

2CD

ANALEKTA

BACH

BRANDENBURG CONCERTOS BRANDEBOURGEOIS

SHOSTAKOVICH - PRELUDES OP. 87

ENSEMBLE CAPRICE - MATTHIAS MAUTE

Ensemble Caprice

Sous la direction artistique de Matthias Maute et Sophie Larivière, l'Ensemble Caprice est reconnu pour l'esprit novateur qu'il insuffle au répertoire baroque. Œuvrant depuis 20 ans dans le milieu de la musique ancienne, l'Ensemble Caprice connaît un rayonnement national et international enviable. Il présente fréquemment des concerts en Europe et est un invité régulier des festivals de musique ancienne, notamment ceux de Bruges (Belgique), d'Utrecht (Pays-Bas) et, en Allemagne, des Journées de musique ancienne de Regensburg, du Festival Händel Festspiele de Halle et du Festival de Stockstadt. De ce côté-ci de l'Atlantique, l'Ensemble Caprice donne des concerts aux États-Unis à New York à la Frick Collection ainsi qu'au Miller Theater, à Boston au Boston Early Music Festival et à Washington à la Library of Congress. L'Ensemble s'est également produit en Israël et à Taiwan.

En novembre 2009, le prestigieux *New York Times* lui dédiait un long article et une critique le qualifiant « d'ensemble offrant une prestation de premier ordre ».

Au Canada, il est l'invité d'événements musicaux tels que le Festival international

de musique de chambre d'Ottawa, le Festival d'Elora et le Festival international du Domaine Forget.

Son enregistrement *Gloria ! Vivaldi et ses anges*, sous étiquette Analekta, s'est mérité en 2009 un prestigieux Prix Juno. Son disque *Telemann et les gitans baroques* fait partie des recommandations du célèbre magazine *Gramophone*. De plus, l'Ensemble a été en nomination en Allemagne pour un Prix Echo Klassik pour son disque *Vivaldi et les gitans baroques*. Il est aussi lauréat d'un Prix Opus du Conseil québécois de la musique, du prix Choix du public (2008-2009), et finaliste (2009) du Grand Prix de Montréal, deux prix octroyés par le Conseil des arts de Montréal. Son enregistrement *Le retour des anges* est paru à l'automne 2011 sous étiquette Analekta.

Ensemble Caprice

Under the artistic direction of Matthias Maute and Sophie Larivière, Ensemble Caprice is renowned for its innovative interpretations of baroque music. For 20 years, Ensemble Caprice has received national and international acclaim for its performances of early music.

The ensemble gives concerts in Europe and is regularly invited to participate in such early music festivals as those in Bruges in Belgium, Utrecht in the Netherlands, and in Germany at the Regensburg Early Music Festival, the Händel Festival in Halle and the Recorder Festival in Stockstadt. On this continent, Caprice has given concerts in the USA in New York City at the Frick Collection and the Miller Theatre, and also at the Boston Early Music Festival and in Washington at the Library of Congress. It has also toured in Israel and Taiwan.

In November 2009 the *New York Times* featured the ensemble in a lengthy article, praising it as “imaginative, even powerful, and the playing is top-flight”.

In Canada, Ensemble Caprice is invited to perform at musical events such as the Ottawa Chamber Music Festival, the

Elora Festival and the Domaine Forget’s International Festival.

Ensemble Caprice’s CD, *Gloria! Vivaldi’s Angels*, on the Analekta label, won Canada’s prestigious 2009 JUNO award. The ensemble’s CD *Telemann and the Gypsies* was recommended by *Gramophone*. Also the ensemble’s CD *Vivaldi and the Baroque Gypsies* (Analekta) was nominated for a 2009 Echo Klassik award in Germany in two categories: Ensemble/Orchestra of the Year and Classics Without Borders. 2011 saw the return to disk of Vivaldi’s *Angels* in a brand new recording on the Analekta label.

Matthias Maute

chef

Matthias Maute s'est taillé une solide réputation internationale en tant qu'un des meilleurs interprètes de sa génération, tant à la flûte à bec que traversière, ainsi qu'à titre de compositeur et chef d'orchestre. Depuis son premier prix dans la catégorie soliste du prestigieux Concours de musique ancienne de Bruges en 1990, sa carrière d'instrumentiste connaît un vif succès. Il a fait ses débuts au Lincoln Center à New York en décembre 2008 et été flûtiste soliste invité du Boston Early Music Festival en 2003 et 2005. M. Maute se distingue également par son travail à la direction artistique de l'Ensemble Caprice, pour lequel il conçoit avec ingéniosité des programmes inusités et captivants. Avec celui-ci, il participe régulièrement à des festivals à travers le monde. Au Canada, il a notamment participé au Festival international de musique de chambre d'Ottawa, au Festival international du Domaine Forget et celui d'Elora.

En sus de ce parcours extraordinaire, M. Maute consacre depuis quelques années une partie de son temps à la direction de chœur et d'orchestre. À ce titre, il réalise

de plus en plus de projets d'envergure et a dirigé notamment la Messe en si mineur de J.S. Bach, *Musique pour les feux d'artifice royaux* de G.F. Handel et le *Miserere* de J.D. Zelenka. Sous sa direction, l'Ensemble Caprice s'est vu décerner le prestigieux Prix JUNO 2009 de la catégorie « Meilleur album classique de l'année, musique vocale ou chorale », pour l'album *Gloria ! Vivaldi et ses anges*, sous étiquette Analekta.

Les compositions de Matthias Maute sont publiées chez Breitkopf & Härtel, Amadeus, Moeck and Carus. Il enseigne également à l'Université McGill et à l'Université de Montréal.

Matthias Maute

conductor

Matthias Maute has achieved an international reputation as one of the finest recorder and baroque flûte player of his generation, as a composer and as a conductor. His solo career has soared since he won First Prize in the soloist category at the renowned Early Music Competition in Bruges, Belgium, in 1990. He made his debut at the Lincoln Center in New York in December 2008. In 2003 and 2005, he was the featured recorder soloist at the Boston Early Music Festival. Mr. Maute is also esteemed for his artistic direction of Ensemble Caprice, for whom he produces ingenious and fascinating programs. With this ensemble he regularly appears at major festivals worldwide. In Canada he has performed at the Ottawa Chamber Music Festival, Festival international du Domaine Forget and Elora Festival, among others.

To these achievements Mr. Maute has added choir and orchestra direction, to which he has dedicated a large portion of his time in the past several years. He has been focussing more and more on large-scale projects, directing such works as Bach's B

Minor Mass, G. F. Handel's *Music for the Royal Fireworks* and J. D. Zelenka's *Miserere*. Under his direction, Ensemble Caprice was awarded the prestigious 2009 JUNO Award for Best Classical Album of the Year : Vocal or Choral performance for its CD *Gloria! Vivaldi's Angels* on the Analekta label.

Matthias Maute's compositions are published by Breitkopf & Härtel, Amadeus, Moeck and Carus. He teaches at McGill University and at the Université de Montréal.

Bach : *Concertos brandebourgeois* Chostakovitch : *Préludes*

Lorsqu'en 1721 J.S. Bach a envoyé au margrave de Brandebourg son manuscrit, soigneusement calligraphié, des *Six Concerts à plusieurs instruments*, il ne pouvait pas imaginer que ces compositions deviendraient les plus célèbres de tous les concertos de la période baroque, leur renommée n'ayant d'égale que celui des *Quatre Saisons*, les légendaires concertos pour violon de Vivaldi.

Pourtant, il semble fort peu probable que cette musique remarquable ait jamais été jouée par l'orchestre de la cour du margrave du vivant de Bach – destin en effet étonnant, car il s'agit de partitions qui figurent parmi les plus grandes réalisations musicales de tous les temps.

Les six concertos ont été composés entre 1712 et 1721 pour diverses occasions sans aucun lien entre elles, mais lorsqu'il a décidé de réunir ces concertos en un seul recueil, Bach ne pouvait le faire sans trouver une idée maîtresse pour relier l'ensemble de ces partitions en un tout cohérent.

Dans sa dédicace, Bach s'est présenté officiellement comme étant le *serviteur humble et très obéissant* du margrave de Brandebourg. Cette pratique tout à fait courante respectait les règles de la hiérarchie sociale de l'époque, où l'on considérait que la noblesse représentait la divinité sur terre et où l'on distribuait les tâches subalternes aux êtres des rangs inférieurs, tels les musiciens. Pourtant, une étude en profondeur des partitions elles-mêmes révèle un portrait radicalement différent. Il est à se demander si la portée des intentions contenues dans ces partitions avait été entièrement saisie par le dédicataire. Si oui, on comprend aisément pourquoi les six concertos ont été rangés dans un tiroir de la bibliothèque de la cour sans être joués !

Selon ce qu'affirme Michael Marissen dans son ouvrage *The Social and Religious Designs of J.S. Bach's Brandenburg Concertos*, les six concertos décrivent une courbe descendante qui va d'une représentation majestueuse de la noblesse dans le premier concerto jusqu'à une situation plutôt subversive dans le sixième concerto. En effet, dans ce dernier, les

altos, considérés traditionnellement comme occupant un statut musical subalterne, prennent le rôle de brillants solistes régnant en souverains sur une petite bande d'instruments à cordes plus graves (violes de gambe et violoncelles/violone). Mais ici, Bach va encore plus loin : ayant été écrit et joué à la cour de Cöthen avant d'être intégré dans la collection des *Brandebourgeois*, ce concerto a été conçu pour répondre à une situation bien précise. Le patron de Bach à Cöthen, le prince Léopold, était gambiste amateur et prenait plaisir à jouer de temps en temps avec des musiciens du calibre de Bach. Celui-ci, toujours *l'humble serviteur*, a obtempéré, mais, bien sûr, non sans jouer un petit tour, comme de coutume ! Du point de vue musical, le prince est relégué dans ce sixième concerto au rôle d'accompagnateur, ne jouant que de modestes croches pour servir la virtuosité abondante (et par conséquent noble) des altos. C'est le monde à l'envers, comme le souligne de manière encore plus cocasse le fait que dans le premier mouvement les gambistes jouent leurs croches d'accompagnement en exécutant des coups d'archet dans le sens contraire à ceux exécutés par les violoncelles (tire-pousse plutôt que pousse-tire), donnant au spectateur une confirmation visuelle de leur

rang d'amateurs. Décidément, l'esprit inventif et espiègle de Bach ne cesse jamais de nous étonner !

Cette trouvaille audacieuse n'était certes pas matière à provoquer une révolution sociale mais, plutôt un rappel subtil fait à l'intention du prince. Pourtant, celui-ci ne pouvait avoir réellement saisi tout le sens de ce renversement des pouvoirs que s'il adhérerait au point de vue protestant selon lequel l'âme rendue au paradis baigne dans la révélation de la vérité divine : au royaume de Dieu, les différences de rang social n'ont plus aucune signification.

Nous sommes en droit de penser que Bach, bien que se présentant comme *humble serviteur* dans la dédicace, était animé de profondes convictions par rapport à la question d'autorité, croyant fermement au pouvoir quasi divin de la musique. Cette détermination était évidente aussi dans sa vie personnelle. Au cours de la période d'à peu près dix ans au cours de laquelle les concertos ont été composés, Bach a même préféré à une occasion être emprisonné plutôt que de céder aux volontés d'un duc ! En effet, en 1717, quand Bach a choisi d'accepter un emploi à la cour de Cöthen, son patron,

le duc de Weimar, ne voulait absolument pas permettre au musicien de quitter son service. Bach a été emprisonné, et n'a été relâché qu'au bout de 30 jours, lorsque le duc s'est rendu compte que sa propre fureur ne viendrait jamais à bout de l'entêtement de Bach.

Cette image du jeune compositeur (en 1721, il avait 36 ans) possédant un caractère fort volontaire, prompt à se mettre en colère et prêt à faire face à tous les défis sans compromis, nous a accompagnés pendant toutes les séances d'enregistrement. Il était évident pour nous que dans ses œuvres et grâce à sa maîtrise exceptionnelle des stratégies musicales, Bach a su représenter avec une étonnante justesse les conflits humains et la possibilité de les résoudre !

Suivons donc ce fil conducteur à travers les six concertos.

Bien que les cors de chasse du premier concerto représentent la noblesse dans le contexte de la monarchie absolue – la chasse étant un droit réservé exclusivement aux nobles –, Bach réussit avec une maîtrise étonnante à apprivoiser ces cors et à les intégrer graduellement et organiquement à la structure globale de la partition. Les appels

à la chasse que lancent les cors dès le premier mouvement, tout impérieux qu'ils soient, n'ont aucun rapport avec le contenu musical de l'orchestre ni avec celui des autres solistes. Pourtant, au cours du déroulement des quatre mouvements, les cors se rangent peu à peu pour enfin s'intégrer complètement à l'ensemble de l'orchestre en s'ajustant au langage raffiné de leur environnement ; ils finissent même par accompagner le menuet final avec de simples notes répétées délibérément ennuyeuses.

Pour le deuxième concerto (BWV 1047), dans lequel la trompette représente l'autorité royale de manière encore plus directe, Bach opte pour une autre stratégie d'intégration. Dès le tout début, la trompette, instrument « noble », se trouve placée aux côtés de trois instruments solos considérés comme étant moins « nobles », en l'occurrence le violon, le hautbois et la flûte à bec. Le sens de l'humour du compositeur se révèle dans toute sa finesse lorsque l'auditeur se rend compte que la virtuosité demandée au trompettiste pour naviguer les péripéties démesurées de sa partition ne donne en fin de compte rien de plus que ce que jouent les autres solistes, le même contenu musical étant beaucoup plus facile à exécuter sur leurs instruments respectifs. La noble trompette ne dit

rien d'autre de ce que disent les humbles hautbois, flûte à bec et violon, mais pour le dire il doit dépenser une énergie presque surhumaine !

Dans le troisième concerto (BWV 1048), on voit se confronter trois ensembles à cordes, et la partition contient parfois jusqu'à neuf voix indépendantes en plus d'un continuo : trois violons font face à trois altos et trois violoncelles dans ces pages qui comptent sûrement parmi les plus captivantes de toute l'œuvre instrumentale de Bach. Cette représentation symbolique de la trinité (3 x 3 voix « solos » indépendantes) prépare un échange dramatique d'une grande agitation au cours duquel chacune des voix a l'occasion de contribuer en tant que soliste.

Dans le quatrième concerto (BWV 1049), deux flûtes à bec se trouvent jumelées avec un violon solo. S'il est vrai que l'extravagance et l'incroyable virtuosité de la partition de violon captent, de bon droit, l'attention de l'auditeur, la douceur de la flûte à bec donne à ce concerto de grande envergure sa couleur toute particulière. Pour l'auditeur du 18^e siècle, la flûte à bec pouvait représenter d'une part *l'amour*, et d'autre par *la mort*. Ce contraste occasionne des élans puissants de rhétorique musicale dans le mouvement

lent. Dans le dernier mouvement, les grands passages dans lesquels les deux flûtes à bec jouent à l'unisson ne sont pas simplement un moyen de s'adapter à la sonorité plus douce de la flûte à bec ; ces passages peuvent être perçus comme représentant une apothéose symbolique unifiant l'amour (la vie) et la mort. Selon les pensées religieuses courantes de l'époque, ce symbolisme abstrait ne présente vraiment rien d'étonnant. Ce qui est exceptionnel ici, c'est la maîtrise avec laquelle Bach arrive à incorporer ces idées, les entrelaçant pour créer un chef-d'œuvre de la musique baroque !

Il est probable que Bach ait composé le *Cinquième Concerto brandebourgeois* (BWV 1050) pour sa visite à la cour de Dresde, où il a eu l'occasion de jouer avec les musiciens du célèbre orchestre de la cour. Comment ne pas avoir à l'esprit l'image de J.S. Bach lui-même assis au clavecin en tant que brillant soliste de son *Cinquième Concerto* ? Il a sans aucun doute sauté sur l'occasion de démontrer sa stupéfiante virtuosité, laissant par ailleurs aux deux autres instruments solo, le violon et la flûte, des partitions relativement dociles. Bach va même jusqu'à ajouter une cadence d'envergure au premier mouvement, et nous pouvons facilement imaginer le malaise des musiciens de l'orchestre royal face à

ce renversement des pouvoirs. Les voilà contraints simplement à écouter, émerveillés et impuissants, alors que leur jeune invité éblouit l'auditoire avec sa prestation spectaculaire.

Comme nous l'avons déjà démontré, on peut voir dans le *Sixième Concerto* (BWV 1051) l'étape finale du processus de renversement de la hiérarchie établie. Ici encore, tout comme dans le *Premier Concerto brandebourgeois* (BWV 1046), le phénomène social privilégié de la chasse royale joue un rôle central, mais cette fois-ci d'une manière totalement différente. Alors que dans le *Premier Concerto* ce sont les cors qui offrent une représentation glorieuse des nobles à la chasse, dans ce *Sixième Concerto*, les altos (c'est-à-dire des serviteurs) sont promus au rang de la royauté. En effet, le canon plein de virtuosité du début du premier mouvement n'est rien d'autre que la représentation d'une chasse féroce et animée. Ce n'est que lorsque, dans les *tutti* du dernier mouvement, les deux altos s'unissent dans des passages à l'unisson, que nous nous rendons compte que quelque chose a changé suite à l'entretien profond et pensif auquel ils se sont livrés dans le deuxième mouvement. De toute évidence, le thème de ce deuxième mouvement est

une représentation du symbole le plus important de la chrétienté, à savoir : la croix. S'en remettre à une puissance suprême qui règne sur la terre à partir de l'au-delà, voilà l'essentiel de n'importe quel sermon d'église, ce qui nous permet de commencer à comprendre la signification de ces passages à l'unisson dans ce dernier mouvement de toute la série de concertos. C'est comme si Bach nous disait qu'enfin nous avions trouvé un terrain d'entente et qu'en fin de compte, toutes nos vies ont un seul but universel. Ayant exploré, à travers l'ensemble des concertos, les questions du pouvoir des hommes sur le plan terrestre, Bach affirme ici son ultime conclusion : la suprématie du pouvoir de la foi sur la vanité humaine. Tout fidèle du 18^e siècle tenait ce principe pour véridique.

Que nous partagions ou non ce sentiment, du point de vue de la musique elle-même cela a très peu d'importance. Seulement, il est essentiel de comprendre que cette conclusion thématique dont nous venons de parler est le dénouement d'un long processus de transformation et non pas l'affirmation d'un état permanent. La musique des concertos décrit un paysage où des conceptions divergentes s'affrontent énergiquement. Ces

conflits sont explorés en détail par Bach dans ces partitions grâce à sa maîtrise inégalée de la rhétorique musicale.

Mais quel est le lien entre Dimitri Chostakovitch et la musique de J. S. Bach ? Lorsqu'en 1950 le compositeur russe a siégé sur le jury du *Concours international Johann Sebastian Bach* à Leipzig, il a été bouleversé par la musique des deux livres du *Clavier bien tempéré*. Or, dès son retour à Moscou, Chostakovitch a suivi l'exemple de Bach en composant son propre cycle de préludes et fugues pour piano dans les 24 tonalités. S'il est vrai qu'il s'en tient à la liberté tonale de son propre langage musical, Chostakovitch ne cesse de nous étonner dans ces pages avec les éléments baroques qu'il y déploie. En effet, le mouvement rythmique des voix mélodiques indépendantes semble imiter l'utilisation énergique de rythmes complémentaires chez Bach, ce qui donne tant aux préludes qu'aux fugues un sens de direction.

Nous avons sélectionné et orchestré un prélude de Chostakovitch pour chacun des *Concertos brandebourgeois*. Toutefois, le *Premier Concerto brandebourgeois* est précédé plutôt par une fugue, la merveilleuse fugue n°. 7 de l'opus 87. Pour ajouter une touche

post-moderne, le prélude qui accompagne cette fugue sert de postlude au cycle des *Concertos brandebourgeois*. Il s'agit d'un court morceau contemplatif d'une beauté sublime qui semble être un ultime commentaire personnel de ce compositeur russe contemporain sur l'immense grandeur de la musique de Bach.

Puisse ce dialogue continuer sans fin !

© Matthias Maute
Traduction : Eric Philips-Oxford

Bach : *Brandenburg Concertos* Shostakovich : *Preludes*

When J.S. Bach sent his carefully handwritten score of *Six Concerts à plusieurs instruments* to the margrave of Brandenburg in 1721, he could never have imagined that these pieces would become the most famous concertos of the Baroque period, a success perhaps only paralleled by that of Antonio Vivaldi's legendary violin concertos *The Four Seasons*.

Yet it actually seems unlikely that this wonderful music was ever performed by the orchestra at the court of the margrave during Bach's lifetime, and we can only be amazed at this strange fate of one of the greatest musical collections of all times.

The six concertos were composed between 1712 and 1721 for various unrelated occasions, but it was in keeping with Bach's nature that he felt compelled, when he went about assembling them into one collection, to attach a particular overriding concept to the set.

In his dedication to the margrave of Brandenburg, Bach presented himself on the surface as the nobleman's *very humble*

and very obedient servant. This was standard practice, acquiescing to the strict hierarchical rules of the period according to which the nobility was considered to belong to the sphere of the gods; subordinate duties were left to people of lower social status, like musicians. However a closer look at the music itself reveals a strikingly different picture and one wonders if the full extent of its ramifications was actually understood by the dedicatee. If so, then we know for sure why these six concertos remained tucked away in a drawer of the court library!

According to the ideas of Michael Marissen, as set forth in his book *The Social and Religious Designs of J.S. Bach's Brandenburg Concertos*, the six pieces move from a representation of stately sovereignty in the first concerto all the way down to a rather subversive situation in the sixth concerto, where the violas, traditionally associated with a lower musical status, take on the role of brilliant soloists, reigning over a small band of lower strings (gambas and cellos/violone). But here Bach pushed the envelope even further: written and performed at the court of Cöthen

before being included in the collection of the *Brandenburg Concertos*, the piece was designed to fit a very specific configuration. Bach's employer in Cöthen, Prince Leopold, was an amateur gambist who surely enjoyed performing from time to time with musicians of Bach's caliber. Bach, the *humble servant*, dutifully obeyed, yet, once again, with a special twist: musically speaking, in the Sixth Brandenburg Concerto the prince is demoted to a mere accompanist who is called upon to serve with straightforward repeated eighth notes the abundant and hence noble virtuosity of the eccentric viola parts. It is a world turned upside down, as is further demonstrated by the amusing fact that the gambists play the accompanying repeated eighth notes in the first movement with bow strokes opposite to those of the cello (up-down as opposed to down-up), thereby visually revealing their amateur status... Bach's wit was indeed limitless!

This audacious concept was surely no call for social revolution but ultimately rather a subtle reminder for the prince, who could only have truly appreciated this dramatic shift of power by subscribing to the protestant view that redemption in paradise would reveal the real truth behind our own existence: in the realm of God, social

differences among human beings no longer have any significance.

It is safe to say that Bach, even though labelling himself a *humble servant* in the dedication, was imbued with a deep-rooted sense of what legitimate authority really meant, believing in the almost religious power of music. This conviction was apparent in his personal life; during the period of roughly ten years during which the six concertos were written, Bach even went to prison rather than give in to a duke's power! When in 1717 he decided to take a better position, at the court in Cöthen, the duke of Weimar, who wished Bach to stay in his service, put him in a prison cell and released him only after 30 days upon realizing that Bach's stubbornness would outlast his own ducal fury.

This image of the young composer (in 1721 he was 36 years old) with a forceful will, a strong temper and an uncompromising readiness to meet all inevitable conflicts head on, was foremost in our minds throughout the recording sessions. It becomes apparent that, through his superlative use of complex musical strategies, Bach's compositions are actually an accurate reflection of human conflicts and the potential to resolve them!

Let us follow this idea through the six concertos.

Although the hunting horns in the *First Concerto* represent the top of the power structure in an absolute monarchy – the royal hunt being the symbol and exclusive privilege of noblemen –, Bach does a masterful job of taming their power by integrating the horns slowly but surely into the overall structure. The initial overpowering hunting calls in the first movement are utterly unrelated to the musical material of both the orchestra and the other soloists, but in the course of the four movements, the horns gradually slip into the role of regular orchestra members, adjusting themselves to the sophisticated language of their environment and merely accompanying the final minuet with intentionally boring repeated notes.

In the *Second Concerto* (BWV 1047), where the trumpet represents royal authority in an even more direct way, Bach opts for a different strategy of integration. Right from the beginning the “noble” trumpet is paired with what are by definition three less distinguished solo instruments (violin, oboe, and recorder). Bach’s keen sense of humour is revealed in all its splendour when the listener realizes that the audacious and outrageously

difficult passage work for the trumpet is the same material with which the other soloists shine throughout the piece but which is actually comparatively easy to play on their respective instruments. The noble trumpet has no more to say than the modest recorder, oboe or violin but is required to make an almost superhuman effort to say it!

The *Third Concerto* (BWV 1048) confronts three groups of string ensembles, including as many as nine independent lines plus a continuo line: three violins face three violas and three cellos in what might be one of Bach’s most compelling instrumental compositions. The obvious symbol for the Trinity (3 x 3 independent “solo” parts) paves the way for a depiction of highly dramatic action, where each single part gets a chance to contribute a solo statement to the rhetorically highly agitated “discussion”.

In the *Fourth Concerto* (BWV 1049) two recorders are paired with a solo violin. Although the solo violin part with its extravagant and incredibly virtuosic writing catches much of the listener’s attention (and deservedly so), the quiet symbolism of the recorder puts its unique stamp on this large-scaled concerto. For the 18th century listener the recorder would have

represented *love* on the one hand, but also *death* on the other hand. This contrast leads to surprising rhetorical outbursts in the slow movement, and rather than merely being a means to accommodate the softer sound of the recorder, the extended unison passages of the two recorders in the last movement could stand for the symbolic apotheosis of unifying love (hence life) and death. Based on the religious views predominant in the 18th century there is actually nothing unusual about this abstract symbolism. What is exceptional is the way Bach manages to bring these ideas into play and, in so doing, create a musical masterpiece!

The *Fifth Brandenburg Concerto* (BWV 1050) was most likely written for a visit that Bach paid to the court of Dresden, where he would have had the occasion to perform with the renowned musicians of the court orchestra. It is impossible not to visualize J.S. Bach himself sitting at the harpsichord as the brilliant soloist of this *Fifth Brandenburg Concerto*. He clearly jumped at the chance to showcase his own virtuosic wizardry, leaving only relatively tame parts to the solo violin and solo flûte. Bach even adds an extended cadenza for solo harpsichord to the first movement, and we can easily imagine the uncomfortableable shift in the balance of power this must have

occasioned: the reputed members of the royal orchestra were condemned to listen silently and in awe as their young guest made an overwhelming impression with his eccentric high-wire act.

As mentioned beforehand, the *Sixth Concerto* (BWV 1051) can be seen as a final stage in the overturning of the established hierarchy. As in the *First Brandenburg Concerto* BWV 1046, the social phenomenon of the royal hunt is highlighted in this spirited piece, though in a totally different way. Whereas in BWV 1046 the two horns offer a glorious representation of noblemen, the *Sixth Concerto* promotes two servants (i.e. two violas) to the rank of king: the virtuosic canon at the beginning of the first movement is nothing other than a literal representation of a fierce and highly agitated hunt. It is only in the surprising unison passages for the two violas in the tutti sections of the last movement that we become aware that something has changed following the deeply contemplative discussion between the two violas that took place in the second movement. In that movement, the theme is clearly a musical representation of the most important symbol of Christianity, i.e. the cross. Reference to a higher power reigning over the planet from beyond the visible world is a regular feature

of any upright Christian sermon. Therefore the unison passages in the concluding movement of the whole collection suddenly start to make sense. It is as if Bach wanted to say that we have finally reached common ground and that all our lives are based upon one single idea. Indeed, having explored matters of worldly power throughout the set of concertos, Bach establishes as a final conclusion the supremacy of religious power and the *vanitas* of our own mortal being. This conviction was held by all devout Christians of the 18th century.

We may or may not subscribe to this point of view. Ultimately, from a musical standpoint, it does not really matter. However, it is important to think of Bach's thematic conclusion as a result of a process of ongoing transformation rather than a given condition. The music paints a rich landscape of conflicting ideas, which are explored in detail by means of the musical rhetoric so carefully applied to the score by Bach's masterful hand.

But what does Dmitri Shostakovich have to do with Bach's music ?

When the Russian composer adjudicated at the International Johann Sebastian Bach Competition in Leipzig in 1950, he was deeply impressed by Bach's two collections

of the *Well-tempered Clavier*. Upon returning to Moscow, Shostakovich followed Bach's example and composed his own cycle of preludes and fugues for piano in all 24 keys. Even though he holds firmly to his own musical language with its tonal liberties, his use of baroque elements provides a constant source of surprise. The rhythmic flow of the independent melodic lines seems to imitate Bach's vigorous use of complementary rhythms, thereby adding a great sense of direction to both the preludes and the fugues.

We have selected and orchestrated one prelude by Shostakovich for each of the *Brandenburg Concertos*. The *First Brandenburg Concerto*, however, is preceded instead by a fugue, the wonderful fugue op. 87 No. 7. As a touch of post-modern thought we have reserved the prelude composed for this fugue to serve as a postlude at the end of the cycle of *Brandenburg Concertos*. This short but utterly beautiful and contemplative piece seems to be Shostakovich's final personal comment on Bach's overwhelming music, as seen from a contemporary point of view.

May this dialogue never end !

© Matthias Maute

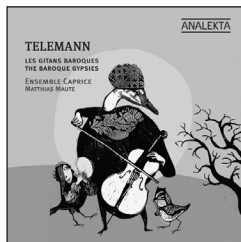
Vous aimerez également / You will also like



**Vivaldi: Le retour des anges
/ The Return of the Angels**
2011 / AN 2 9995



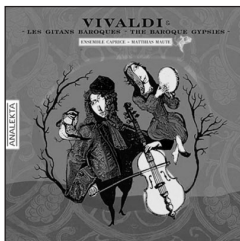
Salsa Baroque
2010 / AN 2 9957



**Telemann et les gitans
baroques / Telemann &
Baroque Gypsies**
2009 / AN 2 9919



**Vivaldi et ses anges
/ Vivaldi's Angels**
2008 / AN 2 9917



**Vivaldi et les gitans baroques
/ Vivaldi & Baroque Gypsies**
2007 / AN 2 9912

Cet enregistrement a été réalisé à l'église St-Augustin de Mirabel, Québec, Canada en septembre 2011 / This recording was made at the St-Augustin de Mirabel Church, Quebec, Canada in September 2011.

Nous tenons à remercier pour leur soutien inestimable / We wish to thank for their inestimable support : Stanley Epstein, Joan & Peter Faber, Pamela Stewart, John Ferth et/and Louise Nadeau.

Réalisateur, Preneur de son ; Mixe et mastérisation /
Producer, Sound Engineer ; Mix and Mastering : Martha DeFrancisco
Assistant preneur de son / Assistant Sound Engineer : Jeremy Túz, Chris Johns

Producteur, Directeur artistique / Executive Producer, Artistic Director : François Mario Labbé
Directrice de production / Production Manager : Julie M. Fournier
Assistante de production / Production Assistant : Geneviève Langelier
Révision / Proofreading : Rédaction LYRE , Eric Philips -Oxford, Sophie Larivière
Conception et production graphique / Graphic Design and Production : Simon L'Archevêque

Groupe Analekta Inc. reconnaît l'aide financière du gouvernement du Québec par l'entremise du Programme d'aide aux entreprises du disque et du spectacle de variétés et le Programme de crédit d'impôt pour l'enregistrement sonore de la SODEC. / Groupe Analekta Inc. recognizes the financial assistance of the Government of Quebec through the SODEC's Programme d'aide aux entreprises du disque et du spectacle de variétés and refundable tax credit for recording production services.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du Ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada). / We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

AN 2 9996-7 Analekta est une marque déposée de Groupe Analekta Inc. Tous droits réservés. Analekta is a trademark of Groupe Analekta Inc. All rights reserved. Fabriqué au Canada. Made in Canada.

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

Concertos Brandebourgeois / Brandenburg Concertos (BWV 1046 – 1051)

Dmitri Shostakovich (1906 - 1975)

Arr. : Matthias Maute

Préludes / Preludes Op. 87 (extraits / excerpts)

CD1

Shostakovich	1. Fugue Op. 87, No.7	2:20
Bach	Concerto No. 1, BWV 1046	
	2. <i>Allegro</i>	3:25
	3. <i>Adagio</i>	3:10
	4. <i>Allegro</i>	3:56
	5. <i>Menuetto</i>	5:49

Solos : Olivier Brault - violino piccolo ; Matthew Jennejohn - hautbois / oboe ; Louis-Philippe Marsolais & Louis-Pierre Bergeron - cor naturel / natural horn

Shostakovich	6. Prelude Op. 87, No. 18	1:57
Bach	Concerto No. 2, BWV 1047	
	7. <i>Allegro</i>	4:31
	8. <i>Andante</i>	2:57
	9. <i>Allegro assai</i>	2:37

Solos : Josh Cohen - trompette / trumpet ; Olivier Brault - violon / violin ; Matthias Maute - flûte à bec / recorder ; Matthew Jennejohn - hautbois / oboe

Shostakovich	10. Prelude Op. 87, No. 4	2:11
Bach	Concerto No. 3, BWV 1048	
	11. <i>Allegro</i>	4:29
	12. <i>Adagio</i>	0:11
	13. <i>Allegro</i>	4:06

CD2

Shostakovich	1. Prelude Op. 87, No. 5	1:27
Bach	Concerto No. 4, BWV 1049	
	2. <i>Allegro</i>	6:25
	3. <i>Andante</i>	3:04
	4. <i>Presto</i>	4:24

Solos : Olivier Brault - violon / violin ; Matthias Maute & Sophie Larivière - flûte à bec / recorder

Shostakovich	5. Prelude Op. 87, No. 2	1:02
Bach	Concerto No. 5, BWV 1050	
	6. <i>Allegro</i>	8:53
	7. <i>Affettuoso</i>	4:27
	8. <i>Allegro</i>	5:03

Solos : Erin Helyard - clavecin / harpsichord ; Sophie Larivière - flûte traversière / flûte ; Olivier Brault - violon / violin

Shostakovich	9. Prelude Op. 87, No. 11	1:08
Bach	Concerto No. 6, BWV 1051	
	10. (<i>Allegro</i>)	4:32
	11. <i>Adagio ma non tanto</i>	3:44
	12. <i>Allegro</i>	5:05

Solos : Pemi Paull & Olivier Brault - alto / viola

Shostakovich	13. Prelude Op. 87, No. 7	1:29
---------------------	---------------------------	------

ENSEMBLE CAPRICE

Matthias Maute, chef / conductor

Sur instruments d'époque

On period instruments

Violon / Violin I

Olivier Brault
Tanya LaPerrière
Sari Tsuji

Violon / Violin II

Lucie Ringuette
Jacques-André Houle
Ellie Nimeroski

Alto / Viola

Pemi Paull
Jennifer Thiessen
Olivier Brault
(Concerto No. 6)
Ellie Nimeroski
(Concerto No. 3)

Violoncelle / Cello

Susie Napper
Elinor Frey

Contrebasse / Double bass

Nicolas Lessard

Flûte à bec / Recorder

Matthias Maute
Sophie Larivière

Hautbois / Oboe

Matthew Jennejohn
Kathryne Montoya
Karim Nasr

Basson / Bassoon

Anna Marsh

Trompette / Trumpet

Josh Cohen

Cor / Horn

Louis-Philippe Marsolais
Louis-Philippe Bergeron

Viole de gambe / Viola da gamba

Susie Napper
Mélisande Corriveau

Clavecin / Harpsichord

Erin Helyard