

Johann Sebastian Bach

ACCENT

The Harpsichord Concertos

Original versions & adaptations Vol. II



Mario Sarrechia · Hsiu-Tzu Ryan
La Petite Bande · Sigiswald Kuijken

Johann Sebastian Bach
The Harpsichord Concertos
Vol. II

Mario Sarrechia

solo harpsichord [Tr. 1-3, 10-12]

Hsiu-Tzu Ryan

solo harpsichord [Tr. 4-6]

Sigiswald Kuijken

solo violin [Tr. 7-9]

La Petite Bande

Sigiswald Kuijken [Tr. 1-6, 10-12], **Jin Kim** [Tr. 4-12],

Luis Corral [Tr. 1-3, 7-9] *violin*

Marleen Thiers [Tr. 1-9], **Luis Corral** [Tr. 10-12] *viola*

Pierre Beaubatie *basse de violon*

Hsiu-Tzu Ryan [Tr. 7-9] *continuo harpsichord*

Sigiswald Kuijken

direction

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Harpsichord Concerto in D minor BWV 1052

- | | | |
|---|----------------|------|
| 1 | <i>Allegro</i> | 7:50 |
| 2 | <i>Adagio</i> | 6:41 |
| 3 | <i>Allegro</i> | 8:15 |

Harpsichord Concerto in F minor BWV 1056

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 4 | <i>Allegro moderato</i> | 3:20 |
| 5 | <i>Largo</i> | 2:35 |
| 6 | <i>Presto</i> | 4:08 |

Violin Concerto in E major BWV 1042

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 7 | <i>Allegro</i> | 8:56 |
| 8 | <i>Adagio</i> | 6:08 |
| 9 | <i>Allegro assai</i> | 3:08 |

Harpsichord Concerto in G minor BWV 1058

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 10 | <i>Allegro</i> | 3:53 |
| 11 | <i>Andante</i> | 6:20 |
| 12 | <i>Allegro assai</i> | 3:59 |



Johann Sebastian Bach, by Elias Gottlob Haussmann (1748), second version of his 1746 canvas,
Bach-Archiv, Leipzig (Germany)

Johann Sebastian Bach

Harpsichord Concertos Vol. II

This programme is the second of a three-part series featuring Johann Sebastian Bach's six surviving harpsichord concertos, his three concertos for two harpsichords, and finally his two violin concertos alongside the concerto for two violins.

The twelve concertos can be grouped into three programmes of four concertos each: two for solo harpsichord, combined with a solo or double concerto for violin(s) and one for two harpsichords. J.S. Bach himself arranged the two violin concertos and the double concerto for two violins for one or two harpsichords, so it seemed natural to include both versions in this series.

Around 1738, Bach wrote down his six harpsichord concertos himself, compiling them in a single volume. This volume also includes, though not part of our series, his arrangement of his *Fourth Brandenburg Concerto*, originally for violin and two recorders, in which the violin part is replaced by a harpsichord and the work is transposed down a tone.

Most of Bach's concertos for one, two, three, or even four harpsichords with strings are believed to be arrangements of earlier compositions, either his own or, in the case of the concerto for four harpsichords, works by Antonio Vivaldi. Apart from BWV 1054 and 1058, which are clearly Bach's own transcriptions of earlier violin concertos, the remaining four concertos with strings (BWV 1052, 1053, 1055, and 1056) show traces of their earlier origins, often connected with his cantatas. Certain movements appear almost verbatim as sinfonias in his cantatas,

often with organ solo instead of harpsichord, and numerous other cantata fragments reveal a close relationship to movements from these harpsichord concertos. Throughout his life, Bach reused and reworked his own music with exceptional creativity and care. Many of his compositions exist in multiple versions, and attempts to identify the true original version is inconclusive - many questions remain open, and any reconstruction remains reconstruction.

Such reconstructions also raise practical problems, for example, what key was the original version in? Bach's own transcriptions suggest that his later versions for harpsichord (or harpsichords) were typically notated one tone lower than their originals, as can be seen in the harpsichord versions of the two violin concertos and the double concerto for two violins.

If we assume that the great *harpsichord concerto in D minor* (BWV 1052) was originally a violin concerto reworked by Bach himself, then the original violin version would have been in E minor...but E minor is an extremely unusual key for the violin, especially for a piece of such virtuosity. Since the piece sits much better on the violin in D minor, it is now generally performed untransposed in D minor, just as in the harpsichord version... This is an illustration of how speculative and ultimately subjective such "reconstructions" can be. In contrast, the pleasure of performing Bach's own originals and his own arrangements is,

in my personal opinion, far greater. For this reason, our project remains devoted exclusively to these authentic works.

The starting point for this recording of the twelve concertos was that these pieces were originally intended for a simple ensemble without any doubling of the string parts. None of the surviving manuscripts (many of which are scores in Bach's own hand, and also sets of parts) indicate a larger ensemble. Musically, too, it is clear that any doubling disturbs the balance between solo instrument and ensemble. Even the 16-foot doubling of the bass part – still common practice today – is, in my opinion, unnecessary and even detrimental...

For several decades, numerous musicological essays have claimed that some of these harpsichord concertos are based on lost "original forms" – with varying degrees of conviction.

A special note regarding the bass part

As already explained in the commentary to CD1, Bach explicitly designated the bass part in his Double Concerto for Two Violins, BWV 1043, as *violoncello* rather than, as was customary in his other concertos, *basso* or *continuo*. In my view, this is a clear refers to a *concertino* group of two violins and *violoncello*, as it was invariably specified in the Italian concerto grosso tradition of the Baroque period.

For this reason, we have used the *violoncello da spalla* for both versions of the double concerto (BWV 1043 and BWV 1062 – see CDs 1 and 3). In all the other works, however, we employ the larger *basse de violon* (also historically referred to as *violone*, *bassgeige*, *bass violin*, or *bas-viool* in Dutch). The *basse de violon* is considerably larger than today's cello and, like the *viola da*

gamba, is held between the legs, though resting on the floor with the aid of a small wooden spike.

On the structure of the concertos

All of Bach's concertos follow the same three-movement pattern of alternating tempi – fast, slow, fast – in various forms. This model, originating in Italy, spread throughout Europe, and became the standard framework for the instrumental concerto. Its symmetrical structure has a beauty of its own, comparable to the countless masterful triptychs in Renaissance and Baroque painting.

Time and again, Bach's most profound thoughts and inventions emerge in the central slow movements; it is above all here that he speaks to us in a truly timeless language. The two fast outer movements are typically imposing structures with a tightly woven texture, full of contrasts and unexpected ideas, and charged with inexhaustible energy. In several of the concertos, the final movements also draw clear inspiration from contemporary dance forms.

The concept behind the great **Harpsichord concerto in D minor, BWV 1052**, clearly shows the influence of Vivaldi – one need only think of his monumental violin concerto *Grosso Mogul*, RV 208, which Bach arranged for organ as BWV 594. Only in the *5th Brandenburg Concerto* (for harpsichord, flute, and solo violin) do we find such impressive solo passages for the harpsichord as in this work, written in the serious key of D minor.

The first movement (Allegro) is an arrangement of the Sinfonia with Organo obbligato that opens the cantata BWV 146 *Wir müssen durch viel Trübsal* (Leipzig, c.1726), in which three oboes

accompany the strings. In revising this piece, Bach further expanded the organ solo part...

The second movement (Adagio, G minor) can also be found in the same cantata, in the choral movement which immediately follows. There, the four vocal parts sing the lamento-like opening verses, accompanied by strings and solo organ. It is a uniquely beautiful cantata movement that is performed here instrumentally, without text.

The third movement was likewise borrowed from an earlier cantata, originally serving as the opening sinfonia of BWV 188 *Ich habe meine Zuversicht* (1728) also with organ solo. For this reason, this movement has nothing of the light-footed finale character about it: it is just as serious, intricate, and elaborate as the first.

It is quite possible that the first and third movements of the **Harpichord Concerto in F minor, BWV 1056** were originally based on a lost earlier violin concerto in G minor. The second movement (Adagio) is certainly an arrangement of the opening sinfonia from the cantata *Ich steh mit einem Fuß im Grabe*, BWV 156 (1727 or 1729). With this in mind, one can better appreciate the serene, profound, and timeless character of the movement. The harpsichord takes over the oboe's original solo line in the right hand, while the four string parts play *pizzicato*, allowing them to blend even more intimately with the sound of the harpsichord.

In the Baroque period, F minor was associated with contemplative darkness and melancholy. The key stands out from the other, more familiar keys, and indeed, concertos in F minor are rare. This work thus stands as something of an island among the others: shorter in duration, perhaps, but no less representative of Bach's genius.

As already mentioned, the **Violin Concerto in E major, BWV 1042**, is the original form of the Harpsichord Concerto in D major, BWV 1054 – which is why it has been included in this series. The work likely dates from Bach's years in Köthen (1717–23), when he served Prince Leopold of Anhalt-Köthen. The Calvinist prince did not require his Kapellmeister to compose cantatas for Sunday services, but demanded all the more instrumental music for his court orchestra, of which he was very proud. Like the second surviving violin concerto (A minor, BWV 1041, see Vol. I of this series), this concerto follows the Italian form popularised by Vivaldi and so many of his contemporaries. The key of E major conveys a radiant transparency and though relatively uncommon in violin concertos, suits the instrument well – the last of Bach's famous *Sei solo*, the Partita No. 3 is also in E major...

The first movement (Allegro) is built on a trumpet-like opening motif that recurs throughout in various registers and combinations, while the solo violin unfolds all manner of free variations. This highly inventive movement, in ABA form, is a true monument of the violin concerto repertoire.

The second movement (Adagio, C sharp minor) rests on a constantly repeating bass line, imbued with an almost eternal melancholy. This repetitive "ground" begins under long, sustained notes in the upper strings before the solo violin enters, almost as if improvising. When the solo line finishes its song, the opening bars return – closing the eternal circle with perfect symmetry...

The final movement (Allegro vivace) clearly takes the form of a rondo, with recurring refrains that frame each contrasting verse, and also open and close the movement. This simple structure and almost rustic, dance-like character come as a delightful surprise after the two deeply emotional preceding movements, yet this very contrast also gives the listener a particular sense of well-being...

The **Harpichord Concerto in G minor, BWV 1058**, is, as already mentioned, Bach's own arrangement of his Violin Concerto in A minor, BWV 1041. The harpsichord part is expanded and elaborated in the solo passages, while the string parts – transposed down a tone – remain almost unchanged.

The first movement is a not particularly fast allegro in 2/4 time. It begins energetically, with a brief question-and-answer exchange followed by a longer digression. The opening motif recurs in various forms and voices, constantly renewing the music's momentum, while the solo violin unfolds its own narrative.

Built upon a recurring quaver bass motif, the second movement (Andante, in B flat major) proceeds at a steady pace, its calm reinforced by the strings in crotchets, while the solo line floats above in lyrical phrases. It is a unique example of the typical Italian style, coloured throughout with deep Bachian ideas!

The third movement (Allegro assai, 9/8), is a kind of *giga*, though predominated by a tightly woven polyphonic texture. The virtuosic passages – in both the harpsichord and the "original" violin versions – reveal how perfectly Bach understood and exploited the distinctive possibilities of each instrument.

Sigiswald Kuijken

Johann Sebastian Bach

Concertos pour clavecin vol. II

Ce programme constitue le deuxième volet d'une série tripartite qui comprend les six concertos pour clavecin conservés de Johann Sebastian Bach, ses trois doubles concertos pour deux clavecins, ses deux concertos pour violon et le double concerto pour deux violons.

Le nombre total de douze concertos se prête bien à agencer trois programmes de quatre concertos chacun : respectivement deux concertos pour clavecin seul, combinés à un concerto solo ou à un double concerto pour violon(s) et à un double concerto pour deux clavecins. J.S. Bach arrangea lui-même les deux concertos pour violon et le double concerto pour deux violons pour un ou deux clavecins seuls et nous avons donc trouvé logique d'inclure les deux versions respectives dans cette série.

Bach rédigea de sa main ses six concertos pour clavecin et les réunit vers 1738 en un seul volume, complété par l'arrangement (non inclus dans notre série) de son Concerto brandebourgeois n° 4 avec deux flûtes à bec, où le violon solo est remplacé par le clavecin et l'œuvre transposée un ton plus bas.

La plupart des concertos pour un, deux, trois, voire quatre clavecins avec cordes que Bach nous a laissés sont des arrangements de ses propres œuvres antérieures ou encore d'Antonio Vivaldi, comme dans le cas du concerto pour quatre clavecins. En dehors des deux concertos BWV 1054 et 1058 qui sont sans conteste les propres transcriptions de Bach d'anciens concertos pour violon, on décèle dans les quatre autres concertos avec

cordes (BWV 1052, 1053, 1055 et 1056) des traces qui remontent à d'autres de ses œuvres, le plus souvent des compositions de cantates. On y trouve certains mouvements quasiment à l'identique sous forme de sinfonia (souvent à l'orgue seul plutôt qu'au clavecin) mais aussi maint autre fragment de cantate très proche de mouvements des concertos pour clavecin. Toute sa vie, Bach ne cessa de réutiliser bon nombre de ses œuvres anciennes, en procédant toujours avec soin dans une optique créatrice. Il réarrangea même si souvent ses compositions que dans beaucoup de cas, la recherche de l'authentique version originale s'avère insatisfaisante ; bien des questions demeurent sans réponses et une reconstruction n'est jamais qu'une reconstruction.

Les différentes tentatives de reconstruction laissent souvent en suspens des questions pratiques importantes, par ex. la tonalité de la « version originale ». Les propres transcriptions avérées de Bach montrent toujours que ses versions ultérieures pour clavecin (ou clavecins) sont notées en général un ton plus bas que l'œuvre originale, prenons-en pour exemple les versions avec clavecin des deux concertos pour violon et du double concerto pour deux violons.

Si l'on suppose que le volumineux *concerto pour clavecin en ré mineur* (BWV 1052) est la propre version remaniée de Bach d'un ancien concerto pour violon, la version initiale au violon devrait donc avoir été en mi mineur ..., mais mi mineur est une tonalité

très atypique pour le violon, surtout en regard de l'extrême virtuosité de l'œuvre. Comme le morceau se joue beaucoup mieux dans la tonalité de ré mineur sur le violon, on préfère de nos jours ne pas le transposer et le jouer en ré mineur comme la version pour clavecin ...

On remarque donc à quel point ce genre de « reconstructions » demeurent arbitraires et subjectives. Mais en comparaison, jouer les œuvres originales de Bach et ses propres arrangements procure un plaisir beaucoup plus grand à mon avis. C'est pourquoi dans ce projet, nous nous en sommes tenus exclusivement aux œuvres vraiment avérées.

L'enregistrement des douze concertos a été motivé par le fait que ces concertos étaient destinés à l'origine à un ensemble à distribution simple, donc sans doublement des cordes. Dans les manuscrits conservés (souvent sous forme de partitions autographes avec des voix supplémentaires !), rien n'indique une distribution plus volumineuse et il est clair musicalement parlant que des doublements rendraient problématique l'équilibre entre l'instrument soliste et l'ensemble d'accompagnement. Le doublement de 16 pieds de la partie de basse (qui sonne une octave plus bas que noté), pratiqué encore fréquemment aujourd'hui est à mon avis totalement superflu et présente même des inconvénients ...

Nombre de traités musicologiques affirment depuis des décennies que certains de ces concertos pour clavecin remontent à des « formes originelles » disparues, ce qui est plus ou moins convaincant.

Une remarque spéciale concernant la partie de basse

Comme déjà expliqué dans le commentaire relatif au CD1, Bach appelle explicitement dans son double concerto pour deux violons BWV 1043 la partie de basse « violoncello » et non pas « basso » ou « continuo » comme c'est l'usage dans les autres concertos. À mon avis, ceci fait clairement référence au « groupe concertino » de deux violons et « violoncelle », tel qu'il était toujours spécifié dans la tradition italienne du concerto grosso baroque.

Pour cette raison, nous avons eu recours pour les deux versions du double concerto (donc BWV 1043 et BWV 1062 – voir CD 1 et 3) au violoncello da spalla (violoncelle d'épaule), tandis que nous lui avons préféré la basse de violon de plus grandes dimensions (appelée aussi autrefois ‚Violone‘, ‚Bassgeige‘, ‚Bass-violin‘ ou encore ‚Bas-Viool‘ en néerlandais) pour toutes les autres œuvres. La basse de violon est beaucoup plus grande que le violoncelle actuel et elle est tenue entre les jambes comme la viole de gambe, en reposant toutefois au sol au moyen d'une petite pique en bois.

La structure des concertos

Dans tous les concertos de Bach, les trois mouvements présentent la succession rapide – lent – rapide sous des aspects variés. Originaires d'Italie, cette forme s'était étendue à toute l'Europe, acceptée partout et utilisée notamment dans le genre du concerto instrumental. La symétrie de cette structure fondamentale renferme une beauté particulière qui lui est inhérente, ce que l'on pourrait comparer aux innombrables triptyques des maîtres anciens.

Chez Bach, toute la profondeur de pensée et d'invention s'ex-

prime dans les mouvements médians lents ; c'est surtout ici qu'il nous parle dans un langage intemporel. Les deux mouvements extrêmes rapides des concertos sont le plus souvent des constructions imposantes de structure dense, avec beaucoup de contrastes et d'idées surprenantes, parcourues d'une énergie inépuisable. Dans certains cas, les mouvements finaux de concertos de Bach sont clairement inspirés de danses existantes.

L'idée fondamentale du grand **Concerto pour clavecin en ré mineur BWV 1052** met en évidence l'influence de Vivaldi (pensons seulement à son monumental *Concerto pour violon „Grosso Mogul“ RV 208*, que Bach arrangea pour l'orgue, BWV 594). Seul le *Concerto brandebourgeois n° 5* (avec clavecin, flûte et violon seul) offre des passages du clavecin seul aussi imposants que dans ce concerto dans la grave tonalité de ré mineur.

Le premier mouvement (Allegro) est un arrangement de la sinfonia avec organo obligato qui ouvre la *Cantate BWV 146 « Wir müssen durch viel Trübsal »* (composée à Leipzig en 1726 env.) où trois hautbois viennent s'ajouter aux cordes. Lors de son remaniement, Bach a encore plus élaboré la partie d'orgue solo ...

Le deuxième mouvement (Adagio, sol mineur) figure déjà lui aussi dans la même cantate, dans le premier « chœur » suivant dans lequel les premiers vers du texte sont chantés tel un lamento par les quatre voix avec accompagnement des cordes et orgue seul, un merveilleux mouvement de cantate au caractère unique, exposé ici sans texte.

Bach a également repris d'une cantate antérieure le troisième mouvement qui était à l'origine la sinfonia d'ouverture de BWV 188 „*Ich habe meine Zuversicht*“ (1728) avec orgue seul. C'est pourquoi ce mouvement n'a rien d'un finale léger : il est aussi grave, complexe et élaboré que le premier mouvement.

Dans le cas du **Concerto pour clavecin en fa mineur BWV 1056**, il est possible que l'origine des mouvements 1 et 3 remonte à un ancien concerto pour violon en sol mineur aujourd'hui disparu. Le deuxième mouvement (Adagio) est dans tous les cas un arrangement de la sinfonia d'ouverture de la cantate « *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* » BWV 156 (1727 ou 1729). Sachant cela, on peut encore mieux appréhender le caractère extrêmement détaché, profond et intemporel de ce mouvement. Le clavecin reprend à la main droite la partie soliste confiée à l'origine au hautbois, tandis que Bach fait jouer les quatre cordes « pizzicato » donc pincées, ce qui les lie encore plus intimement à la sonorité du clavecin.

À l'époque baroque, fa mineur est la tonalité typique des sombres réflexions, de l'état d'affliction ; c'est pourquoi cette tonalité se distingue des autres tonalités plus courantes et il n'existe effectivement que peu de concertos en fa mineur. Ce concerto pour clavecin est comme un « îlot » parmi les autres ; il est aussi plus bref mais il n'en incarne pas moins le génie de Bach !

Comme déjà dit, le **Concerto pour violon en mi majeur BWV 1042** est la forme originelle du *Concerto pour clavecin en ré majeur BWV 1054*, et c'est aussi la raison pour laquelle nous l'avons intégré à cette série de CD. L'œuvre date probablement des années 1717–23, alors que Bach était au service du prince Leopold von Anhalt-Köthen. Calviniste, ce dernier n'exigeait pas de son maître de chapelle de composer des cantates pour les offices dominicaux mais par contre d'autant plus de musique instrumentale pour sa musique de cour dont il était très fier. De même que le deuxième concerto pour violon conservé (en la mineur, BWV 1041, voir Vol. I de cette série), ce concerto possède la forme alors courante à l'italienne, comme chez Vivaldi et tant d'autres. La tonalité de mi

majeur rayonne souvent d'une lumineuse transparence et tout en étant plutôt inhabituelle pour le concerto pour violon, elle n'est pas non plus défavorable au violon : le dernier des célèbres *Sei solo* de Bach (la *Partita n° 3*) est lui-même en mi majeur ...

Le premier mouvement (Allegro) utilise le motif initial comme « composant » auquel nous pourrions prêter un caractère de trompette. Il apparaît toujours dans différentes combinaisons et positions par-dessus la trame des voix tandis que le violon solo déploie toutes sortes de variations libres. Ce mouvement très inventif de forme ABA est un véritable monument de la littérature de concert pour le violon.

Le second mouvement (Adagio, do dièse mineur) est porté par une ligne de base récurrente profondément mélancolique. Ce « fondement » répétitif est tout d'abord exposé sous de longues notes tenues aux autres parties de cordes et sans soliste, puis le violon solo intervient et semble se livrer à des improvisations dans différents passages. Une fois son chant achevé, les mesures du début se refont entendre, une symétrie qui referme un cercle perpétuel ... L'Allegro vivace du troisième mouvement a clairement la forme d'un rondo : chacune des 'strophes' est séparée par un 'refrain' fixe qui ouvre et referme le morceau. Cette structure simple, et le caractère de danse presque rustique de ce mouvement sont inattendus après l'intensité émotionnelle des deux mouvements précédents. Mais en même temps, cette surprise procure un certain bien-être à l'auditeur ...

Le **Concerto pour clavecin en sol mineur BWV 1058** est, comme on l'a déjà dit, le propre arrangement de Bach de son *Concerto pour violon en la mineur BWV 1041*. La partie de clavecin est souvent richement agencée dans les passages solistes, les cordes, transposées un ton plus bas, ont été reprises de l'original presque sans changement.

Le premier mouvement est un Allegro peu rapide sur une mesure à 2/4. Le début énergique s'élève comme une brève question suivie d'une réponse tout aussi brève sur laquelle enchaîne une longue digression. Le motif initial est repris à toutes les voix régulièrement sous différentes formes et insuffle ainsi une énergie toujours renouvelée tandis que le violon solo développe son propre récit.

Porté par un motif de base souvent récurrent en croches, le deuxième mouvement (Andante, en si bémol majeur) progresse d'un pas ferme et régulier. Les autres cordes le renforcent sur des noires tandis que la partie soliste laisse flotter ses lignes lyriques par-dessus. Un exemple unique du style typiquement italien, teinté de la profondeur de pensée de Bach !

Le troisième mouvement Allegro assai sur une mesure à 9/8 est une sorte de gigue dans laquelle domine cependant une écriture polyphonique compacte. Les passages virtuoses, dans cette version mais aussi dans l'« original » pour violon, montrent la perfection avec laquelle Bach maîtrise et met à profit les caractéristiques respectives du violon et du clavecin.

Sigiswald Kuijken

Johann Sebastian Bach

Cembalokonzerte Vol. II

Dieses Programm ist der zweite Teil einer dreiteiligen Serie, die Johann Sebastian Bachs sechs überlieferte Cembalokonzerte, seine drei Doppelkonzerte für zwei Cembali, und schließlich seine beiden Violinkonzerte sowie das Doppelkonzert für zwei Violinen umfasst.

Die Anzahl der insgesamt zwölf Konzerte lässt sich sinnvoll in drei Programme zu je vier Konzerten aufteilen: jeweils zwei Konzerte für Cembalo solo kombiniert mit einem Solo- oder Doppelkonzert für Violine(n) und einem Doppelkonzert für zwei Cembali. Die beiden Violinkonzerte und das Doppelkonzert für zwei Violinen hat J. S. Bach selbst eben auch für ein bzw. zwei Cembali solo eingerichtet und so war es für uns sehr naheliegend, jeweils beide Versionen in diese Serie mit aufzunehmen.

Seine sechs Cembalokonzerte hat Bach selbst niedergeschrieben und um 1738 in einem einzigen Band zusammengefasst, ergänzt durch die (in unserer Reihe nicht eingeschlossenen) Bearbeitung seines vierten Brandenburgischen Konzerts mit zwei Blockflöten, bei der die Solovioline durch das Cembalo ersetzt und das Werk um einen Ton tiefer transponiert wird.

Die meisten seiner Konzerte für ein, zwei, drei oder gar vier Cembali mit Streichern, die Bach uns hinterließ, sind wohl Bearbeitungen eigener früherer Werke oder – wie im Fall des Konzertes für vier Cembali – von Antonio Vivaldi. Neben den beiden Konzerten BWV 1054 und 1058, die eindeutig Bachs eigene Transkriptionen früherer Violinkonzerte sind, lassen sich bei den

vier übrigen Concerti mit Streichern (BWV 1052, 1053, 1055 und 1056) einige Spuren aufzeigen, die auf andere seiner Werke – meist Kantatenkompositionen – weisen oder von dort herrühren. Hierbei finden wir bestimmte Sätze, quasi buchstäblich, als Sinfonia wieder (dann oft mit Orgel solo statt Cembalo). Darüber hinaus finden sich auch manch anderes Kantatenfragment, das eine große Verwandtschaft mit Sätzen aus den Cembalokonzerten aufweist. Bach hat über sein gesamtes Leben viele seiner früheren Werke wiederverwendet, wobei er immer sehr kreativ und sorgfältig vorging. Des Öfteren bearbeitete er seine Stücke sogar mehrfach, und in vielen Fällen ist die Suche nach der wahren originalen Fassung unbefriedigend; so manche Frage bleibt ungelöst, und Rekonstruktion bleibt Rekonstruktion.

Bei den verschiedenen Rekonstruktionsversuchen bleiben öfters wichtige praktische Fragen unbeantwortet, z.B. welche Tonart die „Originalfassung“ gehabt hat? Bachs unzweifelhaft eigene Transkriptionen zeigen immer wieder, dass seine jeweilige spätere Versionen für Cembalo (oder Cembali) in der Regel um einen Ton tiefer notiert sind, als das ursprüngliche Werk – solches ist u.a. deutlich zu erkennen im Falle der Cembalo-Versionen der beiden Violinkonzerten und des Doppelkonzerts für zwei Violinen.

Nimmt man an, dass auch das groß angelegte Cembalokonzert in d-Moll (BWV 1052) eine von Bach selbst umgearbeitete Fassung eines früheren Violinkonzertes sei, dann müsste die Violin-

Erstfassung wohl in e-Moll gestanden haben ..., e-Moll ist aber für Violine eine äußerst untypische Tonart, besonders hinsichtlich der ausgesprochenen Virtuosität dieses Werkes. Da das Stück dagegen in d-Moll viel besser auf der Violine „liegt“, wird heute das Werk doch lieber untransponiert wie die Cembaloversion in d-Moll gespielt ...

Daran merkt man, wie beliebig und schließlich subjektiv dergleichen „Rekonstruktionen“ doch immer bleiben. Die Freude dagegen, Bachs eigene Originale und eigene Bearbeitungen zu spielen, ist im Vergleich dazu – so meine ich persönlich – wesentlich größer. Deswegen haben wir uns bei diesem Projekt ausschließlich an diese gesicherten Werke gehalten.

Der Ausgangspunkt für diese Einspielung der zwölf Concerti war, dass diese Konzerte ursprünglich wohl für ein einfach besetztes Ensemble gedacht waren – d.h. ohne jede Verdopplung der Streicherstimmen. In den handschriftlichen Überlieferungen (oft als autographe Partituren mit zusätzlichen Stimmen!) findet sich nirgends ein Hinweis auf eine größere Besetzung – und auch rein musikalisch wird deutlich, dass die Balance zwischen Soloinstrument und Begleitensemble durch Verdopplungen nur problematischer wird. Auch die 16-Fuß-Verdopplung der Bassstimme (eine Oktave tiefer klingend als geschrieben), die heute noch allgemein oft vorgenommen wird, ist meines Erachtens absolut überflüssig und sogar nachteilig ...

Dass manche dieser Cembalokonzerte ursprünglich auf verschollene „Urformen“ zurückgehen, wird in vielen musikwissenschaftlichen Aufsätzen seit mehreren Jahrzehnten behauptet, was mal mehr oder auch weniger überzeugt.

Eine besondere Bemerkung bezüglich der Bassstimme

Wie bereits im Kommentar zur CD1 erläutert, hat Bach bei seinem Doppelkonzert für zwei Violinen BWV 1043 die Bassstimme explizit mit „Violoncello“ bezeichnet und nicht wie bei den anderen Konzerten üblich mit „Basso“ oder „Continuo“. Meiner Meinung nach ist dies eine deutliche Referenz zur „Concertino-Gruppe“ von zwei Violinen und „Violoncello“, so wie sie in der italienische Tradition des Concerto grosso in der Barockzeit unveränderlich spezifiziert wurde.

Aus diesem Grund haben wir für die beide Versionen des Doppelkonzertes (also BWV 1043 und BWV 1062 – siehe CD 1 und 3) das Violoncello da spalla eingesetzt – bei allen anderen Werken aber wurde die größere Basse de violon bevorzugt (früher auch ‚Violone‘, ‚Bassgeige‘, ‚Bass-violin‘ oder auf Niederländisch ‚Bas-Viool‘ genannt). Der Basse de violon ist bedeutend größer als das heutige Cello und wird wie die Viola da gamba zwischen den Beinen gehalten, allerdings mittels eines kleinen Holzstachels auf den Boden ruhend.

Zur Struktur der Konzerte

Alle Bach-Konzerte zeigen in ihren drei Sätzen denselben wechselnden Ablauf, schnell – langsam – schnell, in verschiedenen Erscheinungsformen. Diese Form war aus Italien nach ganz Europa exportiert worden, überall allgemein akzeptiert und besonders in der Gattung des instrumentalen Concerto angewandt. Diese symmetrische Grundstruktur trägt in sich eine besondere Schönheit oder kann sie zumindest bieten – man könnte dies in etwa mit den zahllosen meisterhaften Triptychen in der alte Malerei vergleichen.

Immer wieder finden wir bei Bach die tiefsten Gedanken und Erfindungen in den zentralen langsamen Sätzen; vor allem in ihnen spricht er uns mit einer zeitloser Sprache an. Die beiden schnellen Ecksätze der Konzerte sind dabei meist imposante Gebäude von dichter Struktur, mit vielen Kontrasten und überraschenden Einfällen, durchströmt von einer nie endenden Energie. In manchen Fällen sind die Schluss-Sätze von Bachs Konzerten auch deutlich durch bestehende Tanzformen inspiriert.

Die Grundidee des großen **Cembalokonzerts d-Moll BWV 1052** zeigt deutlich den Einfluss von Vivaldi (man denke an dessen monumentales *Violinkonzert „Grosso Mogul“ RV 208*, das Bach für Orgel bearbeitet hat, BWV 594). Nur im *5. Brandenburgischem Konzert* (mit Cembalo, Flöte und Violine solo) finden wir solche imposante Cembalo-solo-Passagen wie in diesem Konzert in der ersten Tonart d-Moll.

Der erste Satz (Allegro) ist eine Bearbeitung der Sinfonia mit Organo obligato, die die *Kantate BWV 146 „Wir müssen durch viel Trübsal“* eröffnet (komponiert in Leipzig ca. 1726), dort wirken neben den Streichern auch drei Oboen mit. Bei seiner Revision hat Bach die Orgelsolo-Stimme noch stärker ausgearbeitet ...

Den zweiten Satz (Adagio, g-Moll) finden wir ebenfalls schon in derselben Kantate, im nachfolgenden ersten „Chorsatz“, in dem die Anfangsverse des Textes lamentoartig von den vier Vokalstimmen unter Begleitung der Streicher und mit Orgel solo vorgetragen werden, ein wunderbarer, einzigartiger Kantatensatz, der hier textlos vorgetragen wird.

Auch den dritten Satz hat Bach einer früheren Kantate „entnommen“, ursprünglich war dies die eröffnende Sinfonia von BWV 188 *„Ich habe meine Zuversicht“* (1728) mit Orgel solo. Deshalb hat dieser Satz auch nichts von einem leichtfüßigen Finale:

er ist ebenso ernsthaft-komplex und durchgearbeitet wie schon der erste Satz.

Beim **Cembalokonzert f-Moll BWV 1056** besteht die Möglichkeit, dass die Sätze 1 & 3 ursprünglich auf ein verschollenes früheres Violinkonzert in g-Moll zurückgehen. Der zweite Satz (Adagio) ist auf alle Fälle eine Bearbeitung der Eröffnungs-Sinfonia der *Kantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“ BWV 156* (1727 oder 1729). Mit diesem Wissen kann man den äußerst gelassenen, tiefsinnigen und zeitlosen Charakter dieses Satzes noch besser einordnen. Das Cembalo übernimmt in der rechten Hand die ursprüngliche Solopartie der Oboe, dazu lässt Bach die vier Streicher „pizzicato“, also gezupft spielen, wodurch sie sich mit dem Cembaloklang noch intimer verbinden.

In der Barockzeit ist f-Moll die typische Tonart des Nachdenklich-Dunklen, der Traurigkeit als „Zustand“; dadurch hebt diese Tonart sich ab von den übrigen, eher geläufigeren Tonarten, und tatsächlich man findet nur selten Concerti in f-Moll. So wirkt dieses Cembalokonzert zwischen den anderen wie eine „Insel“; von der Spielzeit ist es auch kürzer, repräsentiert jedoch bestimmt nicht weniger Bachs Genialität!

Wie schon erwähnt, ist das **Violinkonzert E-Dur BWV 1042** die Urform des *Cembalokonzerts D-Dur BWV 1054* – und das ist denn auch der Grund warum wir es in dieser CD-Serie mit aufgenommen haben. Das Werk datiert wahrscheinlich aus den Jahren 1717–23, als Bach in Diensten des Fürst Leopold von Anhalt-Köthen stand. Dieser war Calvinist und verlangte von seinem Kapellmeister keine Kantatenkompositionen für die Sonntagsdienste, dafür aber umso mehr Instrumentalmusik für seine Hofmusik, auf die er sehr stolz war. Ebenso so wie das zweite überlieferte

Violinkonzert (a-Moll, BWV 1041, siehe Vol. I dieser Serie) hat dieses Konzert die nach italienischer Art damals „übliche“ Form, wie bei Vivaldi und so vielen anderen. Die Tonart E-Dur strahlt oft eine helle Transparenz aus, und ist für Violinkonzerte eher ungewöhnlich, aber auch nicht unbedingt ungünstig für die Violine: das letzte von Bachs berühmten *Sei solo* (die *Partita Nr.3*), steht ebenso in E-Dur ...

Der erste Satz (Allegro) verwendet das Anfangsmotiv als „Baustein“, dessen Charakter würden wir als „trompetenhaft“ bezeichnen. Es erscheint immer wieder in verschiedenen Kombinationen und Lagen über das ganze Stimmgewebe verteilt, während die Solovioline allerhand freie Variationen entfaltet. Dieser sehr erfindungsreiche Satz in ABA-Form ist ein wahres Monument in der Konzertliteratur für Violine.

Der zweite Satz (Adagio, cis-Moll) wird getragen von einer sich stets wiederholenden Bass-Linie, die etwas ewig-melancholisches in sich hat. Dieser repetitive „Ground“ wird anfangs unter langen gehaltenen Tönen in den anderen Streicherstimmen und ohne Solist vorgestellt, dann tritt die Solovioline hinzu und scheint in verschiedenen Abschnitten zu fantasieren oder „improvisieren“. Nachdem sie ihren Gesang beendet hat, erklingen nochmals die Anfangstakte – diese Symmetrie schließt den ewigen Kreis ...

Das Allegro vivace des dritten Satzes hat deutlich die Form eines Rondos: die einzelne ‚Strophen‘ werden stets getrennt durch einen festen ‚Refrain‘, der auch das Stück eröffnet und abschließt. Diese einfache Struktur, und der beinahe rustikale Tanzcharakter dieses

Satzes, kommt nach den so innerlich-bewegten beiden vorherigen Sätzen etwas unerwartet. Aber diese Überraschung verschafft dem Hörer aber zugleich ein besonderes Wohlbehagen ...

Das **Cembalokonzert g-Moll BWV 1058** ist, wie schon gesagt, Bachs eigene Bearbeitung seines *Violinkonzerts a-Moll BWV 1041*. Die Cembalopartie ist in den Solopassagen oft reichhaltig ausgestaltet, die Streicher wurden – um einen Ton tiefer transponiert – fast unverändert vom Original übernommen.

Der erste Satz ist ein nicht sehr schnelles Allegro im 2/4 Takt. Der energische Anfang erklingt wie eine kurze Frage mit einer sofortigen ebenso kurzen Antwort, dann folgt eine längere Ausschweifung. Das Anfangsmotiv wird in allen Stimmen regelmäßig in verschiedenen Erscheinungsformen aufgegriffen, und sorgt immer wieder für frische Energie, während die Solovioline ihre eigene Erzählung entwickelt.

Gestützt auf ein oft wiederkehrendes Bassmotiv in Achtelnoten, schreitet der zweite Satz (Andante, in B-Dur) in einem festen, steten Gang. Die anderen Streicher verstärken diesen in Vierteln, und die Solopartie schwebt indessen darüber in lyrischen Linien. Ein einmaliges Beispiel des typisch italienischen Stils, eingefärbt mit tiefen Bach-Gedanken!

Der dritte Satz Allegro assai im 9/8-Takt ist eine Art Giga, in der jedoch eine kompakte polyphone Schreibweise vorherrscht. Die virtuoson Passagen, in dieser Fassung aber auch im „Original“ für Violine, zeigen wie perfekt Bach die jeweiligen Eigenschaften der Violine wie auch des Cembalos beherrscht und gezielt einsetzt.

Sigiswald Kuijken



Amsterdam-based Belgian harpsichordist **Mario Sarrechia** (*1988) is active both as a soloist and continuo player. He studied at the Royal Conservatoire of Antwerp and the Conservatorium of Amsterdam, where he took classes with Bob van Asperen, Menno van Delft, Ewald Demeyere and Richard Egarr. He also benefited from masterclasses with renowned musicians, including Gustav Leonhardt, Sigiswald Kuijken, and Christophe Rousset. His collaborations include projects with La Petite bande, The Orchestra of the Eighteenth Century, Orkester Nord, and musicians such as Ann Hallenberg, Enrico Onofri, Ryo Terakado, and François Fernandez. Mario has recorded for labels including ACCENT, Aparté, and Et'cetera. He teaches music theory and history at the Prince Claus Conservatoire in Groningen (NL) and at the University of Applied Sciences Leiden (NL).

Mario Sarrechia (*1988), claveciniste belge qui vit à Amsterdam, se partage entre son activité de soliste et de joueur de continuo. Il a étudié au Conservatoire Royal d'Anvers et au Conservatoire d'Amsterdam où il a suivi les enseignements de Bob van Asperen, Menno van Delft, Ewald Demeyere et Richard Egarr. Il a profité en outre de masterclasses tenues par des musiciens aussi renommés que Gustav Leonhardt, Sigiswald Kuijken et Christophe Rousset. On recense à ses coopérations des projets avec La Petite Bande, avec l'Orchestra of the Eighteenth Century, l'Orkester Nord et avec des musiciens tels qu'Ann Hallenberg, Enrico Onofri, Ryo Terakado et François Fernandez. Mario a enregistré entre autres pour les labels discographiques ACCENT, Aparté et Et'cetera. En dehors de sa carrière de musicien, il enseigne la théorie et l'histoire de la musique au Prince Claus Conservatoire de Groningen (NL) et à l'École Supérieure de Leiden (NL).

Der in Amsterdam lebende belgische Cembalist **Mario Sarrechia** (*1988) ist sowohl als Solist als auch als Continuo-Spieler tätig. Er studierte am Königlichen Konservatorium in Antwerpen und am Konservatorium in Amsterdam, wo er Unterricht bei Bob van Asperen, Menno van Delft, Ewald Demeyere und Richard Egarr nahm. Außerdem profitierte er von Meisterkursen bei renommierten Musikern wie Gustav Leonhardt, Sigiswald Kuijken und Christophe Rousset. Zu seinen Kooperationen zählen Projekte mit La Petite Bande, dem Orchestra of the Eighteenth Century, dem Orkester Nord und Musikern wie Ann Hallenberg, Enrico Onofri, Ryo Terakado und François Fernandez. Mario hat für Labels wie ACCENT, Aparté und Et'cetera aufgenommen. Neben seiner Karriere als Musiker unterrichtet er Musiktheorie und -geschichte am Prince Claus Conservatoire in Groningen (NL) und an der Fachhochschule Leiden (NL).



Taiwanese harpsichordist **Hsiu-Tzu Ryan** studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, after earlier training in Paris and New York. She studied with Elisabeth Joyé, Olivier Baumont, Blandine Rannou, and Masayuki Maki, and later took private lessons with Sigiswald Kuijken. She has collaborated with renowned musicians such as François Fernandez, Julien Chauvin, Christine Plubeau, and Marc Mauillon. Recent highlights include performing as duo partner with Sigiswald Kuijken and as soloist with La Petite Bande.

In recent years, she has curated and organized major concert series and interdisciplinary arts projects, and served as artistic director for festivals and performance initiatives across Taiwan.

La claveciniste taiwanaise **Hsiu-Tzu Ryan** a étudié au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, après avoir auparavant accompli sa formation à Paris et New York. Elle a été l'élève d'Elisabeth Joyé, Olivier Baumont, Blandine Rannou et Masayuki Maki et a suivi plus tard l'enseignement privé de Sigiswald Kuijken. Elle a travaillé avec des musiciens renommés tels que François Fernandez, Julien Chauvin, Christine Plubeau et Marc Mauillon. Ses prestations en duo avec Sigiswald Kuijken et de soliste avec La Petite Bande comptent parmi les moments forts de son activité musicale récente.

Ces dernières années, elle a organisé de grandes programmations de concerts et des projets artistiques interdisciplinaires et elle a été la directrice artistique de festivals et de spectacles dans tout Taïwan.

Die taiwanesische Cembalistin **Hsiu-Tzu Ryan** studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, nachdem sie zuvor in Paris und New York ausgebildet worden war. Sie studierte bei Elisabeth Joyé, Olivier Baumont, Blandine Rannou und Masayuki Maki und nahm später Privatunterricht bei Sigiswald Kuijken. Sie hat mit renommierten Musikern wie François Fernandez, Julien Chauvin, Christine Plubeau und Marc Mauillon zusammengearbeitet. Zu den Höhepunkten der letzten Zeit zählen Auftritte als Duopartnerin mit Sigiswald Kuijken und als Solistin mit La Petite Bande.

In den letzten Jahren hat sie große Konzertreihen und interdisziplinäre Kunstprojekte kuratiert und organisiert und war als künstlerische Leiterin für Festivals und Performance-Initiativen in ganz Taiwan tätig.



Sigiswald Kuijken was born in Brussels in 1944. He studied the violin at the Conservatories of Bruges and Brussels. From a very young age he was interested in early music. He is self-taught in the instrumental techniques and performance practice of the 17th and 18th centuries. In 1969 he introduced a historically more authentic style of playing the Baroque violin, in which the instrument is no longer held between the chin and the shoulder, but rests on or under the collarbone. Many performers did adopt this technique from the early seventies onward.

He performed a great deal of chamber music with different specialists in the Baroque repertoire, principally his brothers Wieland and Barthold, but also Gustav Leonhardt, Robert Kohnen and later with Anner Bylisma, Frans Brüggen, René Jacobs etc. At the instigation of Gustav Leonhardt and the German company Harmonia Mundi, he founded *La Petite Bande* in 1972.

In 2004 Sigiswald Kuijken reintroduced in practical performance the violoncello da spalla (shoulder cello).

Sigiswald Kuijken est né à Bruxelles en 1944. Il a étudié le violon aux Conservatoires de Bruges et de Bruxelles. Dès son plus jeune âge, il s'est intéressé à la musique ancienne. Il s'est formé en autodidacte aux techniques instrumentales et aux pratiques d'exécution des XVII^e et XVIII^e siècles. En 1969, il a introduit un style de jeu du violon baroque historiquement plus authentique, dans lequel l'instrument n'est plus tenu entre le menton et l'épaule, mais repose sur ou sous la clavicule. De nombreux interprètes ont adopté cette technique à partir du début des années 70.

Il a joué beaucoup de musique de chambre avec différents spécialistes du répertoire baroque, principalement ses frères Wieland

et Barthold, mais aussi Gustav Leonhardt, Robert Kohnen et plus tard avec Anner Bylisma, Frans Brüggen, René Jacobs, etc. A l'instigation de Gustav Leonhardt et de la société allemande Harmonia Mundi, il fonde *La Petite Bande* en 1972.

En 2004, Sigiswald Kuijken a réintroduit dans la pratique le Violoncello da spalla (violoncelle d'épaule).

Sigiswald Kuijken wurde 1944 in Brüssel geboren. Er studierte Geige an den Konservatorien von Brügge und Brüssel. Schon früh interessierte er sich für die Alte Musik und befasste sich als Autodidakt mit den Instrumentaltechniken und Interpretationen des 17. und 18. Jahrhunderts. 1969 führte er eine historisch gesehen authentische Spielweise für die Barockvioline ein: Das Instrument wird nicht zwischen Kinn und Schulter gehalten, sondern wird frei auf oder unter das Schlüsselbein gelegt. Viele Interpreten haben sich seit dem Beginn der 1970er Jahre diese Spielweise angeeignet.

Kuijken hat sehr viel Kammermusik gespielt, vor allem mit seinen Brüdern Wieland und Barthold, aber auch mit Gustav Leonhardt, Robert Kohnen und später mit Anner Bylisma, Frans Brüggen und René Jacobs. Auf Anregung von Gustav Leonhardt und der Firma Deutsche Harmonia Mundi gründete er 1972 *La Petite Bande*.

2004 erweckte Sigiswald Kuijken das vergessene Violoncello da spalla (Schultercello) zu neuem Leben.

It was in 1972 that Sigiswald Kuijken formed **La Petite Bande**, at the instigation of the German record company Harmonia Mundi, in order to record *Le Bourgeois Gentilhomme* by Lully conducted by Gustav Leonhardt. The name and the size of the orchestra were inspired by Lully's orchestra at the court of Louis XIV. The aim was to revive this music in an authentic fashion, using instruments of the time and borrowing original playing techniques and style, in order to achieve a sound and an interpretation faithful to the original. The success of the recording was such that the orchestra was regularly invited to give concerts, and ended up establishing itself as a more permanent group.

Since then its repertoire has widened to include the Italian and German Baroque style and the classical period (Mozart, Haydn). The orchestra has appeared in many festivals and on major international stages, in Europe as well as in Japan, China, Australia, and South America.

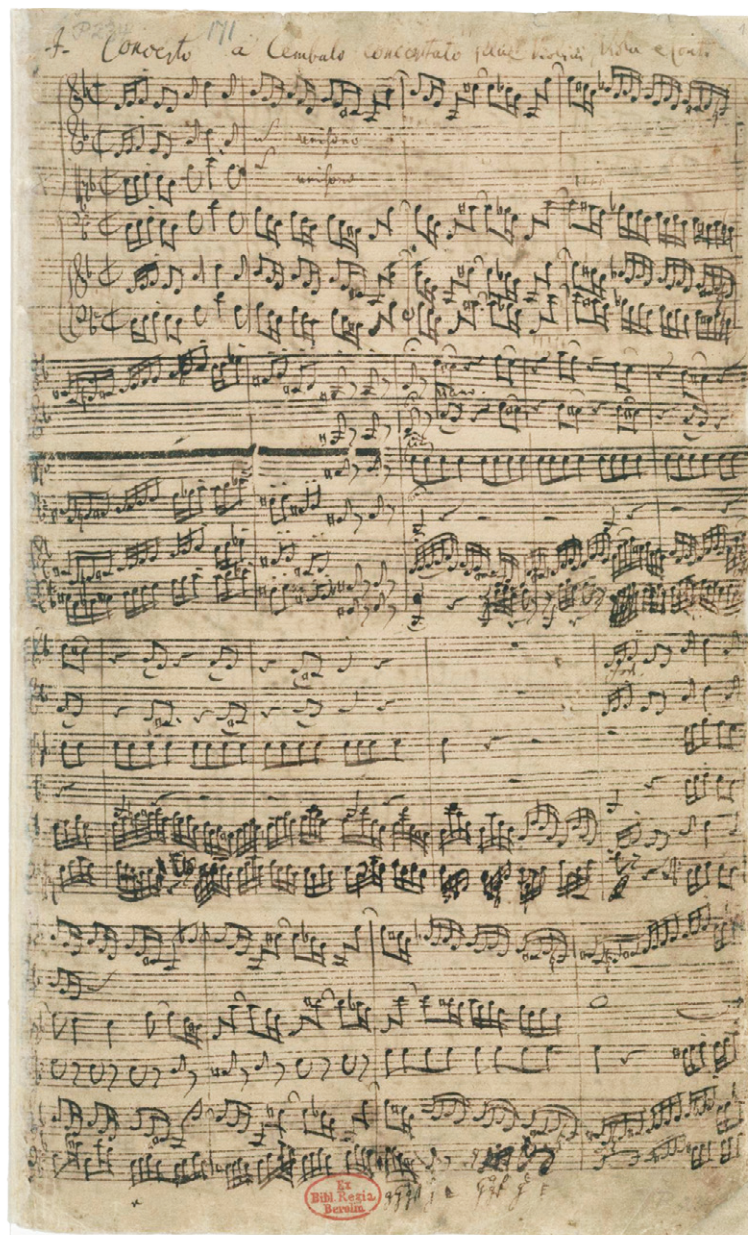
C'est en 1972 que Sigiswald Kuijken a formé **La Petite Bande**, à l'instigation de la maison de disques allemande Harmonia Mundi, afin d'enregistrer *Le Bourgeois Gentilhomme* de Lully sous la direction de Gustav Leonhardt. Le nom et la taille de l'orchestre sont inspirés de l'orchestre de Lully à la cour de Louis XIV. L'objectif était de faire revivre cette musique de manière authentique, en utilisant les instruments de l'époque et en empruntant les techniques et le style de jeu originaux, afin d'obtenir un son et une interprétation fidèles à l'original. Le succès de cet enregistrement a été tel que l'orchestre a été régulièrement invité à donner des concerts et a fini par s'établir en tant que groupe permanent.

Depuis lors, son répertoire s'est élargi au style baroque italien et allemand et à la période classique (Mozart, Haydn). L'orchestre

s'est produit dans de nombreux festivals et sur les grandes scènes internationales, aussi bien en Europe qu'au Japon, en Chine, en Australie et en Amérique du Sud.

La Petite Bande wurde 1972 von Sigiswald Kuijken auf Anregung seiner damaligen Plattenfirma, (Deutsche) Harmonia Mundi, gegründet, um Lullys *Le Bourgeois Gentilhomme* unter der Leitung von Gustav Leonhardt einzuspielen. Name und Besetzung des Ensembles leiten sich von Lullys Orchester am Hofe Ludwigs XIV. ab. Ziel war, diese Musik in authentischer Weise wieder aufleben zu lassen, dabei auf Barockinstrumenten zu spielen und authentische Spieltechniken und -stile einzusetzen, um ein Klangbild und eine Interpretation zu erhalten, die dem Original getreu sind. Der Erfolg dieser Aufnahme brachte dem Orchester zahlreiche Einladungen und hatte zur Folge, dass man einen ständigen Klangkörper etablierte.

Seitdem hat sich das Repertoire laufend erweitert, insbesondere in den Bereichen der italienischen und deutschen Barockmusik sowie der Wiener Klassik (Mozart, Haydn). *La Petite Bande* hat bei zahlreichen Festivals mitgewirkt und ist in allen großen internationalen Konzertsälen in Europa wie auch in Japan, China, Australien und Südamerika aufgetreten.



Concerto for harpsichord in D minor BWV 1052, Manuscript D-B Mus.ms. Bach P 234,
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

ACCENT

Recording: Paterskerk, Tielt (Belgium), 13–16 July 2025

Recording producer: Olaf Mielke, MBM Musikproduktion Darmstadt (Germany)

Executive producer: Michael Sawall

Layout & booklet editor: Joachim Berenbold

Front illustration: "Woman at a harpsichord" by Frans van Mieris the Elder (1658),
Staatliches Museum Schwerin (Germany)

Translations: Katie Stephens (English), Sylvie Coquillat (français)

© 2026 harmonia mundi musique s.a.s.