



JOHANN SEBASTIAN BACH

HARPSICHORD CONCERTOS

FREIBURGER BAROCKORCHESTER
ANDREAS STAIER

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

HARPSICHORD CONCERTOS

CONCERTOS POUR CLAVECIN / CEMBALO-KONZERTE

Concerto no.1 BWV 1052 in D minor / *ré mineur* / d-Moll

1	I. Allegro	7'48
2	II. Adagio	7'06
3	III. Allegro	8'05

Concerto no.2 BWV 1053 in E major / *Mi majeur* / E-Dur

4	I.	8'31
5	II. Siciliano	4'43
6	III. Allegro	6'38

Concerto [no.7] BWV 1058 in G minor / *sol mineur* / g-Moll

7	I.	3'36
8	II. Andante	5'46
9	III. Allegro assai	4'06

Concerto no.3 BWV 1054 in D major / *Ré majeur* / D-Dur

1	I.	7'41
2	II. Adagio e piano sempre	6'39
3	III. Allegro	2'41

Concerto no.4 BWV 1055 in A major / *La majeur* / A-Dur

4	I. Allegro	4'24
5	II. Larghetto	5'14
6	III. Allegro ma non troppo	4'20

Concerto no.5 BWV 1056 in F minor / *fa mineur* / f-Moll

7	I.	3'05
8	II. Largo	2'40
9	III. Presto	3'36

Concerto no.6 BWV 1057 in F major / *Fa majeur* / F-Dur

10	I.	6'52
11	II. Andante	3'32
12	III. Allegro assai	4'50

Andreas Staier

*harpsichord Anthony Sidey & Frédéric Bal, Paris 2004,
after Hieronymus Albrecht Hass, Hamburg 1734*

Freiburger Barockorchester

<i>Violin 1</i>	Petra Müllejans* (direction) Martina Graulich, Beatrix Hülsemann
<i>Violin 2</i>	Christa Kittel*, Brigitte Täubl, Kathrin Tröger
<i>Viola</i>	Werner Saller*, Anne Katharina Schreiber
<i>Violoncello</i>	Guido Larisch*, Stefan Mühleisen
<i>Double bass</i>	Dane Roberts*
<i>Recorder**</i>	Isabel Lehmann, Margret Görner
<i>Harpsichord***</i>	Torsten Johann <i>harpsichord by Christoph Kern, Staufen 2011, after Johannes Couchet, Antwerp, first half 17th century</i>

- * single cast in BWV 1053
- ** in BWV 1057 only
- *** in BWV 1055 & 1058

LES CONCERTOS POUR CLAVECIN

Seule une toute petite partie de l'œuvre pour orchestre de Bach semble avoir été conservée. Les pertes supérieures à la moyenne dans ce domaine précis de sa production ont donné lieu à de nombreuses spéculations, sans pourtant que l'on ait pu avancer jusqu'ici de raisons convaincantes. Le nombre très restreint d'œuvres pour ensembles instrumentaux datant des années durant lesquelles Bach séjourna à Weimar et à Köthen où, occupant les fonctions de maître de chapelle ou de maître de concert, il se trouvait pourtant à la tête d'ensembles instrumentaux de tout premier plan, a incité certains chercheurs à supposer que Bach avait probablement dû laisser sur place la plus grande partie de ses compositions en quittant ces résidences princières, suivant en cela une pratique bien documentée dans différentes sources du XVIII^e siècle ; d'autres hypothèses se fondent sur la répartition des partitions de Bach entre ses héritiers. Une chose est sûre, cependant : c'est au plus tard à la mort du compositeur que ses œuvres pour orchestre commencèrent à tomber dans l'oubli, en partie également en raison d'un changement de paradigme radical en matière de goût survenu, lui aussi, vers le milieu du XVIII^e siècle. Dans le sillage de la renaissance que connut l'œuvre de Bach à partir du début du XIX^e siècle, il fallut pourtant beaucoup d'efforts pour que ces œuvres, devenues entretemps inconnues même des meilleurs connaisseurs de Bach, soient à nouveau régulièrement interprétées. Ce fut un processus de longue haleine et un parcours semé d'embûches. Et il fallut attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour que soit enfin reconnue la portée fondamentalement novatrice d'un groupe d'œuvres qui, au fond, marqua les véritables débuts du genre même du concerto pour piano.

Le cycle écrit par Bach, comprenant au total sept concertos pour clavecin et accompagnement orchestral, est conservé sous la forme d'une partition autographe qui, compte tenu de la disparition de la plupart des autres manuscrits autographes des compositions de Bach pour orchestre, représente l'une des sources les plus importantes dans ce domaine de son œuvre. La recherche n'a pas encore éclairci tous les détails de la genèse et de la destination de cet exemplaire d'une extrême rareté ; mais l'examen graphologique de même que celui des filigranes permettent de dire que la partition date sans doute de 1738, ou peut-être de 1739. Si l'on privilégie la seconde de ces datations, on pourrait imaginer qu'elle a été réalisée lorsque Bach reprit, le 2 octobre 1739, la direction du *Collegium Musicum* de Leipzig, après deux ans d'interruption ; le seul contre-argument serait que le soin apporté à la confection de la partition ne s'accorde guère au travail mené avec un ensemble étudiant à l'organisation assez informelle. Il semble plus plausible que le manuscrit ait été réalisé à l'occasion d'une visite de Bach à Dresde en mai 1738 ; il s'y est certainement produit dans l'entourage de la cour ou dans des cercles aristocratiques privés, par exemple chez le comte Keyserlingk, un fervent mélomane chez qui il a très vraisemblablement donné plusieurs concerts. Mais quel que soit l'endroit où Bach a pu faire entendre ses concertos pour clavecin, il ne fait aucun doute qu'il aura très certainement réussi à attirer l'attention du public sur sa très grande maîtrise en matière de composition comme de virtuosité instrumentale.

La partition autographe laisse entendre que les concertos pour clavecin ne sont pas des compositions originales, mais que Bach a bien plutôt eu recours, pour l'essentiel, à des œuvres antérieures. Si dans trois cas, il s'agit de concertos pour violon encore conservés aujourd'hui, nous en sommes réduits à des hypothèses pour les autres œuvres. La thèse largement répandue selon laquelle les concertos pour clavecin seraient tous issus de concertos destinés à l'origine à des instruments mélodiques, paraît toutefois sérieusement sujette à caution.

Le cycle s'ouvre sur une pièce extraordinaire à tous points de vue, le **Concerto en ré mineur BWV 1052**. On ne sait pratiquement rien de l'origine de cette œuvre. La présence de certaines figures particulières en matière de technique de jeu a donné lieu à de nombreuses spéculations, selon lesquelles ce concerto trouverait son origine dans un concerto pour violon disparu depuis. Même si cette vision des choses a pu se répandre sans que personne ou presque ne vienne la contredire, entraînant de nombreuses "reconstructions" de ce que l'on suppose avoir été la version originelle, il ne fait aucun doute que l'œuvre a été conçue à partir d'un instrument à clavier et qu'aucune des versions proposées pour le violon n'est réellement convaincante. Enfin, de nombreuses caractéristiques de cette œuvre – parmi lesquelles l'irruption répétée de la partie soliste dans les passages pour tutti, ne s'expliquent qu'en partant du principe d'une priorité fondamentale accordée à l'instrument à clavier. L'atmosphère très singulière du premier mouvement naît du bref unisson de la ritournelle qui réapparaît par la suite à intervalles réguliers. Les solos qui viennent combler ces intervalles frappent par l'inhabituelle densité du développement motivique de l'accompagnement, qui crée des liens

thématiques pratiquement pour chaque mesure. Il en va de même dans le second mouvement : son thème, présenté également à l'unisson dès le début, accompagne tel un ostinato la cantilène du clavecin, élégiaque et richement ornée. Un finale brillant, à l'atmosphère tout aussi dense que celle des mouvements précédents, vient conclure l'œuvre.

Comparé au sombre concerto en ré mineur, le **Concerto en Mi majeur BWV 1053** qui le suit immédiatement dans la partition autographe présente un caractère dont la sérénité le dispute à l'amabilité. À l'instar de certains *Concertos Brandebourgeois*, son premier mouvement présente une vaste forme *da capo* dont l'allure se rapproche ainsi d'une aria surdimensionnée. L'écriture polyphonique, très élaborée bien qu'elle donne l'impression d'avoir été réalisée au fil de la plume et dans laquelle le thème passe d'une partie à l'autre, donne à chaque partie de l'accompagnement orchestral l'occasion d'un dialogue avec le clavecin. La partie de l'instrument soliste, écrite de part en part, de la première à la dernière mesure, est si étroitement imbriquée dans la texture filigrane de l'orchestre qu'il arrive même qu'il ait à compléter d'une seule note, en tant que soliste, le thème de la ritournelle. Les mêmes principes d'écriture se retrouvent dans les deux mouvements suivants, une sicilienne tendre et retenue en do dièse mineur et un joyeux allegro dansant à 3/8.

Le **Concerto en Ré majeur BWV 1054** trouve sa source dans le concerto pour violon en Mi majeur BWV 1042, probablement écrit alors que Bach était au service de la cour de Köthen. Dans la version la plus tardive, Bach modifia de nombreux détails, aussi bien dans la partie soliste que dans l'accompagnement. C'est d'une manière tout à fait singulière que dans la transcription pour clavecin, la variété du matériau motivique, dont l'emploi répond aux principes du développement comme du contraste et dont la densité domine surtout le premier mouvement, se donne à entendre à l'auditeur. Dans l'ensemble, cette version pour clavecin peut d'ailleurs être considérée comme une réalisation parfaitement équivalente à la version pour violon des mêmes données musicales. Le premier mouvement s'ouvre sur un motif marquant d'accord triadique, suivi d'une série d'idées fondées sur les principes du développement comme du contraste. Les brèves interventions du soliste dans la ritournelle introductive constituent l'un des aspects, certes limités, mais très significatifs, du lien étroit entre l'instrument et le tutti. Dans la suite du mouvement, les motifs présentés au début sont repris de différentes manières et combinés les uns aux autres. Dans le deuxième mouvement, une longue plainte de l'instrument soliste se déploie au-dessus d'un thème de basse obstiné, tandis que le troisième mouvement, un rondeau dansant, renoue avec l'atmosphère insouciant du début.

Dans les grandes formes *da capo* des mouvements rapides du concerto en Mi et du premier mouvement du concerto en Ré majeur, Andreas Staier joue ici les reprises avec des "modifications", c'est-à-dire des ornements telles qu'elles ont notamment été décrites par C. P. E. Bach. De même, il ajoute ses cadences aux endroits appropriés dans les troisièmes mouvements des concertos en Ré majeur, sol mineur et fa mineur. À l'écoute du **Concerto en La majeur BWV 1055**, on est frappé par la conception absolument chantante de la partie soliste ; c'est la raison pour laquelle l'une des plus anciennes hypothèses formulées à propos de cette œuvre est qu'il se serait agi à l'origine d'un concerto pour hautbois d'amour. Il faut pourtant tenir compte du fait que le premier mouvement, surtout, est à tel point conçu à partir du clavecin que les cordes ne développent pas de thème de ritournelle qui leur soit propre, mais adoptent dès la première mesure un rôle d'accompagnement, se mettant en quelque sorte en retrait pour ne pas entraver le développement de la partie soliste. Une telle démarche serait tout à fait impensable si le concerto avait été écrit pour un instrument mélodique comme le hautbois d'amour. Il convient donc plutôt de se demander si tout le premier mouvement ne serait pas issu d'une composition pour instrument à clavier sans accompagnement. Comme dans le concerto en Mi majeur, le second mouvement est une sicilienne, écrite dans la tonalité mineure relative ; à l'exception d'une brève ritournelle intervenant au début et à la fin, elle est entièrement dominée par le cours tranquille des figurations en doubles croches du clavecin. L'œuvre s'achève sur un menuet rapide ; le rythme dansant et la rigueur des périodes, toutes composées de quatre mesures, confèrent à ce mouvement un calme tranquille, malgré quelques passages plus rapides à l'occasion. Le concerto en La majeur est le seul de la série pour lequel est conservé un jeu complet de parties séparées d'origine. Outre les parties destinées à l'instrument soliste et aux instruments à cordes, il comprend une partie de continuo intégralement chiffrée que Bach a pris soin de copier lui-même, ce qui semble plaider en faveur d'une exécution avec un second clavecin qui aurait assuré le continuo. Compte tenu de l'état lacunaire des sources qui nous sont parvenues, on ne sait pas si Bach souhaitait par principe que ses concertos pour clavecin soient interprétés ainsi ou si dans ce cas précis, ce sont des conditions extérieures spécifiques qui l'ont amené à opter pour cette solution particulière. Cette découverte étonnante a incité les interprètes du présent CD à enregistrer les concertos en La majeur et en sol mineur selon les indications données par Bach.

Le **Concerto en fa mineur BWV 1056** pose la question de la source de façon plus problématique. Il fut probablement écrit à l'origine en sol mineur ; mais en agençant son cycle, Bach a sans doute voulu éviter la redondance avec cette tonalité qui apparaît déjà dans le concerto BWV 1058. La disposition des trois mouvements donne ici une impression de plus grande simplicité et de plus grande concision que dans les autres concertos, dont la disposition est parfois très généreuse : on pourrait y voir un indice en faveur d'une

date de composition plus précoce. Mais on trouve déjà bien affirmés ici certains des traits essentiels du style typique des concertos de Bach, à commencer par le parfait développement motivique de l'accompagnement dans les passages pour soliste et l'intégration exemplaire du soliste dans le "tissu" de la polyphonie des voix – la conception esthétique dominante dans les traditions génériques de la forme concertante.

Le **Concerto en Fa majeur BWV 1057** est quant à lui une transcription du quatrième Concerto brandebourgeois en Sol majeur BWV 1049. Bach modifie ici le concertino d'origine, composé d'un violon et de deux flûtes à bec, et confie au clavecin la partie du violon tout en conservant à l'identique les deux flûtes à bec. L'idée force du Concerto brandebourgeois, qui consistait à ne pas utiliser le violon uniquement comme instrument soliste virtuose au-dessus des instruments à cordes du tutti, mais à en faire également le continuo des deux flûtes à bec, est également maintenue. Les rapports réciproques, finement nuancés, entre les différents instruments (aussi bien entre les trois instruments solistes qu'entre concertino et ripieno) restent inchangés, mais les parties en trio ont été transformées en quatuors par l'adjonction d'une partie supplémentaire. Dans les deux premiers mouvements surtout, on voit comment Bach s'amuse à renverser les hiérarchies formelles et thématiques de la forme concertante. Dans le mouvement final, il concentre les forces musicales pour réaliser un audacieux tour de force compositionnel, à savoir la fusion parfaite de la fugue et du mouvement de concerto. Les ritournelles se transforment en expositions de fugues et les soli en divertissements thématiquement liés.

À l'instar du Concerto en Ré majeur, le **Concerto en sol mineur BWV 1058** constitue la transcription d'un autre concerto pour violon sans doute écrit vers 1730, en la mineur (BWV 1041). Comme les autres, cette adaptation fait apparaître sous un jour nouveau certaines particularités structurelles, et une écoute comparative des deux versions permet à l'auditeur d'accéder à une compréhension plus profonde de la conception qu'avait Bach de la création musicale. Grave et dense, le premier mouvement est suivi d'un andante harmoniquement audacieux, dans lequel une cantilène expressive se développe au-dessus d'un thème de basse presque omniprésent. Le mouvement final se présente comme une gigue fuguée dont le caractère est défini par le rythme pulsant à 9/8 et la virtuosité sans cesse accrue de l'instrument soliste.

PETER WOLLNY

Traduction Elisabeth Rothmund

HARPSICHORD CONCERTOS

It is clear that only a relatively small part of Bach's orchestral output has been preserved for posterity. There has been much conjecture about the reasons for the above-average losses in this area, but so far a really conclusive explanation is lacking. The fact that so few instrumental ensemble works have been preserved from the Weimar and Cöthen years, the very time when the composer was active as Konzertmeister and Kapellmeister at the head of excellent ensembles, has prompted some scholars to put forward the hypothesis that Bach – following a convention frequently attested in documents of the eighteenth century – was obliged to leave the bulk of his compositions behind on his departure from these princely households; other theories lay emphasis on the division of Bach's music library among his heirs. At any rate, the only thing that can be stated with certainty is that, from the composer's death onwards, the veil of forgetfulness began to descend on his orchestral works – a phenomenon also due in part to the far-reaching change in taste that commenced in the mid-eighteenth century. As a result, manifold efforts were required in the course of the Bach Revival of the early nineteenth century to reclaim for the performing repertory pieces that had in the meantime become completely unknown even to Bach connoisseurs. The process was a protracted one, fraught with difficulties. And it was only in the second half of the twentieth century that musicologists recognised the pioneering significance of a group of works which in fact marked the beginnings of the keyboard concerto as a genre.

Bach's cycle of seven concertos for harpsichord and orchestra has come down to us in an autograph score which – in view of the loss of most of the other original manuscripts of his music for instrumental ensemble – is one of the most important sources in this area of his output. Research has not yet fully ascertained the precise circumstances of the genesis and destination of this treasure trove. Nevertheless, on the basis of examination of the handwriting and the watermarks, it is possible to determine that the score was probably written in 1738, or perhaps only 1739. If one favours the later date, then it is conceivable that it was produced in connection with Bach's return to directing the Leipzig Collegium Musicum on 2 October 1739 after a two-year break; but the carefully laid-out fair copy does not quite fit into the context of that student ensemble, which did not enjoy much in the way of formal organisation. It would seem more plausible to link it to the visit we know Bach made to Dresden in May 1738, in the course of which he certainly performed at court or in private aristocratic circles, for example at concerts in the household of the music-loving Count Keyserlingk. Wherever Bach may have been heard playing his harpsichord concertos, he must have succeeded in focusing the audience's attention on his compositional and virtuosic mastery.

We may infer from the autograph score that the harpsichord concertos were not new compositions; rather, Bach seems mostly to have resorted to music written earlier. In three cases, the models were violin concertos that still exist; for the other works we are reliant on speculation. The widespread thesis that the harpsichord concertos consistently derive from concertos for melody instruments, however, appears questionable.

The cycle starts with a piece that is outstanding in all respects, the **Concerto in D minor BWV 1052**. The prehistory of this work is largely shrouded in mystery. On account of certain types of technical figuration, it has repeatedly been conjectured that it derives from a lost violin concerto. Although this view has been diffused almost unchallenged and has generated many 'reconstructions' of the supposed original version, one cannot but conclude that the work was conceived from the outset for keyboard instrument and that none of the violin versions presented so far is really convincing. Ultimately, many features of this composition – including the repeated intrusion of the solo part into the tutti sections – can only be explained if one starts from the fundamental precedence of the keyboard instrument. The first movement gains its distinctive atmosphere from the terse unison theme of the ritornello, which recurs at regular intervals in the subsequent course of the work. The intervening solos are characterised by an unusually dense motivic elaboration of the accompaniment that leaves scarcely a bar unrelated to the theme. Similarly tight motivic working is to be found in the second movement, whose theme, again initially presented in unison, provides an ostinato-like accompaniment to the elegiac and richly ornamented solo cantilena of the harpsichord. The work ends with a brilliant finale, as intense in mood as the previous movements.

Compared with the gloomy D minor concerto, the **Concerto in E Major BWV 1053** that follows it in the score is cheerful and mellow in atmosphere. The first movement, as in some of the Brandenburg Concertos, is cast in an extended da capo form and thus formally akin to an oversized aria. The filigree polyphonic technique – highly elaborate yet seemingly dashed off with a light touch – allows each voice in the orchestral accompaniment to become a partner in dialogue with the solo harpsichord. The latter's part, fully written out from first bar to last bar, is so intricately interwoven with the delicate texture of the orchestra that at one point it is even permitted to complete a single note in the ritornello theme all by itself. The same compositional principles also apply to the two ensuing movements, a tender, restrained Siciliano in C sharp minor and a buoyant Allegro in dancing 3/8 metre.

The **Concerto in D major BWV 1054** derives from the Violin Concerto in E major BWV 1042, which was probably written during Bach's tenure at the Cöthen court. In this later arrangement Bach changed many details in both the solo part and the accompanying voices. The diversity of the densely worked motivic ideas – used now to develop, now to contrast ideas – that dominate the first movement, in particular, is conveyed to the listener of the harpsichord transcription in an entirely idiosyncratic manner. On the whole, the harpsichord version may be placed along the violin original as an equally valid realisation of the same musical *res facta*. The first movement opens with a concise triadic motif, followed by a succession of ideas that develop or contrast with it. A small but telling aspect of the close relationship between solo instrument and tutti group is to be found in the short interjections of the soloist in the introductory ritornello. In the subsequent course of the movement the motifs presented at the beginning are worked out and combined in a variety of ways. In the second movement an expansive lament on the solo instrument unfolds over an ostinato bass theme, while the finale, a dance-like rondo, reverts to the carefree mood of the opening movement.

In this recording, Andreas Staier performs the reprises of the large-scale da capo forms in the fast movements of the E major concerto and the first movement of the D major concerto with 'Veränderungen' – that is, embellishments, of the kind described notably by C. P. E. Bach. He likewise adds cadenzas at suitable points in the respective third movements of the concertos in D major, G minor, and F minor.

A particularly striking feature of the **Concerto in A major BWV 1055** is the markedly cantabile idiom of the solo part; as a result, it has long been widely believed that its model was a concerto for oboe d'amore. But it must be borne in mind that the first movement in particular is conceived on the basis of the harpsichord as solo instrument, to such an extent that the strings are not even permitted to deploy a ritornello theme of their own, but from the first bar onwards assume their role as accompanists and thus step into the background to enable the solo part to develop unhindered. In the case of a melody instrument like the oboe such a design would be unthinkable. One therefore needs to consider whether the entire first movement did not originate as a composition for an unaccompanied keyboard instrument. The ensuing movement, as in the E major concerto, is a siciliana in the relative minor, which apart from a brief introductory and closing ritornello is wholly dominated by the gently flowing semiquaver figuration of the harpsichord. The finale has the gait of a rapid minuet; despite occasional fast passagework, the dance metre and the strict four-bar periods ensure the delightful tranquillity of this concluding movement. The A major concerto is the only one in the series for which a complete original set of parts has survived. In addition to parts for the solo instrument and the strings, this includes a fully figured continuo part written in Bach's hand, which indicates performance with an additional continuo harpsichord. Given the incomplete state in which the sources have come down to us, it remains unclear whether Bach intended his harpsichord concertos to be played in this way as a general rule or whether special external conditions required him to find an individual solution in this case. This notable discovery has prompted the musicians on the present recording to perform the A major and G minor concertos in the manner specified by Bach.

The **Concerto in F minor BWV 1056** presents numerous problems with respect to its model. Possibly it was originally in G minor; Bach may then have decided, when compiling his cycle, to avoid a duplication of tonality, since BWV 1058 is in that key. In this work the construction of the three movements produces a simpler and more concise impression than the often quite extensive layout of the remaining concertos, and might therefore be regarded as evidence of a relatively early composition date. But even here essential traits of Bach's concerto style are already prominent – above all the thorough motivic design of the accompaniment in the solo sections and the masterly integration of the soloist within a polyphonic web of voices, which as an aesthetic concept towers above the genre traditions of the concerto form.

With the Concerto in F major BWV 1057 we are dealing with a transcription of the Fourth Brandenburg **Concerto in G major BWV 1049**; Bach modified the concertino of violin and two recorders specified in the original by transferring the violin part to the harpsichord, but retained the two recorders without alteration. His creative concept of using the violin not only as a bravura solo instrument above the accompaniment of the tutti strings, but also as a 'continuo' instrument for the two recorders, remains unchanged in the arrangement. Moreover, Bach conserves the finely graduated interactions of the various instruments (both within the solo trio and between concertino and ripieno) in his transfer to the new scoring, and in the process expands the trio parts to four-part harmony by composing an additional voice. The playful interchange of formal and thematic hierarchies of the concerto form can be clearly identified in the first two movements in particular. For the finale Bach consolidates his musical forces to realise a bold compositional tour de force – the seamless blending of fugal and concerto form. The ritornellos of this movement become fugal expositions and the solos are transformed into thematically related episodes.

The **Concerto in G minor BWV 1058** – like the one in D major – is a transcription of a violin concerto; here the model was the Concerto in A minor BWV 1041, probably written in 1730. This arrangement too shows certain structural peculiarities in a new light, and a comparative listening session devoted to the two versions rewards one with a deeper understanding of Bach's creative conception. A serious, tightly worked out opening movement is followed by a harmonically daring Andante, which builds an expressive cantilena over a well-nigh ubiquitous bass theme. The final movement is laid out as a fugal gigue, whose character is determined by the driving 9/8 rhythm and the constantly increasing virtuosity of the solo instrument.

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

CEMBALO-KONZERTE

Bachs Orchesterschaffen ist der Nachwelt offenbar nur zu einem recht kleinen Teil erhalten geblieben. Über die Gründe für überdurchschnittliche Verluste gerade in diesem Bereich ist viel gemutmaßt worden, doch wirklich schlüssige Erklärungen fehlen bislang. Dass gerade aus den Weimarer und Köthener Jahren, in denen der Komponist als Konzert- und Kapellmeister an der Spitze ausgezeichneter Ensembles stand, so wenige instrumentale Ensemblewerke überliefert sind, bewog einige Forscher zu der Hypothese, Bach habe – einer in Dokumenten des 18. Jahrhunderts mehrfach belegten Gepflogenheit folgend – bei seinem Weggang einen Großteil seiner Kompositionen in diesen Residenzen zurücklassen müssen; andere Überlegungen knüpfen an die Auffüllung von Bachs Notenschatz unter seinen Erben an. Gesichert ist allerdings nur, dass sich spätestens mit Bachs Tod der Schleier des Vergessens über seine Orchesterwerke zu senken begann – zum Teil auch bedingt durch einen in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden tiefgreifenden Geschmackswandel. Im Zuge der Bach-Renaissance Anfang des 19. Jahrhunderts bedurfte es somit vielfältiger Bemühungen, die selbst ausgemachten Bach-Kennern mittlerweile gänzlich unbekannten Stücke dem Aufführungsrepertoire zurückzugewinnen. Dieser Prozess war langwierig und mit zahlreichen Schwierigkeiten verknüpft. Und erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die zukunftsweisende Bedeutung einer Gruppe von Werken erkannt, mit denen die Gattung des Klavierkonzerts eigentlich ihren Anfang nahm.

Bachs Zyklus von insgesamt sieben Konzerten für Cembalo und Orchesterbegleitung ist in einer autographen Partitur erhalten, die – angesichts des Verlusts der meisten übrigen Originalhandschriften seiner instrumentalen Ensemblemusik – eine der wichtigsten Quellen in diesem Werkbereich darstellt. Die näheren Umstände der Entstehungsgeschichte und Bestimmung dieser Zimelie sind von der Forschung noch nicht vollständig aufgedeckt worden. Immerhin lässt sich anhand von Schrift- und Wasserzeichenuntersuchungen feststellen, dass die Partitur wohl 1738, vielleicht auch erst 1739 niedergeschrieben wurde. Favorisiert man das spätere Datum, so wäre an eine Entstehung im Zusammenhang mit Bachs nach zweijähriger Pause am 2. Oktober 1739 wieder aufgenommener Leitung des Leipziger Collegium musicum zu denken; allerdings will die sorgfältig angelegte Reinschrift nicht recht zu der Arbeit mit dem wenig förmlich organisierten studentischen Ensemble passen. Plausibler erscheint eine Verbindung mit einem im Mai 1738 belegten Besuch Bachs in Dresden, bei dem er sicherlich im Umkreis des Hofes oder in privaten Adelskreisen auftrat, etwa mit Konzerten im Hause des musikliebenden Grafen Keyserlingk. Wo immer Bach sich mit seinen Cembalo-Konzerten auch hören ließ, es wird ihm gelungen sein, die Aufmerksamkeit des Publikums auf seine kompositorische und virtuose Meisterschaft zu lenken. Der autographen Partitur ist zu entnehmen, dass die Cembalo-Konzerte keine Neukompositionen darstellen; vielmehr scheint Bach weitgehend auf früher Geschaffenes zurückgegriffen zu haben. Bei drei der Vorlagen handelt es sich um heute noch erhaltene Violinkonzerte, für die übrigen Werke sind wir auf Spekulationen angewiesen. Die weit verbreitete These, die Cembalo-Konzerte gingen durchweg auf Konzerte für Melodieinstrumente zurück, erscheint allerdings fragwürdig.

Der Zyklus beginnt mit einem in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Stück, dem **Konzert in d-Moll BWV 1052**. Die Vorgeschichte dieses Werks liegt weitgehend im Dunkeln. Aufgrund bestimmter spieltechnischer Figuren wurde immer wieder gemutmaßt, dass dieses Stück auf ein verschollenes Violinkonzert zurückgehe. Auch wenn sich diese Auffassung nahezu unwidersprochen verbreitet hat und zahlreiche „Rekonstruktionen“ der vermeintlichen Urfassung nach sich zog, so muss doch auffallen, dass das Werk vom Tasteninstrument aus konzipiert wurde und keine der bisher vorgelegten Violinfassungen wirklich überzeugen kann. Letztlich erklären sich zahlreiche Merkmale dieser Komposition – darunter das wiederholte Eindringen des Soloparts in die Tutti-Abschnitte – nur, wenn man von der grundsätzlichen Priorität des Tasteninstruments ausgeht. Der erste Satz gewinnt seine unverwechselbare Stimmung aus dem knappen Unisono-Thema des Ritornells, das im weiteren Verlauf in regelmäßigen Abständen wieder auftaucht. Die dazwischen liegenden Soli zeichnen sich durch eine ungewöhnlich dichte motivische Ausarbeitung der Begleitung aus, die kaum einen Takt ohne thematischen Bezug lässt. Ähnlich dicht ist der zweite Satz gearbeitet, dessen anfangs ebenfalls unisono vorgestelltes Thema die elegische und reich verzierte Solokantilene des Cembalos ostinatohaft begleitet. Ein brillantes, in seiner Stimmung den vorhergehenden Sätzen vergleichbar intensives Finale beendet das Werk.

Verglichen mit dem düsteren d-Moll-Konzert ist das in der Partitur sich anschließende **Konzert in E-Dur BWV 1053** von heiter-lieblicher Stimmung. Der erste Satz hat – wie einige der Brandenburgischen Konzerte – eine ausgedehnte Da-Capo-Form und nähert sich damit in seiner Gestalt einer überdimensionierten Arie. Die kunstvolle und doch wie mit leichter Hand hingeworfene polyphon durchbrochene Satztechnik lässt jede Stimme der Orchesterbegleitung zum Dialogpartner des Solo-Cembalos werden. Dessen vom ersten bis zum letzten Takt ausgeschriebener Part ist mit dem filigranen Gewebe des Orchesters so innig verknüpft, dass es an einer Stelle auch einmal einen einzelnen Ton des Ritornellthemas solistisch ergänzen darf. Die gleichen satztechnischen Prinzipien gelten auch für die beiden folgenden Sätze, ein zärtlich-zurückhaltendes Siciliano in cis-Moll und ein heiteres Allegro im tänzerischen 3/8-Takt.

Das **Konzert in D-Dur BWV 1054** geht auf das Violinkonzert in E-Dur BWV 1042 zurück, das vermutlich in Bachs Amtszeit am Köthener Hof entstand. In der späteren Bearbeitung veränderte Bach den Solopart wie auch die Begleitstimmen in zahlreichen Details. Die Vielfalt der zum Teil entwickelnd, zum Teil kontrastierend eingesetzten motivischen Gedanken, die in dichter Verarbeitung vor allem den ersten Satz beherrschen, vermittelt sich dem Hörer in der Cembalo-Transkription auf eine ganz eigene Weise. Insgesamt kann die Cembalo-Fassung als eine der Violin-Fassung ebenbürtige Realisierung derselben musikalischen res facta gelten. Der erste Satz beginnt mit einem prägnanten Dreiklangsmotiv, an das sich eine Reihe entwickelnder und kontrastierender Gedanken anschließt. Ein kleiner, aber bezeichnender Aspekt der engen Verknüpfung von Soloinstrument und Tutti-Gruppe sind die kurzen Einwüfe des Solisten in das einleitende Ritornell. Im weiteren Verlauf des Satzes werden die anfangs vorgestellten Motive auf vielfältige Weise verarbeitet und miteinander verknüpft. Im zweiten Satz entfaltet sich über einem ostinaten Bassthema ein weit ausgreifender Klagegesang des Soloinstruments, während der dritte Satz, ein tänzerisches Rondo, die unbeschwerte Stimmung des Anfangs wieder aufgreift.

Die großen Da-Capo-Formen in den schnellen Sätzen des E-Dur-Konzerts und im Kopfsatz des D-Dur-Konzerts spielt Andreas Staier in der vorliegenden Aufnahme mit „Veränderungen“ – also Auszierungen, wie sie insbesondere C. P. E. Bach beschrieben hat – in den Wiederholungen. Desgleichen ergänzt er in den jeweils dritten Sätzen der Konzerte in d-Moll, g-Moll und f-Moll an geeigneten Stellen Kadenzen.

An dem **Konzert in A-Dur BWV 1055** fällt besonders die ausgesprochen sangliche Gestaltung des Soloparts auf; daher kursiert seit langem die Überzeugung, dass es sich bei der Vorlage um ein Konzert für Oboe d'amore handelte. Zu bedenken ist freilich, dass namentlich der erste Satz durchweg in so weitgehendem Maße vom Cembalo aus konzipiert ist, dass es in den Streichern gar nicht zur Entfaltung eines eigenen Ritornellthemas kommt, sondern diese vom ersten Takt an ihre Rolle als Begleitung einnehmen und damit zugunsten einer ungehinderten Entfaltung der Solostimme zurücktreten. Bei einem Melodieinstrument wie der Oboe wäre eine solche Gestaltung undenkbar. Somit ist zu überlegen, ob nicht der gesamte erste Satz aus einer Komposition für ein unbegleitetes Tasteninstrument hervorgegangen ist. Als zweiter Satz folgt wie beim E-Dur-Konzert eine Siciliana in der parallelen Molltonart, die, abgesehen von einem kurzen Eingangs- und Schlussritornell, ganz von den ruhig fließenden Sechzehntelfiguren des Cembalos beherrscht wird. Der Schlusssatz weist die Bewegung eines geschwinden Menuetts auf; das tänzerische Metrum und die strengen viertaktigen Perioden bewirken – trotz gelegentlicher schneller Passagen – die liebliche Ruhe dieses Finales. Das A-Dur-Konzert ist das einzige der Reihe, zu dem ein vollständiger originaler Stimmensatz erhalten ist. Dieser umfasst neben Partien für das Soloinstrument und die Streicher eine von Bach eigenhändig geschriebene und vollständig bezifferte Continuo-Stimme, was auf eine Aufführung mit einem zusätzlichen Continuo-Cembalo deutet. Angesichts der lückenhaften Quellenüberlieferung bleibt unklar, ob Bach seine Cembalo-Konzerte generell in dieser Weise aufgeführt wissen wollte oder ob ihn im vorliegenden Fall besondere äußere Bedingungen zu einer individuellen Lösung veranlassten. Der merkwürdige Befund gab den Musikern der vorliegenden Aufnahme die Anregung, die Konzerte in A-Dur und g-Moll in der von Bach angegebenen Weise einzuspielen.

Das **Konzert in f-Moll BWV 1056** bietet hinsichtlich seiner Vorlage zahlreiche Probleme. Möglicherweise stand es zuerst in g-Moll; bei der Zusammenstellung seines Zyklus mag Bach sich dann entschieden haben, eine Verdopplung der auch in BWV 1058 auftretenden Tonart zu vermeiden. Die Anlage der drei Sätze wirkt bei diesem Werk einfacher und knapper als die oftmals recht ausladenden Dispositionen der übrigen Konzerte und könnte somit als Indiz für eine relativ frühe Entstehung der Komposition gewertet werden. Doch auch hier schon sind wesentliche Züge von Bachs Konzertstil deutlich ausgeprägt – vor allem die motivische Durchbildung der Begleitung in den Soloabschnitten und die meisterhafte Integration des Solisten in ein polyphones Stimmengeflecht, das als ästhetisches Konzept die Gattungstraditionen der Konzertform überragt.

Bei dem **Konzert in f-Dur BWV 1057** handelt es sich um eine Transkription des vierten Brandenburgischen Konzerts in G-Dur BWV 1049; das in der Vorlage spezifizierte Concertino aus Violine und zwei Blockflöten modifiziert Bach, indem er den Violinpart auf das Cembalo überträgt, die beiden Flöten aber unverändert beibehält. Bachs Werkkiede, die Violine nicht nur als bravourses Soloinstrument über der Begleitung der Tutti-Streicher einzusetzen, sondern auch als „Continuo“-Instrument der beiden Flöten, bleibt auch in der Bearbeitung unangetastet. Die fein abgestuften Wechselbeziehungen der verschiedenen Instrumente (sowohl innerhalb des Solistentrios als auch zwischen Concertino und Ripieno) behielt Bach auch bei seiner Übertragung bei, wobei die Triopartien durch Neukomposition einer weiteren Stimme zur Vierstimmigkeit erweitert wurden. Das spielerische Vertauschen von formalen und thematischen Hierarchien der Konzertform lässt sich besonders in den ersten beiden Sätzen ausmachen. Im Schlusssatz bündelt Bach die musikalischen Kräfte, um eine kühne kompositorische tour de force zu realisieren – die bruchlose Verschmelzung von Fugen- und Konzertsatzform. Die Ritornelle dieses Satzes werden zu Fugensexpositionen und die Soli zu Zwischenspielen mit thematischem Bezug.

Das **Konzert in g-Moll BWV 1058** ist – ähnlich wie das D-Dur-Konzert – die Transkription eines Violinkonzerts; als Vorlage diente das vermutlich um 1730 entstandene Konzert in a-Moll BWV 1041. Auch diese Bearbeitung lässt bestimmte strukturelle Eigenheiten in neuem Licht erscheinen, und ein vergleichendes Hören der beiden Fassungen belohnt mit einem vertieften Verständnis von Bachs Schaffenskonzeption. Auf einen ersten, dicht gearbeiteten Kopfsatz folgt ein harmonisch kühnes Andante, in dem sich über einem fast allgegenwärtigen Bassthema eine ausdrucksvolle Kantilene entwickelt. Der Schlusssatz ist als fugierte Gigue gestaltet, deren Charakter von dem peitschenden 9/8-Rhythmus und der sich beständig steigernden Virtuosität des Soloinstruments bestimmt wird.

PETER WOLLNY

Already available / Déjà paru

Also available digitally / Disponible également en version digitale

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Keyboard Concertos

Wq 43, 1-6

Andreas Staier, harpsichord

Freiburger Barockorchester

Petra Mülleians

2 CD HMC 902083.84



JOHANN SEBASTIAN BACH

Brandenburgische Konzerte

Brandenburg Concertos / Concertos brandebourgeois

Freiburger Barockorchester

2 CD HMC 902176.77

Goldberg-Variationen

Goldberg Variations

14 "Goldberg" Canons BWV 1087

Andreas Staier, harpsichord

CD HMC 902058

Early Works

Frühwerke / Œuvres de jeunesse

BWV 912, 914, 916, 818/818a, 767, 992

Andreas Staier, harpsichord

CD HMC 901960

Ouvertüren

Orchestral Suites nos.1-4

Freiburger Barockorchester, Petra Mülleians

2 CD HMC 902113.14

JOHANN SEBASTIAN BACH

Violin Concertos BWV 1041-1043

Concerto for three violins BWV 1064R

Freiburger Barockorchester

P. Mülleians, G. von der Goltz, A.K. Schreiber

CD HMC 902145

JOSEPH HAYDN

Keyboard Concertos

Hob.XVIII:4, 6 & 11

Andreas Staier, fortepiano

Freiburger Barockorchester

cond. Gottfried von der Goltz

Digitally only / Version digitale uniquement



WOLFGANG AMADEUS MOZART

"The Last Concertos"

Piano Concerto no.27 K.595

Andreas Staier, fortepiano

Lorenzo Coppola, clarinet

Freiburger Barockorchester

cond. Gottfried von der Goltz

Digitally only / Version digitale uniquement

ROBERT SCHUMANN

"Hommage à Bach" / A Tribute

Kinderszenen op.15, Album für die

Jugend op.68, 4 Stücke op.32,

7 Stücke in Fughettenform op.126,

Waldszenen op.82

Andreas Staier, piano

CD HMC 901989

... pour passer la mélancolie

Musique française pour clavecin

Proberger, J.K.F. Fischer, d'Anglebert,

L. Couperin, Clérambault, Muffat

Andreas Staier, harpsichord

CD HMC 902143

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015

Enregistrement juillet 2013, Freiburg, Ensemblehaus

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son et montage : Julian Schwenkner, Teldex Studio

Photos Andreas Staier © Josep Molina Visuals for harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902181.82