbaren Hintergrund für Bachs Kreativität.

Im Jahre 1719 verhandelte Bach mit Michael Mietke in Berlin um ein neues Cembalo mit zwei Manualen (das durchaus das Soloinstrument im 5. Brandenburgischen Konzert gewesen sein könnte) und 1720 begleitete er den Fürsten zusammen mit mehreren Musikern nach Karlsbad. Bei seiner Rückkehr mußte er jedoch erfahren, daß seine Frau verstorben und schon begraben war. Bach war von diesen Ereignissen deutlich getroffen und äußerte einiges Interesse an einem Umzug nach Hamburg als Organist. Im Jahre 1721 heiratete er wieder, jedoch war es die Hochzeit des Fürsten Leopold em paar Monate später, die ihn zur Suche nach einer neuen Anstellung bewegte, denn die neue Fürstin hatte kein Interesse an der Musik und zerstörte em glückliches Arbeitsverhältnis zwischen dem Komponisten und ihrem Gemahl. Obwohl sie am 4. April 1723 starb, war es zu spät, um Bachs Abreise zu

beeinflussen und am 16. Mai trat er seine neue Stelle als Kantor an der Thomaskirche zu Leipzig und städtischer Musikdirektor an.

In diesem sorgenreichen Jahr zwischen dem Tode seiner ersten Frau und seiner Heirat mit Anna Magdalena beschloß Bach, eine Sammlung aus sechs verschiedenen Konzerten zusammenzustellen (24. März 1721), die er von einer aufwendigen, in französisch abgefaßten Widmung begleitet dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, wahrscheinlich in Hoffnung auf eine Anstellung, überreichte. Er hatte den Markgrafen zwei Jahre zuvor in Berlin kennengelernt und ihm versprochen, einige Musikstücke zukommen zu lassen. Weil das Hoforchester jedoch schon im Jahre 1713 aufgelöst worden war, bestand nur wenig Aussicht auf eine Aufführung der Konzerte dort. Es verwundert daher auch nicht, daß Bach keine Anstellung erhielt und seine Partitur in der Bibliothek des Markgrafen verstaubte. Dennoch bilden diese Werke mit ihrer einzigartigen Unterschiedlichkeit in Stil, Form und Struktur den Höhepunkt des *Concerto grosso* der Barockzeit. Zwar ist die Widmungspartitur ein kalligraphischer Hochgenuß und zeigt die Konzerte in ihrer endgültigen Instrumentalform, viel läßt sich jedoch auch aus früheren und späteren Versionen Bachs erkennen. Diese sowie mehrere Kantatenquellen wurde uns vornehmlich als Kopien von C. F. Penzel und J. G. Harrer in Leipzig überliefert.

Die Sinfonia in F (BWV1046a), die 1713 wahrscheinlich für die Jagdkantate (BWV208) geschrieben war, bildet die Grundlage für das erste Konzert, allerdings ohne ihren dritten Satz (und darauffolgender Violino piccolo) und mit Änderungen an den Tanzsätzen. Der erste Satz erschien 1726 als Sinfonia zur Kirchenkantate „Falsche Welt“ (BWV52) wieder und der dritte Satz und das zweite Trio wurden im selben Jahr mit Trompeten und Singstimmen in der weltlichen Kantate „Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten“ (BWV207a) aufgetrischt.

Konzerte Nr. 2 und Nr. 6 besitzen nur wenige Alternativ-

quellen, jedoch wurde der erste Satz des dritten Konzertes im Jahre 1729 (mit Oboen, Fagott und hohen Hörnern!) als Sinfonia zur Kirchenkantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“ (BWV174). Bach veränderte auch das vierte Konzert, indem er das Violinsolo als Cembalosolo in F-Dur (BWV1057) umschrieb.

Im Gegensatz dazu beinhalten die frühen Versionen des fünften Konzertes eine verringerte Solorolle für das Cembalo: in den Manuskriptpartituren von Johann Christoph Altnickol finden sich im Vergleich zu den heute bekalsten fünfundsechzig Takten nur neunzehn Kadenztake und die instrumentale Baßstimme kann durchaus nur für Violine ohne die 8' Tonhöhe (d.h. ohne Cello) vorgesehen worden sein.

Partitur und Instrumentierung der „Brandenburgischen Konzerte“ bildeten zweifellos den Ursprung endloser Debatten zwischen Musikern und Musikologen. Keine andere Sammlung an Barockkonzerten besitzt eine solche Unterschiedlichkeit und Gegenüberstellung von Soloinstrumenten, obwohl in den (oft späteren) Werken Telemanns eine Reihe von Parallelen anzutreffen ist in Konzerten, in denen die verschiedenen Kombinationen von zwei Hörnern, drei Oboen, drei Geigen, Flöte und Geige, zwei Bratschen und so weiter verwendet werden. Fasch, Graupner, Heichinen und Stölzel schrieben ebenfalls Konzerte mit kontrastierenden *Concertante*-Instrumenten, und selbst die erstaunliche Kombination von Blockflöte und Trompete wurde 1715 von Alessandro Scarlatti in seiner Sinfonia Nr. 2 in D untersucht.

In der vorliegenden Aufnahme habe ich mit Bezug auf Text und Instrumentierung natürlich einige persönliche Entscheidungen getroffen. Trotz der Tendenz in der Musik Bachs heute jede Stimme nur mit einem Instrument zu besetzen, wurden im dritten Konzert deutlich schon drei Violinen, drei Violas und drei Cellos mit hohem technischen Können verlangt. Angesichts der technisch relativ einfachen Ripienos der Konzerte Nr. 1, 2, 4 und 5 und verschiedener Aspekte der

instrumentalen Struktur in diesen Werken (zum Beispiel erscheint der 19. Takt von 5/i mit nur einem Violin-Tutti immer etwas ungewöhnlich) haben wir einen kleinen Chor von Ripieno-Streichern verwendet.

Wir setzten auf Vorschlag von Nikolaus Harnoncourt (*Der Musikalische Dialog*; Helm, 1984) in allen Konzerten (zwar tacet in gewissen Soloabschnitten) einen 16' Kontrabaß ein, obwohl Laurence Dreyfus (*Bachs Continuo-Gruppe*; Harvard, 1987) in den Konzerten Nr. 2 und 6 und der früheren Version des 5. Konzertes eine 8' Violine befürwortet. Auch ergänzte ich die Continuo-Gruppe im 1. und 6. Konzert mit einer Orgel und einer Theorie (wobei im 6. Konzert gänzlich auf das Cembalo verzichtet wurde—ein Konzept, das zuerst von Thurston Dart vorgelegt wurde).

Interessant sind vielleicht auch einige weitere Entscheidungen mit Bezug auf die Instrumentierung der Brandenburgischen Konzerte. Im 1. Konzert ist die dritte Oboe im allgemeinen ziemlich tief notiert, und in den früheren Sinfioniversionen verläßt sie im Menuett sogar den Tonbereich des Instrumentes. In diesem Abschnitt könnte auch eine Oboe da caccia vorgesehen gewesen sein, was wir in dieser Aufnahme übernommen haben, und was die Unterschiedlichkeit einer Menuett-Reprise ohne Streicher ermöglicht; wir ziehen

ebenfalls den Text der früheren Version des ersten Holzbläser-Trios vor.

Im 3. Brandenburgischen Konzert finden wir in der zentralen phrygischen Kadenz nichts Unantastbares und ich bin davon überzeugt, daß Bach an dieser Stelle etwas Passendes gespielt hätte. Glücklicherweise hat er uns einen idealen zeitgenössischen Satz überlassen und zwar das Largo aus seiner Violinsonate in G (BWV1021), die mit einer identischen Kadenz abschließt. An dieser Stelle können sich auch die Tutti-Spieler wieder einfinden.

Zum Schluß bleibt die umstrittene Frage der beiden „Flauti d'echo“, die Bach zu Beginn des 4. Konzertes deutlich vorschreibt. Ein Instrument mit diesem Namen gibt es nicht obwohl Thurston Dart die Verwendung von hohen Oktavflöten vorgeschlagen hat. Überzeugender ist da schon das Argument von Harnoncourt. Seiner Ansicht nach hatte Bach die Echo-wirkung der Blockflöten im Andante-Abschnitt mit der Absicht, daß diese aus der Ferne ertönten, gemeint. Dieser Brauch wird heute in unsern Aufführungen eingehalten, sehr zum Amusement des Publikums, wenn die Spieler nur gerade noch rechtzeitig für ihren Einsatz im 23. Takt des Prestos zurückkehren!

ROY GOODMAN © 1996
Übersetzung MECKIE HELLARY

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: www.hyperion-records.co.uk

Recorded on 16–18 July (Nos 3–5) and 11–13 October (Nos 1, 2, 6) 1991

Recording Engineer ANTONY HOWELL
Recording Producer MARTIN COMPTON

Front Design TERRY SHANNON

Executive Producers JOANNA GAMBLE, CHARLOTTE DE GREY

© Hyperion Records Limited, London, 1992

© Hyperion Records Limited, London, 1996
(Originally released on Hyperion CDA66711/2)

Front illustration: *La Table du Musicien*
by Henri Horace Roland Delaporte (c1725–1793)

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

JOHANN SEBASTIAN BACH

 COMPACT DISC 1 43'34

Brandenburg Concerto No 1 in F BWV1046		[20'08]
1	[Allegro]	[3'45]
2	Adagio	[3'31]
3	Allegro	[4'03]
4	Menuetto — Trio I — Polacca — Trio II	[8'44]
Brandenburg Concerto No 2 in F BWV1047		[11'13]
5	[Allegro]	[4'56]
6	Andante	[3'25]
7	Allegro assai	[2'46]
Brandenburg Concerto No 3 in G BWV1048		[12'01]
8	[Allegro]	[5'20]
9	Adagio VIOLIN SONATA IN G BWV1021	[1'55]
10	Allegro	[4'48]

 COMPACT DISC 2 48'49

Brandenburg Concerto No 4 in G BWV1049		[13'42]
1	Allegro	[6'28]
2	Andante	[2'56]
3	Presto	[4'17]
Brandenburg Concerto No 5 in D BWV1050		[20'07]
4	Allegro	[9'50]
5	Affettuoso	[5'17]
6	Allegro	[4'58]
Brandenburg Concerto No 6 in B flat BWV1051		[14'49]
7	[Allegro]	[5'16]
8	Adagio ma non tanto	[4'25]
9	Allegro	[5'06]

THE BRANDENBURG CONSORT
ROY GOOMAN director

2CD

Hyperion
CDD22001THE BRANDENBURG CONSORT
ROY GOODMANBACH
THE BRANDENBURG CONCERTOS

NOTES EN FRANÇAIS + MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR

'The musicianship of these players is remarkably infectious, engaging and communicative as well as brilliantly accomplished ... I can think of no performances which communicate such a sense of freshness and sheer enjoyment ... superb ... bouquets all round. A clear winner' (CDReview)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

The Brandenburg Concertos

COMPACT DISC 1 [43'34]

- 1 **Concerto No 1 in F major** BWV1046 [20'08]
- 5 **Concerto No 2 in F major** BWV1047 [11'13]
- 8 **Concerto No 3 in G major** BWV1048 [12'01]

COMPACT DISC 2 [48'49]

- 1 **Concerto No 4 in G major** BWV1049 [13'42]
- 4 **Concerto No 5 in D major** BWV1050 [20'07]
- 7 **Concerto No 6 in B flat major** BWV1051 [14'49]

THE BRANDENBURG CONSORT

Soloists: JUDITH TARLING viola, PETER HOLTSLAG recorder, RACHEL BROWN flute
 KATHARINA ARFKEN oboe, RAUL DIAZ, GAVIN EDWARDS horn
 STEPHEN KEAVY trumpet, ALASTAIR ROSS harpsichord

directed by **ROY GOODMAN** violin/viola

www.hyperion-records.co.uk
 HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND



2 compact discs
 CDD22001

Duration 92'23

DDD

hyperion
 dyad

LC 7533

MADE IN ENGLAND

2CD
BACH
THE BRANDENBURG CONCERTOSTHE BRANDENBURG CONSORT
ROY GOODMANHyperion
CDD22001