



harmonia
mundi

JOHANN SEBASTIAN BACH
BRANDENBURG CONCERTOS
FREIBURGER BAROCKORCHESTER

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

BRANDENBURGISCHE KONZERTE

Brandenburg Concertos / Concertos brandebourgeois

Freiburger Barockorchester

Concerto no.1

in F major / *Fa majeur* / F-Dur BWV 1046

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. [Ohne Satzbezeichnung] | 3'52 |
| 2 | II. Adagio | 3'40 |
| 3 | III. Allegro | 3'51 |
| 4 | IV. Menuet - Trio I - Polonaise - Trio II | 6'31 |

Concerto no.6

in B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur BWV 1051

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 5 | I. [Ohne Satzbezeichnung] | 5'31 |
| 6 | II. Adagio ma non tanto | 4'05 |
| 7 | III. Allegro | 5'38 |

Concerto no.2

in F major / *Fa majeur* / F-Dur BWV 1047

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 8 | I. [Ohne Satzbezeichnung] | 4'49 |
| 9 | II. Andante | 4'04 |
| 10 | III. Allegro assai | 2'37 |

Concerto no.3

in G major / *Sol majeur* / G-Dur BWV 1048

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. [Ohne Satzbezeichnung] - II. Adagio | 5'37 |
| 2 | III. Allegro | 4'41 |

Concerto no.5

in D major / *Ré majeur* / D-Dur BWV 1050

- | | | |
|---|----------------|------|
| 3 | I. Allegro | 9'26 |
| 4 | II. Affettuoso | 5'44 |
| 5 | III. Allegro | 5'10 |

Concerto no.4

in G major / *Sol majeur* / G-Dur BWV 1049

- | | | |
|---|-------------|------|
| 6 | I. Allegro | 6'42 |
| 7 | II. Andante | 3'39 |
| 8 | III. Presto | 4'24 |

Concerto no.1

Violino Piccolo Anne Katharina Schreiber
Oboe Katharina Arfken, Ann-Kathrin Brüggemann, Maike Buhrow
Horn Bart Aerbeydt, Gijs Laceulle
Bassoon Javier Zafra
Violin 1 Gottfried von der Goltz, Petra Mülleians, Beatrix Hülsemann
Violin 2 Daniela Helm, Gerd-Uwe Klein, Brigitte Täubl, Christa Kittel
Viola Ulrike Kaufmann, Christian Goosses, Annette Schmidt
Violoncello Guido Larisch, Stefan Mühleisen
Double bass Dane Roberts
Harpsichord Torsten Johann

Concerto no.2

Violin Gottfried von der Goltz
Trumpet Jaroslav Rouček
Recorder Isabel Lehmann
Oboe Ann-Kathrin Brüggemann
Violin 1 Petra Mülleians, Anne Katharina Schreiber, Beatrix Hülsemann
Violin 2 Daniela Helm, Gerd-Uwe Klein, Brigitte Täubl, Christa Kittel
Viola Ulrike Kaufmann, Christian Goosses, Annette Schmidt
Violoncello Guido Larisch, Stefan Mühleisen
Double bass Dane Roberts
Harpsichord Torsten Johann

Concerto no.3

Violin Petra Mülleians, Anne Katharina Schreiber, Gottfried von der Goltz
Viola Annette Schmidt, Ulrike Kaufmann, Christian Goosses
Violoncello Guido Larisch, Stefan Mühleisen, Patrick Sepec
Violone Dane Roberts
Harpsichord Torsten Johann

Concerto no.4

Violin Gottfried von der Goltz
Recorder Isabel Lehmann, Marie Deller
Violin 1 Petra Mülleians, Anne Katharina Schreiber, Beatrix Hülsemann
Violin 2 Daniela Helm, Gerd-Uwe Klein, Brigitte Täubl, Christa Kittel
Viola Ulrike Kaufmann, Christian Goosses, Annette Schmidt
Violoncello Guido Larisch, Stefan Mühleisen
Double bass Dane Roberts
Harpsichord Torsten Johann

Concerto no.5

Violin Petra Mülleians
Flute Susanne Kaiser
Harpsichord Sebastian Wienand
Violin Ripieno Gottfried von der Goltz
Viola Ulrike Kaufmann
Violoncello Stefan Mühleisen
Double bass Dane Roberts

Concerto no.6

Viola Christian Goosses, Ulrike Kaufmann
Viola da gamba Friederike Heumann, Patrick Sepec
Violoncello Guido Larisch
Violone Dane Roberts
Harpsichord Torsten Johann

A / La = 392 Hz

Six personnages en quête de forme

Le 20 avril 1849, le conservateur du département de musique de la Bibliothèque Royale de Berlin Siegfried Wilhelm Dehn fit état d'une découverte extraordinaire : *“En établissant un catalogue de l'ensemble des œuvres de Jean-Sébastien Bach conservées à Berlin, j'ai découvert quelques compositions de la plus haute importance, tout à fait inconnues à ce jour (elles ont même échappé à ses fils Carl Philipp Emanuel et Wilhelm Friedemann, de même qu'à Forkel, pourtant si précis). Parmi elles, on trouve six Concerti Grossi dédiés au Margrave Christian Louis de Brandebourg.”* Depuis l'imposante biographie de Bach par Philipp Spitta, les œuvres ainsi rendues à la vie après un sommeil de plus d'un siècle sont connues sous l'appellation de “Concertos brandebourgeois” et c'est sous cet intitulé qu'elles comptent aujourd'hui parmi les œuvres de Bach les plus connues – et même parmi les œuvres phares de l'histoire de la musique, tous compositeurs confondus. Cette popularité ne doit cependant pas nous faire perdre de vue que nos connaissances factuelles sur la genèse et la chronologie de ces compositions, exceptionnelles à bien des égards, sont encore relativement limitées.

La préface dédicatoire de Bach recèle quelques éléments relatifs au contexte historique. À l'en croire, le margrave, résidant alors à Berlin, aurait exprimé “il y a une couple d'années” (c'est en ces termes qu'est rédigée la préface, dans un français quelque peu approximatif), le souhait de disposer d'œuvres instrumentales pour la chapelle de sa cour. Il est possible que les deux hommes se soient rencontrés en mai 1718 à Karlsbad, où de nombreuses têtes couronnées allemandes, accompagnées de leurs musiciens de cour, se retrouvaient à la belle saison, dans une atmosphère proche de celle d'un festival. Si cette hypothèse se révélait exacte, Bach aurait cependant attendu trois ans avant de satisfaire la demande du Margrave. Il ne fait aucun doute que les *Concertos brandebourgeois* sont, en partie au moins, une compilation d'œuvres antérieures. Il existe ainsi une version primitive du premier concerto que l'on ne peut dater de manière certaine et dans laquelle il manque encore la partie de violino piccolo ; peut-être était-elle destinée à servir de *sinfonia* introductive à la Cantate de la Chasse écrite en 1713, dont la partition s'ouvre curieusement sur un bref récitatif. D'autres pièces en revanche ont sans doute été composées peu avant 1721, car leur style est très éloigné de celui d'œuvres du même type écrites alors que Bach était à Weimar, et s'inspirent bien davantage de modèles italiens.

La genèse du concerto comme forme musicale est étroitement liée à l'œuvre de compositeurs italiens comme Giuseppe Torelli, Tomaso Albinoni et surtout Antonio Vivaldi. À partir de la deuxième décennie du XVIII^e siècle environ, les compositeurs allemands reprirent ces modèles avec enthousiasme, mais les modifièrent très rapidement pour les adapter aux traditions et aux modes de composition autochtones. À côté des concertos solistes écrits pour un instrument et accompagnement, on pratiqua également en Allemagne la forme particulière du concerto “de groupe” destiné à divers instruments ou groupes d'instruments. L'usage contrasté et sans cesse varié de timbres différents modifia la hiérarchie jusqu'alors relativement claire des concertos italiens entre tutti et instruments solistes, c'est-à-dire entre ritournelle et épisodes, au profit d'un maniement plus flexible et plus différencié de ces diverses composantes formelles. Chez Bach, et en particulier dans les *Concertos brandebourgeois*, cet abord plus individualisé entraîna des réalisations de la forme concertante sans cesse renouvelées, toujours convaincantes – et uniques. Variant d'un concerto à l'autre, la distribution suffit à en témoigner, qui compte tenu des conditions de timbres sans cesse changeantes, offre à l'auditeur des expériences toujours originales.

Le **concerto n°1 en Fa majeur** BWV 1046 oppose trois groupes instrumentaux aux timbres différents (cors, hautbois, cordes), qui s'unissent dans le premier mouvement pour former une structure motivique complexe, tandis que dans le troisième mouvement, ils accompagnent avec raffinement les soli virtuoses du violino piccolo. Le second mouvement, plus mesuré, ne fait intervenir que les hautbois et les cordes, dont les parties supérieures particulièrement délicates ont pour mission de déployer de vastes arcs mélodiques. Le troisième mouvement, quant à lui, est suivi d'une série de mouvements dansants structurés autour du menuet de type rondo qui revient comme un fil rouge.

Le **concerto n°2 en Fa majeur** BWV 1047 comprend un quatuor inhabituel et délicat à manier, constitué d'une trompette, d'une flûte à bec, d'un hautbois et d'un violon, derrière lesquels le tutti de cordes se trouve quelque peu relégué à l'arrière-plan, tant dans son écriture musicale que dans son importance thématique. L'observation selon laquelle l'orchestre ne serait au fond que la forme instrumentalisée d'un continuo, incite à supposer que l'œuvre ait pu être écrite à l'origine comme un concerto de chambre pour quatre solistes. La particularité de ce concerto réside dans le traitement mélodique équilibré des quatre instruments solistes aux timbres pourtant si dissemblables.

Dans le **concerto n°3 en Sol majeur** BWV 1048, trois chœurs constitués chacun de trois instruments à cordes (violons, altos, violoncelles) concertent entre eux. Avec habileté, Bach tire ici profit des nombreuses combinaisons possibles : les choses se jouent tantôt entre les trois tessitures – aiguë, médiane et grave – de ces trois chœurs, tantôt ce sont les trois trios à cordes qui s'opposent, et par endroits, l'un ou l'autre représentant de chacun de ces groupes intervient en soliste. L'une des particularités formelles de cette œuvre réside en l'absence d'un mouvement médian lent ; les deux mouvements rapides, traités de manière très différente aussi bien dans leur tonalité que dans leur écriture, ne sont séparés que par une brève cadence servant de transition.

Le **concerto n°4 en Sol majeur** BWV 1049 est écrit pour un concertino composé d'un violon et de deux flûtes à bec. La conséquence en est que le violon n'était pas seulement destiné à être employé comme instrument soliste, intervenant avec brio au-dessus de l'accompagnement constitué par le tutti des cordes, mais qu'il pouvait également servir de "continuo" aux deux flûtes. C'est dans les deux premiers mouvements de l'œuvre que cette inversion ludique des hiérarchies formelles et thématiques de la forme concertante apparaît avec la plus grande netteté. Dans le mouvement final, Bach réunit toutes les forces en présence pour réaliser un audacieux tour de force compositionnel : la fusion parfaite de la fugue et du mouvement de concerto. Les ritournelles de ce mouvement sont autant d'expositions des thèmes de la fugue, les interventions solistes apparaissant comme autant d'intermèdes qui leur sont thématiquement reliés.

Le **concerto n°5 en Ré majeur** BWV 1050 est très probablement ce qu'il convient de considérer comme le premier concerto pour instrument à clavier de l'histoire de la musique. Le soliste est ici accompagné d'un petit concertino constitué d'une flûte et d'un violon qui, d'un point de vue motivique et thématique, révèle une indépendance étonnante. L'impressionnante cadence pour clavecin, qui fait presque voler en éclats le cadre du premier mouvement, ne fut ajoutée par Bach qu'au moment où il réalisa le conducteur destiné à être dédié au margrave. Après un mouvement de quatuor lent mais d'une extrême densité, l'œuvre s'achève sur une gigue qui, à l'instar du finale du concerto n°4, présente une forme fuguée, si ce n'est qu'elle est ici traitée avec davantage de flexibilité.

Le **concerto n°6 en Si bémol majeur** BWV 1051, qui vient clore la série, présente enfin par son orchestration inhabituelle comprenant deux altos, deux violes de gambe et un violoncelle obligé un audacieux mélange d'éléments représentatifs aussi bien de l'avant que de l'après-Vivaldi. Tandis que les deux violes de gambe n'ont le plus souvent qu'une fonction d'accompagnement (leur contribution thématique se réduisant à quelques très brèves interventions), les deux altos se voient confier un rôle particulièrement virtuose qui dépasse largement ce qu'on pouvait exiger à l'époque de cet instrument.

Dans ces *Concertos brandebourgeois*, Bach apporte donc à la forme concertante un enrichissement aussi incontestable que déterminant et en explore systématiquement toutes les possibilités. On aura du mal à trouver un cycle comparable écrit à la même époque, qui réunisse avec la même perfection l'audace de l'expérience à la solidité de l'écriture et la richesse musicale à la cohésion du projet d'ensemble.

PETER WOLLNY

Traduction : Elisabeth Rothmund

Six characters in search of a form

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

Some pointers to the historical context may be found in Bach’s dedicatory preface. According to this, the Margrave, who resided in Berlin, had expressed to Bach ‘a couple of years’ earlier (*‘une couple d’années’*, as the not entirely impeccable original French puts it) a desire for instrumental works for his court Kapelle. It is possible that Bach and Christian Ludwig met in May 1718 in Carlsbad, which many of the crowned heads of Germany in the eighteenth century frequented in the summer season (accompanied by their court musicians), so that something like a festival atmosphere reigned there. In that case, however, Bach would have allowed three full years to elapse before complying with the Margrave’s wishes. The Brandenburg Concertos are undoubtedly, in part, a compilation of works composed at an earlier date. There exists an early version of the first concerto – not yet including a violino piccolo part – that cannot be dated with any certainty, but was perhaps originally intended as the opening sinfonia for the ‘Hunt’ Cantata of 1713 (BWV 208), the score of which curiously begins with a terse recitative. Other pieces, though, must have been written only shortly before 1721, since their style differs markedly from comparable works of the Weimar period and is more strongly influenced by Italian models.

The genesis of the concerto form is closely linked with the output of Italian composers such as Giuseppe Torelli, Tomaso Albinoni, and above all Antonio Vivaldi. These models were eagerly taken up by German composers from around the second decade of the eighteenth century onwards, though they were soon modified to accommodate native traditions and compositional styles. Alongside pure solo concertos for a single instrument and accompaniment, German composers especially cultivated the special form of the ‘ensemble’ concerto featuring diverse instruments or groups of instruments. The contrasting and constantly varied use of different timbres altered the hierarchy between tutti and solo, or ritornello and episode, which is in general clearly marked in the Italian concerto, in favour of a more flexible and nuanced treatment of these formal set pieces. This more individual approach invariably led in the case of Bach, and especially in the Brandenburg Concertos, to convincing, innovative, and unique realisations in the concerto form. So much is already shown by the fact that each concerto calls for different instrumental forces, and experiments in original fashion with the constantly modified sonic requirements.

The **First Concerto in F major** BWV 1046 sets against each other three groups of instruments (horns, oboes, strings), which combine in a multi-layered motivic texture in the first movement, while in the third movement they provide a refined accompaniment to the virtuoso solos for violino piccolo. The stately second movement employs only the oboe and string choirs, whose respective top parts present intricate, long drawn-out melodic arches. Appended to the third movement is a varied sequence of dance movements, structured by the rondo-like recurrences of a minuet.

The **Second Concerto in F major** BWV 1047 offers an awkwardly assorted solo quartet consisting of trumpet, recorder, oboe, and violin, with the tutti strings staying in the background in terms of textural independence and thematic significance. The observation that the orchestra merely fulfils the function of a fully scored continuo accompaniment has led to the supposition that the work was originally conceived as a chamber concerto for four soloists. The distinctive characteristic of this concerto is the even-handed melodic treatment of the four instruments despite their extremely divergent sonorities.

In the **Third Concerto in G major** BWV 1048 we hear three choirs each consisting of three instruments of the violin family (violins, violas, cellos). Bach here makes ingenious use of the numerous combinatory possibilities: sometimes the musical events are played out between high, middle, and low choirs, at others between three string trios, and occasionally individual representatives of each group emerge as soloists. A formal peculiarity of this work lies in the absence of the slow middle movement; the two fast movements, clearly differentiated in mood and textural realisation, are linked by no more than a brief cadential transition.

The **Fourth Concerto in G major** BWV 1049 calls for a concertino of violin and two recorders. This meant that Bach could use the violin not only as a brilliant soloist above the accompaniment of the tutti strings, but also as a ‘continuo’ instrument for the two recorders. The playful swapping of the formal and thematic hierarchies of the concerto form is especially perceptible in the first two movements of the work. In the finale, Bach harnesses his forces to pull off a bold compositional tour de force – a seamless blend of fugal and concerto form. The ritornellos of this movement thus become fugal expositions, and the solos serve as thematically linked episodes in the fugal structure.

The **Fifth Concerto in D major** BWV 1050 may well be the first keyboard concerto in musical history. The virtuoso soloist is here seconded by a small concertino of flute and violin, which in motivic and thematic terms shows an astonishing degree of autonomy. Bach added the imposing harpsichord cadenza, which virtually bursts the confines of the first movement, only during the preparation of the presentation score. After a tightly crafted slow quartet movement, the work finally flows into a sprightly gigue, which, like the last movement of the Fourth Concerto, evinces a fugal form, though here it is more loosely worked out.

Finally, the **Sixth Concerto in B flat major** BWV 1051, with its unusual scoring for two violas, two gambas and obbligato cello, represents a daring mixture of elements from the pre- and post-Vivaldian eras. While the two gambas largely occupy an accompanying function and only rarely contribute to the thematic events with brief interjections, the pair of violas performs extraordinarily virtuosic tasks that go far beyond the level otherwise demanded of the instrument at this period.

In the *Brandenburg Concertos*, Bach enriched the concerto form with essential new aspects and systematically explored its possibilities. One would look far to find a comparable cycle of works from this time that so perfectly succeeds in combining bold experimentation with solid craftsmanship, musical opulence with conceptual unity.

PETER WOLLNY

Translation: Charles Johnston

Sechs Konzerte auf der Suche nach Form

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

Einige Hinweise zum historischen Kontext finden sich in Bachs Widmungsvorrede. Demnach hatte der in Berlin residierende Markgraf Bach gegenüber „vor einem Paar von Jahren“ (so die Übersetzung des in nicht ganz einwandfreiem Französisch abgefassten Texts) den Wunsch nach Instrumentalwerken für seine Hofkapelle geäußert. Möglicherweise waren sich Bach und Christian Ludwig im Mai 1718 in Karlsbad begegnet, wo im 18. Jahrhundert viele der gekrönten Häupter Deutschlands – begleitet von ihren Hofmusikern – während der warmen Jahreszeit zusammentrafen und wo sich regelmäßig so etwas wie eine Festspielatmosphäre einstellte. Bach hätte in diesem Fall allerdings volle drei Jahre verstreichen lassen, bevor er dem Wunsch des Markgrafen nachkam. Zweifellos handelt es sich bei den Brandenburgischen Konzerten zum Teil um eine Kompilation von früher komponierten Werken. Von dem ersten Konzert etwa existiert eine nicht sicher datierbare Frühfassung – noch ohne die Violino-piccolo-Partie –, die vielleicht ursprünglich als Einleitungssinfonie für die 1713 entstandene Jagdkantate bestimmt war, deren Partitur merkwürdigerweise mit einem knappen Rezitativ anhebt. Andere Stücke hingegen mögen erst kurz vor 1721 entstanden sein, denn ihr Stil ist von vergleichbaren Werken der Weimarer Zeit deutlich entfernt und orientiert sich stärker an italienischen Vorbildern.

Die Entstehung der Konzertform ist eng mit dem Schaffen italienischer Komponisten wie Giuseppe Torelli, Tomaso Albinoni und vor allem Antonio Vivaldi verknüpft. Diese Vorbilder wurden etwa ab dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts von deutschen Komponisten begierig aufgegriffen, jedoch schon bald im Sinne einheimischer Traditionen und Kompositionsweisen modifiziert. Neben reinen Solokonzerten für ein Instrument und Begleitung wurde in Deutschland vor allem auch die Sonderform des Gruppenkonzerts mit verschiedenen Instrumenten oder Instrumentengruppen gepflegt. Der kontrastierende und immer wieder variierte Einsatz verschiedener Klangfarben veränderte die in italienischen Konzerten meist klar ausgeprägte Hierarchie zwischen Tutti und Solo beziehungsweise Ritornell und Episode zugunsten einer flexibleren und differenzierteren Handhabung dieser formalen Versatzstücke. Dieser individuellere Zugriff führte bei Bach besonders in den Brandenburgischen Konzerten jeweils zu überzeugenden, neuartigen und unwiederholbaren Realisierungen der Konzertform. Dies zeigt sich bereits daran, dass jedes Konzert eine andere Besetzung verlangt und mit den stets veränderten klanglichen Bedingungen auf originelle Weise experimentiert.

Das **erste Konzert in F-Dur** BWV 1046 stellt drei Klanggruppen (Hörner, Oboen, Streicher) einander gegenüber, die sich im ersten Satz zu einem vielschichtigen motivischen Gewebe zusammenfügen, im dritten Satz hingegen auf raffinierte Weise die virtuoson Soli des Violino piccolo begleiten. Der getragene zweite Satz beschäftigt lediglich den Oboen- und den Streicherchor, deren jeweilige Oberstimmen filigrane und weit ausgespannene Melodiebögen vortragen. Dem dritten Satz ist eine bunte Folge von Tanzsätzen angehängt, die durch das rondhaft wiederkehrende Menuett gegliedert ist.

Das **zweite Konzert in F-Dur** BWV 1047 präsentiert ein diffiziles Soloquartett aus Trompete, Blockflöte, Oboe und Violine, hinter das die Tutti-Streicher in satztechnischer Eigenständigkeit und thematischer Bedeutung zurücktreten. Die Beobachtung, dass das Orchester lediglich die Funktion einer ausinstrumentierten Generalbassbegleitung einnimmt, führte zu der Vermutung, dass das Werk ursprünglich als Kammerkonzert für vier Solisten konzipiert war. Die Besonderheit dieses Konzerts liegt in der gleichwertigen melodischen Behandlung der vier klanglich so unterschiedlichen Instrumente.

Im **dritten Konzert in G-Dur** BWV 1048 konzertieren drei Chöre von je drei Instrumenten der Violinfamilie (Violinen, Violen, Celli). Geschickt nutzt Bach hier die zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten: Einmal spielt sich das musikalische Geschehen zwischen hohem, mittlerem und tiefem Chor ab, ein anderes Mal zwischen drei Streichtrios, und gelegentlich treten auch einzelne Vertreter einer jeden Gruppe solistisch hervor. Eine formale Besonderheit dieses Werks liegt in dem Fehlen des langsamen Mittelsatzes; die beiden in ihrer Stimmung und satztechnischen Ausführung deutlich unterschiedlich gestalteten schnellen Sätze werden lediglich durch eine kurze überleitende Kadenz miteinander verbunden.

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

Das **fünfte Konzert in D-Dur** BWV 1050 dürfte das erste Klavierkonzert der Musikgeschichte darstellen. Dem virtuosen Solisten ist hier ein kleines Concertino aus Flöte und Violine beigegeben, das aus motivisch-thematischer Sicht eine erstaunliche Eigenständigkeit aufweist. Die imponierende, den ersten Satz beinahe sprengende Cembalo-Kadenz fügte Bach erst während der Anfertigung der Widmungspartitur hinzu. Nach einem dicht gearbeiteten langsamen Quartettsatz mündet das Werk schließlich in eine heitere Gigue, die, wie das Finale zum vierten Konzert, eine – hier allerdings lockerer gearbeitete – Fugenform aufweist.

Das **sechste Konzert in B-Dur** BWV 1051 schließlich stellt in seiner ungewöhnlichen Besetzung mit zwei Violen, zwei Gamben und obligatem Cello eine gewagte Mischung von Elementen der vor- und nach-Vivaldischen Ära dar. Während die beiden Gamben weitgehend Begleitfunktion übernehmen und sich nur selten am thematischen Geschehen mit kurzen Einwüfen beteiligen, erfüllen die beiden Bratschen außerordentlich virtuose Aufgaben, die weit über das sonst zu dieser Zeit von dem Instrument geforderte Maß hinausgehen.

Bach hat in den *Brandenburgischen Konzerten* die Konzertform um wesentliche Aspekte bereichert und ihre Möglichkeiten systematisch abgeschritten. Nicht leicht wird sich ein vergleichbarer Werkzyklus der Zeit finden lassen, der in so vollkommener Weise kühnes Experiment mit solidem Handwerk und musikalischen Reichtum mit konzeptioneller Geschlossenheit zu verbinden weiß.

PETER WOLLNY

Freiburger Barockorchester

Also available for download / Disponible également en téléchargement

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Keyboard Concertos

Wq 43, 1-6

Andreas Staier, harpsichord
dir. Petra Müllejans

2 CD HMC 902083.84



JOHANN SEBASTIAN BACH

Ouvertüren

Orchestral Suites nos.1-4

Andreas Staier, harpsichord
dir. Petra Müllejans

2 CD HMC 902113.14



Violin Concertos BWV 1041-1043

Concerto for three violins BWV 1064R

Gottfried von der Goltz, Petra Müllejans
Anne Katharina Schreiber

CD HMC 902145



Excerpts from discography / Sélection discographique

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Piano Concertos K.453 & 482

Kristian Bezuidenhout, fortepiano
dir. Petra Müllejans

CD HMC 902147



JOHANN HEINRICH SCHMELZER

Barockes Welttheater

Un théâtre du monde

Sonatas, Balletti, Serenata con altre arie
Polnische Sackpfeiffen, La bella pastora

CD HMC 902087



GEORG PHILIPP TELEMANN

Complete Musique de Table / Tafelmusik

dir. Petra Müllejans & Gottfried von der Goltz

4 CD HMC 902042.45



We are grateful to violinmaker Tilman Muthesius who provided Anne Katharina Schreiber with a violino piccolo (Mittenwald, 18th century) for her solo part in the first Brandenburg Concerto.

Artists's biographies on harmoniamundi.com



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014
Enregistrement mai 2013, Freiburg (DE), Ensemblehaus
Direction artistique et montage : Martin Sauer
Prise de son : Wolfgang Schiefermair, Teldex Studio Berlin
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Page 1 : Atelier harmonia mundi Arles
Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902176.77