



ALEXEI OGRINTCHOUK
J. S. BACH • OBOE CONCERTOS

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA
ALINA IBRAGIMOVA violin



BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

- CONCERTO IN F MAJOR** for oboe, strings and b.c. 18'58
Reconstructed from BWV 49 and BWV 169
Arranged and edited by Hermann Töttcher and Gottfried Müller (*Sikorski*)
- 1 I. *Allegro* 7'29
 - 2 II. *Siciliano* 5'07
 - 3 III. *Allegro* 6'12
- CONCERTO IN D MINOR** for oboe, strings and b.c. 11'40
Reconstructed from BWV 35 and BWV 156
Reconstruction by Arnold Mehl (*Edition Kunzelmann*)
- 4 I. *Allegro* 5'25
 - 5 II. *Adagio* 3'00
 - 6 III. *Presto* 3'08
- 7 **ADAGIO** from **EASTER ORATORIO**, BWV 249 4'08
(*Stuttgarter Bach-Ausgaben/Carus*)
- CONCERTO IN A MAJOR** for oboe d'amore, strings and b.c. 14'37
Reconstructed from BWV 1055
Edited by Wilfried Fischer (*Bärenreiter*)
- 8 I. [no tempo marking] 4'13
 - 9 II. *Larghetto* 6'06
 - 10 III. *Allegro ma non tanto* 4'12

CONCERTO IN C MINOR for oboe, violin, strings and b.c. 13'26

Reconstructed from BWV 1060

Edited by Wilfried Fischer (*Bärenreiter*)

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 11 | I. <i>Allegro</i> | 4'40 |
| 12 | II. <i>Adagio</i> | 5'30 |
| 13 | III. <i>Allegro</i> | 3'11 |

TT: 64'16

ALEXEI OGRINTCHOUK *oboe and director*

ALINA IBRAGIMOVA *violin* (BWV 1060)

REINUT TEPP *harpsichord*

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO

KATARINA ANDREASSON *leader*

Alina Ibragimova appears on this recording with kind permission from Hyperion Records.

INSTRUMENTARIUM

Oboe: Marigaux 2001

Oboe d'amore: F. Lorée, full conservatory plateau system

Violin: Pietro Guarneri, Venice 1738, provided by Georg von Opel

Given that Bach's cantatas contain more solos for oboe than for any other instrument, it seems odd that no major *concertante* works for oboe by Bach have survived. Apart from *Brandenburg Concertos I and II*, the only other concerto known to have been conceived with an oboe part is the 'Concerto a Cembalo solo, una Oboe, due Violini, Viola e Continuo' (BWV 1059), but even here it is unclear whether the oboe's role was solo or *ripieno* as Bach got no further than composing the first nine bars of this piece. Still, none of the works mentioned features an oboe as the unique soloist.

It has long been assumed that Bach's harpsichord concertos were originally conceived for other instruments. While it can never be proven that any of these started life as an oboe concerto, some bear strong clues that point in this direction. As well as the harpsichord concertos, another important source for individual concerto movements is the cantatas. Often written under pressing deadlines, these frequently rework music from concerto movements to suit the instrumental forces available to Bach in the liturgical context.

But who were the players that Bach may have had in mind for such hypothetical oboe concertos, and where might they have been performed?

Over the course of his life Bach developed personal connections with a series of oboists, the most personal being his brother Johann Jacob (1682–1722). After the death of their father in 1695, the two moved in with their older brother Johann Christoph. Johann Jacob played the oboe in the Eisenach town band, and in 1704 entered the service of Charles XII of Sweden as *Hautboist*, on which occasion it has been suggested that Bach wrote the keyboard solo *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* (BWV 992). If he also wrote oboe solos for his brother, they have not survived, and even if they had, they would almost certainly not have been concertos. It would be another decade before Bach encountered *L'Estro armonico* of Vivaldi which opened the path for

him to explore the genre. Vivaldi's collection exercised unparalleled influence on the course of the concerto, and had broad implications for compositional style not only in Bach's music, but across Europe.

Bach wrote sophisticated and difficult *hautboy* solos while living in Weimar, but the player's identity is not known. *Cantata No. 12* dates from this time and opens with a soaring oboe melody supported by a simple string texture – a model also adopted by Bach in concerto slow movements.

In Cöthen, Prince Leopold had assembled an orchestra that included the oboist Johann Ludwig Rose who had previously been in the employ of King Friedrich Wilhelm of Prussia. Written during Bach's Cöthen tenure, the *Brandenburg Concertos* were intended for the court orchestra of the Margrave of Brandenburg, but no doubt Bach tried them out with his Cöthen players, including Rose. The first two movements of the first concerto with their elaborate oboe solos had probably started life even earlier as an overture to the *Hunt Cantata* in 1713.

It is still disputed exactly when the original versions of the harpsichord concertos were composed, but it must have been sometime in the 1720s. If the concertos with multiple soloists, such as the double concerto BWV 1060, had been in existence by 1721, Bach would surely have incorporated them into the Brandenburg set. It is most likely that any oboe concertos would have been in gestation during the first years after Bach's transfer to Leipzig in 1723.

Oboe playing and manufacture enjoyed a golden age in eighteenth-century Leipzig. The city boasted at least four woodwind-instrument makers, and there were gifted players. In this environment Bach developed personal ties with a number of oboists. He acted as godfather to four sons of an *Hautboist* stationed in a nearby military garrison. Not only is the *Hautboist's* identity unknown, but it is unclear whether Bach had musical dealings with him. Of more significance was Bach's association with the two oboists Caspar Gleditsch and Gottfried Kornagel.

Like Bach, they were employees of the City of Leipzig and were members of the orchestra at the Thomaskirche. Gleditsch was only one year older than Bach and it is hard to imagine that the two did not develop a close friendship, given their weekly encounters in the rehearsal and performance of Bach's cantatas which invariably included important oboe solos. Gleditsch was a seminal figure in promoting and developing the oboe in Saxony. In 1722 Bach had heard him play the *oboe d'amore*, recently invented in Leipzig. It is likely that Bach included parts for *oboi d'amore* in his cantata BWV 23, composed the year after as part of the audition procedure for the post at the Thomaskirche, to demonstrate his familiarity with this Leipzig musical speciality.

Of all the oboists in Bach's life, Gleditsch is the most likely to have been the soloist in any hypothetical oboe concertos; the large corpus of solos in the Leipzig cantata cycles stands as proof of his musical and technical skills. It was formerly thought that the concertos were first performed with the Collegium Musicum, but Bach did not take over direction of that ensemble until 1729 – long after the works were composed. In fact it was precisely because of the absence of an oboe soloist that Bach transcribed them for keyboard for use with the Collegium.

The *Double Concerto*, BWV 1060, has the oldest tradition of performance in the proposed original instrumentation of oboe and violin. Woldemar Voigt observed in 1886 that the distinctive writing of the two solo parts points to these instruments. Bach gives the second part rests, suggesting consideration for a wind player's need to breathe; this part is also simpler, without the violin figuration found in the first. Debate continues regarding the work's original key. When making his transcriptions for harpsichord, Bach routinely transposed the music down a whole step to accommodate the upper limit of his keyboard, but in the case of BWV 1060, re-transposing the music up to D minor results in notes that lie outside the range of the oboe of Bach's day. The outer movements

feature a sophisticated development of the Vivaldian *ritornello* form that blurs the line between solo and *ripieno*. Framed by these movements, the expansively melodic slow movement is in 12/8, with the soloists' lines intertwining over a simple string accompaniment. This stylistic design resurfaces in a variety of places in Bach's output: the opening chorus of the *St Matthew Passion*, for instance, and the slow movement of the *A major concerto*, BWV 1055.

BWV 1055 has the second oldest performance tradition on the oboe. Proposed by the British musicologist Donald Francis Tovey in the 1930s, the work was made famous by Léon Goossens who recorded it around 1950. As with BWV 1060, it was the idiomatic wind writing that drew Tovey to the conclusion that the concerto was originally intended for the oboe. Disregarding Bach's regular habit of transposing the work for keyboard, he noticed that the range of the solo part exactly matched that of the *oboe d'amore*. The work is a great show-piece for this rare instrument that flourished within the remarkably narrow window of time from 1713 to 1730.

The remaining two concertos presented on this disc are heard less frequently, and entered the oboist's repertoire relatively recently. The F major work, derived from the *E major Harpsichord Concerto*, BWV 1053, was published in 1955 by the German oboist Hermann Töttcher. Each movement also survives among Bach's vocal works – in *Cantatas Nos 169* and *49*. It is a strong work for oboe, although the range of the solo part favours performance on a modern oboe rather than its eighteenth-century counterpart, casting doubt on the authenticity of this reconstruction. In the outer movements Bach offers clear-cut renditions of the *ritornello* form, while the second is a restful *siciliana* which, in the cantata version, is used to express heartfelt reconciliation with death. If this work in its entirety was not originally an oboe concerto, it is still possible that some portions were conceived as such, and were combined with movements from other sources.

A similar pastiche procedure is at work with the D minor concerto, which Arnold Mehl reconstructed from cantata fragments, including as its slow movement the elegantly poised melody that introduces the cantata *Ich steh' mit einem Fuß im Grabe* (BWV 156).

A dramatically effective piece in its own right, the *Adagio* from the *Sinfonia* to the *Easter Oratorio* can justifiably be included on a disc of oboe concertos. In fact it has recently been proposed, by the musicologist and oboist Bruce Haynes, as the original slow movement of BWV 1055. The extant version in the oratorio is pitched higher than any other original oboe music by Bach, and although the 1725 material clearly specifies oboe, it may have been performed on the flute (this was the case in subsequent performances directed by Bach). Transposed down a whole step, the part is far more compatible with Bach's practices and, when played in this key on *oboe d'amore*, the movement sounds in F sharp minor, the required key for the slow movement of a concerto in A major.

© **Geoffrey Burgess 2010**

Geoffrey Burgess is a baroque oboist active in the USA, the author of *The Premier Oboist of Europe: A Portrait of Gustave Vogt* and co-author, with Bruce Haynes, of *The Oboe* in the Yale Musical Instrument Series.

Alexei Ogrintchouk is one of today's most outstanding oboists and has been performing worldwide since the age of 13. He is a graduate of the Gnessin Moscow Specialist School of Music and the Paris Conservatoire where he studied under Maurice Bourgue, Jacques Tys and Jean-Louis Capezzali. He is the winner of many international awards, including a first prize at the Geneva International Music Competition and two 'Victoires de la Musique' in France. The BBC New

Generation, Borletti Buitoni Trust and ECHO Rising Stars have all awarded him their most coveted prizes. Appointed principal oboist of the Rotterdam Philharmonic Orchestra by Valery Gergiev at the age of only 20, Alexei Ogrintchouk has been principal oboist of the Royal Concertgebouw Orchestra since 2005, combining this position with his ever-increasing solo engagements around the world.

For two years in a row he was invited as soloist to the BBC Proms, garnering outstanding reviews with performances of Richard Strauss's *Oboe Concerto* with Gennady Rozhdestvensky and Messiaen's *Concert à quatre* with Ilan Volkov. In 2010 he gave the first performance of Rodion Shchedrin's *Oboe Concerto* with the Royal Concertgebouw Orchestra and Mariss Jansons, and is scheduled to perform the world première of a concerto by Marc-André Dalbavie, with the BBC Symphony Orchestra and Jiří Bělohlávek. Alexei Ogrintchouk is also much in demand as a recitalist and chamber musician and has performed with distinguished artists such as Gidon Kremer, Radu Lupu and Thomas Quasthoff.

On disc he has previously recorded music by Schumann, Beethoven, Britten and Mozart, as well as participating in a Skalkottas programme on BIS [BIS-CD-1244]. Further recording plans with BIS includes the Strauss and Silvestrini oboe concertos and an all-Mozart disc.

For further information please visit www.ogrintchouk.com

Born in Russia, **Alina Ibragimova** is a former pupil of the Moscow Gnessin School, the Yehudi Menuhin School and the Royal College of Music, London. Her teachers have included Natasha Boyarsky, Gordan Nikolitch and Christian Tetzlaff.

Alina Ibragimova has performed at the BBC Proms, the Salzburg, Verbier and MDR Musiksommer festivals, Wigmore Hall, Concertgebouw Amsterdam, and with orchestras including the Philharmonia Orchestra, London Symphony

Orchestra, Vienna Chamber Orchestra, Konzerthausorchester Berlin, Stuttgart and Frankfurt Radio Symphony Orchestras, with conductors such as Sir Charles Mackerras, Richard Hickox and Osmo Vänskä. As soloist/director she has toured with Kremerata Baltica, the Britten Sinfonia and the Australian Chamber Orchestra.

Alina Ibragimova performs on a 1738 violin by Pietro Guarneri (Venice) provided by Georg von Opel and appears on this recording with kind permission from Hyperion Records.

For further information please visit www.alinaibragimova.com

Founded in 1995, the **Swedish Chamber Orchestra, Örebro**, numbers 38 musicians. The orchestra is committed to developing the ‘surprising’ and ‘fresh’ sound ascribed to it and is constantly expanding its repertoire and opening doors to further challenges together with Thomas Dausgaard, its music director since 1997. While pursuing an active role in contemporary music, the orchestra also enjoys a long relationship with the baroque violinist and conductor Andrew Manze (artist-in-residence since 2003). The SCO has been touring internationally since 1998, including performances at prestigious venues and festivals such as the BBC Proms in London, Salzburg Festival, Schleswig-Holstein Festival, the Lincoln Center, Concertgebouw Amsterdam, the Barbican in London and the Herkulesaal in Munich. 2005 marked the orchestra’s first visit to Asia, and 2008 its third US tour. The SCO appears on a number of BIS recordings, and in ‘Opening Doors’, its own series for the label, the orchestra and Thomas Dausgaard have released a warmly received three-disc cycle of Schumann symphonies as well as performances of Schubert’s ‘Unfinished’ and ‘Great C major’ symphonies.

For further information please visit www.swedishchamberorchestra.se

Bedenkt man, dass Bachs Kantaten mehr Soli für Oboe als für jedes andere Instrument enthalten, mutet es seltsam an, dass kein größeres konzertantes Werk für Oboe erhalten ist. Neben dem Zweiten und dem *Dritten Brandenburgischen Konzert* ist das einzige andere Konzert mit Oboenpart das „Concerto a Cembalo solo, una Oboe, due Violini, Viola e Continuo“ (BWV 1059), doch selbst hier ist ungewiss, ob die Oboe solistisch eingesetzt werden sollte, denn Bach stellte lediglich die ersten neun Takte des Stückes fertig. Und in keinem der erwähnten Werke ist die Oboe alleiniges Soloinstrument.

Bereits seit langem wird vermutet, dass Bachs Cembalokonzerte ursprünglich für andere Instrumente gedacht waren. Auch wenn nie zweifelsfrei bewiesen werden kann, dass irgendeines dieser Konzerte zunächst als Oboenkonzert konzipiert wurde, gibt es in manchen deutliche Indizien für eine solche Annahme. Von den Cembalokonzerten abgesehen, sind auch die Kantaten eine wichtige Quelle für einzelne Konzertsätze. Oft unter großem Zeitdruck entstanden, hat Bach hier mehrfach auf Musik aus Konzertsätzen zurückgegriffen und sie den Besetzungen angepasst, die ihm im liturgischen Rahmen zu Gebote standen.

Doch wer waren die Musiker, an die Bach bei solchen hypothetischen Oboenkonzerten dachte, und wo könnten sie aufgeführt worden sein?

Im Laufe seines Lebens entwickelte Bach persönliche Beziehungen zu einer Reihe von Oboisten, namentlich natürlich zu seinem Bruder Johann Jacob (1682–1722). Nach dem Tod ihres Vaters im Jahr 1695 zogen die beiden zu ihrem älteren Bruder Johann Christoph. Johann Jacob spielte Oboe in der Eisenacher Hofkapelle; 1704 trat er als Hautboist in den Dienst Karls XII. von Schweden, was der Anlass zu Bachs *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (BWV 992) gewesen sein könnte. Sofern er auch Oboen-Solo-

stücke für seinen Bruder geschrieben haben sollte, sind diese nicht überliefert; gäbe es sie, wären es mit ziemlicher Sicherheit keine Konzerte. Ein Jahrzehnt sollte noch vergehen, bis Vivaldis *L'Estro armonico* Bach den Weg zur Erkundung dieser Gattung öffnen würde. Vivaldis Sammlung übte einen einzigartigen Einfluss auf die Entwicklung der Konzertform aus, und sie hatte weitreichende Konsequenzen nicht nur für Bachs Kompositionsstil, sondern für den europäischen Komponisten überhaupt.

In seiner Weimarer Zeit schrieb Bach raffinierte und schwierige Oboen-Soli, aber wir kennen den Namen des Oboisten nicht. Die aus dieser Zeit stammende Kantate BWV 12 beginnt mit einer aufsteigenden Oboenmelodie, die von einer einfachen Streichertextur gestützt wird – ein Modell, dem Bach auch in langsamen Konzertsätzen folgte.

In Köthen hatte Fürst Leopold ein Orchester gebildet, zu dem der Oboist Johann Ludwig Rose gehörte, ein ehemaliger Musiker des preußischen Königs Friedrich Wilhelm. Auch wenn die während Bachs Köthener Amtszeit entstandenen *Brandenburgischen Konzerte* für die Hofkapelle des Markgrafen von Brandenburg bestimmt waren, hat Bach sie zweifellos mit seinen Köthener Musikern – also auch mit Rose – durchgespielt. Die ersten beiden Sätze des Ersten Konzerts mit ihren kunstvollen Oboensoli sind vielleicht noch früher entstanden – als Ouvertüre zu der 1713 komponierten *Jagdkantate*.

Immer noch ist umstritten, wann genau die Originalfassungen der Cembalokonzerte komponiert wurden, doch muss es irgendwann in den 1720er Jahren gewesen sein. Hätte es die Konzerte mit mehreren Solisten – wie etwa das *Doppelkonzert* BWV 1060 – bereits 1721 gegeben, hätte Bach sie mit Sicherheit in die *Brandenburgischen Konzerte* eingereiht. Höchstwahrscheinlich sind die Oboenkonzerte in den ersten Jahren nach Bachs Leipziger Amtsantritt im Jahr 1723 herangereift.

Oboenspiel und Oboenherstellung erlebten im Leipzig des 18. Jahrhunderts ein Goldenes Zeitalter. Die Stadt konnte sich mindestens vierer Holzblasinstrumentenbauer und vieler hochbegabter Musiker rühmen. In diesem Umfeld stand Bach in engem Kontakt zu einer Reihe von Oboisten. So war er Pate von vier Söhnen eines Hautboisten, der in einer nahegelegenen Militärgarnison stationiert war. Die Identität dieses Hautboisten ist freilich ebenso unbekannt wie die Art der eventuellen musikalischen Zusammenarbeit. Wichtiger war Bachs Beziehung zu den beiden Oboisten Caspar Gleditsch und Gottfried Kornagel. Wie Bach waren sie städtische Angestellte und Mitglieder des Orchesters der Thomaskirche. Gleditsch war nur ein Jahr älter als Bach, und angesichts ihres wöchentlichen Zusammentreffens bei den Proben und Aufführungen von Bachs Kantaten, die stets wichtige Oboensoli enthielten, ist es unwahrscheinlich, dass die beiden keine enge Freundschaft entwickelten. Gleditsch war eine Pioniergestalt bei der Etablierung und Weiterentwicklung der Oboe in Sachsen. 1722 hatte Bach ihn die unlängst in Leipzig erfundene Oboe d'amore spielen gehört. Wahrscheinlich hat Bach in seiner im folgenden Jahr als Teil des Anhörungsverfahrens für das Thomaskirchenamt komponierten Kantate BWV 23 Oboi d'amore-Partien vorgesehen, um seine Vertrautheit mit dieser musikalischen Spezialität Leipzigs zu demonstrieren.

Unter allen den Oboisten, die Bach im Laufe seines Lebens kennengelernt hat, dürfte Gleditsch die wahrscheinlichste Besetzung für die hypothetischen Oboenkonzerte sein. Die große Anzahl Solostellen in den Leipziger Kantatenzyklen belegen seine musikalischen und spieltechnischen Fähigkeiten. Früher ging man davon aus, dass diese Werke zuerst mit dem Collegium Musicum aufgeführt wurden, doch Bach übernahm die Leitung dieses Ensembles erst 1729 – also nach ihrer Komposition. Tatsächlich lag es eben am Fehlen eines Oboensolisten, dass Bach sie für das Collegium als Cembalokonzert umarbeitete. Das *Doppel-*

koncert BWV 1060 kann auf die längste Aufführungstradition in der hypothetischen Besetzung für Oboe und Violine zurückblicken. 1886 entdeckte Wolde-
mar Voigt, dass die Idiomatik der beiden Solopartien auf diese Instrumente
hinweist. Bach versieht den zweiten Solopart mit Pausen, die das Atemholen
eines Holzbläasers zu berücksichtigen scheinen; verglichen mit den Figurationen
der Violine ist dieser Part zudem schlichter angelegt. Als er seine Transkriptionen für Cembalo anfertigte, transponierte er die Werke routinemäßig einen
Ganzton herunter, um dem Umfang des Cembalos Rechnung zu tragen; im Fall
des Konzerts BWV 1060 jedoch führt eine Rücktransposition von c-moll nach
d-moll zu Tönen, die die Möglichkeiten der zu Bachs Zeit gebräuchlichen Oboe
überschreiten. Die Außensätze bekunden eine kunstvolle Weiterentwicklung
von Vivaldis Ritornellform, die die Grenze zwischen Solo und Ripieno ver-
wischt. In dem weiträumigen, melodischen langsamen Satz im 12/8-Takt wer-
den die Linien der Solisten über einer einfachen Streicherbegleitung mitein-
ander verflochten. Dieses stilistische Konzept taucht an zahlreichen Stellen in
Bachs Schaffen wieder auf, beispielsweise im Eingangschor der *Matthäus-Pas-
sion* oder im langsamen Satz des *A-Dur-Konzerts* BWV 1055.

Das Konzert BWV 1055 kann auf die zweitälteste „Oboentradition“ zurück-
blicken. In den 1930er Jahren von dem britischen Musikwissenschaftler Donald
Francis Tovey auf den Plan gebracht, hat Léon Goossens, der das Werk um 1950
einspielte, diese Fassung berühmt gemacht. Wie im Fall des Konzerts BWV 1060
war es der idiomatische Holzbläserstil, der Tovey zu dem Schluss kommen ließ,
das Konzert könnte ursprünglich für Oboe bestimmt gewesen sein. Bachs Ge-
wohnheit, die Klaviertranskription zu transponieren, außer Acht lassend, er-
kannte er, dass der Tonumfang der Solopartie genau dem der Oboe d’amore ent-
sprach. Das Werk ist ein großes Bravourstück für dieses seltene Instrument,
dessen Blütezeit in dem erstaunlich kleinen Zeitraum von 1713 bis 1730 lag.

Die übrigen beiden hier eingespielten Konzerte sind seltener zu hören, und sie zählen erst seit relativ kurzer Zeit zum Oboenrepertoire. Das *F-Dur-Konzert* (nach dem *Cembalokonzert E-Dur* BWV 1053) wurde 1955 von dem deutschen Oboisten Hermann Töttcher vorgelegt. Sämtliche Sätze sind auch in Vokalwerken Bachs überliefert – in den Kantaten BWV 160 und 49. Die Oboenfassung überzeugt durchaus, auch wenn der Umfang des Soloparts eher auf eine moderne Oboe denn auf eine solche des 18. Jahrhunderts zugeschnitten ist, was Zweifel an der Authentizität der Rekonstruktion aufkommen lässt. Die Außensätze zeigen eine klar gegliederte Ritornellform, während der Mittelsatz ein friedliches Siciliano ist, das in der Kantatenfassung die tief empfundene Versöhnung mit dem Tod ausdrückt. Auch wenn dieses Werk als Ganzes vielleicht nicht als Oboenkonzert gedacht gewesen sein mag, so ist immerhin möglich, dass einzelne Teile es waren und dann mit Sätzen aus anderen Quellen kombiniert wurden.

Ein ähnliches Pasticcio-Prinzip zeigt das *d-moll-Konzert*, das Arnold Mehl aus Kantatenfragmenten rekonstruiert hat – u.a. mit der elegant schwebenden Melodie, die die Kantate *Ich steh' mit einem Fuß im Grabe* (BWV 156) eröffnet.

Das *Adagio* aus der *Sinfonia* zum *Osteroratorium*, ein effektvoll-dramatisches Stück eigenen Rechts, kann durchaus auf einer CD mit Oboenkonzerten enthalten sein. Tatsächlich hat der Musikwissenschaftler und Oboist Bruce Haynes unlängst die Ansicht vertreten, es handele sich hier um den originalen langsamen Satz des Konzerts BWV 1055. Die erhaltene Oratorienversion ist höher als jede andere originale Oboenmusik Bachs; wemgleich die Fassung aus dem Jahr 1725 eindeutig die Oboe vorsieht, könnte der Part auch von der Flöte gespielt worden sein (wie es für spätere Aufführungen unter Bachs Leitung belegt ist). Transponiert man die Musik einen Ganzton herab, ist die Partie weit

kompatibler mit Bachs üblicher Praxis; auf der Oboe d'amore erklingt der Satz nun in fis-moll, der traditionellen Tonart für den langsamen Satz eines A-Dur-Konzerts.

© *Geoffrey Burgess 2010*

Geoffrey Burgess ist ein in den USA tätiger Barockoboist und der Autor von *The Premier Oboist of Europe: A Portrait of Gustave Vogt* und Co-Autor (mit Bruce Haynes) von *The Oboe* in der Yale Musical Instrument Series.

Alexei Ogrintchouk ist einer der hervorragendsten Oboisten unserer Tage. Seit seinem dreizehnten Lebensjahr tritt er in der ganzen Welt auf. Er ist Absolvent des Gnessin-Instituts Moskau und des Pariser Conservatoire, wo er bei Maurice Bourgue, Jacques Tys und Jean-Louis Capezzali studierte. Er gewann zahlreiche internationale Preise, u.a. einen Ersten Preis beim Internationalen Musikwettbewerb Genf sowie zwei „Victoires de la Musique“ in Frankreich; BBC New Generation, Borletti Buitoni Trust und ECHO Rising Stars haben ihm ihre begehrtesten Auszeichnungen verliehen. Im Alter von erst 20 Jahren wurde er Solo-Oboist bei den Rotterdamer Philharmonikern unter Valery Gergiev. Seit 2005 ist er Solo-Oboist im Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam und verbindet diesen Posten mit seinen zusehends zahlreicheren solistischen Engagements in der ganzen Welt.

Zwei Jahre in Folge wurde er als Solist zu den BBC Proms eingeladen; seine Darbietungen von Strauss' *Oboenkonzert* unter Gennadi Roschdestwensky und Messiaens *Concert à quatre* unter Ilan Volkov sorgten für überschwängliche Kritiken.

2010 gab er die Uraufführungen von Rodion Schtschedrins *Oboenkonzert*

mit dem Concertgebouworkest unter Mariss Jansons sowie eines Konzerts von Marc-André Dalbavie mit dem BBC Symphony Orchestra unter Jiří Bělohlávek. Alexei Ogrintchouk ist außerdem ein vielgefragter Kammermusiker, der mit so bedeutenden Künstlern wie Gidon Kremer, Radu Lupu und Thomas Quasthoff aufgetreten ist.

Auf CD hat er Musik von Schumann, Beethoven, Britten und Mozart eingespielt und an einer Skalkottas-CD bei BIS [BIS-CD-1244] mitgewirkt. Zu weiteren Projekten bei BIS gehören die Oboenkonzerte von Strauss und Silvestrini sowie eine CD mit einem reinen Mozart-Programm.

Weitere Informationen finden Sie auf www.ogrintchouk.com

Die in Russland geborene Violinistin **Alina Ibragimova** wurde am Moskauer Gnessin-Institut, an der Yehudi Menuhin School und am Royal College of Music in London ausgebildet. Zu ihren Lehrern gehören Natasha Boyarsky, Gordan Nikolitch und Christian Tetzlaff. Alina Ibragimova ist bei den BBC Proms, den Salzburger Festspielen, dem Verbier Festival, dem MDR Musiksommer, in der Wigmore Hall und im Concertgebouw Amsterdam mit Orchestern wie dem Philharmonia Orchestra, dem London Symphony Orchestra, dem Wiener KammerOrchester, dem Konzerthausorchester Berlin, den Radio-Sinfonieorchester von Stuttgart und Frankfurt aufgetreten; dabei hat sie mit Dirigenten wie Sir Charles Mackerras, Richard Hickox und Osmo Vänskä zusammengearbeitet. Als dirigierende Solistin hat sie Konzertreisen mit der Kremerata Baltica, der Britten Sinfonia und dem Australian Chamber Orchestra unternommen.

Alina Ibragimova spielt eine Violine von Pietro Guarneri (Venedig, 1738), die ihr von Georg von Opel zur Verfügung gestellt wurde. An dieser Einspielung ist sie mit freundlicher Genehmigung von Hyperion Records beteiligt.

Weitere Informationen finden Sie auf www.alinaibragimova.com

Das **Schwedische Kammerorchester, Örebro** (SKO) wurde 1995 gegründet und besteht aus 38 Musikerinnen und Musikern. Stets darum bemüht, den ihm zugeschriebenen „überraschenden“ und „frischen“ Klang weiterzuentwickeln, dehnt es die Grenzen seines Repertoires fortwährend aus und öffnet mit Thomas Dausgaard, seinem Musikalischen Leiter seit 1997, neuen Herausforderungen beständig Tür und Tor. Neben seinem Engagement für die zeitgenössische Musik pflegt das Orchester eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Barock-Violinisten und Dirigenten Andrew Manze (Artist-in-Residence seit 2003).

Internationale Tourneen haben das SKO seit 1998 zu zahlreichen bedeutenden Festivals und Konzertbühnen geführt, u.a. zu den BBC Proms in London, den Salzburger Festspielen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, in das Lincoln Center New York, das Concertgebouw Amsterdam, das Londoner Barbican und den Herkulessaal in München. 2005 unternahm das Orchester seine erste Asienreise, 2008 seine dritte USA-Tournee. Das SKO ist auf zahlreichen BIS-Einspielungen vertreten; in „Opening Doors“, seiner eigenen BIS-Reihe, hat es einen hoch gelobten Schumann-Symphonienzyklus (3 CDs) sowie Schuberts „Unvollendete“ und „Große C-Dur-Symphonie“ vorgelegt.

Weitere Informationen finden Sie auf www.www.swedishchamberorchestra.se

Considérant que les cantates de Bach contiennent plus de solos confiés au hautbois qu'à tout autre instrument, on pourra s'étonner qu'aucune œuvre concertante majeure de Bach pour cet instrument n'ait survécue. À l'exception du premier et du *second Concerto Brandebourgeois*, le seul autre concerto dont on sait qu'il devait contenir une partie de hautbois semble être le *Concerto a Cembalo solo, una Oboe, due Violini, Viola e Continuo* (BWV 1059) mais même dans ce cas, on ne sait si le hautbois tenait un rôle de soliste ou de *ripieno* puisque Bach n'alla pas au-delà des neuf premières mesures de cette pièce. De plus, aucune des œuvres que nous venons de mentionner n'a recours au hautbois en tant qu'unique instrument soliste.

On a longtemps cru que les concertos pour clavecin de Bach avaient à l'origine été conçus pour d'autres instruments. Bien que l'on ne puisse affirmer que l'une de ces œuvres ait pu être conçue en tant que concerto pour hautbois, certaines affichent des caractéristiques qui semblent pointer dans cette direction. En plus des concertos pour clavecin, les cantates constituent d'autres sources importantes de mouvements séparés de concerto. Souvent composés à l'intérieur de délais très serrés, les cantates reprenaient fréquemment des mouvements de concerto adaptés en fonction des effectifs musicaux que Bach avait à sa disposition dans le contexte liturgique.

Mais qui étaient les interprètes que Bach avait en tête pour ces hypothétiques concertos pour hautbois et où ont-ils pu se produire ?

Au cours de sa vie, Bach a développé des relations d'amitié avec plusieurs hautboïstes, la plus étroite étant avec son frère Johann Jacob (1682–1722). Après la mort de leur père en 1695, les deux frères emménagèrent chez leur aîné, Johann Christoph. Johann Jacob joua du hautbois au sein de l'ensemble municipal d'Eisenach et entra au service de Charles XII de Suède en 1704 à titre d'hautboïste. On croit que c'est à cette occasion que Bach aurait composé sa

pièce pour clavecin seul *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* (BWV 992). Il composa également des solos de hautbois pour son frère mais ceux-ci ne nous sont pas parvenus. Cependant, même dans le cas où ils l'auraient fait, on sait qu'il ne s'agirait vraisemblablement pas de concerto. Il faudra attendre une dizaine d'années pour que Bach découvre l'*Estro armonico* de Vivaldi qui lui ouvrira le chemin pour une exploration du genre du concerto. Le recueil de Vivaldi exerça une influence sans égale sur le développement du concerto et eut des conséquences sur le style de composition non seulement chez Bach mais chez d'autres compositeurs un peu partout, en Europe.

Bach composa des solos de « hautboy » développés et complexes alors qu'il vivait à Weimar mais on ne connaît l'identité de l'interprète. La Cantate BWV 12 remonte à cette époque et débute par une mélodie enlevée au hautbois soutenue par une simple texture de cordes, un modèle que Bach reprendra également pour les mouvements lents de ses concertos.

Le Prince Leopold avait réuni un orchestre à Kothen dont faisait partie le hautboïste Johann Ludwig Rose qui avait précédemment été à l'emploi du roi Frédéric Guillaume de Prusse. Composés durant le séjour de Johann Sebastian à Kothen, les *Concertos brandebourgeois* se destinaient à l'orchestre de la cour du margrave de Brandebourg mais il est certain que Bach les « testa » avec les musiciens de Kothen, incluant Rose. Les deux premiers mouvements du premier concerto avec leurs solos élaborés de hautbois ont même probablement été conçus auparavant en tant qu'ouverture pour la *Cantate de la chasse* de 1713.

On ne s'entend toujours pas sur l'année de composition des versions originales des concertos pour clavecin mais on croit qu'elles remonteraient aux années 1720. Si les concertos avec plusieurs solistes, comme le *Concerto double* BWV 1060, avaient existé dès 1721, Bach les aurait certainement intégrés au corpus des *Concertos brandebourgeois*. Il est plus que probable que les con-

certos pour hautbois étaient en gestation durant les années qui suivirent le transfert de Bach à Leipzig en 1723.

La technique de jeu et la facture du hautbois vécurent un âge d'or à Leipzig au dix-huitième siècle. Cette ville comptait au moins quatre facteurs d'instruments à vent et on y trouvait de nombreux interprètes doués. C'est dans cet environnement que Bach développa des liens personnels avec de nombreux hautboïstes. Il joua le rôle de parrain pour les quatre fils d'un hautboïste basé dans une garnison militaire tout près. Cependant, non seulement on ne connaît pas aujourd'hui l'identité de cet hautboïste, mais on ne sait si Bach eut des échanges musicaux avec lui. Le lien de Bach avec les deux hautboïstes Caspar Gleditsch et Gottfried Kornagel est plus révélateur. Comme le compositeur, ceux-ci étaient à l'emploi de la ville de Leipzig et faisaient partie de l'orchestre de l'Église Saint-Thomas. Gleditsch n'avait qu'un an de plus de Bach et il est difficile de croire que les deux musiciens ne nouèrent pas des liens d'amitié étant donné leurs rencontres hebdomadaires lors des répétitions et des exécutions de cantates qui comportaient systématiquement des solos élaborés pour hautbois. Gleditsch fut une figure importante dans la promotion et le développement du hautbois en Saxe. En 1722, Bach l'avait entendu jouer du hautbois d'amour, un instrument inventé récemment à Leipzig. Il est probable que Bach inclut des parties pour hautbois d'amour dans sa cantate BWV 23 composée l'année suivante en tant que pièce d'audition pour son poste à l'Église Saint-Thomas afin de démontrer sa familiarité avec cette spécialité musicale leipzigoise.

De tous les hautboïstes que Bach rencontra au cours de sa vie, Gleditsch est probablement celui qui aurait été le plus susceptible d'être le soliste des concertos hypothétiques pour hautbois. Le grand nombre de solos dans le cycle des cantates de Leipzig constitue une preuve de son habilité musicale et technique. On crut que les œuvres avaient été créées par le Collegium Musicum mais Bach

ne prit la direction de cet ensemble qu'en 1729, c'est-à-dire après la composition de ces œuvres. En fait, c'est justement en raison de l'absence d'un hautboïste soliste que Bach les transcrivit pour clavecin pour leur usage avec le Collegium.

Le *Concerto double*, BWV 1060, a la plus ancienne tradition d'interprétation en ce qui concerne l'instrumentation originale hypothétique pour hautbois et violon. Woldemar Voigt observa en 1886 que l'écriture particulière des deux parties solistes renvoie à ces instruments. Bach insère des silences dans la seconde partie soliste, ce qui implique la considération du compositeur au fait que l'instrumentiste devait pouvoir respirer. Cette partie est également plus simple, sans les motifs violonistiques que l'on retrouve dans la première partie. On ne s'entend toujours pas aujourd'hui sur la tonalité originale de l'œuvre. Lorsqu'il réalisa ses transcriptions pour clavecin, Bach transposait le plus souvent la musique originale un ton plus bas pour permettre d'utiliser le registre suraigu du clavier mais dans le cas du BWV 1060, la transposition ici en ré mineur a pour effet de repousser des notes à l'extérieur du registre du hautbois utilisé à l'époque. Les mouvements externes font entendre un développement sophistiqué de la forme du *ritornello* vivaldien qui brouille la frontière entre solo et *ripieno*. Encadré par ces mouvements, le mouvement lent à la mélodie ample est en 12/8 et les lignes des solistes s'entremêlent sur un accompagnement simple des cordes. Ce modèle stylistique reviendra ailleurs dans la production de Bach : dans le chœur d'ouverture de la *Passion selon Saint-Mathieu* par exemple et dans le mouvement lent du *Concerto en la majeur* BWV 1055.

Le Concerto BWV 1055 possède la seconde plus ancienne tradition d'interprétation au hautbois. Proposé par le musicologue anglais Donald Francis Tovey dans les années 1930, l'œuvre a été popularisée par Léon Goossens qui l'a enregistrée vers 1950. Comme dans le cas du BWV 1060, c'est l'écriture idiomatique qui mena Tovey à la conclusion que le concerto avait originellement été

conçu pour le hautbois. Mettant de côté l'habitude régulière de Bach de transposer l'œuvre pour clavecin, il nota que l'étendu du registre de la partie soliste correspondait parfaitement à celle du hautbois d'amour. Cette œuvre constitue une superbe pièce de démonstration pour cet instrument rare en vogue durant la période remarquablement courte entre 1713 et 1730.

Les deux autres concertos que l'on retrouve sur cet enregistrement sont joués moins souvent et ne sont entrés dans le répertoire des hautboïstes que récemment. L'œuvre en fa majeur, qui dérive du *Concerto pour clavecin en mi majeur* BWV 1053, a été publiée en 1955 par le hautboïste allemand Hermann Tötcher. On reconnaît également chacun de ses mouvements au sein de la musique vocale de Bach : respectivement dans les cantates BWV 169 et 49. Il s'agit d'une œuvre solide pour hautbois bien que l'étendue de la partie de hautbois convienne davantage au hautbois moderne plutôt qu'à un instrument du dix-huitième siècle ce qui soulève des doutes sur l'authenticité de sa reconstruction. Dans le premier mouvement, Bach présente une interprétation bien précise de la forme du *ritornello* alors que dans le dernier, il a recours à une sicilienne calme qui, dans sa version chantée de la cantate, est utilisée pour exprimer une réconciliation sincère avec la mort. Bien que cette œuvre n'ait pas été conçue à l'origine en tant que concerto pour hautbois, il est néanmoins possible que des fragments de celle-ci aient été composés comme tels et combinés avec des mouvements d'autres sources.

On retrouve un tel recours au pastiche dans le *Concerto en ré mineur* qu'Arnold Mehl a reconstruit à partir de fragments de cantates qui inclut, pour son mouvement lent, la mélodie exprimée élégamment au début de la Cantate BWV 156, *Ich steh' mit einem Fuß im Grabe* [J'ai un pied dans la tombe].

On peut justifier la présence de l'*Adagio* de la *Sinfonia* de l'*Oratorio de Pâques*, une pièce efficace au point de vue dramatique, sur un enregistrement

consacré aux œuvres concertantes pour hautbois. En fait, le musicologue et hautboïste Bruce Haynes a récemment suggéré que cette œuvre était à l'origine le mouvement lent du BWV 1055. La version utilisée dans l'*Oratorio de Pâques* est la plus aiguë de toute la musique pour hautbois de Bach et bien que le matériel de 1725 spécifie clairement cet instrument, il est possible que ce mouvement ait été interprété à la flûte (ce qui fut le cas lors d'exécutions ultérieures par Bach). Transposée un ton plus bas, cette partie est bien davantage compatible avec les habitudes de Bach et, lorsque jouée dans cette tonalité au hautbois d'amour, le mouvement apparaît en fa dièse mineur, la tonalité requise pour le mouvement lent d'un concerto en la majeur.

© *Geoffrey Burgess 2010*

Geoffrey Burgess est un hautboïste baroque actif aux États-Unis et est l'auteur de *The Premier Oboist of Europe : A Portrait of Gustave Voigt* et co-auteur, avec Bruce Haynes, de *The Oboe* dans la collection consacrée aux instruments de musique à Yale University Press.

Alexei Ogrintchouk est aujourd'hui l'un des meilleurs hautboïstes au monde et se produit en public depuis l'âge de treize ans. Il est diplômé de l'École spécialisée de musique Gnnessine à Moscou ainsi que du Conservatoire de Paris où il a étudié avec Maurice Bourgue, Jacques Tys et Jean-Louis Capezzali. Il a remporté de nombreux prix incluant un premier prix au Concours international de musique de Genève et deux « Victoires de la musique » en France. Il est également récompensé par le BBC New Generation, le Borletti Buitoni Trust ainsi que l'ECHO Rising Stars. Nommé premier hautboïste de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam par Valery Gergiev alors qu'il n'a que vingt ans, Alexei Ogrintchouk est le premier hautboïste de l'Orchestre royal du Concertgebouw

depuis 2005 et combine ce poste avec un nombre grandissant d'engagements en tant que soliste à travers le monde.

Il est invité au BBC Proms deux années consécutives et reçoit d'excellents critiques pour son interprétation du *Concerto pour hautbois* de Richard Strauss sous la direction de Guennadi Rozhdestvesky et du *Concert à quatre* d'Olivier Messiaen en compagnie d'Ilan Volkov. Il assure en 2010 la création du *Concerto pour hautbois* de Rodion Shchedrin avec l'Orchestre royal du Concertgebouw et Mariss Jansons et créé également un concerto de Marc-André Dalbavie avec l'Orchestre symphonique de la BBC et Jiří Bělohlávek. Alexei Ogrintchouk est également un chambriste et un récitaliste apprécié et se produit en compagnie de musiciens tels Gidon Kremer, Radu Lupu et Thomas Quasthoff.

Il a enregistré des œuvres de Schumann, Beethoven, Britten et Mozart et participe également à un enregistrement consacré à la musique de Skalkottas [BIS-CD-1244]. Il prévoit également enregistrer les concertos pour hautbois de Richard Strauss et de Silvestrini ainsi qu'un album consacré à Mozart.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.ogrintchouk.com

Née en Russie, **Alina Ibragimova** a étudié à l'École spécialisée de musique Gnessine à Moscou, à l'École Yehudi Menuhin ainsi qu'au Royal College of Music à Londres. Parmi ses professeurs, on compte Natasha Boyarksy, Gordan Nikolitch et Christian Tetzlaff.

Alina Ibragimova s'est produite dans le cadre des BBC Proms et des festivals de Salzbourg, Verbier et MDR Musiksommer ainsi qu'au Wigmore Hall de Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam et avec des orchestres parmi lesquels l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre de chambre de Vienne, le Konzerthausorchester de Berlin, ainsi que les orchestres de la radio de Stuttgart et de Francfort sous la direction de chefs tels Sir Charles

Mackerras, Richard Hickox et Osmo Vänskä. Elle se produit en tant que soliste avec le Kremerata Baltica, le Britten Sinfonia et l’Australian Chamber Orchestra.

Alina Ibragimova joue sur un instrument de Pietro Guarneri (Venise) de 1738 mis à sa disposition par Georg von Opel et apparaît ici avec la permission d’Hyperion Records.

Pour plus d’informations, veuillez consulter www.alinaibragimova.com

Fondé en 1995, le **Swedish Chamber Orchestra, Örebro** compte trente-huit musiciens. L’orchestre travaille à développer la sonorité « surprenante » et « fraîche » qu’on lui associe et étend sans cesse son répertoire tout en ouvrant les portes à de nouveaux défis avec son directeur artistique depuis 1997, Thomas Dausgaard. Jouant un rôle actif dans la promotion de la musique contemporaine, l’orchestre entretient également une relation à long terme avec le violoniste baroque et chef Andrew Manze (artiste-en-résidence depuis 2003). Le SCO fait des tournées internationales depuis 1998 avec notamment des concerts dans des salles et des festivals aussi prestigieux que ceux des Proms de la BBC à Londres, ceux de Salzbourg et de Schleswig-Holstein, au Lincoln Center à New York, au Concertgebouw à Amsterdam, au Barbican à Londres et à la Herkulessaal à Munich. En 2005, l’orchestre effectue sa première tournée en Asie. On peut entendre le SCO sur plusieurs enregistrements publiés chez BIS. La série « Opening Doors » spécialement conçue pour l’orchestre et son chef, Thomas Dausgaard, comprend des enregistrements acclamés par la critique et consacrés aux symphonies de Schumann ainsi qu’à l’*Inachevée* et à la *Symphonie en ut majeur « La Grande »* de Schubert.

Pour plus d’informations, veuillez consulter www.swedishchamberorchestra.se



The Borletti-Buitoni Trust (BBT) helps outstanding young musicians develop and sustain international careers with awards that fund tailor-made projects. As well as financial assistance the Trust provides invaluable support and encouragement to an ever-growing family of young musicians.
www.bbtrust.com.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: August 2009 at the Örebro Concert Hall, Sweden
Producer: Marion Schwebel
Sound engineer: Michaela Wiesbeck

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MAD1 optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Post-production: Editing: Nora Brandenburg, Christian Starke
Mixing: Marion Schwebel

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Geoffrey Burgess 2010
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1769 © & © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.



ALINA IBRAGIMOVA
©SUSSIE AHLBURG