



BACH
Six Concertos

for the Margrave of Brandenburg

Trevor Pinnock
European Brandenburg Ensemble

CD 1	Johann Sebastian Bach (1685–1750)	51:49
-------------	--	--------------

Brandenburg Concerto No. 1 in F major • F–dur • fa majeur BWV 1046 **19:08**
for 2 horns, 3 oboes, bassoon, violino piccolo, strings and continuo

- | | | | |
|-----|-----|---------------------------------------|------|
| [1] | I | [Allegro] | 3:52 |
| [2] | II | Adagio | 3:39 |
| [3] | III | Allegro | 4:09 |
| [4] | IV | Menuetto – Trio I – Polacca – Trio II | 7:27 |

SOLOISTS: Tim Jackson, Etienne Cutajar, Katharina Spreckelsen, Richard Earle,
Frances Norbury, Eyal Streett, Kati Debretzeni

RIPIENI: Beatrix Hülsemann, Sarah Moffatt, Marie Desgoutte, Bojan Čičić,
Jane Rogers, Emilia Benjamin, Jonathan Manson, Catherine Jones,
Peter McCarthy, Trevor Pinnock

Brandenburg Concerto No. 3 in G major • G–dur • sol majeur BWV 1048 **11:44**
for 3 violins, 3 violas, 3 cellos and continuo (violone and harpsichord)

- | | | | |
|-----|-----|---|------|
| [5] | I | [Allegro] | 5:32 |
| [6] | II | [Adagio] Improvisation by Kati Debretzeni | 1:29 |
| [7] | III | Allegro | 4:41 |

Kati Debretzeni, Bojan Čičić, Beatrix Hülsemann, Jane Rogers,
Emilia Benjamin, Sarah Moffatt, Jonathan Manson, Catherine Jones,
Catherine Finnis, Peter McCarthy, Trevor Pinnock

Brandenburg Concerto No. 5 in D major • D–dur • ré majeur BWV 1050 **20:44**
for flute, violin, harpsichord and strings

- | | | | |
|------|-----|------------|------|
| [8] | I | Allegro | 9:58 |
| [9] | II | Affettuoso | 5:30 |
| [10] | III | Allegro | 5:15 |

SOLOISTS: Katy Bircher, Beatrix Hülsemann, Trevor Pinnock

RIPIENI: Kati Debretzeni, Marie Desgoutte, Jane Rogers,
Jonathan Manson, Peter McCarthy

CD 2**42:34**

Brandenburg Concerto No. 2 in F major • F-dur • fa majeur BWV 1047 **11:28**
for recorder, oboe, trumpet, violin, strings and continuo

[1] I [Allegro] 4:54
[2] II Andante 3:45
[3] III Allegro assai 2:48

SOLOISTS: Robert Ehrlich, Katharina Spreckelsen, David Blackadder, Bojan Čičić

RIPIENI: Beatrix Hülsemann, Jane Gordon, Marie Desgoutte, Emilia Benjamin,
Alison McGillivray, Peter McCarthy, Trevor Pinnock

Brandenburg Concerto No. 4 in G major • G-dur • sol majeur BWV 1049 **15:00**
for violin, 2 recorders, strings and continuo

[4] I Allegro 6:46
[5] II Andante 3:38
[6] III Presto 4:35

SOLOISTS: Kati Debretzeni, Robert Ehrlich, Antje Hensel

RIPIENI: Beatrix Hülsemann, Marie Desgoutte, Sarah Moffatt, Bojan Čičić, Jane Rogers,
Emilia Benjamin, Jonathan Manson, Peter McCarthy, Trevor Pinnock

Brandenburg Concerto No. 6 in B flat major • B-dur • si bémol majeur BWV 1051 **15:52**
for 2 violas, 2 violas da gamba, violoncello, violone and harpsichord

[7] I [Allegro] 5:54
[8] II Adagio ma non tanto 4:33
[9] III Allegro 5:24

Jane Rogers, Emilia Benjamin, Susanne Heinrich, Catherine Finnis,
Jonathan Manson, Peter McCarthy, Trevor Pinnock

European Brandenburg Ensemble

Trevor Pinnock, Director

Violin

Kati Debretzeni
Beatrix Hülsemann
Bojan Čičić
Marie Desgoutte
Sarah Moffatt
Jane Gordon

Viola

Jane Rogers
Emilia Benjamin
Sarah Moffatt

Cello

Jonathan Manson
Alison McGillivray
Catherine Jones
Catherine Finnis

Viola da gamba

Susanne Heinrich
Catherine Finnis

Violone

Peter McCarthy

Flute

Katy Bircher

Recorder

Robert Ehrlich
Antje Hensel

Oboe

Katharina Spreckelsen
Richard Earle
Frances Norbury

Bassoon

Eyal Streett

Horn

Tim Jackson
Etienne Cutajar

Trumpet

David Blackadder

Harpsichord

Trevor Pinnock

We dedicate this recording to Katherine McGillivray whose playing and presence has been such an inspiration to her colleagues and friends.

Wir widmen diese Aufnahme Katherine McGillivray, die mit ihrer Gegenwart und ihrem Spiel eine große Inspiration für ihre Kollegen und Freunde war.

Nous dédions cet enregistrement à Katherine McGillivray dont le jeu et la présence ont été une source d'inspiration considérable pour ses collègues et amis.

www.getalifefund.org.uk

Brandenburg Concertos

There is such a variety of fine recordings of the Brandenburg Concertos that any new recording needs some justification. My decision to revisit music which I first recorded with my pioneering colleagues of the English Concert some twenty-five years ago can be seen as an act of self-indulgence. But for me it is something more, the product of my own deep fascination in Bach's ground-breaking concertos and in the working process and interaction of musicians in ensemble. Whereas in 1982 I stood in awe of Bach's discipline and order, today I relish his sense of daring and musical subversion. Eager to cut through any narrow conceptions of period style I invited players from different countries and of different generations to join my new voyage of exploration.

Our initial preparation took place at the University of Sheffield in the summer of 2006 when the main body of players gathered for a week of private and public rehearsals, lectures and an event for children. A thrilling first day of rehearsal was followed by tragedy: the death in the night of Katherine McGillivray, our principal viola player, from an unsuspected brain tumour. The strengthening power of Bach's music and the knowledge that he himself lost many of his children enabled

us to complete our week in tribute to Katherine. She remains central to our performances today.

The ensemble reconvened in December celebrating my sixtieth birthday with a morning of recording and a performance of all six concertos that evening in Sheffield's Irwin Mitchell Oval Hall.

During our rehearsals and performances, we have experimented with two variables: the size of ensemble and the pitch of the violone (bass) part. It is important to remember that in the early eighteenth century there was no fixed concept of the orchestra; these pieces could be performed on single instruments to a part or with parts doubled. In concert we vary according to the size and acoustic of the hall.

The choice of high or low pitch violone affects the balance of the whole ensemble. Bach specifies the use of Violone Grosso in Concerto no.1 and Violone in the remainder of the concertos. The most usual 20th century practice was to use 16ft bass (one octave below 8ft cello pitch) for all concertos. In 1987 Laurence Dreyfus argued that Concertos 2 and 6 should be played on 8ft Violone. More recently Peter McCarthy has made a convincing case for the use of 16ft instrument only for the Violone Grosso part of no.1. We have recorded Concertos

2, 4, 5 and 6 with 8ft violone while for the third concerto I have chosen to use Violone Grosso as indicated in Penzel's set of parts of 1755, which may reflect a changing practice during Bach's lifetime.

For the purpose of our celebration ensemble I made the decision to adopt the prevailing standardised 'baroque' pitch of A415. A further serious and enticing challenge for another enterprising

ensemble would be the exploration of Bach's 'Cammerton' pitch which was one semitone lower at around A390.

The science of music making is always important but it is not an end in itself. While we have eagerly explored elements of new scholarship in our performances, they remain fundamentally a celebration of music and life.

Trevor Pinnock

Die Brandenburgischen Konzerte

Es gibt solch eine Vielfalt an hervorragenden Aufnahmen der Brandenburgischen Konzerte, daß jede neue Einspielung einer kleinen Rechtfertigung bedarf. Meine Entscheidung, mich erneut einer Musik zuzuwenden, die ich erstmals mit meinen kühnen Kollegen vom English Concert vor ungefähr 25 Jahren aufnahm, könnte vielleicht auf den ersten Blick so wirken, als ob ich mir damit nur selbst etwas Gutes tun wollte. Allein, für mich bedeutet diese Unternehmung wesentlich mehr, sie ist nämlich Ausdruck meiner tiefen Faszination für Bachs wegweisende Konzerte sowie für die Probenarbeit und die musikalische Kommunikation mit Musikern im Ensemble. Stand ich noch 1982 voller Ehrfurcht vor der Ordnung und Disziplin in Bachs Werk,

so genieße ich heute seine Risikobereitschaft und seinen Sinn für das musikalisch Subversive. Dabei war es mir sehr wichtig, einengende Vorstellungen in der Aufführungspraxis von Alter Musik zu durchbrechen, weshalb ich auch Musiker aus unterschiedlichen Ländern und verschiedenen Altersklassen einlud, an meiner neuen Entdeckungsreise teilzunehmen.

Unsere erste Vorbereitungsphase fand im Sommer 2006 an der University of Sheffield statt, als sich der Hauptteil der Musiker für eine Woche zu nicht öffentlichen und öffentlichen Proben, Vorträgen und einer Veranstaltung für Kinder versammelte. Einem faszinierenden, ersten Probentag folgte eine Tragödie: In der Nacht verstarb Katherine McGillivray, unsere erste Bratschistin, an einem unvermuteten Gehirntumor. Die stärkende

Kraft von Bachs Musik und das Wissen, daß er selbst einige seiner Kinder verlor, half uns, unsere Woche im Andenken an Katherine abzuschließen. Sie ist auch heute noch ein wichtiger Bezugspunkt für unser musikalisches Tun.

Wir trafen uns dann wieder im Dezember und feierten meinen sechzigsten Geburtstag mit einem Tag voller intensiver Aufnahmetätigkeiten und mit der abendlichen Aufführung aller sechs Konzerte in der Irwin Mitchell Oval Hall des Sheffielder Rathauses.

Während unserer Proben und Aufführungen haben wir mit zwei wichtigen Variablen experimentiert: mit der Größe des Ensembles und der Lage der Violone-(Bass-) Stimme. Es ist wichtig, sich daran zu erinnern, daß es im frühen 18. Jahrhundert noch keine feste Vorstellung von einem Orchester gab. Bachs Brandenburgische Konzerte konnten einfach (also mit einem Instrument pro Stimme) oder doppelt besetzt aufgeführt werden. In unseren Konzerten richtete sich die Beantwortung dieser Frage stets nach der Größe und der Akustik des jeweiligen Aufführungsortes.

Die Entscheidung für eine Violone in hoher oder in tiefer Lage beeinflusst die klangliche Ausgewogenheit eines gesamten Ensembles. Bach schreibt den Gebrauch einer „Violone Grosso“

im ersten Konzert und den einer Violine in den übrigen Konzerten vor. Die meistgebräuchliche Aufführungspraxis für alle sechs Brandenburgischen Konzerte war im 20. Jahrhundert der Einsatz eines 16-Fuß-Basses (eine Oktave tiefer als die Lage des Violoncellos in der 8-Fuß-Lage). 1987 argumentierte Laurence Dreyfus, daß die Konzerte Nr. 2 und 6 auf einem 8-Fuß-Violone zu spielen seien, und erst kürzlich vertrat Peter McCarthy den überzeugenden Standpunkt, daß eine 16-Fuß-„Violone Grosso“ nur im ersten Konzert verwendet werden dürfe.

In der vorliegenden Aufnahme haben wir die Konzerte Nr. 2, 4, 5 und 6 mit einem 8-Fuß-Violone gespielt. Bei dem Konzert Nr. 3 habe ich mich für eine „Violine Grosso“ entschieden, wie auch in Penzels Stimmensatz von 1755 angegeben – ein zeitgenössischer Hinweis, in dem sich vielleicht eine Veränderung in der Aufführungspraxis zu Bachs Lebzeiten widerspiegelt.

Mit Blick auf unser „Geburtsstagsensemble“ traf ich auch die Entscheidung, den heute üblichen, sogenannten „historischen“ Stimmton von $a' = 415$ Hz für die Aufführung und Aufnahme der Brandenburgischen Konzerte zu verwenden. Eine weitere, ernsthafte (und sehr verlockende) Herausforderung für zukünftige Projekte wäre die klangliche

Erforschung von Bachs Stimmton in Köthen, der bei a' =390 Hz lag, also einen Halbton tiefer als der unsrige.

Das Wissen um unser musikalisches Tun ist immer von großer Wichtigkeit, darf aber nie zum Selbstzweck werden. Auch wenn wir in unseren Aufführungen mit großem

Eifer neuere Forschungsergebnisse in ihrer Tauglichkeit für die musikalische Praxis erprobt haben, so spielen wir doch vor allem zur Feier der Musik und zur Feier des Lebens.

Trevor Pinnock

Concertos Brandebourgeois

Il y a tant de bons enregistrements des Concertos brandebourgeois que tout nouvel enregistrement doit être justifié. Ma décision de revisiter une musique que j'ai enregistrée pour la première fois avec mes collègues pionniers de l'English Concert il y a environ vingt-cinq ans, peut être considérée comme un acte de complaisance. Mais, pour moi, c'est bien davantage ; c'est dû à une fascination profonde qu'exercent sur moi les concertos révolutionnaires de Bach ainsi que le processus de travail et l'interaction des musiciens à l'intérieur d'un ensemble. Alors qu'en 1982, j'étais rempli du plus grand respect pour la discipline et l'ordre de Bach, je savoure aujourd'hui son sens de la subversion audacieuse et musicale. Désireux d'éviter toute conception étroite du style de l'époque, j'ai invité des instrumentistes de différents pays et de différentes générations à se joindre à mon nouveau voyage d'exploration.

Notre préparation initiale a eu lieu à

l'Université de Sheffield au cours de l'été 2006. La majorité des instrumentistes s'est réunie pendant une semaine de répétitions privées et publiques, de conférences et d'une séance pour les enfants. L'exaltation du premier jour de répétition a été suivie d'une tragédie : la mort dans la nuit de Katherine McGillivray, notre alto solo, d'une tumeur au cerveau insoupçonnée. Le pouvoir fortifiant de la musique de Bach et le fait de savoir qu'il avait lui-même perdu un grand nombre d'enfants nous ont permis de terminer notre semaine en hommage à Katherine. Elle reste au centre de nos exécutions aujourd'hui.

L'ensemble s'est à nouveau réuni en décembre à l'occasion de mon soixantième anniversaire, avec une matinée d'enregistrement et une exécution de la totalité des six concertos le soir même à l'Irwin Mitchell Oval Hall de l'Hôtel de ville de Sheffield.

Au cours de nos répétitions et exécutions, nous avons travaillé sur deux éléments

variables d'importance: la taille de l'effectif et la tessiture de la partie de violone (basse). Il ne faut pas oublier, et c'est important, qu'au début du XVIIIe siècle, il n'y avait pas de concept établi de l'orchestre ; on pouvait jouer ces œuvres avec un seul instrument par partie ou en doublant les parties. En concert, nous changeons selon la taille et l'acoustique de la salle.

Le choix d'un violone de tessiture aiguë ou grave a une incidence sur l'équilibre de tout l'ensemble. Bach précise l'utilisation du violone grosso dans le Concerto n°1 et du violone dans le reste des concertos. Au XXe siècle, on a le plus souvent utilisé une basse de seize pieds (une octave au-dessous du violoncelle de huit pieds) pour tous les concertos. En 1987, Laurence Dreyfus a soutenu que les Concertos n°2 et n°6 devraient être joués sur des violone de huit pieds. À une date plus récente, Peter McCarthy a apporté des arguments convaincants en faveur de l'utilisation d'un instrument de seize pieds uniquement pour la partie de violone grosso du

Concerto n°1. Nous avons enregistré les Concertos nos 2, 4, 5 et 6 avec un violone de huit pieds, alors que pour le troisième concerto, j'ai choisi d'utiliser un violone grosso comme l'indique le recueil de parties de Penzel de 1755, ce qui reflète peut-être un changement de pratique du vivant de Bach.

Dans l'optique qui intéressait mon ensemble commémoratif, j'ai pris la décision d'adopter le diapason « baroque » standardisé de 415. Un autre défi sérieux et tentant pour un autre ensemble audacieux consisterait à explorer le diapason « Cammerton » de Bach à Köthen qui se situait un demi-ton plus bas aux environs de 390.

Notre savoir en matière d'exécution musicale est toujours important, mais ce n'est pas une fin en soi. Si nous avons exploré avec passion les éléments de ces nouvelles connaissances dans nos exécutions, elles restent avant tout une célébration de la musique et de la vie.

Trevor Pinnock

John Butt discusses the Brandenburg Concertos

While we know that Bach finished a sumptuous manuscript of six concertos (for 'plusieurs Instruments', as he titled it) in March 1721 for presentation to the

Margrave of Brandenburg, it is not certain when Bach actually composed these works. Some might date from the weeks immediately preceding the dedication, but the existence of early versions of some pieces suggests that Bach may have compiled much of the set from a pool

of existing works. His aims in revision and compilation seem to have been to present six entirely disparate solutions to the instrumental concerto genre, a genre which was by no means fixed and which could imply many instrumental combinations. This attitude of attempting an encyclopaedic survey of a musical genre and also of perfecting and refining the best of what he had already written became a major compositional concern for Bach over the last three decades of his life; the Brandenburg dedication may well mark the beginning of this process.

The first concerto is immediately prominent for its use of the two 'hunting' horns, instruments associated with the sumptuous privilege of royal courts. Hunting was a metaphor in German states which were basically a multiplicity of small courts (such as Köthen, where Bach worked). Only largest states such as Saxony and Prussia had real military pretensions so the activity of hunting stood in for military might and for bravery. The horn players (normally also the trumpeters) were the highest paid musicians and the more (and the better) a prince could afford, the more sumptuous his court appeared. Bach seems to have gone out of his way to make the horns clash against the rest in order to make their presence obvious.

An oddity about this concerto is the way the balance of the soloists seems to change in the course of the piece – perhaps a sign of the diverse origins of the work (an early version survives which lacks the third movement and part of the last). But it might equally represent Bach's way of demonstrating the diversity and malleability of the genre at the outset of the collection. The violino piccolo (tuned a third higher than the normal violin) first comes to prominence in the second movement, a beautiful, affecting lament that – with its piquant cross-relations – seems all but to follow a text which lies just beyond our ears. In the third movement the high violin appears in a virtuosic light, but after this it disappears again. This movement is also known as the opening chorus of the secular cantata 207, 'Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten', in which vocal parts have been added. This suggests that we should not think of these concertos purely as abstract, absolute music: their gestures, moods and rhetorical structure should perhaps be seen in a similar light to texted music.

The first concerto, uniquely, presents a fourth movement, a set of dances interspersed with repetitions of a French-style minuet. Just as vocal and instrumental genres were closer to one another than we might think, so too

were the genres of 'Italian' concerto and 'French' suite. Not only does the return-structure of the minuet parallel the ritornello form of an Italian concerto movement, dances sometimes form the basis of the longer concerto movements (the third movement has many characteristics of a Passepied, and that of the sixth concerto is like a Gigue). The genres of Bach's oeuvre show a fluidity and subtlety that we are still only just appreciating as we come to realise that the textbook is not necessarily the best route to musical appreciation.

The second concerto seems to explore the utmost diversity of solo instruments but with the greatest amount of harmony between them. The solo group might appear an almost irresponsible choice in terms of balance: trumpet, recorder, oboe and violin. Bach is quite relentless in insisting that each solo instrument play in turn the same material, regardless of the techniques employed or the status of the player. For instance, both oboe and flute have to play the 'string crossing' passages that appear on the violin, the trumpet has to play the same agile melodic figuration as the other instruments. In all, there is a sense in which all the players have to go through the same 'eye of the needle'.

The first movement follows the ubiquitous ritornello style, in which the opening tutti

section is restated in various keys and environments, like pillars of a building. But this skeleton is fleshed out in a highly individual way: the 'subsidiary' material is often central to the solo episodes and much of this returns at later junctures - so it is thus of equal importance to the ritornello theme. The central movement is a rare example of a quartet by Bach (virtually all his chamber music presents a trio texture) in which the melody is shared among the upper three instruments. Their work rather resembles a mosaic in presenting a picture that would more usually be created by simpler means. Should the trumpeter feel peeved at being excluded from the slow movement, the final movement provides ample compensation since the trumpet takes the lead with the subject. Of all Bach's fast movements, this one most belies the belief that fugue is a dry, academic process. It works more like a sparkling conversation or a spirited chase in which we expect the next entry of the subject but are somehow surprised when it arrives. Here the accompanying string parts are somewhat cosmetic; while they provide some shading and emphasis, they could be omitted without major damage to the argument.

The third concerto comes closest to fulfilling the notion of the concerto as a genre in which all are soloists: the opening

movement comprises the interplay of the three choirs of violins, violas and cellos and the last presents an even more homogeneous texture of violins and violas above the continuo. What is sacrificed in terms of solo virtuosity is amply compensated by the fleet interplay of forces, a celebration of the entire violin family.

The first movement is loosely based on the da capo form usually associated with vocal arias. However, Bach transcends the static nature of that form in which the music is normally broken into two sections with the first repeated at the end; here there is a sense of dramatic intensification during the course of the movement, and the return of the opening section is modified with a new theme and some unexpected turns of event. The two cadential chords constituting the second movement ('Adagio') certainly do not refer to a piece that has since been lost since they come on the middle of a page in the presentation autograph. Perhaps, like Handel's later organ concertos, they signify a solo improvisation; perhaps, given the complexity and intensity of the movements on either side, they should be played precisely as they stand, as if the slow movement has simply been vaporised. There is certainly a sense throughout the collection that Bach played on the expectations and conventions of concerto

writing, here providing merely the last two chords of an expected, but non-existent, movement. Almost certainly, Bach would have capitalized on the skills of the various players he had at his disposal, so he may well have adopted different solutions in different circumstances. In this recording Kati Debretzeni's reflective improvisation leads us to Bach's prescribed cadence.

The third movement is, unusually for Bach's finales, a piece in binary form with each of the two halves repeated. Here there is a definite element of virtuosity, but transferred from the soloist to the entire ensemble. Never again in the history of the concerto has there been such a piece that maintains the dazzle of the concerto idiom without profiling a single soloist.

The fourth concerto opens with an extensive section which not only introduces the basic material for the movement but also reveals the argument: a solo group is contrasted with the rest of the orchestra and within this solo group there is a dialogue between the two recorders and the violin. This functions as a microcosm of the work as a whole, containing its own contrasts, departures and returns; only at the end of the movement we hear it complete. Rather than simply confining the solos to the episodes, Bach dislocates the solo argument from the ritornello structure: we simply cannot predict when

the soloists will be strongly profiled, they are continually weaving in and out of the larger texture.

The second movement introduces a new concept for the concerto: here there is a close dialogue between the solo group and the orchestra in which the contrast is highlighted by dynamics rather than melodic material. The piece thus plays on the concepts of repetition, together with light and shade. With the final movement we hear yet another interpretation of the concerto style: the opening ritornello is essentially a fugue, the subject of which can subsequently be used in a variety of ways. Indeed there are few places where it is entirely absent. Thus the expected contrast of ritornello and episode is replaced by frequent contrasts of instrumentation, the fuller expositions of the subject providing the tutti sonority usually associated with the ritornello. Furthermore another traditional feature of the concerto - virtuosity - is provided by the violin, something which by its very nature turns a fugue - brilliant enough on its own terms - into a dazzling concerto movement.

The fifth concerto presents a more complex hierarchy of players than most – with a somewhat unlikely group: while the violin is usual enough, the transverse flute was a very new instrument in Germany in 1721, an import from the trend-setting court of France. Most peculiar of all, is the

appearance of the harpsichord in the solo group: the keyboard was perfectly familiar as a solo instrument, or as a continuo 'chord-filler' within an orchestral, but was quite new as a concerto soloist. The court's well-documented acquisition of a large harpsichord from Berlin in 1719 might have accounted for Bach's ground-breaking experiment.

The keyboard's first appearance is accorded the most virtuosic writing, quite often dominating the texture of the other two instruments. In the closing minutes of the first movement, the harpsichord takes over entirely, presenting a frenzied cadenza which all but forsakes the principal materials motives and melodies. Only at the last minute does the opening ritornello restore the order. Of all Bach's instrumental works, this is the one which seems most to challenge the establishment of a hierarchy within the music, as if to show that established earthly orders are temporary.

The second movement is a trio for the solo instruments alone - the point at which the concerto genre comes closest to the sonata. This scoring does not seem so unusual when considered that the majority of Bach's concertos were almost certainly performed with only a single instrument on each line: in other words, every instrument is, a soloist. The final movement is an exceedingly vivacious gigue, which, like the

opening movement of the fourth concerto, presents both a ritornello form and a large-scale da capo of the opening section. The keyboard is less prominent than in the first movement, sharing out the solo sections with the other instruments. Nevertheless, it still has the fastest note-values.

There is a case for dating the sixth concerto to the earliest stage of the composition since it employs supposedly archaic instruments, two violas da gamba. Nevertheless, Bach may purposely have been mixing 'ancient' and 'modern' elements to create a work that was as unique in its form as in its music. The parts for viola da gamba may have been designed for Bach's employer, Prince Leopold I of Anhalt-Köthen; he was an enthusiastic amateur of the instrument and the parts are relatively simple.

The opening movement employs the ritornello form of the modern Vivaldi concerto and contains several textural contrasts to give the illusion of solo-tutti forces. The ritornello technique here is one of Bach's most ingenious: virtually everything counts as ritornello since so much is reused during the course of the movement. Another interesting device is

the canonic writing for violas at the outset, something which provides an extremely dramatic atmosphere to the entire movement. As is so often the case in these concertos, Bach employs the most 'learned' of compositional devices to tremendous aural and dramatic effect.

The second movement is essentially a sonata trio, an example of the close relation between concerto and sonata genres. Such generic ambiguity is enhanced when a concerto such as this employs single instruments: the concerto becomes more intimate without losing its 'public' perspective. While the da capo form of the final movement originated in the aria genre and the gigue-like idiom came from dance, the elaborated repetitions of the opening phrases recall some of the oldest instrumental idioms in which players traditionally embellished over a given melody. But again Bach mixes the conventions: the violas da gamba, traditionally associated with performance of divisions, have comparatively simple parts, while the most virtuosic writing is assigned to those most shy – and derided – of stringed instruments, the violas.

John Butt – Die Brandenburgischen Konzerte

Auch wenn wir wissen, daß Bach eigenhändig im März 1721 ein prächtiges Widmungsexemplar von sechs Konzerten („à plusieurs instruments“, wie er im Titel schreibt) für den Markgrafen von Brandenburg fertigstellte, so läßt sich doch nicht mit Sicherheit bestimmen, wann genau er diese Werke eigentlich komponierte. Ein paar von ihnen könnten durchaus in den Wochen kurz vor der Widmung an den Brandenburgischen Markgrafen entstanden sein; die Überlieferung einiger Frühfassungen legt jedoch die Vermutung nahe, daß Bach diese Sammlung aus einem Vorrat bereits existierender Werke zusammengestellt haben dürfte. Ziel dieser Art der Überarbeitung und Zusammenstellung dürfte die Vorstellung von sechs vollkommen unterschiedlichen Beiträgen zur Instrumentalgattung des Konzerts gewesen sein, einer im übrigen keinesfalls festgelegten Gattung, die durchaus verschiedenartige Besetzungen zuließe. Dieses Streben nach einem gleichsam enzyklopädischen Überblick über eine musikalische Gattung und das gleichzeitige Bemühen um eine stete Verbesserung und Verfeinerung dessen, was er bereits geschrieben hatte, kennzeichnet Bachs kompositorische Haltung in den letzten drei Jahrzehnten

seines Lebens. Die Widmung der Brandenburgischen Konzerte markiert eindeutig den Anfangspunkt dieser inneren Einstellung.

Das erste Konzert sticht besonders hervor durch seine Verwendung zweier Jagdhörner – Instrumente, die eine unmittelbare Nähe zum königlichen Hof und zu prächtigen Jagdveranstaltungen evozieren. In den deutschen Landen, die sich im Grunde aus einer Ansammlung kleiner Hofstaaten – wie etwa Köthen, wo Bach in dieser Zeit angestellt war – zusammensetzte, hatte die Jagd eine große symbolische Bedeutung: Nur größere Staategebilde wie Sachsen oder Preußen konnten sich nämlich eine richtige militärische Streitmacht leisten. In anderen Gegenden trat deshalb die Jagd an die Stelle von militärischer Macht und Tapferkeit. Hörnisten (und üblicherweise auch die Trompeter) wurden am besten bezahlt, und je größer die Anzahl und Qualität dieser Musiker war, desto prächtiger erschien ein Fürst mit seinem Hof. Bach scheint wirklich keine Mühe gescheut zu haben, die Hörner in diesem Konzert immer wieder mit dem restlichen Ensemble in Konflikt geraten zu lassen, damit ihre Anwesenheit auch ja nicht überhört werden würde.

Merkwürdigerweise scheint sich die Balance zwischen den einzelnen Solisten im Verlauf des Stücks zu verschieben –

vielleicht ein Hinweis auf die unterschiedliche Herkunft einzelner Werkabschnitte (in einer Frühfassung des Konzerts fehlen beispielsweise der komplette dritte Satz und Teile des letzten Satzes). Doch es könnte genauso gut sein, daß Bach mit diesem Phänomen gleich zu Beginn seines Sechserzyklus' die Vielfalt und Formbarkeit der Gattung Konzert hätte demonstrieren wollen. Die Violino piccolo (eine Terz höher gestimmt als die normale Violine) tritt zuerst im zweiten Satz in Erscheinung, einem schönen und ergreifenden Lamento, das mit seinen pikanten Querständen einen unhörbaren Text zu vertonen scheint. Im dritten Satz erscheint diese hohe Violine in virtuosem Licht – und verschwindet wieder. Dieser Satz ist auch bekannt als Eröffnungsschor zur weltlichen Kantate „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ (BWV 207), in den Bach die Singstimmen erst nachträglich einfügte. Gerade vor diesem Hintergrund erscheint es ratsam, die Brandenburgischen Konzerte nicht als eine rein abstrakte und absolute Musik zu hören: Ihre Gesten, Stimmungen und vor allem ihre rhetorische Struktur legen eher nahe, sie im gleichen Licht zu betrachten wie Vokalmusik.

Als einziges Stück der Sammlung enthält das erste Konzert einen vierten Satz, der aus einer Reihe von Tänzen besteht, durchsetzt mit Wiederholungen

eines im französischen Stil gehaltenen Menuetts. So, wie sich damals vokale und instrumentale Musikgattungen erheblich näher standen als heute gemeinhin angenommen wird, verhielt es sich auch mit dem italienischen Konzert und der französischen Suite. Nicht nur erinnert die da-capo-Form des Menuetts mit seinen wechselseitigen Wiederholungen an die Ritornellform eines italienischen Konzerts, sondern manchmal bildeten auch einzelne Tänze die Grundlage für einen ganzen Konzertsatz (beispielsweise enthält der dritte Satz des ersten Konzerts einige Merkmale eines Passepieds, während der dritte Satz des sechsten Konzerts wie eine Gigue wirkt). Die einzelnen Gattungen in Bachs Gesamtwerk weisen eine Geläufigkeit und einen Scharfsinn auf, die wir erst jetzt langsam schätzen lernen, nun, da wir begreifen, daß der Weg zu ihrem tieferen Verständnis nicht über bloße musikalische Schulweisheiten führt.

Das zweite Konzert verfolgt das Ziel, eine Gruppe äußerst verschiedenartiger Soloinstrumente mit der größtmöglichen Harmonie untereinander zu verbinden. Mit Blick auf die Balance wirkt hier die Wahl einer Sologruppe aus Trompete, Blockflöte, Oboe und Violine fast schon unverantwortlich. Obendrein stellt Bach rücksichtslos an jedes Soloinstrument die gleichen Anforderungen, ungeachtet seiner spezifischen Spieltechniken oder seines

generellen Stellenwerts. So haben beispielsweise Oboe und Flöte streichertypische, gebrochene Akkorde zu spielen, die auch in der Violine zu hören sind, und in der Trompete finden sich die gleichen lebhaften melodischen Verzierungen wie in den übrigen Solostimmen. In diesem Sinn müssen also alle Spieler durch dasselbe (virtuose) Nadelöhr gehen.

Der erste Satz steht in dem allgegenwärtigen Ritornellstil des Barock, in dem das eröffnende Orchestertutti in unterschiedlichen Tonarten und musikalischen Kontexten immer wieder auftaucht – wie die Säulen eines Gebäudes. Allerdings versieht Bach dieses Gerippe auf höchst individuelle Weise mit „musikalischem Fleisch“: Das untergeordnete, thematische Material spielt mehrfach eine wichtige Rolle in den einzelnen Soloepisoden, vieles tritt an späteren Punkten des Verlaufs wieder in Erscheinung – und erhält damit den gleichen Stellenwert wie das Ritornellthema. Bei dem Mittelsatz handelt es sich um das seltene Exemplar eines Bachschen Quartetts (nahezu seine gesamte Kammermusik ist dreistimmig angelegt), in dem die oberen drei Instrumente die Melodiestimme unter sich aufteilen. In gewisser Weise erinnert ihre fast schon „durchbrochen“ zu nennende Arbeit an die Technik eines Mosaiks: die

kunstvolle Präsentation eines Bildes, das auf anderem Weg einfacher hätte hervorgebracht werden können. Für den Fall, daß den Trompeter seine Zurücksetzung im zweiten Satz verdrießlich stimmen sollte, hält der Finalsatz eine großzügige Entschädigung für ihn bereit, da hier die Trompete gleich zu Beginn mit dem Hauptthema die Führung übernimmt. Unter allen schnellen Sätzen aus Bachs Œuvre straft gerade dieser Satz die übliche Auffassung, daß es sich bei einer Fuge um ein trockenes, akademisches Gebilde handeln müsse, Lügen. Vielmehr wirkt er wie eine geistreiche Unterhaltung oder eine lebhaft Jagd, in der wir immer auf den nächsten Einsatz des Themas gefaßt und dennoch überrascht sind, wenn er dann tatsächlich eintritt. Die Rolle der begleitenden Streicherstimmen ist eher eine kosmetische, denn auch wenn sie zum Satzverlauf einzelne Schattierungen und Akzentuierungen beisteuern, könnte man sie ebenso gut wegfällen lassen, ohne damit dem musikalischen Gedankengang irgendeinen Schaden zuzufügen.

Das dritte Konzert erfüllt am ehesten die Vorstellung von dem Konzert als einer Gattung, in der jeder Mitwirkende zugleich ein Solist ist: Der eröffnende Satz besteht aus einem Wechselspiel zwischen drei Instrumentengruppen – Violinen, Violen und Violoncelli –, während der letzte Satz

eine noch viel gleichförmigere Struktur – diesmal in den Violinen und Violen oberhalb der Continuo-Gruppe – präsentiert. Solistisch gesehen bleibt die Virtuosität dabei auf der Strecke, sie wird dem Stück jedoch auf andere Weise reichhaltig wieder zugeführt, nämlich durch einen flinken Austausch sämtlicher Stimmen untereinander: eine wahrhaftige Feier der gesamten Streicherfamilie.

Der erste Satz des Konzerts baut lose auf der da-capo-Form der Arie auf. Bach überwindet hier allerdings die etwas statische Natur einer Form, in der üblicherweise der musikalische Verlauf in zwei Abschnitte unterteilt und der erste nach dem zweiten noch einmal wiederholt wird, indem er konsequent die Idee einer dramatischen Zuspitzung innerhalb des Satzes verfolgt und schließlich den ersten Abschnitt in veränderter Form, mit neuem Thema und mit einigen unerwarteten Wendungen wiederkehren läßt. Die beiden kadenzierenden Akkorde, aus denen sich der zweite Satz (Adagio) zusammensetzt, weisen ganz sicher nicht auf ein inzwischen verschollenes Stück hin, da sie sich an prominenter Stelle – mitten auf einer Seite im autographen Widmungsexemplar an den Markgrafen – befinden. Vielleicht deuten sie, wie in Händels späteren Orgelkonzerten, auf eine Soloimprovisation hin. Vielleicht aber ist dieser Satz auch genauso kurz

zu spielen, wie er notiert wurde. Angesichts der Vielschichtigkeit und Intensität der beiden Ecksätze eine durchaus nachvollziehbare Idee. Der zweite Satz hätte sich damit zwischen diesen Sätzen gleichsam in Luft aufgelöst.

Es ist sicherlich nicht übertrieben festzustellen, daß Bach in sämtlichen Brandenburgischen Konzerten mit den Konventionen und dem Erwartungshorizont der Gattung spielt, und gerade im zweiten Satz des dritten Konzerts wird dies besonders deutlich, wenn er nur zwei Akkorde zu einem erwarteten aber dann doch nicht existierenden Satz liefert. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit hätte Bach allerdings die virtuoson Fähigkeiten der ihm zur Verfügung stehenden Musiker genutzt, so daß es naheliegt, in unterschiedlichen Aufführungskontexten von unterschiedlichen Lösungen auszugehen. In der vorliegenden Aufnahme mündet die nachdenkliche Improvisation von Kati Debretzeni in der von Bach notierten Kadenz.

Bei dem dritten Satz handelt es sich – eher ungewöhnlich für Bachs Finalsätze – um ein Stück in zweiteiliger Form, in dem beide Hälften wiederholt werden. Er weist ein deutlich virtuoses Element auf, nur daß dieses Element von einem Solisten auf das gesamte Ensemble übertragen worden ist. Niemals wieder in der Geschichte des

Konzerts hat es ein derartiges Stück gegeben, in dem das blendend Virtuose der Gattung aufrechterhalten wird, ohne einen einzigen Solisten herauszustellen.

Das vierte Konzert beginnt mit einem ausführlichen Abschnitt, in dem nicht nur das motivische Material des gesamten Satzes, sondern auch seine übergeordnete musikalische Themenstellung vorgestellt wird: Eine Gruppe von Soloinstrumenten kontrastiert mit dem restlichen Orchester, und innerhalb dieser Sologruppe existiert wiederum ein Dialog zwischen den beiden Blockflöten auf der einen und der Violine auf der anderen Seite. In letzterem äußert sich der Mikrokosmos des gesamten Werks, mit eigenständigen Kontrasten, Entwicklungen und Wiederholungen; nur am Satzende bekommen wir den kompletten Makrokosmos zu hören. Anstatt (wie eigentlich üblich) die Soloabschnitte auf die Episoden zwischen den Orchesterritornellen zu beschränken, löst Bach sie nämlich vollständig aus der Ritornellform heraus: Nie sind wir auch nur im Ansatz in der Lage vorherzusagen, wann denn den Solisten eine größere Rolle im Satzgeschehen zukommen wird, da sie durchgängig aus dem musikalischen Gewebe hervortreten und wieder in es eintauchen.

Der zweite Satz stellt ein neues Konzept vor: Hier findet sich ein intensiver Dialog zwischen Sologruppe und Orchester, in

dem (und das ist neuartig) der Kontrast zwischen beiden vornehmlich durch die Dynamik und nicht durch unterschiedliches melodisches Material hervorgehoben wird. Damit spielt das Stück vor allem mit dem Element der Wiederholung, zusammen mit der musikalischen Vorstellung von Licht und Schatten.

Mit dem Finalsatz präsentiert uns Bach eine weitere Interpretation des Konzertgedankens: Bei dem Anfangsritornell handelt es sich im Wesentlichen um eine Fuge, deren Hauptthema im weiteren Verlauf auf vielfältige Weise eingesetzt werden kann. Tatsächlich gibt es nur einige wenige Stellen, an denen es nicht zu hören ist. Der konventionelle Gegensatz zwischen Ritornell (Tutti) und Episode (Solo) wird mithin durch Kontraste in der Instrumentation ersetzt; die Themeneinsätze im volleren Orchesterklang repräsentieren in diesem Kontext die üblichen Tuttiritornelle. Darüber hinaus legt Bach ein weiteres traditionelles Merkmal des Konzerts – Virtuosität – in die Hände der Solovioline, die dadurch die Fuge (auf ihre eigene Art bereits brillant genug) in einen strahlenden Konzertsatz verwandelt.

Das fünfte Konzert weist eine wesentlich komplexere Hierarchie unter den Mitwirkenden auf als die meisten Beiträge zu dieser Gattung – mit einer

äußerst ungewöhnlichen Sologruppe: Während die Violine ein zeittypisches Soloinstrument war, galt die Traversflöte 1721 im deutschen Sprachraum als sehr neues, modernes Instrument und überdies als ein Import von dem stilbildenden Hof des französischen Königs. Am merkwürdigsten ist aber sicherlich die Anwesenheit des Cembalos in der Sologruppe: Fraglos etabliert als kammermusikalisches Solo- oder als akkordisches Continuo-Instrument, stellte seine Verwendung als Soloinstrument in einem Konzert mit begleitendem Orchester eine Neuheit dar. Die gut dokumentierte Anschaffung eines großen Cembalos aus Berlin im Jahr 1719 durch den Brandenburgischen Hof könnte ein guter Grund für Bachs grundlegendes Experiment in diesem Konzert gewesen sein.

Bereits in seinem ersten Einsatz wird dem Cembalo eine äußerst virtuose Schreibweise zugestanden, mit der es im weiteren Satzverlauf ziemlich häufig die anderen beiden Solostimmen dominiert. In den letzten Minuten des ersten Satzes reißt das Cembalo das gesamte Geschehen dann endgültig an sich und spielt eine rasende Solokadenz, die sämtlicher Bezüge zu Motivik und Melodik – kurz: zum musikalischen Material – entsagt. Erst in buchstäblich allerletzter Minute stellt das Eingangsritornell die musikalische Ordnung

wieder her. Unter allen Instrumentalwerken Bachs scheint dieses Stück besonders die Idee einer musikalischen Hierarchie in Frage zu stellen, als ob er damit hätte zeigen wollen, daß ohnehin jegliche Form von irdischer Ordnung nur von vorübergehender Dauer ist.

Der zweite Satz ist ein Trio für die Sologruppe allein und markiert genau den Punkt, an dem das Genre Konzert dem der Sonate am nächsten steht. Diese Art der Instrumentation ist gar nicht so ungewöhnlich, wenn man bedenkt, daß der überwiegende Teil von Bachs Konzerten ziemlich sicher mit nur einem Instrument pro Stimme aufgeführt wurde. Mit anderen Worten: Jede Stimme ist eine Solostimme.

Bei dem Schlußsatz handelt es sich um eine außerordentlich lebhafte Gigue, die (wie der erste Satz im vierten Konzert) Ritornell- und da-capo-Form im ersten Abschnitt miteinander verbindet. Das Cembalo ist hier weniger auffällig als im ersten Satz und teilt sich die Soloepisoden mit den anderen beiden Instrumenten. Dennoch hat es immer noch die schnellsten Notenwerte zu spielen.

Es gibt einen Grund, der manchen Musikforscher veranlaßt, für das sechste Konzert das frühestmögliche Entstehungsdatum anzunehmen, da dieses Werk scheinbar veraltete Instrumente –

zwei Viola da Gamba – verwendet. Nichtsdestotrotz könnte Bach in seiner Instrumentation ja absichtlich „alte“ und „moderne“ Elemente miteinander verbunden haben, um so ein Werk zu schaffen, das in Form und Klang einzigartig ist. Die Viola-da-Gamba-Stimmen könnten für Bachs Dienstherrn, den Fürsten Leopold I. von Anhalt-Köthen, bestimmt gewesen sein. Der Fürst war nämlich ein begeisterter Amateur auf der Gamba, und die Stimmen sind verhältnismäßig einfach angelegt.

Der erste Satz verwendet die charakteristische Ritornellform des damals modernen Konzerts: Vivaldischer Prägung und enthält einige strukturelle Kontraste, die den Eindruck einer Solo-Tutti-Konfrontation hervorrufen sollen. Die Ritornelltechnik in diesem Satz verkörpert eine von Bachs genialsten Leistungen auf dem Gebiet des Konzerts: Nahezu alles gehört zum Ritornell, da so viel im Verlauf des Satzes wieder aufgenommen und verarbeitet wird. Ein weiterer, bemerkenswerter Kunstgriff ist die kanonische (polyphone) Stimmführung der Violen zu Beginn, die eine äußerst dramatische Atmosphäre für den gesamten Satz erzeugt. Wie so oft in seinen Brandenburgischen Konzerten setzt Bach die „gelehrteste“ aller Kompositionstechniken dazu ein, die größtmögliche Klangwirkung und den

größtmöglichen theatralischen Effekt zu erzielen.

Der zweite Satz ist im Kern ein Sonatentrio, ein weiteres Beispiel für die enge Verbindung zwischen Konzert und Sonate. Solche Doppeldeutigkeit in der Gattungszugehörigkeit wird noch verstärkt, wenn ein Konzert wie dieses jede Stimme nur einfach besetzt: Das Konzert wird intimer, ohne seine öffentliche Ausrichtung zu verlieren.

Während die da-capo-Form des Schlußsatzes ihre Wurzeln in der Arie hat und ihre an die Gigue erinnernde Idiomatik vom Tanz herrührt, evozieren die ausgearbeiteten Wiederholungen der Anfangsmotive eine wesentlich ältere Instrumentalsprache, mit der die Musiker des Frühbarock eine gegebene Melodie ausschmückten (sogenannte „Divisions“). Wieder kombiniert Bach also gezielt unterschiedliche Traditionen miteinander: Die Gamben, traditionell mit frühbarocken „Divisions“ assoziiert, weisen eine vergleichsweise einfache Stimmführung auf, während die virtuoseste Schreibweise den eher Schüchternen – und oftmals Belächelten – unter den Streichinstrumenten zufällt: den Bratschen.

John Butt – Les Concertos Brandebourgeois

Nous savons que Bach a terminé un somptueux manuscrit de six concertos (pour « plusieurs instruments », ainsi qu'il l'a intitulé) en mars 1721 pour les présenter au Margrave de Brandebourg, mais nous ne sommes pas sûrs de la date exacte à laquelle Bach a, en fait, écrit ces œuvres. Certaines pourraient dater des semaines qui ont immédiatement précédé la dédicace, mais l'existence de versions antérieures de certaines pièces semble indiquer que Bach a peut-être compilé une grande partie de ce recueil à partir d'un fonds d'œuvres existantes. En procédant à de telles révisions et compilations, il semble avoir voulu présenter six versions totalement disparates du genre du concerto instrumental, genre qui était loin d'être figé et qui pouvait impliquer de nombreuses combinaisons instrumentales. Cette attitude consistant à entreprendre une étude encyclopédique d'un genre musical, ainsi qu'à perfectionner et peaufiner ce qu'il avait écrit de meilleur est devenue une préoccupation majeure de Bach en matière de composition au cours des trente dernières années de sa vie ; la dédicace des concertos brandebourgeois pourrait bien marquer le début de ce processus.

Dans le premier concerto, on est immédiatement frappé par le recours

aux deux cors de « chasse », instruments associés aux somptueux privilèges des cours royales. Dans les États allemands, qui étaient au fond une multiplicité de petites cours (comme celle de Köthen, où travaillait Bach), la chasse était une métaphore. Seuls les États les plus grands comme la Saxe et la Prusse avaient de réelles prétentions militaires, si bien que l'activité de la chasse remplaçait la puissance militaire et la bravoure. Les cornistes (généralement aussi les trompettistes) étaient les musiciens les mieux rémunérés et plus un prince pouvait s'en offrir (et des meilleurs), plus sa cour paraissait somptueuse. Bach semble avoir fait un effort particulier pour faire sonner les cors de manière dissonante lorsqu'on les entend avec les autres instruments afin de bien faire ressortir leur présence.

Un des aspects insolites de ce concerto est la manière dont l'équilibre entre les solistes semble se modifier au cours de la pièce — peut-être le signe de la diversité des origines de cette œuvre (une version antérieure nous en est parvenue, à laquelle il manque le troisième mouvement et une partie du dernier). Mais elle peut tout aussi bien représenter la façon dont Bach démontre la diversité et la malléabilité du genre au début du recueil. Le « violino piccolo » (accordé une tierce plus haut que le violon normal) prend pour la première fois de l'importance dans le

deuxième mouvement, une complainte magnifique et émouvante qui — avec ses fausses relations piquantes — semble faire allusion à une mélodie autrement inaudible. Dans le troisième mouvement, le violon aigu apparaît sous un jour virtuose, mais il disparaît ensuite à nouveau. Ce mouvement est également connu comme le chœur initial de la cantate profane 207, « Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten », où les parties vocales ont été ajoutées. Cela semble indiquer qu'il ne faut pas considérer ces concertos purement comme de la musique abstraite, absolue : leurs gestes, leur atmosphère et leur structure rhétorique devraient peut-être être envisagés sous un angle analogue à celui de la musique dotée d'un texte.

Le premier concerto est le seul qui comporte un quatrième mouvement, un ensemble de danses parsemées d'un menuet dans le style français qui revient à plusieurs reprises. Tout comme les genres vocaux et instrumentaux étaient plus proches les uns des autres qu'on pourrait le penser, il en allait de même des genres du concerto « italien » et de la suite « française ». La structure en reprise du menuet trouve non seulement un équivalent dans la forme ritournelle d'un mouvement de concerto italien, mais les danses constituent parfois la base de mouvements de concertos plus longs (le

troisième mouvement comporte de nombreuses caractéristiques d'un passepied et celui du sixième concerto est une sorte de gigue). Les genres de l'œuvre de Bach font preuve d'une fluidité et d'une subtilité que l'on commence seulement à apprécier lorsque l'on en vient à comprendre que le manuel théorique n'est pas nécessairement le meilleur moyen pour apprécier la musique.

Le deuxième concerto semble explorer la plus grande diversité des instruments solistes, mais avec la plus grande harmonie entre eux. Le choix du groupe soliste pourrait paraître presque irresponsable en termes d'équilibre : trompette, flûte à bec, hautbois et violon. Bach insiste avec acharnement pour que chaque instrument soliste joue à tour de rôle le même matériel, sans tenir compte des techniques employées ou du statut de l'instrumentiste. Par exemple, le hautbois comme la flûte doivent jouer les passages de « bariolage » qui apparaissent au violon, et la trompette doit jouer la même figuration mélodique agile que les autres instruments. On a partout l'impression que tous les instrumentistes doivent passer par le même « chas d'une aiguille ».

Le premier mouvement suit le style omniprésent de la ritournelle, dans lequel la section tutti initiale est réexposée dans diverses tonalités et environnements,

comme les piliers d'un bâtiment. Mais cette charpente est étayée d'une manière très personnelle : le matériel « secondaire » est souvent essentiel aux épisodes solistes et une grande partie revient ultérieurement — il est donc tout aussi important que le thème de la ritournelle. Le mouvement central est un rare exemple de quatuor sous la plume de Bach (presque toute sa musique de chambre présente une structure en trio), où la mélodie est partagée entre les trois instruments aigus. Leur travail ressemble plutôt à une mosaïque par leur façon de présenter une scène que l'on a davantage l'habitude de voir réalisée par des moyens plus simples. Au cas où le trompettiste se sentirait irrité d'être exclus du mouvement lent, le mouvement final lui fournit une grande compensation puisque la trompette passe en tête avec le sujet. De tous les mouvements rapides de Bach, c'est celui qui contredit le plus l'idée selon laquelle la fugue est un procédé aride et scolaire. Il fonctionne davantage comme une conversation pleine de brio ou une poursuite fougueuse où l'on attend la prochaine entrée du sujet mais où l'on est en fait surpris lorsqu'il arrive. Ici les parties de cordes d'accompagnement sont un peu superficielles ; elles fournissent quelques nuances et accents, mais elles pourraient être omises sans vraiment porter atteinte à l'argument.

Le troisième concerto est celui qui répond le plus à la notion de concerto en tant que genre où tous les instruments sont solistes : le premier mouvement comprend l'interaction des trois chœurs de violons, altos et violoncelles et le dernier présente une texture encore plus homogène de violons et d'altos au-dessus du continuo. Ce qui est sacrifié sur le plan de la virtuosité soliste est amplement compensé par l'interaction rapide des effectifs, une célébration de toute la famille des cordes.

Le premier mouvement est assez librement basé sur la forme da capo généralement associée aux arias vocales. Toutefois, Bach transcende la nature statique de cette forme dans laquelle la musique se décompose normalement en deux sections, dont la première est reprise à la fin ; ici, on ressent une intensification dramatique au cours du mouvement, et le retour de la section initiale est modifié avec un nouveau thème et une tournure inattendue des événements. Les deux accords cadentiels qui constituent le deuxième mouvement (« Adagio ») ne renvoient certainement pas à une pièce perdue depuis lors, car ils viennent au milieu d'une page dans l'autographe de présentation. Comme les concertos pour orgue ultérieurs de Haendel, ils correspondent peut-être à une improvisation soliste ; étant donné la

complexité et l'intensité des mouvements qui encadrent celui-ci, ces deux accords doivent peut-être être joués précisément tels quels, comme si le mouvement lent s'était simplement évaporé. Dans tout ce recueil de concertos, on sent vraiment que Bach a joué sur les attentes et les conventions d'écriture du concerto, fournissant simplement ici les deux derniers accords d'un mouvement attendu, mais inexistant. Il est presque sûr que Bach a tiré parti du talent des instrumentistes qu'il avait à sa disposition, il a donc très bien pu adopter des solutions différentes dans des circonstances différentes. Dans cet enregistrement, l'improvisation réfléchie de Kati Debretzeni nous mène à la cadence prescrite par Bach.

Le troisième mouvement est, chose rare pour un finale de Bach, une pièce de forme binaire dont chacune des deux moitiés est reprise. Ici, il y a un élément certain de virtuosité, mais transféré du soliste à la totalité de l'ensemble. Par la suite, dans l'histoire du concerto, aucune autre pièce n'a conservé l'éclat du langage du concerto sans laisser se profiler l'image d'un soliste unique.

Le quatrième concerto débute par une longue section qui présente non seulement le matériel de base du mouvement, mais qui révèle aussi l'argument : un groupe soliste opposé au reste de l'orchestre et,

au sein de ce groupe soliste, un dialogue entre les deux flûtes à bec et le violon. Cela fonctionne comme un microcosme de l'œuvre dans son ensemble, avec ses propres contrastes, départs et retours ; ce n'est qu'à la fin du mouvement que nous l'entendons intégralement. Au lieu de limiter simplement les solos aux épisodes, Bach dissocie l'argument soliste de la structure de la ritournelle : on ne saurait prédire quand le profil des solistes sera vraiment défini, ils zigzaguent continuellement dans une texture très large.

Le deuxième mouvement introduit un nouveau concept pour le concerto ; il y a ici un dialogue étroit entre le groupe soliste et l'orchestre, où le contraste est plutôt accentué par la dynamique que par le matériel mélodique. Cette pièce joue ainsi sur les concepts de répétition, ainsi que sur la lumière et l'ombre. Avec le mouvement final, on découvre encore une autre interprétation du style du concerto : la ritournelle initiale est essentiellement une fugue, dont le sujet peut ensuite être utilisé de diverses manières. En fait, rares sont les endroits où il est entièrement absent. Ainsi le contraste attendu de la ritournelle et de l'épisode est remplacé par des contrastes fréquents de l'instrumentation, les expositions plus pleines du sujet fournissant la sonorité tutti associée

d'habitude à la ritournelle. En outre, un autre trait caractéristique traditionnel du concerto — la virtuosité — provient du violon, qui par sa nature même transforme une fugue — assez brillante en elle-même — en un mouvement de concerto éblouissant.

Le cinquième concerto présente une hiérarchie plus complexe d'instrumentistes que la plupart des autres — avec un ensemble quelque peu inattendu : alors que le violon était assez usuel, la flûte traversière était un instrument très nouveau en Allemagne en 1721, une importation de la cour de France, qui lançait les modes. La chose la plus bizarre de toutes est l'apparition du clavecin dans le groupe soliste : il était tout à fait courant de trouver cet instrument en soliste ou de le voir remplir des accords du continuo au sein d'un orchestre, mais il était totalement nouveau de le trouver en soliste dans un concerto. L'acquisition par la cour d'un grand clavecin de Berlin en 1719, sur laquelle on possède beaucoup de renseignements, peut expliquer l'expérience révolutionnaire de Bach.

Dès sa première apparition, l'instrument à clavier est traité avec l'écriture la plus virtuose, dominant très souvent la texture des deux autres instruments. Dans les derniers moments du premier mouvement,

le clavecin s'impose totalement, avec une cadence déchaînée qui renonce presque aux principaux matériels, motifs et mélodies. La ritournelle initiale ne rétablit l'ordre qu'à la dernière minute. De toutes les œuvres instrumentales de Bach, c'est celle qui semble le plus défier l'établissement d'une hiérarchie au sein de la musique, comme pour montrer le côté éphémère de l'ordre établi.

Le deuxième mouvement est un trio pour les instruments solistes seuls — l'endroit où le genre du concerto se rapproche le plus de la sonate. Cette instrumentation n'a rien de tellement inhabituel si l'on considère que la majorité des concertos de Bach ont presque certainement été joués avec juste un seul instrument par partie : autrement dit, chaque instrument est un soliste. Le dernier mouvement est une gigue regorgeant de vivacité, qui, comme le premier mouvement du quatrième concerto, présente à la fois une forme de ritournelle et un da capo à grande échelle de la section initiale. Le clavier joue un rôle moins important que dans le premier mouvement, partageant les sections solistes avec les autres instruments. Néanmoins, il a encore les valeurs de notes les plus rapides.

Il y a des raisons pour dater le sixième concerto du premier stade de la composition car il utilise des

instruments réputés archaïques, deux violes de gambe. Néanmoins, il se peut que Bach ait intentionnellement mélangé des éléments « anciens » et « modernes » pour créer une œuvre aussi unique dans sa forme que dans sa musique. Les parties de viole de gambe ont pu être conçues pour l'employeur de Bach, le Prince Léopold Ier d'Anhalt-Köthen ; c'était un amateur enthousiaste de l'instrument et les parties sont relativement simples.

Le premier mouvement utilise la forme ritournelle du concerto moderne de Vivaldi et comporte des contrastes de texture donnant l'illusion d'effectifs solo-tutti. La technique de la ritournelle est ici l'une des plus ingénieuses de Bach : presque tout est considéré comme ritournelle tant les éléments réutilisés au cours du mouvement sont nombreux. Un autre procédé intéressant est l'écriture en canon pour les altos au tout début, ce qui procure une atmosphère extrêmement dramatique à l'ensemble du mouvement. Comme c'est si souvent le cas dans ces concertos, Bach obtient un formidable effet auditif et dramatique en utilisant le procédé de composition le plus « savant ».

Le deuxième mouvement est essentiellement une sonate en trio, un exemple de la relation étroite qui existe entre les genres du concerto et de la sonate. Une telle ambiguïté de genre s'amplifie lorsqu'un concerto comme celui-ci fait appel à des instruments isolés : le concerto devient plus intime sans perdre sa perspective « publique ». Alors que la forme da capo du dernier mouvement émanait de la forme de l'aria et que le langage comparable à celui de la gigue venait de la danse, les répétitions élaborées des premières phrases évoquent certains des langages instrumentaux les plus anciens, dans lesquels les instrumentistes ornementaient une mélodie donnée. Mais, une fois encore, Bach mélange les conventions : les violes de gambe, traditionnellement associées à l'exécution de divisions, se voient attribuer des parties relativement simples, alors que l'écriture la plus virtuose est destinée à ces instruments à cordes très timides — et tournés en ridicules — que sont les altos.



At British Land we manage, finance and develop commercial property to cultivate an environment in which modern business can thrive.

The city of Sheffield is currently undergoing a programme of regeneration and in recent years British Land has played a significant part in that process. In 1999 we acquired the Meadowhall Centre in the Lower don Valley, an area which is symbolic of the city's evolution and where we're committed to making a positive impact.

Meadowhall is, today, one of the most successful retail locations in Europe and with more than 25 million visitors a year it is the

most popular visitor destination in the Yorkshire region.

However, commercial investment is just one part of the regeneration process and for long term success it is equally important that we build on the city's great cultural heritage in sport and the Arts. In that context British Land actively supports projects which will promote the city's cultural profile.

What better yardstick for creative ambition and excellence could there be than Trevor Pinnock, the European Brandenburg Ensemble and this recording of Bach's magnificent Brandenburg Concertos. We are proud to be associated with what is another landmark achievement for one of classical music's greatest ambassadors.

Adrian Penfold, Head of Planning & Environment



The University of Sheffield is one of the UK's leading universities and for 100 years

has been pursuing excellence in the full range of human endeavour, from science and engineering, to medicine, social sciences, law and the arts. With more than 24,000 students from 118 countries, and almost 6000 staff, it is a hub for the search for knowledge and understanding, and a proud part of the landscape of its home city.

The University, in large part, owes its existence to the generosity of the people of Sheffield, who at its inception gave 'penny donations' to support the highest quality in education. A century later, the University continues in its

duty to give something back through its economic impact, application of knowledge, development of professionals (including medics in Sheffield's teaching hospitals) and its outreach to the community. This includes a series of public concerts through its own, top-rated department of music, and hence made it a natural sponsor for this recording of creative excellence and musical significance.

Trevor Pinnock's musical reputation is clearly outstanding, and for this reason the University was proud to make him an honorary graduate in its own centenary year. That he chose to mark his own birthday with this landmark recording in Sheffield's beautiful City Hall is particularly pleasing.

Ruth Arnold, Head of External Relations

ARUP

Arup is a global firm of designers, engineers, planners and business consultants. Operating in 37 countries Arup is the creative force behind many of the world's most innovative and sustainable building initiatives. Key projects include the world's first eco-city in Dongtan, near Shanghai in China, and the first phase of the Channel Tunnel Rail Link.

A commitment to our environment and the communities we work in has always been at the heart of the Arup ethos and support for the arts is an essential part of that philosophy.

Sheffield was one of the first cities where we established an office and we are currently working on a number of major urban

and cultural regeneration projects there. The City Hall is a recent and significant restoration project for us and so we were keen to support Trevor Pinnock in recording The Brandenburgs there.

Together with his European Brandenburg Ensemble, Pinnock's presence in the city, rehearsing, performing and engaging with local people helped to break down cultural barriers, uniting commercial ambition and creative excellence. Arup is happy to have played a part in what has been an enormously positive experience and this, the end result, is something we can all enjoy in the decades to come.

Justin Evans, Director



The Wolf Safety Lamp Company is a Sheffield based business involved in the design, development and manufacture of industrial Safety Lamps for the international energy, health and safety and security industries.

Wolf has almost a 100 year history in Sheffield and Saxon Road Works has been its home since the mid 1930s. A model factory of the new 'Electric Age' Saxon Road was opened by Amy Johnson, renowned aviator and president of the Women's Engineering Society. Monica Maurice, eldest daughter of the founder, ran the Company for 50 years, and became well known in mining circles as 'The Lady of the

Lamp'. She was later awarded an OBE for her services to industry.

Wolf Miners' Lamps were used in many British Coalfields in the first half of the 20th Century, but new markets were established in the 1960s in the expanding oil, gas and petrochemical industries, for which new purpose-designed Safety Lamps were developed.

The last Wolf Miner's Flame Safety Lamp was produced in 1992.

Wolf has had long associations with literature and the arts, and is privileged to be associated with Trevor Pinnock's recording of the Brandenburgs in the Sheffield City Hall Ballroom.

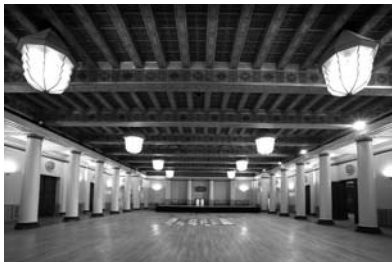
John Jackson, MD



Opened in 1932, the Sheffield City Hall has played host to some of the most famous names in music and entertainment, from the Beatles and Bob Dylan to Vladimir Ashkenazy and Sir John Barbiroli. In 2005 the Hall re-opened after a £12.5 million refurbishment and has quickly established itself as one of the major arts and entertainment centres in the United Kingdom. In its first 18 months since the refurbishment it has played host to over 700 events.



Classical music has always played an important part in the heritage of Sheffield City Hall which is home to the Sheffield



International Concert Season, the largest classical concert season in Yorkshire.

The recording of the European Brandenburg Ensemble in the Ballroom was a landmark for the venue. Not only was it a chance for the venue to associate itself with one of the leading musicians of his generation and therefore establish a true international standing, it also enabled the Ballroom to take on a new role as an intimate recording studio. The historic Ballroom has become a magnet for activity that is slightly out of the ordinary from its traditional exterior, including five television filming projects.

Dominic Stokes, General Manager

Recorded 16–18 December 2006 & 2–5 January 2007 in the Ballroom at the Sheffield City Hall, Sheffield, England and 29–30 September 2007 at the Henry Wood Hall, London, England

Production, Engineering,
Mix and Mastering
Michele Gaggia – DNS Studios
www.digitalnaturalsound.com

Project Manager
Mitzi Matlock

Orchestra Manager
Louise Jameson

Harpisichord Tuner and Technician
Simon Neal

Executive Producer for AVIE Records
Melanne Mueller

Translations
German Henning Bey
French Marie-Stella Pâris

Design and Art Direction
Soundhouse Media Ltd.
Sarah Barlow, Karen Lord, David Neil
www.soundhouse-media.co.uk

Photos
Andrew Stepan
Peer Lindgreen

Many thanks to Peter Beare of J&A Beare for the generous loan of the Jacob Stainer piccolo violin (c.1660) played by Kati Debretzeni and to Philip Yeeles for the generous loan of the 1698 Giovanni Grancino violin played by Bojan Čičić.

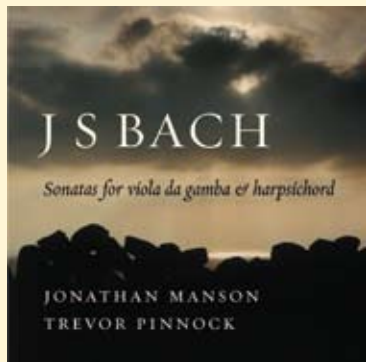
Thanks to Robert Gambino, Andrew Graham, Dominic Stokes, Chris Vernon & the staff of Sheffield City Hall and Charles Strickland & Andrew Stevens of Henry Wood Hall.

The producers are grateful to the following hotels in Sheffield

Macdonald St Paul's Hotel
Holiday Inn Royal Victoria Sheffield
Hilton Sheffield

Sheffield Park Hotel
Cutlers Hotel

Also Available on AVIE Records

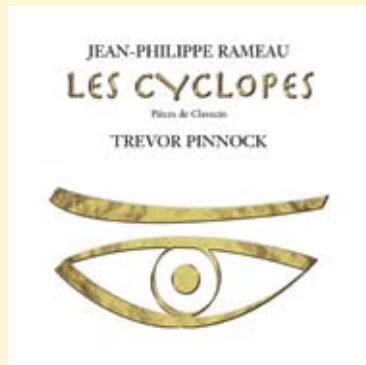


JS Bach
Sonatas for
viola da gamba
& harpsichord

Jonathan Manson
viola da gamba

Trevor Pinnock
harpsichord

AV 2093



Jean-Philippe
Rameau
Les Cyclopes
Pièces de
Clavecin

Trevor Pinnock
harpsichord

AV 2056



BACH Six Concertos for the Margrave of Brandenburg


European Brandenburg Ensemble • Trevor Pinnock

CD 1 **51:49**

- [1]–[4] Brandenburg Concerto No. 1
in F major • F-dur • fa majeur
BWV 1046 19:08
- [5]–[7] Brandenburg Concerto No. 3
in G major • G-dur • sol majeur
BWV 1048 11:44
- [8]–[10] Brandenburg Concerto No. 5
in D major • D-dur • ré majeur
BWV 1050 20:44

CD 2 **42:34**

- [1]–[3] Brandenburg Concerto No. 2
in F major • F-dur • fa majeur
BWV 1047 11:28
- [4]–[6] Brandenburg Concerto No. 4
in G major • G-dur • sol majeur
BWV 1049 15:00
- [7]–[9] Brandenburg Concerto No. 6
in B flat major • B-dur • si bémol majeur
BWV 1051 15:52

AV 2119 



Total Playing Time: 1:34:23

Booklet enclosed
Mit deutscher Textbeilage
Brochure incluse



European Brandenburg Ensemble
Trevor Pinnock
www.europeanbrandenburg.com

© 2007 Trevor Pinnock
© 2007 Trevor Pinnock

Produced and recorded by
Michele Gaggia – DNS Studios

Marketed by Avie Records
www.avierecords.com

LC 11982

Manufactured and printed in the UK



British Land ARUP



Wolf

CITY HALL