



CD-1151/1152 DIGITAL

concertos

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

Brandenburgische Konzerte
(Brandenburg Concertos)

BWV 1046-1051

2

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Sechs Brandenburgische Konzerte **Six Brandenburg Concertos, BWV 1046-1051**

Which Bach dedicated to Christian Ludwig, Margrave of Brandenburg, on 24th March 1721

Bach Collegium Japan directed by **Masaaki Suzuki**



Pitch: a' = 392

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC and Lufthansa German Air.

NEC



Lufthansa

Concerto No.1 in F major, BWV 1046**19'44***Corno da caccia I, II, Oboe I, II, III, Fagotto, Violino piccolo, Violino I, II, Viola, Violoncello, Continuo*

[1] [No tempo indication]	4'03
[2] <i>Adagio</i> (Corno I, II tacent)	3'59
[3] <i>Allegro</i>	4'17
[4] Menuet – Trio (Oboe I, II, Fagotto) – Menuet – Polonaise (Violino I, II, Viola, Continuo) – Menuet – Trio (Corno I, II, Oboi in unisono) – Menuet	7'18

Corno da caccia I . . . Teunis van der Zwart	Violino I Ryo Terakado
Corno da caccia II. . . Satoshi Tsukada	Violino II Yuko Takeshima
Oboe I. Masamitsu San'nomiya	Viola Makoto Akatsu
Oboe II Atsuko Ozaki	Violoncello Hidemi Suzuki
Oboe III Yukari Machashi	Continuo Shigeru Sakurai, contrabasso
Fagotto Kiyotaka Dohsaka	Masaaki Suzuki, cembalo
Violino piccolo Natsumi Wakamatsu	

Concerto No.2 in F major, BWV 1047**11'33***Tromba, Flauto, Oboe, Violino, Violino I, II, Viola, Violone, Continuo*

[5] [No tempo indication]	5'09
[6] <i>Andante</i> (Flauto, Oboe, Violino, Violoncello, Cembalo)	3'32
[7] <i>Allegro</i>	2'49

Tromba Toshio Shimada	Violino II Yuko Takeshima
Flauto Dan Laurin	Viola Yoshiko Morita
Oboe Masamitsu San'nomiya	Violone 8' Shigeru Sakurai
Violino Ryo Terakado	Continuo Hidemi Suzuki, violoncello
Violino I Azumi Takada	Masaaki Suzuki, cembalo

Concerto No. 3 in G major, BWV 1048

11'37

Violino I, II, III, Viola I, II, III, Violoncello I, II, III, Continuo

8 [No tempo indication] 5'53

9 *Adagio* (Improvisation inspired by *Tocatta in E minor*, BWV 914) 1'36

10 *Allegro* 4'08

Violino I Ryo Terakado

Violoncello I Hidemi Suzuki,

Violino II Natsumi Wakamatsu

Violoncello II Norizumi Moro'oka

Violino III Yuko Takeshima

Violoncello III Mime Yamahiro

Viola I Yoshiko Morita

Continuo Shigeru Sakurai, contrabasso

Viola II Azumi Takada

Masaaki Suzuki, cembalo

Viola III Makoto Akatsu

BIS-CD-1152

Playing time: 61'25

Concerto No. 4 in G major, BWV 1049

15'21

Violino, Flauto I, II, Violino I, II, Viola, Violoncello, Violone, Continuo

1 *Allegro* 6'57

2 *Andante* 3'48

3 *Presto* 4'31

Violino Ryo Terakado

Viola Makoto Akatsu

Flauto I Dan Laurin

Violoncello Hidemi Suzuki

Flauto II Shigeharu Yamaoka

Contrabasso Shigeru Sakurai

Violino I Natsumi Wakamatsu

Continuo Masaaki Suzuki, cembalo

Violino II Azumi Takada

Brandenburg Concertos (Brandenburgische Konzerte), BWV 1046-51

Background

Johann Sebastian Bach had visited Berlin in 1719 to pick up a 'large harpsichord with two keyboards by Michael Mietke' (Bach Dokumente ii, 95), and margrave Christian Ludwig von Brandenburg most probably heard him perform at that time. The two may have first become acquainted even earlier, when Bach's employer, Prince Leopold of Anhalt-Cöthen, took six of his musicians, including Bach, and the 'princely harpsichord' (Bach Dokumente ii, 86) on a trip in 1718 to the spas at Carlsbad, an established vacation spot for German nobles (the margrave's presence, however, is undocumented). Bach's wife, Maria Barbara, died in 1720, evidently while he was once again with Leopold's entourage in Carlsbad. Bach's position at Cöthen was becoming less appealing for various reasons: a greater share of the prince's budget was now being allocated to the castle guard; relations between Cöthen's Lutheran and Reformed inhabitants were often strained; and, to make matters worse, Leopold's new bride, Princess Friderica, reportedly did not care much for music. (It should be noted, however, that Bach had been seeking employment elsewhere before she arrived.)

Bach's beautifully calligraphed score of the 'Six Concertos for Several Instruments', with its obsequious dedication in French to Christian Ludwig, may actually represent not so much the fulfilling of a commission as a thinly veiled application for employment in the margrave's musical establishment. There is no record of his response. Because of this and the fact that the concertos were not mentioned among the margrave's effects, it is often suggested that he did not appreciate Bach's efforts. There is, however, no reason why we should expect to see Bach's concertos specified, as the sources in question were meant to document an equal division of Christian Ludwig's estate among his beneficiaries. In the 18th century printed sources of music were considerably more valuable than manuscripts, and most probably for this

reason it is the margrave's concerto prints, not his manuscripts, that are listed by composer. The *Brandenburg Concertos* were no doubt kept among his several manuscript collections of 'concertos by diverse masters'.

Structure and scoring

The formal designs of Bach's concertos owe a great deal to Italian predecessors, including Torelli, Albinoni and, especially, Vivaldi. In Vivaldian concertos the alternation between the *tutti* (entire ensemble) and the *concertino* (sub-group) involves contrasts in texture as well as in the types of music performed. The *tutti* plays 'ritornellos' and the *concertino* 'episodes'. The ritornellos are expository in character, and normally they begin and end in the same key. The episodes are so named because they tend to be much less expository; they are often virtuosic, and normally they begin in one key and end in another. A Vivaldian concerto movement consists mainly of free episode material with occasional returns of part or all of the ritornello.

In his concerto-style works Bach shows a predilection for a Vivaldian ritornello type containing three clearly differentiated segments, a type which modern students of Vivaldi's music have labelled the *Fortspinnungstypus*, or '*Fortspinnung*-type'. Its first segment grounds the tonality by focusing on the chords built upon the first and fifth degrees of the scale (tonic and dominant). The second segment follows with short bits of thematic material repeated at different pitch levels (called 'sequencing'); the changes in underlying harmony are marked mostly by successions of chords with fundamental pitches that are five positions apart in the scale. And the third segment brings the ritornello to a satisfying end by way of a closing gesture in the tonic. Many writers refer to these three segments of ritornello with the German terms *Vordersatz*, *Fortspinnung* and *Epilog*. '*Fortspinnung* type' will be used here to describe only this specific variety of Vivaldian ritornello, which is featured to varying degrees in all six *Brandenburg Concertos*. (Bach's other concertos frequently draw on dif-

ferent formal models, some of them also occasionally referred to as being of the *Fortspinnung* type.)

What makes the structure of Bach's concertos so challenging and rewarding to follow is that they frequently assign conventional ritornello attributes to episodes, and vice versa (e.g. a ritornello will be performed by the concertino, or an episode will incorporate melodic snippets derived from the ritornello). As to scoring, Bach is often credited with bringing brass and woodwind into the Baroque concerto. Recent research, which has been based on the study of concerto manuscripts, not merely of prints, has shown that the scorings of Italian concertos were in fact quite varied and that German composers in the generation before Bach wrote for similar combinations of instruments. If Bach's forms and scorings are not, in and of themselves, particularly innovative, his treatments of them are surely unparalleled.

The individual concertos

Concerto No. 1

This is scored for two hunting horns, three oboes, bassoon, *violino piccolo*, strings and basso continuo. It must have made a sensation the first time it was heard. In the first movement the woodwind and strings perform an elegant ritornello with multiple *Fortspinnung* and *Epilog* segments, while loud greeting-calls from the hunting horns – outdoor instruments probably never before heard in the elegant chamber music rooms where Bach's concertos were performed – clash rhythmically and harmonically. Just as the episodes develop clearer identities by becoming thematically less dependent on the ritornello, the horns lose their distinctive identities by giving up the idiomatic fanfares of the ritornello and becoming assimilated (i.e. within the episodes) as true partners to the other instruments' more graceful lines.

The focus in the remaining movements shifts to the rôle of the *violino piccolo* (tuned in this case a minor third higher than the regular violin). Bach appears to have designed only the third movement with the *violino piccolo* in mind from the start. There is no part whatever for

the instrument in the early version of the work, the *Sinfonia* BWV 1046a, which lacks both the third movement and the polonaise section of the last movement. (Incidentally, we do not know precisely how the early version read. The oldest surviving copy, a score prepared by C.F. Penzel in 1760, was based on a lost set of parts, and these transmitted revisions that Bach made in 1726 when he re-used the first movement as a sinfonia for his church cantata *Falsche Welt, dir trau ich nicht.*) In the Brandenburg version the *violino piccolo* line is mostly borrowed note-for-note from the first violin part of the *Sinfonia*. The *violino piccolo* doubles the first violin in the opening movement and in the tutti *Minuet* of the Brandenburg version, and in the second movement Bach gives to the *violino piccolo* what was originally the first violin part of the sinfonia and writes new filler material for the first violin.

The *violino piccolo* thus plays a marginal rôle in the first movement. In the second movement (*Adagio*) – a sort of triple-concerto passacaglia in which the first oboe, *violino piccolo* and continuo instruments constitute the concertino – it becomes a true member of the concertino, often even playing in canon with the first oboe. Only in the third movement (*Allegro*) does the *violino piccolo* approach becoming the central soloist. But even here its status appears problematic. At first the solo violin can do nothing but borrow themes from the *Fortspinnung*-type ritornello. In the middle section (from bar 53), as it begins playing distinctive material, other instruments immediately take away the spotlight.

In the fourth movement, a series of dances, the *violino piccolo* again recedes completely into the background. An elegant French minuet performed by the tutti acts as a sort of ritornello around three different sorts of trios. The first is a minuet scored for the Lullian trio of two oboes and bassoon, the second a polonaise for strings without *violino piccolo*, and the third a jarring bit of Germanic hunting music for horns (constituting the two upper parts) with the three oboes playing in unison.

Bach used the third movement again, in D major, as the opening choruses in his secular cantatas *Vereinigte*

Zwietracht der wechselnden Saiten (in 1726) and *Aufschmetternde Töne der muntern Trompeten* (in the 1730s). The choruses and the concerto movement may have originated in some still earlier vocal composition in F major, now lost (the high tessitura of the vocal lines in such a work would have presented few problems if it was performed in Cöthen, where Bach wrote other vocal works with similar ranges and where the pitch standard was evidently *tief-Cammerton*). Bach also used the third trio as an independent instrumental movement in the two cantatas just mentioned.

Concerto No. 2

This is scored for trumpet (notated in C, but required to match an ensemble in F), recorder, oboe, violin, strings and continuo. The soloists represent four different ways of producing sound: brass, woodwind, reeds, and strings – the four categories in which contemporary *Stadtppfeifer* (municipal musicians) were expected to demonstrate proficiency. Bach writes for the instruments here as if they were interchangeable; furthermore, the remaining string lines, apart from the cello, are written in such a way that, if they were removed, nothing harmonically or contrapuntally essential would be lost.

The first movement starts out in an uncharacteristically four-square manner: a ritornello with twin two-bar *Vordersatz* segments followed by twin two-bar *Epilog* segments, and episodes consisting at first of nothing but a continually quoted two-bar static gesture. Only when the movement switches to the minor mode does the ritornello feature a *Fortspinnung* segment, and from that point the music spins forth in ever more thematically fragmented and harmonically distant ways (i.e. it becomes unmistakably Bachian).

The second movement (*Andante*) is scored for recorder, oboe, violin, and continuo. This anguished music consists almost entirely of sequencing on a simple two-bar phrase or its counterpoint. Trumpeters must have been grateful for this respite between the ferociously difficult fast movements!

The third movement (*Allegro assai*) is a cheerful fugue for the four soloists and continuo with occasional reinforcement from the tutti. The fugue's subject acts as a sort of *Vordersatz*, and the tutti perform connecting *Fortspinnung* and *Epilog* segments. There is very little episodic material.

It is often reported that Penzel's copies (a score and a set of performing parts) represent an early version with horn in place of the trumpet and with a small violone performing at pitch as the only string bass instrument. Careful study of Penzel's manuscripts reveals, however, that his scoring of the bass line is in fact the same as in the Brandenburg version and that the indication 'ò vero Come da Caccia' was added afterwards to what originally read only 'Tromba', presumably because no trumpeters were available who could negotiate the part or who owned the odd size of trumpet required to match the ensemble.

Concerto No. 3

This is scored for three violins, three violas, three cellos and continuo (violine and harpsichord). The violins, violas, and cellos perform both as soloists and as an ensemble. The initial section of the first movement features similar thematic material presented in contrasting textures, and a second section (from bar 47) contrasts ritornellos with distinctively episodic material. As a sort of synthesis, a third section (from bar 78) features ritornello and non-ritornello material simultaneously in fugal form. Following the musical equivalent of an 'erasing of the blackboard' (bars 87-90), the movement now propels itself with episodes that move from the earlier distinctive material gradually to become more like the ritornello (at bars 91 and 108).

The second movement, as notated, is only one bar long and consists of only two chords. Some have suggested that the rest of a longer movement must be missing (but this fails to take into account that Bach notated the two chords at the middle of a page in the margrave's score, removing doubts about missing music by provid-

ing double lines on either side of the bar). More frequently, others have suggested that Bach expected an improvisation which could close with the two indicated chords. (But then, why is the fermata over the second chord instead of the first? If it were over the first it could be understood as a corona, a sign for improvising, identical in appearance to a fermata.) It may be that the movement is not meant to 'work': perhaps it ought to be performed just the way it appears, as an enigma.

The third movement (*Allegro*) assumes the general character and specific (binary) form of a gigue, but its twelve-bar opening section is structured as a *Vordersatz* with *Fortspinnung* in the tonic, followed immediately by a *Vordersatz*, *Fortspinnung*, and *Epilog* in the dominant. This large block comes back several times in its entirety and thus functions as a sort of ritornello.

In 1729 Bach richly rescored the first movement as the *sinfonia* for his church cantata *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*, adding new lines for brass, reeds, and strings.

Owing to too perfunctory reading of the sources, it is sometimes reported that Penzel's copies (a score and a set of performing parts) represent an early version with only one cello line. Working from a set of parts and noticing that the three cellos perform mostly in unison, Penzel wrote the three cello lines into one performing part and marked in the occasional *divisi* (indicating where the players should play different notes); he later scored up the work from his own parts and sometimes forgot to include the *divisi* readings. It is possible, however, that there was an earlier version without *violone*. Bach's title in the margrave's score fails to mention this instrument, and the bottom lines of the three relevant sources offer slightly different readings, which suggests that in each case a new bass part, meant to sound an octave lower, has been derived from the cello lines.

Concerto No. 4

This is scored for violin, two *fauti d'echo*, strings and continuo. Terminological, notational, and technical evi-

dence suggests that Bach's *fauti d'echo* were recorders that produced the pitch f' when all their holes were covered. The first movement opens with an enormous minuet-like ritornello (to bar 83) that features multiple *Vordersatz*, *Fortspinnung* and *Epilog* segments and frequent textural contrasts, making it a sort of concerto within a concerto. The episodes are marked by struggle between the violin and recorders for primacy, the violin through its overt and sometimes empty virtuosity and the recorders through their more solid melodies and counterpoint.

The second movement (*Andante*) is a sophisticated formal mixture of sarabande and *Fortspinnung*-type concerto with continual echoing of the tutti by the concertino. The third movement (*Presto*), a driving fugal concerto, is marked by the scoring conflicts of the first movement, now carried even further.

In the 1730s Bach arranged this work as a concerto in F major for obbligato harpsichord, two recorders and strings.

Concerto No. 5

This is scored for flute, solo violin, obbligato harpsichord and strings (here with only one violin line). The first movement opens with an assertive ritornello of repeated semiquavers somewhat in *stile concitato*.

In the initial episodes the soloists work to undermine the affective power of the tutti by taking some of the *conciato* material and restating its pitch content in the form of *affettuoso* slurred couplets in quavers (in Baroque music these styles are polar opposites). The sense of struggle soon focuses on the harpsichord, which becomes increasingly frenetic. With various starts and stops, the instrument moves from its traditional rôle as continuo, to an obbligato rôle still somewhat overshadowed by the flute and solo violin, to an obbligato overshadowing the concertino, to a rôle completely overwhelming the tutti, and finally to one which, during the first section of its famous extended episode (often referred to as a *cadenza*), in effect becomes the ensemble. This

extraordinarily long episode (which Bach labelled simply 'solo senza stromenti') features extreme departures from the rhythmic and harmonic conventions of concerto style. Some listeners are disturbed by a sense that the closing ritornello is not entirely successful in containing this remarkable outburst.

The second movement (*Affettuoso*) is an intimate piece of chamber music scored for the soloists alone. Nonetheless, Bach constructs it, too, as a concerto with various ritornellos and episodes. The third movement (*Allegro*) is designed as a gigue-like fugue. There are stretches of sequential and harmonically more static material, but the organization of the blocks of material is not clearly based on any conventional idea of ritornello form. In fact, even though there are various sections markedly set off for only the concertino members, the structure does not appear to be organized according to any concerto style involving textural contrast as a formative principle.

Two earlier versions of this concerto survive. One of them, transmitted in a set of performing parts in Bach's handwriting, is only marginally different from the version in the margrave's score. The other (BWV 1050a), still not widely known, has some substantial differences. The scoring of the string bass line is for small violone only (i.e. there is no bass part at the lower octave), and the solo episode preceding the final ritornello of the first movement is much shorter (it more or less corresponds to the concluding part of the Brandenburg version but features even more unconventional harmonies).

It is unlikely that this concerto was designed for the above-mentioned Mietke harpsichord, as none of the versions requires two manuals. Also, Bach's performance part occasionally reproduces notational habits he abandoned in his composing scores well before he acquired the Mietke instrument.

Concerto No. 6

This is scored for two violas, two violas da gamba, cello and continuo (harpsichord and violone of the gamba

type). The grouping of these string instruments in an ensemble creates a striking visual impression, for it sets up a contrast of lower-pitched members of the violin and viola da gamba families. Violas and cellos were normally treated as orchestral instruments with secondary, relatively easy parts to play; gambas, on the other hand, were normally treated as special chamber instruments with difficult parts to play. Here, however, the violas and cello press forward with virtuoso solo parts, while the gambas either amble along with easy, secondary parts (in the fast movements) or are silent (in the *Adagio*).

It is not readily apparent that the first movement comes from a concerto; textural and thematic contrasts are severely attenuated. On closer consideration, however, the movement is indeed found to be marked by contrasts of ritornello and episode – something easily overlooked, as there are some reversals in syntax: *Fortspinnung*-type organization appears in the episodes, whereas more rambling material marks the ritornello, both categories for the most part proceeding in canon.

The second movement, scored for the members of the violin family and continuo, is an exquisite *Adagio* which, uncharacteristically, begins and ends in different keys. The third movement, assuming the character of a gigue, opens with a full *Fortspinnung*-type ritornello. What is first presented as a solo theme (from bar 9) is, in fact, a thinly disguised trio variation on the *Vordersatz* segment of the ritornello (bars 9-12 could be superimposed upon 1-4 without clash). Episodic material which is not derived from the ritornello appears only in the middle section (from bar 46).

The concertos as a set

It is difficult to say whether the disposition of concertos in the collection is itself meaningful. Some suggest it cannot be, because Bach must have composed the works over a long period. Others counter that this is irrelevant, because meaningful sets can be planned out early on but take a long time to realize (e.g. Bach's *Orgel-Büchlein*) or result from careful selection of older materials. The

complicated arguments surrounding this issue are explored in interpretative studies by Geck and Marissen.

© **Michael Marissen**

With permission of the publisher, this essay by Michael Marissen (associate professor of music, Swarthmore College, USA) is reproduced from the encyclopædia volume *Oxford Composer Companions: J.S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (London: Oxford University Press, 1999), pp. 68-73.

Bibliography

- M. Boyd: *Bach: the Brandenburg Concertos* (Cambridge, 1993)
- L. Dreyfus: *Bach's Continuo Group: Players and Practices in his Vocal Works* (Cambridge, Massachusetts, 1987)
- L. Dreyfus: 'J.S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention', *Musical Quarterly* 71 (1985), pp. 327-58
- M. Geck: 'Gattungstraditionen und Altersschichten in den *Brandenburgischen Konzerten*', *Die Musikforschung* 23 (1970), pp. 139-52
- G. Hoppe: 'Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs (Teil 1)', *Köthener Bach-Heft* 4 (1986), pp. 13-62
- M. Marissen: *The Social and Religious Designs of J.S. Bach's Brandenburg Concertos* (Princeton, New Jersey, 1995)
- W. Neumann & H.-J. Schulze, eds.: *Bach-Dokumente I-III* (Kassel and Leipzig, 1963-72)

The Shoin Women's University Chapel, in which this CD was recorded, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

The **Bach Collegium Japan** (BCJ) has acquired a formidable worldwide reputation for its recordings of Johann Sebastian Bach's church cantatas on BIS since

1995. The BCJ was founded in 1990 by Masaaki Suzuki (who remains its music director) with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works of the baroque period. As the name of the ensemble indicates, its main focus has been on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Boehm.

The BCJ comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ presents major works such as Bach's *St. Matthew Passion*, Handel's *Messiah*, Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin Mary*, and smaller programmes for soloists or small vocal ensembles.

The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan. For many of its projects it has been pleased to welcome eminent European artists. In January 1999, the BCJ was invited to Israel as the highlight of the opening series of the concert hall 'Heichal Hatarbut' in Rishon Le Zion, and performed cantatas, Handel's *Messiah* and Bach's *St. John Passion*. Further international tours are planned.

The organist, harpsichordist and conductor **Masaaki Suzuki** was born in 1954 in Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from Tokyo University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Having achieved Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (Basso continuo) in 1980 and third Prize in the Organ Competition in 1982 in the Flanders Festival at Bruges, Belgium. During 1981-83 he was a harpsichord instructor at the Staatliche Hochschule für Musik

in Duisburg, Germany. Since his return to Japan, he has not only given many concerts as organist and harpsichordist all over the country, but has organized an acclaimed concert series at the chapel of Shoin Women's University in Kobe, where a French classical organ built by Marc Garnier is installed.

Meanwhile Masaaki Suzuki has acquired an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has been the musical director of the Bach Collegium Japan; as such, he works regularly with renowned European soloists and ensembles. Suzuki has won an enviable reputation for his interpretation of Bach's cantatas on BIS. In addition, Suzuki is recording J.S. Bach's complete harpsichord music for BIS.

Since 1983 Suzuki has given organ concerts in France, Italy, Germany, Holland, Switzerland, Austria and other countries every summer. In July 1995 and 1997 Suzuki was invited by Philippe Herreweghe to conduct Collegium Vocale, Ghent. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at Tokyo University of Fine Arts and Music.

Brandenburgische Konzerte BWV 1046-51

Hintergrund

Im Jahr 1719 besuchte Johann Sebastian Bach Berlin, um ein „großes Clavecin oder Flügel mit 2 Claviaturen von Michael Mietke“ (Bach-Dokumente II, 95) abzuholen; aller Wahrscheinlichkeit nach hat Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg ihn damals spielen gehört. Es mag sein, daß die beiden sich bereits früher kennenlernten, als Bachs Arbeitgeber, Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, sechs seiner Musiker – u.a. Bach – und das „fürstliche ClaviCymbel“ (Bach-Dokumente II, 86) im Jahr 1718 mit auf die Reise zu den Heilquellen von Karlsbad nahm. einem beliebten Urlaubsort des deutschen Adels (die Anwesenheit des Markgrafen freilich ist nicht überliefert). Bachs Gattin, Maria Barbara, starb im Jahr 1720, als Bach mit Leopolds Gefolge nachweislich wieder in Karlsbad war.

Bachs Köthener Anstellung wurde aus mehreren Gründen zusehends unattraktiver: Ein großer Anteil des fürstlichen Etats wurde nun der Schloßwache zugeteilt, die Beziehungen zwischen den Lutheranern und den Reformierten in Köthen waren oft angespannt, und zu allem Übel soll sich Leopolds neue Gattin, Prinzessin Friderica, nicht sonderlich für Musik interessiert haben (Dessenungeachtet hatte Bach sich freilich bereits vor ihrer Ankunft andernorts nach einer Anstellung umgesehen).

Bachs wunderschöne handschriftliche Partitur der „Six Concerts avec plusieurs instruments“ mit ihrer unterwürfigen französischen Widmung an Christian Ludwig mag tatsächlich nicht so sehr die Erfüllung eines Auftrags als vielmehr ein kaum verhülltes Ersuchen um Anstellung am markgräflichen Hofe darstellen. Eine Antwort ist nicht überliefert. Aus diesem Grund und weil die Konzerte nicht im Inventarverzeichnis des Markgrafen aufgeführt sind, hat man vielfach angenommen, daß er Bachs Bemühungen nicht gewürdigt habe. Es gibt jedoch eigentlich keinen Grund für eine explizite Erwähnung, da das fragliche Verzeichnis eine gleichmäßige

Aufteilung von Christian Ludwigs Vermögen unter seinen Begünstigten dokumentieren sollte. Und weil im 18. Jahrhundert Drucke erheblich wertvoller als Manuskripte waren, wurden nur die gedruckten Konzerte und nicht etwa die Manuskripte des Markgrafen (nach Komponisten sortiert) aufgelistet. Ohne Zweifel wurden die *Brandenburgischen Konzerte* in einer seiner Sammlungen von Manuskripten mit „Konzerten verschiedener Meister“ aufbewahrt.

Struktur und Instrumentation

Der formale Aufbau der Bachschen Konzerte verdankt italienischen Vorgängern wie Torelli, Albinoni und vor allem Vivaldi sehr viel. In Vivaldis Concerti hat der Wechsel von Tutti (gesamtes Ensemble) und Concertino (Teilgruppe) Kontraste im Satz wie auch in den Typen von Musik zur Folge. Das Tutti spielt „Ritornelle“ und das Concertino „Episoden“. Die Ritornelle haben den Charakter von Expositionen und enden normalerweise in derselben Tonart, in der sie beginnen. Die Episoden haben ihren Namen daher, daß sie in der Regel weniger Thematisches vorstellen: sie sind von oftmals virtuosem Zuschnitt und schließen normalerweise in einer anderen Tonart als derjenigen, in der sie beginnen. Ein Konzertsatz von Vivaldi besteht im wesentlichen aus freiem Episodenmaterial und der gelegentlichen Wiederkehr des gesamten oder fragmentarischen Ritornells.

In seinen Concerti zeigt Bach eine Vorliebe für die Ritornellform Vivaldis, die drei deutlich unterschiedene Abschnitte aufweist – ein Modell, das die neuere Vivaldi-Forschung den „Fortspinnungs-Typus“ genannt hat. Sein erster Abschnitt definiert die Tonart durch die Betonung der ersten und fünften Stufe (Tonika und Dominante). Der zweite Abschnitt folgt mit Teilen des thematischen Materials, das auf unterschiedlichen Tonhöhen wiederholt wird („Sequenzierung“): die zugrundeliegenden Harmonien bewegen sich zumeist in Quintschritten fort. Der dritte Abschnitt dann führt das Ritornell mit einer Schlußgeste in der Tonika zu einem spannungslösenden Ende. Diese drei Abschnitte des Ritornells werden oft mit den

Begriffen Vordersatz, Fortspinnung und Epilog bezeichnet. Der Begriff „Fortspinnungs-Typus“ wird hier ausschließlich zur Kennzeichnung dieser speziellen Art des Vivaldischen Ritornells verwendet, das allen sechs *Brandenburgischen Konzerten* in unterschiedlichem Ausmaß zugrunde liegt. (Bachs andere Konzerte basieren auf unterschiedlichen Formmodellen, von denen manche ebenfalls verschiedentlich dem „Fortspinnungs-Typus“ zugerechnet werden).

Was die Struktur der Bachschen Konzerte so anregend und lohnend für den aufmerksamen Hörer macht, ist, daß sie vielfach Charakteristika des Ritornells den Episoden zuweisen und umgekehrt (beispielsweise wird ein Ritornell vom Concertino gespielt oder eine Episode enthält vom Ritornell abgeleitete Melodiefragmente). In instrumentatorischer Hinsicht wird Bach oft das Verdienst zugeschrieben, das barocke Concerto um Blech- und Holzbläser erweitert zu haben. Neuere Forschungen, die sich mit Manuskripten von Concerti (und nicht nur mit Drucken) beschäftigen, haben gezeigt, daß die Besetzung italienischer Concerti tatsächlich recht unterschiedlich war und daß deutsche Komponisten der Generation vor Bach für ähnliche Instrumentenkombinationen geschrieben haben. Auch wenn Bachs Formen und seine Instrumentation mithin nicht unbedingt innovativ sind, so ist die Art und Weise, wie er sie behandelt, ohnegleichen.

Die einzelnen Konzerte

Konzert Nr.1

Besetzung: Zwei Jagdhörner, drei Oboen, Fagott, Violino piccolo, Streicher und Basso continuo. Die Uraufführung dieses Konzerts muß einer Sensation gleichgekommen sein. Im ersten Satz stimmen die Holzbläser und die Streicher ein elegantes Ritornell mit mehreren Fortspinnungs- und Epilogteilen an, das laute Grußsignale der Jagdhörner – Freiluftinstrumente, die man wahrscheinlich nie zuvor in den eleganten Kammermusikräumen, in denen Bachs Konzerte erklangen, gehört hatte – rhythmisch und harmonisch konterkarieren. In

dem Maße, wie die Episoden durch die thematische Loslösung vom Ritornell deutlichere Identitäten entwickeln, verlieren die Hörer ihre klare Identität; sie geben die idiomatischen Fanfaren des Ritornells auf und erweisen sich den graziöseren Linien der anderen Instrumente als wahre Partner.

Die übrigen Sätze widmen sich dann dem Violino piccolo (der hier eine Kleinterz höher gestimmt ist als die normale Violine). Bach scheint allein den dritten Satz bereits von Anfang an im Hinblick auf den Violino piccolo konzipiert zu haben. In der Frühfassung dieses Werks, der *Sinfonia* BWV 1046a, ist dieses Instrument nicht vorgesehen; des weiteren fehlen hier der dritte Satz und der Polonaisen-Abschnitt des Schlusssatzes. (Im übrigen wissen wir nicht genau, wie die Frühfassung aussah. Die älteste überlieferte Ausgabe – eine von C.F. Penzel 1760 edierte Partitur – basiert auf einer Reihe verlorener Stimmen, die ihrerseits die Revisionen enthielt, die Bach 1726 gemacht hatte, als er den ersten Satz als Sinfonia für seine Kirchenkantate *Falsche Welt, dir traue ich nicht* verwendete). In der Brandenburgerischen Fassung ist der Violino piccolo nahezu notengetreu der Primgeigenstimme der Sinfonia entlehnt. Der Violino piccolo verdoppelt die Primgeige im Eingangssatz und im Tutti-Menuett dieser Fassung; im zweiten Satz gibt Bach dem Violino piccolo die ursprüngliche Primgeigenstimme der Sinfonia und schreibt für diese neues Füllmaterial.

Auf diese Weise spielt der Violino piccolo im ersten Satz eine marginale Rolle. Im zweiten Satz (*Adagio*) – eine Art Tripelkonzert-Passacaglia, in der die erste Oboe, der Violino piccolo und die Continuo-Instrumente das Concertino bilden – wird aus ihm ein echtes Mitglied des Concertino, das oft sogar im Kanon mit der ersten Oboe spielt. Nur im dritten Satz (*Allegro*) nähert sich der Violino piccolo der Rolle eines Hauptsolisten. Doch selbst hier erscheint sein Status problematisch. Anfangs ist es ihm lediglich vorbehalten, Themen des Ritornells (Fortspinnungs-Typus) aufzugreifen. Wenn es im Mittelteil beginnt, eigenes Material vorzutragen (ab Takt 53),

drängen sogleich andere Instrumente ins Rampenlicht.

Im vierten Satz, einer Folge von Tänzen, zieht sich der Violino piccolo wieder vollständig in den Hintergrund zurück. Ein elegantes, vom Tutti gespieltes französisches Menuett fungiert als eine Art Ritornell, das drei unterschiedliche Trios umgibt. Beim ersten handelt es sich um ein Menuett in der Triobesetzung Lullys (zwei Oboen und Fagott), das zweite ist eine Polonaise für Streicher (ohne Violino piccolo), und das dritte ist ein bärbäufiges Stück deutscher Jagdmusik für Hörner (sie bilden die beiden Oberstimmen) und drei Oboen unisono.

Bach verwendete den dritten Satz später für die *D-Dur*-Eingangschöre seiner weltlichen Kantaten *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (1726) und *Aufschmetternde Töne der muntem Trompeten* (in den 1730ern). Die Chöre und der Konzertsatz haben ihren Ursprung vielleicht in einem noch früheren Vokalstück in F-Dur, das verloren ist (die hohe Tessitura der Gesangspartien eines solchen Werks würde in Köthen wenig Probleme verursachen haben, wo Bach weitere Vokalwerke mit ähnlichem Stimmumfang komponierte und wo der Stimmtön allem Anschein nach der tiefe Kammermerton war). Außerdem benutzte Bach das dritte Trio als einen eigenständigen Instrumentalsatz in den beiden erwähnten Kantaten.

Konzert Nr. 2

Besetzung: Trompete (eine in C notierte F-Trompete), Blockflöte, Oboe, Violine, Streicher und Continuo. Die Solisten repräsentieren vier verschiedene Arten der Klangerzeugung: Blechbläser, Holzbläser, Rohrblattinstrumente und Streicher – die vier Klassen, in denen sich Stadtpfeifer (d.h. die städtischen Musiker) damals bewähren mußten. Bach schreibt für diese Instrumente hier so, als seien sie austauschbar; darüber hinaus sind die übrigen Streicherstimmen – sieht man vom Cello ab – so geschrieben, daß ihr Fehlen keine wesentliche harmonische oder kontrapunktische Konsequenz hätte.

Der erste Satz hebt in einer untypisch quadratischen

Weise an: Ein Ritornell mit einem Vordersatz aus zwei gleichen Takten, gefolgt von einem ebenso gebauten zweitaktigen Epilog, während die Episoden zuerst aus nichts anderem als einem unablässig wiederholten Zweitakter statischen Charakters bestehen. Erst wenn der Satz in die Moltonart wechselt, erhält das Ritornell einen Fortspinnungsabschnitt; von dort an verfolgt die Musik thematisch noch fragmentiertere und harmonisch zunehmend entferntere Pfade (mit anderen Worten: sie wird unverwechselbar „bachisch“).

Der zweite Satz (*Andante*) sieht Blockflöte, Oboe, Violine und Continuo vor. Diese schmerzzerfüllte Musik besteht fast zur Gänze aus Sequenzierungen einer einfachen zweitaktigen Phrase und deren Kontrapunkt. Trompeter müssen für diese Pause zwischen den außerordentlich schwierigen schnellen Sätzen dankbar gewesen sein! Der dritte Satz (*Allegro assai*) ist eine fröhliche Fuge für die vier Solisten und das Continuo mit gelegentlicher Tutti-Verstärkung. Das Fugensubjekt fungiert als eine Art Vordersatz, während das Tutti vermittelnde Fortspinnungs- und Epilog-Abschnitte beisteuert: es gibt kaum episodisches Material. Oft wird behauptet, daß Penzels Ausgabe (Partitur und ein Satz Aufführungsmaterial) eine frühe Version darstelle, bei der das Horn die Trompete ersetzt und eine kleine Violine in hoher Lage als einziger Streicherbaß fungiert. Die sorgfältige Untersuchung von Penzels Manuskripten hat jedoch gezeigt, daß die Instrumentation der Baßstimme mit der Brandenburg-Version identisch ist und daß die Eintragung „*ò vero Come da Caccia*“ eine nachträgliche Hinzufügung zu dem originalen „Tromba“ ist – wahrscheinlich, weil keiner der verfügbaren Trompeter den Part meistern konnte oder die für dieses Ensemble erforderliche, ungewöhnlich kleine Trompete besaß.

Konzert Nr. 3

Besetzung: Drei Violinen, drei Violen, drei Celli und Continuo (Violine und Cembalo). Violinen, Violen und Celli sind zugleich Solisten und Ensemble. Der Einleitungsteil des ersten Satzes präsentiert ähnliches thema-

tisches Material in unterschiedlichen Texturen; ein zweiter Teil (ab Takt 47) stellt den Ritornellen betont episodisches Material gegenüber. In einer Art Synthese stellt ein dritter Abschnitt (ab Takt 78) Ritornell- und fremdes Material in Fugenform vor. Gleichsam als musikalisches Äquivalent zum „Tafelwischen“ (Takte 87-90), wird der Satz von Episoden vorangetrieben, die sich allmählich von dem früheren distinkten Material entfernen, um sich dem Ritornell anzunähern (Takte 91 und 108).

So, wie er notiert ist, ist der zweite Satz lediglich einen Takt lang und besteht aus nur zwei Akkorden. Es wurde vermutet, daß hier der Rest eines längeren Satzes fehlen müsse (Diese Annahme übersieht freilich, daß Bach die zwei Akkorde in die Mitte einer Seite der markgräflichen Partitur notierte und durch die Platzierung von Doppelstrichen an beiden Enden des Taktes Zweifel an etwaig fehlender Musik beseitigte). Neuerdings hat man behauptet, Bach habe eine Improvisation erwartet, die mit den beiden angegebenen Akkorden enden könnte (Warum aber dann steht die Fermate über dem zweiten und nicht über dem ersten Dreiklang? Stünde sie über dem ersten, könnte man sie als Corona verstehen, als ein Zeichen für die Improvisation, das der Fermate gleicht.) Es mag sein, daß der Satz gar nicht „funktionieren“ sollte: Vielleicht ist er einfach genauso aufzuführen, wie er dort steht – als ein Rätsel.

Der dritte Satz (*Allegro*) hat den allgemeinen Charakter und die spezifische Form (zweitellig) einer Gigue, aber sein zwölftakteriger Eingangsabschnitt ist als Vordersatz mit Fortspinnung in der Tonika angelegt, der sofort Vordersatz, Fortspinnung und Epilog in der Dominante folgen. Dieser große Block kehrt mehrmals zur Gänze wieder und fungiert als eine Art Ritornell.

1729 instrumentierte Bach den ersten Satz als Sinfonia für seine Kirchenkantate *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* neu; Stimmen für Blechbläser, Oboen und Streicher kamen hinzu.

Aufgrund zu oberflächlichen Quellenstudiums hat man bisweilen behauptet, Penzels Ausgabe (Partitur und Stimmensatz) basiere auf einer Frühfassung mit nur

einer Cellostimme. Penzel lagen die Einzelstimmen vor, und da er bemerkte, daß die drei Celli meist unisono spielen, faßte er die drei Stimmen in eine zusammen und notierte gelegentliche *divisi* (die anzeigen, wo die Spieler unterschiedliche Noten spielen sollen): später stellte er die Partitur aus seinen eigenen Stimmen zusammen und vergaß dabei mitunter, die *divisi*-Stellen zu berücksichtigen. Es ist jedoch möglich, daß eine frühere Version ohne Violine existierte. Bachs Titelbezeichnung in der markgräflichen Partitur erwähnt dieses Instrument nicht, und auch die unteren Systeme der drei betreffenden Quellen bieten etwas unterschiedliche Lesarten, so daß vermutlich jeweils die Cellostimme zu einer neuen Baßstimme tiefoktaviert wurde.

Konzert Nr. 4

Besetzung: Violine, zwei Fiauti d'echo, Streicher und Continuo. Terminologische, notationsmäßige und technische Befunde legen die Annahme nahe, daß Bachs Fiauti d'echo Blockflöten waren, die im geschlossenen Zustand sämtlicher Grifflöcher die Tonhöhe f' erreichten. Der erste Satz beginnt mit einem weitgespannten, menuettartigen Ritornell (bis Takt 83), der mehrere Vordersatz-, Fortspinnungs- und Epilogteile sowie zahlreiche satztechnische Kontraste aufweist, so daß gleichsam ein Konzert im Konzert entsteht. Die Episoden sind geprägt von der Auseinandersetzung zwischen Violine und Flöten um die Vorherrschaft – die Violine mit offener und mitunter hohler Virtuosität, die Flöten mit Melodien und Kontrapunkt von soliderem Zuschnitt.

Der zweite Satz (*Andante*) ist ein raffiniertes formales Gemisch aus Sarabande und Concerto (Fortspinnungs-Typus), bei dem das Tutti fortwährend im Concertino widerhallt. Der dritte Satz (*Presto*), ein treibendes Fugenc-Concerto, wird von den instrumentatorischen Konflikten des ersten Satzes geprägt, die jetzt noch übertroffen werden. In den 1730ern bearbeitete Bach dieses Werk als ein Konzert in F-Dur für obligates Cembalo, zwei Blockflöten und Streicher.

Konzert Nr. 5

Besetzung: Querflöte, Solovioline, obligates Cembalo und Streicher (hier mit nur einer Violinstimme). Am Eingang des ersten Satzes steht ein markantes, dem *stile concitato* angelehntes Ritornell mit Sechzehntel-Wiederholungen. In den einleitenden Episoden beschäftigen sich die Solisten damit, die bewegende Kraft des Tutti zu unterminieren, indem sie Teile des *concitato*-Materials aufgreifen und seinen Tonhöhenvorrat in Form von *affettuoso* gebundenen Achtelpaaren neu formulieren (in der Barockmusik sind diese Stile einander gänzlich entgegengesetzt). Der Kampfgeist konzentriert sich alsbald auf das Cembalo, das zusehends frenetischer wird. Mit verschiedenen Anläufen und Abbrüchen entfernt sich das Instrument von seiner traditionellen Rolle als Continuo; es erhält obligate Funktion, anfangs immer noch ein wenig von der Flöte und der Solovioline überschattet, dann aber seinerseits das Concertino überschattend, sogar das Tutti überwältigend und schließlich, im ersten Teil seiner berühmten großen Episode (oftmals als Kadenz bezeichnet), selber zum Ensemble werdend. Diese außerordentlich lange Episode (die Bach einfach „solo senza stromenti“ überschrieben hat) enthält extreme Überschreitungen der rhythmischen und harmonischen Konventionen des Concerto-Stils. So mancher Hörer kann sich des Gefühls nicht erwehren, daß dem Versuch des Schlußritornells, diesen bemerkenswerten Ausbruch zu zügeln, wenig Erfolg beschieden ist.

Der zweite Satz (*Affettuoso*) ist ein intimes Stück Kammermusik, in dem allein die Solisten auftreten. Nichtsdestotrotz hat Bach es ebenfalls als ein Concerto mit mehreren Ritornellen und Episoden angelegt. Der dritte Satz (*Allegro*) ist als Fuge mit dem Charakter einer Gigue konzipiert. Er weist Passagen von sequenziertem und harmonisch eher statischem Material auf, doch basiert die Organisation der Materialblöcke auf keiner konventionellen Idee von Ritornellform. Obwohl es mehrere Abschnitte gibt, die dezidiert nur für die Concertino-Spieler gesetzt sind, so scheint der formale Aufbau zudem nicht an ein Concerto-Modell angelehnt, was den

Satzkontrast als ein formales Prinzip beinhaltet.

Von diesem Konzert existieren zwei frühere Versionen. Die eine ist als Stimmensatz in Bachs Handschrift überliefert und differiert nur minimal von der markgräflichen Version. Die andere (BWV 1050a), immer noch relativ unbekannt, enthält einige substantielle Abweichungen. Der Streicherbaß ist allein für kleine Violine gesetzt (d.h., es gibt keine Baßstimme in der tiefen Oktave), und die Solo-Episode, die im ersten Satz dem Schlußritornell vorangeht, ist erheblich kürzer (sie entspricht mehr oder weniger dem Schlußteil der Brandenburgischen Fassung, enthält aber noch außergewöhnlichere Harmonien). Es ist wenig wahrscheinlich, daß dieses Konzert für das erwähnte Cembalo von Mietke vorgesehen war, da keine der Versionen zwei Manuale benutzt. Außerdem enthält Bachs Aufführungsexemplar Notationseigentümlichkeiten, die sich in seinen Partituren schon einige Zeit vor dem Erwerb des Instruments von Mietke nicht mehr finden.

Konzert Nr. 6

Besetzung: Zwei Violoncelli, zwei Violen da gamba, Cello und Continuo (Cembalo und Violine der Gamba-Familie). Die Anordnung dieser Streichinstrumente im Ensemble erzeugt einen verblüffenden visuellen Eindruck, da sie einen Kontrast zwischen den Mitgliedern der Geigen- und der Gamba-Familien in der tiefen Lage etabliert. Violen und Celli wurden üblicherweise als Orchesterinstrumente mit untergeordneten, relativ einfachen Partien behandelt; Gamba hingegen galten als spezifische Kammermusikinstrumente und spielten schwierige Partien. In unserem Fall allerdings drängen Violen und Celli mit virtuosen Solopartien voran, zu denen sich die Gamba mit einfachen, zweitragigen Stimmen hinzugesellen (in den schnellen Sätzen) oder aber schweigen (im *Adagio*).

Es ist nicht sogleich ersichtlich, daß der erste Satz zu einem Concerto gehört; satztechnische und thematische Kontraste sind stark abgeschwächt. Bei näherer Betrachtung hingegen zeigt sich, daß der Satz tatsächlich

von Kontrasten zwischen Ritornell und Episode geprägt ist – was leicht übersehen wird, da es einige Umdeutungen in der Syntax gibt: Fortspinnungsverfahren erscheinen in den Episoden, während das Ritornell von eher frei rankendem Material geprägt ist; beide schreiten meistenteils im Kanon voran.

Der zweite Satz – gesetzt für die Mitglieder der Violinfamilie plus Continuo – ist ein vorzügliches *Adagio*, das untypischerweise in einer anderen Tonart als der anfänglichen schließt. Der dritte Satz beginnt mit einem vollständigen Fortspinnungs-Ritornell und nimmt den Charakter einer Gigue an. Was zuerst als Solothema vorgestellt wird (ab Takt 9), ist in Wirklichkeit eine kaum verhüllte Trio-Variation des Ritornell-Vordersatzes (die Takte 9-12 könnte man ohne Probleme den Takten 1-4 unterlegen). Episodisches Material, das nicht vom Ritornell abgeleitet ist, erscheint nur im Mittelteil (ab Takt 46).

Die Konzerte als Zyklus

Es ist schwer zu sagen, ob die Anordnung der Konzerte in dieser Sammlung von besonderer Bedeutung ist. Manche wenden ein, daß Bach die Werke über einen langen Zeitraum komponiert haben muß. Andere halten dagegen, dies sei irrelevant, da Zyklen früh entworfen sein können, auch wenn sie erst spät realisiert werden (z.B. Bachs *Orgel-Büchlein*) oder aus der sorgsamsten Auswahl älteren Materials hervorgehen. Die komplizierten Argumentationen zu diesem Thema sind in den Untersuchungen von Geck und Marissen erörtert worden.

© Michael Marissen

■ Dieser Aufsatz von Michael Marissen (Professor für Musik am Swarthmore College, USA) wurde mit Erlaubnis des Verlags dem folgenden Sammelband entnommen: *Oxford Composer Companions: J.S. Bach*, hrsg. v. Malcolm Boyd (London: University Press, 1999), S. 68-73.

Bibliographie

- M. Boyd: *Bach: the Brandenburg Concertos* (Cambridge, 1993)
- L. Dreyfus: *Bach's Continuo Group: Players and Practices in his Vocal Works* (Cambridge, Massachusetts, 1987)
- L. Dreyfus: 'J.S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention', *Musical Quarterly* 71 (1985), pp. 327-58
- M. Geck: 'Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten', *Die Musikforschung* 23 (1970), pp. 139-52
- G. Hoppe: 'Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs (Teil 1)', *Köthener Bach-Hefte* 4 (1986), pp. 13-62
- M. Marissen: *The Social and Religious Designs of J.S. Bach's Brandenburg Concertos* (Princeton, New Jersey, 1995)
- W Neumann & H.-J. Schulze (Hrsg.): *Bach-Dokumente I-III* (Kassel und Leipzig, 1963-72)

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse zu werden, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa 3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, den Nachklang der tiefen Register zu reduzieren. Die Kapelle hat eine von Marc Gamier im französischen Barockstil gebaute Orgel. Konzerte finden regelmäßig statt.

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) hat seit 1995 durch seine Aufnahmen der Kirchenkantaten J.S. Bachs bei BIS einen enormen Ruhm erlangt. Das BCJ wurde 1990 von Masaaki Suzuki gegründet, der nach wie vor sein musikalischer Leiter ist, mit dem Ziel, das japanische Publikum mit Aufführungen der großen Barockwerke auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Wie der Name des Ensembles andeutet, konzentrierte man sich auf die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher protestantischer Musik, die seine Vor-

gänger waren und ihn beeinflussen. wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhme.

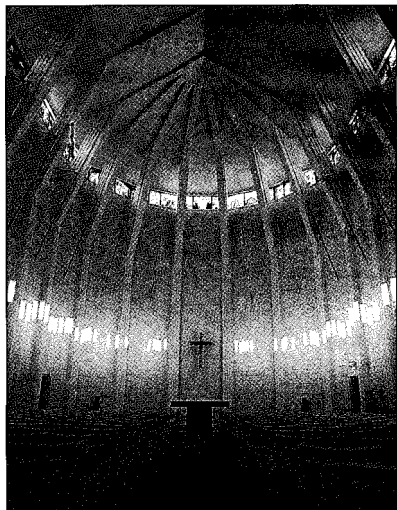
Das BCJ umfaßt sowohl ein Barockorchester als auch einen Chor; zu den wichtigen Aktivitäten gehört eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und eine Reihe von Instrumentalprogrammen. Außerdem bringt das BCJ größere Werke wie Bachs *Matthäuspassion*, Händels *Messias*, Monteverdis *Marienvesper*, und kleinere Programme für Solisten oder kleine Vokalensembles.

Das BCJ hat seinen Sitz in Tokio und Kobe, spielt aber in ganz Japan, und für viele Projekte hat es sich geireut, europäische Künstler zu begrüßen, wie Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooyi, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper, Stephan Schreckenberger, Enrico Gatti, Marcel Ponsoe, Alfredo Bernardini, Dan Laurin und das Concerto Palatino.

Im Januar 1999 wurde das BCJ nach Israel eingeladen, als Höhepunkt der Eröffnungskonzerte des Konzerthauses „Heichal Hatarbut“ in Rishon Le Zion, wo es Kantaten, den *Messias* und die *Johannespassion* auf führte. Das BCJ will künftig im Ausland auf Tourneen gehen.

Masaaki Suzuki wurde 1954 in Kobe geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er, beim sonntäglichen Gottesdienst Orgel zu spielen. Nach Absolvieren der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio in den Fächern Komposition und Orgel setzte er seine Studien in Cembalo und Orgel am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Prof. Ton Koopman und Prof. Piet Kee fort. Nachdem er in Amsterdam Solistendiplome für beide Instrumente bekommen hatte, erhielt er den zweiten Preis beim 1980er Cembalowettbewerb (Basso continuo) und den dritten Preis beim 1982er Orgelwettbewerb des Flandern-Festivals in Brügge. Masaaki Suzuki genießt einen außerordentlichen Ruf, nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent. Seit 1990 ist er künstlerischer Leiter des Bach Collegium Japan.

Suzuki hat durch seine Aufnahmen von Bachs Kantaten für BIS großes Renommee erworben. Er nimmt für BIS Bachs gesamte Cembalomusik auf. Seit 1983 gibt Suzuki jeden Sommer Konzerte in Frankreich, Italien, Deutschland, Holland, der Schweiz, Österreich und anderen Ländern. Im Juli 1995 und 1997 wurde er von Philippe Herreweghe eingeladen, das Collegium Vocale in Gent zu dirigieren. Als Professor für Orgel und Cembalo unterrichtet er an der Universität für bildende Künste und Musik in Tokio.



Kobe Shoin Women's University Chapel

Concertos brandebourgeois (Brandenburgische Konzerte), BWV 1046-51

Historique

Bach s'était rendu à Berlin en 1719 pour aller chercher un "grand clavecin à deux claviers de Michael Mietke" (Bach Dokumente ii, 95) et le margrave l'entendit fort probablement jouer en ce temps-là. Les deux pourraient s'être connus plus tôt même, quand l'employeur de Bach, le prince Leopold d'Anhalt-Cöthen, prit six de ses musiciens, y compris Bach et le "clavecin princier" (Bach Dokumente ii, 86) pour un voyage en 1718 aux stations thermales de Carlsbad. Un lieu connu de vacances pour la noblesse allemande (la présence du margrave cependant n'est pas documentée). La femme de Bach, Maria Barbara, mourut en 1720. certainement quand Bach était encore avec l'entourage de Leopold à Carlsbad. La position de Bach à Cöthen devenait de moins en moins intéressante pour maintes raisons: une plus grande partie du budget du prince était allouée à la garde du château; les relations entre les habitants luthériens et les réformés de Cöthen étaient souvent tendues; et, pour empirer les choses, il paraissait que la nouvelle femme de Leopold, la princesse Friderica, ne s'intéressait pas tellement à la musique. (Il doit cependant être noté que Bach avait fait application ailleurs avant qu'elle n'arrive à la cour.)

La partition à la ravissante calligraphie des "Six Concertos pour plusieurs instruments" de Bach, avec sa dédicace servile en français à Christian Ludwig, pourrait en fait ne pas tant représenter l'exécution d'une commande qu'une application à peine voilée pour un emploi dans l'établissement musical du margrave. On n'a pas de note de sa réponse. A cause de cela et du fait que les concertos ne sont pas mentionnés parmi les biens du margrave, on suggère souvent qu'il n'appréciait pas les efforts de Bach. Il n'y a pourtant pas de raison de s'attendre à une spécification des concertos de Bach puisque les sources en question devaient documenter une division égale des biens de Christian Ludwig entre ses bénéficiaires. Au 18^e siècle, les sources imprimées de musique

avaient considérablement plus de valeur que les manuscrits et c'est fort probablement pour cette raison que ce sont les concertos en impression du margrave, et non ses manuscrits, qui sont catalogués par compositeurs. Les *Concertos brandebourgeois* étaient sans aucun doute gardés parmi ses nombreuses collections manuscrites de "concertos de maîtres divers".

Structure et arrangement

La forme des concertos de Bach doit beaucoup aux prédecesseurs italiens dont Torelli, Albinoni et, surtout, Vivaldi. Dans les concertos de Vivaldi, l'alternance entre le *tutti* (l'ensemble en entier) et le *concertino* (petit ensemble) montre des contrastes de texture ainsi que de types de musique jouée. Le *tutti* joue les "ritournelles" et le *concertino*, les épisodes. Les ritournelles ont un caractère d'exposition et, normalement, elles commencent et se terminent dans la même tonalité. Les épisodes sont ainsi nommés parce qu'ils ont une bien moindre tendance à l'exposition; ils sont souvent virtuoses et, normalement, ils commencent dans une tonalité et se terminent dans une autre. Un mouvement de concerto de Vivaldi consiste principalement en matériel d'épisode libre avec des retours occasionnels d'une partie de la ritournelle ou de celle-ci au complet.

Dans ses œuvres en style de concerto, Bach montre une prédilection pour un type de ritournelle à la Vivaldi renfermant trois segments clairement différenciés, un type que les experts modernes de la musique de Vivaldi ont nommé le *Fortspinnungstypus* ou "type de *Fortspinnung*". Son premier segment fixe la tonalité en faisant converger l'attention sur les accords bâtis sur les premier et cinquième degrés de la gamme (tonique et dominante). Le second segment suit avec des petits morceaux de matériel thématique répétés à différentes hauteurs de son (des "séquences"); les changements dans l'harmonie sont faits en majeure partie par des successions d'accords aux notes fondamentales éloignées de cinq positions dans la gamme. Et le troisième segment mène la ritournelle à une fin satisfaisante au moyen d'un geste termi-

nal dans la tonique. Plusieurs auteurs se réfèrent à ces trois segments de ritournelle avec les termes allemands *Vordersatz*, *Fortspinnung* et *Epilog*. "*Fortspinnungstypus*" ne sera utilisé ici que pour décrire cette variété spécifique de ritournelle à la Vivaldi qui est présentée à différents degrés dans tous les six *Concertos brandebourgeois*. (Les autres concertos de Bach suivent différents modèles de forme, certains étant considérés comme du type de *Fortspinnung*.)

Ce qui rend la structure des concertos de Bach si stimulante et si plaisante à suivre est qu'elle assigne fréquemment des attributs de ritournelle conventionnelle à des épisodes et vice versa (c'est-à-dire qu'une ritournelle sera jouée par le *concertino* ou qu'un épisode renfermera des bribes dérivées de la ritournelle. Quant à l'orchestration, on donne souvent le crédit à Bach d'avoir introduit les cuivres et les bois dans le concerto baroque. Des recherches récentes, basées sur l'étude des manuscrits de concertos et non pas seulement sur les copies imprimées, ont révélé que l'orchestration des concertos italiens était en fait assez variée et que des compositeurs allemands de la génération avant Bach écrivaient pour des combinaisons semblables d'instruments. Si les formes et orchestrations de Bach ne sont pas en soi particulièrement innovatrices, ses traitements sont assurément sans pairs.

Les concertos

Concerto no 1

Cette œuvre est écrite pour deux cors de chasse, trois hautbois, basson, *violino piccolo*, cordes et basse continue. La première audition a dû faire sensation. Dans le premier mouvement, les bois et cordes jouent une élégante ritournelle aux multiples segments *Fortspinnung* et *Epilog*, tandis que des appels sonores des cors de chasse – des instruments d'extérieur probablement jamais entendus dans les élégantes chambres de musique de chambre où les concertos de Bach étaient joués – résonnent en rythme et en harmonie. Juste comme les épisodes développent des identités plus claires en devenant thématiquement moins dépendants de la ritournelle, les cors

perdent leurs identités distinctives en abandonnant les fanfares idiomatiques de la ritournelle et en devenant assimilés (c'est-à-dire à l'intérieur des épisodes) comme de véritables partenaires des lignes plus gracieuses des autres instruments.

Le centre d'intérêt des autres mouvements passe au rôle du *violino piccolo* (accordé dans ce cas une tierce mineure plus haut que le violon régulier). Bach semble n'avoir écrit d'abord que le troisième mouvement pour *violino piccolo*. Il n'y a pas de partie du tout pour l'instrument dans la première version de l'œuvre, la *Sinfonia* BWV 1046a à laquelle il manque le troisième mouvement et la polonaise du dernier mouvement. (A propos, nous ne savons pas exactement de quoi la première version avait l'air. La plus ancienne copie en existence, une partition préparée par C.F. Penzel en 1760, était basée sur une série perdue de parties qui transmettaient des révisions que Bach fit en 1726 quand il réutilisa le premier mouvement comme *sinfonia* pour sa cantate sacrée *Falsche Welt, dir' trau ich nicht.*) Dans la version majeure-bourgeoise, la voix du *violino piccolo* est en majeure partie empruntée note pour note de la partie de premier violon de la *Sinfonia*. Le *violino piccolo* double le premier violon dans le mouvement d'ouverture et, dans le second mouvement, Bach donne au *violino piccolo* ce qui était originalement la partie de premier violon dans la *sinfonia* et il écrit du nouveau matériel de remplissage pour le premier violon.

Le *violino piccolo* tient ainsi un rôle marginal dans le premier mouvement. Dans le second mouvement (*Adagio*) – une sorte de passacaille de concerto pour trois instruments où les premier hautbois, *violino piccolo* et instruments de continuo forment le *concertino* – il devient un membre véritable du *concertino*, jouant souvent même en canon avec le premier hautbois. Ce n'est que dans le troisième mouvement (*Allegro*) que le *violino piccolo* s'approche du rôle de soliste central. Mais même là son statut semble problématique. Le violon solo ne peut d'abord rien faire d'autre que d'emprunter des thèmes de la ritournelle de type *Fortspinnung*. Dans la

section du milieu (à partir de la mesure 53), comme il commence à jouer du matériel distinctif, d'autres instruments s'attribuent immédiatement la vedette.

Dans le quatrième mouvement, une série de danses, le *violino piccolo* disparaît encore une fois complètement à l'arrière-plan. Un élégant menuet français joué par le *utti* fait fonction de ritournelle autour de trois différentes sortes de trios. Le premier est un menuet écrit pour le trio lullien de deux hautbois et basson; le second, une polonaise pour cordes sans *violino piccolo* et le troisième, un fragment discordant de musique de chasse allemande pour cors (formant les deux parties supérieures) avec les trois hautbois à l'unisson.

Bach réutilisa le troisième mouvement, en ré majeur, comme chœur d'ouverture de ses cantates profanes *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (en 1726) et *Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten* (dans les années 1730). Les chœurs et le mouvement de concerto pourraient provenir de quelque composition vocale encore plus ancienne en fa majeur, maintenant perdue (la haute tessiture des lignes vocales dans une telle œuvre aurait soulevé des difficultés si elle avait été exécutée à Cöthen où Bach écrivit d'autres œuvres vocales aux étendues semblables et où l'accord était évidemment le *tief-Cammerton*). Bach utilisa aussi le troisième trio comme mouvement instrumental indépendant dans les deux cantates mentionnées ci-haut.

Concerto no 2

Il est écrit pour trompette (notée en do mais devant s'ajuster à un ensemble en fa), flûte à bec, hautbois, violon, cordes et continuo. Les solistes représentent quatre manières différentes de produire le son: cuivres, bois, anches et cordes – les quatre catégories dans lesquelles les *Stadtpfeifer* (musiciens municipaux) contemporains devaient faire preuve de grande compétence. Bach écrit ici pour les instruments comme s'ils étaient interchangeables; de plus, les lignes restantes pour cordes, sauf celle du violoncelle, sont écrites de manière telle que, si elles étaient supprimées, rien d'essentiel dans l'harmonie

ou le contrepoint ne serait perdu.

Le premier mouvement commence de manière exceptionnelle ferme: une ritournelle avec des segments de *Vordersatz* jumeaux de deux mesures suivis de segments d'*Epilog* jumeaux de deux mesures et des épisodes consistant d'abord en rien d'autre qu'un geste statique continuellement répété de deux mesures. La ritournelle ne présente un segment de *Fortspinnung* que lorsque le mouvement passe au mode mineur et, à partir de là, la musique avance dans des voies de plus en plus thématiquement fragmentées et harmoniquement distancées (c'est-à-dire qu'elle devient indubitablement celle de Bach).

Le second mouvement (*Andante*) est une fugue enjouée pour les quatre solistes et continuo avec renforcement occasionnel du *tutti*. Le sujet de la fugue agit comme une sorte de *Vordersatz* et le *tutti* exécute des segments de *Fortspinnung* et d'*Epilog* qui y sont reliés. Il y a très peu de matériel épisodique.

On a souvent dit que les copies de Penzel (une partition et une série de parties) représentent une version hâtive avec cor à la place de la trompette et avec un petit violone comme seul instrument à cordes basses. Une étude soigneuse des manuscrits de Penzel révèle cependant que son orchestration de la voix de basse est en fait la même que dans la version brandebourgeoise et que l'indication "ó vero Corne da Caccia" fut ajoutée après coup à ce qui n'était originalement que "Tromba", probablement parce qu'il n'y avait pas de trompettiste de libre qui aurait pu surmonter la partie ou qui possédait la grandeur inhabituelle de trompette requise pour s'appareiller à l'ensemble.

Concerto no 3

Ce concerto est écrit pour trois violons, trois altos, trois violoncelles et continuo (violone et clavecin). Les violons, altos et violoncelles jouent à la fois comme solistes et comme un ensemble. La section initiale du premier mouvement expose du matériel thématique semblable présenté dans des textures contrastantes et une seconde section (à partir de la mesure 47) fait contraster des

ritournelles avec du matériel épisodique distinct. Comme une sorte de synthèse, une troisième section (à partir de la mesure 78) présente du matériel de ritournelle et autre simultanément en forme fuguée. Suivant l'équivalent musical d'un "effacement de tableau noir" (mesures 87-90), le mouvement le projette maintenant avec des épisodes qui viennent du matériel distinctif précédent pour devenir graduellement plus semblable à la ritournelle (aux mesures 91 et 108).

Dans sa notation, le second mouvement ne compte qu'une mesure et consiste en deux accords seulement. On a suggéré que le reste d'un mouvement plus long doit manquer (mais cela ne prend pas en considération que Bach nota les deux accords au milieu d'une page dans la partition du margrave, effaçant tout doute au sujet de musiques manquantes en écrivant des doubles barres de mesure de chaque côté de la mesure). D'autres ont plus souvent avancé que Bach s'attendait à une improvisation qui pourrait se terminer avec les deux accords donnés. (Mais alors, pourquoi le point d'orgue est-il sur le second accord au lieu du premier? S'il était sur le premier, il serait vu comme une corona, un signal d'improvisation, d'apparence identique à la fermata ou point d'orgue.) Il se pourrait que le mouvement doive rester une énigme.

Le troisième mouvement (*Allegro*) assume le caractère général et la forme spécifique (binaire) d'une gigue mais sa section d'ouverture de douze mesures est structurée comme un *Vordersatz* avec *Fortspinnung* dans la tonique, suivi immédiatement d'un *Vordersatz*, *Fortspinnung* et *Epilog* dans la dominante. Ce grand bloc revient plusieurs fois dans son entier et fait ainsi fonction de ritournelle.

En 1729, Bach réinstrumenta richement le premier mouvement en sinfonia pour sa cantate sacrée *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*, ajoutant de nouvelles lignes pour cuivres, anches et cordes.

Suite à une lecture trop superficielle des sources, on rapporte parfois que les copies de Penzel (une partition et une série de parties) représentent une version hâtive à

une unique partie de violoncelle. A partir d'une série de parties et remarquant que les trois violoncelles jouent surtout à l'unisson, Penzel écrivit les trois voix de violoncelle en une partie et indiqua à l'occasion *divisi* (montrant où les musiciens devaient jouer des notes différentes); il orchestra ensuite l'œuvre à partir de ses propres parties et oublia à l'occasion d'inclure les *divisi*. Il est possible cependant qu'il se trouvât une version plus ancienne sans violone. Le titre de Bach dans la partition du margrave ne mentionne pas cet instrument et les lignes de basse des trois sources pertinentes offrent des versions légèrement différentes, ce qui suggère que dans chaque cas, une nouvelle partie de basse, devant sonner une octave plus bas, a été tirée des voix des violoncelles.

Concerto no 4

Ce concerto est écrit pour violon, deux *flauti d'echo*, cordes et continuo. Des aspects de terminologie, de notation et de technique suggèrent que les *flauti d'echo* de Bach étaient des flûtes à bec qui produisaient la note fa' quand tous leurs trous étaient bouchés. Le premier mouvement s'ouvre avec une énorme ritournelle de menuet (jusqu'à la mesure 83) qui présente de multiples segments de *Vordersatz*, *Fortspinnung* et *Epilog* et de fréquents contrastes de texture, en faisant une sorte de concerto dans un concerto. Les épisodes sont marqués par la lutte entre le violon et les flûtes à bec pour la primauté, le violon au moyen de sa virtuosité déclarée et parfois vide, et les flûtes à bec au moyen de leurs mélodies et contrepoint plus solides.

Le second mouvement (*Andante*) est un mélange formel raffiné de sarabande et de concerto de type *Fortspinnung* avec un écho continué des *tutti* par le *concertino*. Le troisième mouvement (*Presto*), un concerto fugué énergique, se distingue par les conflits d'orchestration du premier mouvement mais poussés encore plus loin. Dans les années 1730, Bach arrangea cette œuvre comme concerto en fa majeur pour clavecin *obligato*, deux flûtes à bec et cordes.

Concerto no 5

Celui-ci est écrit pour flûte, violon solo, clavecin *obligato* et cordes (ici avec une seule partie de violon). Le premier mouvement s'ouvre avec une ritournelle assurée de doubles croches répétées un peu dans le *stile concitato*.

Dans les épisodes initiaux, les solistes travaillent à amoindrir le pouvoir affectif des *tutti* en prenant une partie du matériel *concitato* et en réexposant son contenu de hauteur de notes dans la forme de couplets liés *affettuoso* en croches (dans la musique baroque, ces styles sont des opposés polaires). Le sens de lutte passe bientôt au clavecin qui devient de plus en plus frénétique. Avec différents départs et arrêts, l'instrument quitte son rôle traditionnel de *continuo* et passe à un rôle *obligato* encore un peu voilé par la flûte et le violon solo, à un *obligato* éclipsant le *concertino*, à un rôle dépassant complètement le *tutti* et finalement à un rôle qui, au cours de la première section de son célèbre épisode étendu (souvent appelé cadence), devient en fait l'ensemble. Cet épisode extraordinairement long (que Bach appela simplement "solo senza stromenti") présente des divergences extrêmes des conventions rythmiques et harmoniques du style de concerto. Certains auditeurs sont dérangés par une sensation que la ritournelle terminale n'a pas entièrement réussi à renfermer cette explosion remarquable.

Le second mouvement (*Affettuoso*) est une pièce intime de musique de chambre écrite pour les solistes seuls. Bach le construit néanmoins aussi comme un concerto aux ritournelles et épisodes variés. Le troisième mouvement (*Allegro*) est conçu comme une fugue gûgûe. Il s'y trouve des esquisses de matériel séquentiel et harmoniquement plus statique mais l'organisation des blocs de matériel ne repose pas clairement sur une idée conventionnelle de forme de ritournelle. En fait, même s'il s'y trouve différentes sections manifestement au profit des membres du *concertino*, la structure ne semble pas organisée selon un style de concerto impliquant le contraste de texture comme principe formateur.

Il existe encore deux versions plus anciennes de ce

concerto. L'une d'elles, transmise dans une série de parties de la main de Bach, n'est que marginalement différente de la version dans la partition du margrave. L'autre (BWV 1050a), pas tellement répandue encore, renferme des différences substantielles. La voix de basse des cordes est donnée à un petit violone seulement (c'est-à-dire qu'il n'y a pas de partie de basse à l'octave inférieure) et l'épisode solo précédant la ritournelle finale du premier mouvement est beaucoup plus courte (elle correspond plus ou moins à la partie finale de la version brandebourgeoise mais présente des harmonies encore plus originales).

Il est peu probable que ce concerto fût destiné au clavecin Mietke ci-haut mentionné puisqu'aucune des versions ne demande deux claviers. Ainsi, la partie de Bach reproduit à l'occasion des habitudes de notation qu'il abandonna dans ses compositions bien avant d'acquiescer l'instrument de Mietke.

Concerto no 6

Ce dernier concerto est écrit pour deux altos, deux violes *da gamba*, violoncelle et *continuo* (clavecin et violone du type de gambe). Le groupement de ces instruments à cordes dans un ensemble crée une impression visuelle frappante car il dresse un contraste de membres graves des familles du violon et de la viole de gambe. Les altos et les violoncelles étaient normalement traités comme des instruments orchestraux avec des parties secondaires, relativement faciles à jouer; les gambes, d'un autre côté, étaient normalement traitées comme des instruments de chambre spéciaux avec des voix difficiles à jouer. Ici cependant, les altos et violoncelle persévèrent avec des parties solos virtuoses tandis que les gambes vont l'amble avec des parties secondaires aisées (dans les mouvements vifs) ou se taisent (dans l'*Adagio*).

Il n'est pas évident que le premier mouvement provienne d'un concerto; les contrastes de texture et de thèmes sont sévèrement atténués. En le considérant de plus près cependant, on trouve que le mouvement est bien ponctué par des contrastes de ritournelle et d'épi-

sode – quelque chose de facilement oublié car il se trouve des renversements de syntaxe: l'organisation de type *Fortspinnung* apparaît dans les épisodes tandis que du matériel plus décousu caractérise la ritournelle, les deux catégories procédant en majeure partie en canon.

Le second mouvement, donné aux membres de la famille du violon et au *continuo*, est un *Adagio* exquis qui, chose inhabituelle, commence et se termine dans des tonalités différentes. Endossant le caractère d'une gigue, le troisième mouvement s'ouvre sur une ritournelle de type *Fortspinnung*. Ce qui est présenté comme thème solo (à partir de la mesure 9) est en fait une variation en trio à peine déguisée du segment *Vordersatz* de la ritournelle (les mesures 9-12 pourraient être superposées aux mes. 1-4 sans heurt). Du matériel épisodique non dérivé de la ritournelle n'apparaît que dans la section du milieu (à partir de la mesure 46).

Les concertos comme série

Il est difficile de dire si la disposition des concertos dans la collection est significative en soi. Certains disent que non parce que Bach a dû avoir composé les œuvres sur une longue période de temps. D'autres n'y attachent pas d'importance parce que des séries significatives peuvent être projetées tôt et prendre beaucoup de temps à être réalisées (par exemple l'*Orgel-Büchlein* de Bach) ou être le résultat d'un choix attentif de matériel plus ancien. Les arguments compliqués entourant ce problème sont explorés dans les études d'interprétation de Geck et Marissen.

© Michael Marissen

Avec la permission de l'éditeur, cet essai de Michael Marissen (professeur associé de musique. Swarthmore College, Etats-Unis) est reproduit à partir du volume encyclopédique *Oxford Composer Companions: J.S. Bach*, éd. Malcolm Boyd (Londres: Oxford University Press, 1999), pp. 68-73.

Bibliographie

- M. Boyd: *Bach: the Brandenburg Concertos* (Cambridge, 1993)
- L. Dreyfus: *Bach's Continuo Group: Players and Practices in his Vocal Works* (Cambridge, Massachusetts, 1987)
- L. Dreyfus: 'J.S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention', *Musical Quarterly* 71 (1985), pp. 327-58
- M. Geck: 'Gattungstraditionen und Altersschichten in den *Brandenburgischen Konzerten*', *Die Musikforschung* 23 (1970), pp. 139-52
- G. Hoppe: 'Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs (Teil 1)', *Köthener Bach-Hefte* 4 (1986), pp. 13-62
- M. Marissen: *The Social and Religious Designs of J.S. Bach's Brandenburg Concertos* (Princeton, New Jersey, 1995)
- W. Neumann & H.-J. Schulze, eds.: *Bach-Dokumente I-III* (Kassel et Leipzig, 1963-72)

Ce disque compact fut enregistré à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takemata. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue; c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts.

Le **Collegium Bach du Japon** (CBJ) a acquis une énorme réputation mondiale pour ses enregistrements des cantates sacrées de Johann Sebastian Bach sur BIS depuis 1995. Le CBJ fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki (qui en reste le directeur musical), dans le but de familiariser le public japonais avec des exécutions sur des instruments d'époque des grandes œuvres du baroque. Comme le nom de l'ensemble l'indique, il vise principalement les œuvres de Johann Sebastian Bach et des compositeurs de musique protestante allemande qui l'ont influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Boehm.

Le Collegium Bach du Japon compte un orchestre et

un chœur baroques et ses activités principales incluent une série annuelle de quatre concerts des cantates de Bach et des programmes instrumentaux. De plus, le CBJ présente des œuvres majeures telles que la *Passion selon saint Mathieu* de Bach, les *Vêpres de la Bienheureuse Vierge Marie* de Monteverdi et des programmes mineurs pour solistes ou petits ensembles vocaux.

Le CBJ a sa base à Tokyo et à Kobe mais il joue partout au Japon. Il a été heureux d'accueillir d'éminents artistes européens pour plusieurs de ses projets. En janvier 1999, le CBJ a été invité en Israël comme le clou de la série d'ouverture de la salle de concert "Heichal Hatarbut" à Rishon Le Zion et il a donné des cantates, le *Messie* de Hændel et la *Passion selon saint Jean* de Bach. D'autres tournées internationales sont présentement projetées.

L'organiste, claveciniste et chef d'orchestre **Masaaki Suzuki** est né en 1954 à Kobe au Japon. A l'âge de 12 ans, il commença à jouer de l'orgue pour les services dominicaux. Après son diplôme en composition et orgue à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, il continua à étudier le clavecin et l'orgue au conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Ayant reçu ses diplômes de soliste dans ses deux instruments à Amsterdam, il gagna le second prix du concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du concours d'orgue au festival des Flandres à Bruges en Belgique en 1982. De 1981 à 83, il enseigna le clavecin à la Staatliche Hochschule für Musik à Duisburg en Allemagne. Depuis son retour au Japon, il a donné de nombreux concerts comme organiste et claveciniste partout dans le pays et il a organisé une série réputée de concerts à la chapelle de l'Université pour femmes Shoin à Kobe qui est dotée d'un orgue classique français bâti par Marc Garnier.

Entretiens. Masaaki Suzuki a acquis une réputation exceptionnelle non seulement comme organiste et claveciniste soliste mais encore comme chef d'orchestre. Suzuki est depuis 1990 directeur musical du Collegium

Bach du Japon; comme tel, il travaille régulièrement avec d'éminents solistes et ensembles européens. Suzuki s'est mérité une réputation enviable pour ses interprétations des cantates de Bach sur étiquette BIS. De plus, il enregistre l'intégrale de la musique pour clavecin de Bach pour BIS.

Depuis 1983, Suzuki a donné des concerts d'orgue en France, Italie, Allemagne, Hollande, Suisse, Autriche et autres pays chaque été. En juillet 1995 et 1997, Suzuki fut invité par Philippe Herreweghe à diriger le Collegium Vocale à Gand. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo.

The pitch of the performances

All the pieces featured on this recording have been performed at a pitch of $a' = 392$ Hz. This reflects the fact that 18th-century performance on wind instruments in Germany was influenced by France (see note), and there is the advantage also that the unusual trumpet in F which appears in the second concerto can be handled as an instrument in D at the *Chorton* pitch (as employed by church organs in 18th-century Germany) of $a' = 465$.

The trumpet in the second concerto

The *Brandenburg Concerto No. 2* is particularly unusual in that Bach makes use of a trumpet in F, which he calls for in no other of his works, and also because of his use of very high partials in his writing for the instrument. The notes Fa and La (the fourth and sixth degrees of the major scale), which lie outside the natural harmonic series, are frequently used, not merely as passing notes but also as important harmonic notes. This means that the music cannot be played naturally by the natural Baroque trumpet. In order to circumvent this problem Toshio Shimada, trumpeter with the Bach Collegium Japan, has devoted several years to experimenting with various methods of performance and with creating instruments on a trial basis. As a result of these efforts, we eventually decided on the following method of performance:

- As regards the shape of the instrument, we decided to use a coiled trumpet, looking much like a small horn.
- As to the way in which the instrument is played, we decided to dispense altogether with the use of tone-holes, slides and bells, and to form all notes by means of lip-bending.
- The bore was adjusted when the instrument was manufactured to ensure that pitches other than the natural harmonics could be produced as accurately as possible.

Individual performers may well have differing opinions since the shape of the instrument is at one with the

manner of performance. Many players, however, acknowledge that a coil-shaped instrument is at an advantage when it comes to the smooth emission of the highest partials required in this concerto. It is well-known that almost all trumpeters who use period instruments built in recent years make use of tone-holes to ensure a higher degree of accuracy of intonation, and indeed trumpeters in Bach's own day may well have done exactly the same. Nevertheless, there is no denying that the tone suffers somewhat from allowing air to escape through holes in the instrument. We ourselves generally make use of trumpets with tone-holes in our performances of the cantatas but, in order to ensure that the tone of the trumpet as the most important solo instrument in this unusual concerto is preserved in the best possible manner, we decided to take time experimenting to see whether the work could not in fact be performed in its entirety merely by means of the lip-bending technique. Over the past few years Toshio Shimada has himself created several instruments in an attempt to come up with the most ideal form, and he eventually came to the conclusion that all the pitches could indeed be created by lip-bending if various fine modifications were made to the inner shape and bore of the instrument, and to the mouthpiece.

In the context of modern attempts to realize performances coming as close as possible in style and sound quality to a performance such as might have been given in Bach's own time, there is likely to be a variety of opinions as to what constitutes the most natural trumpet sound. Documents contemporary with Bach tell us very little about actual methods of realization. It is inevitable, however, owing to the innate properties of the instrument, that the pitches Fa and La on the trumpet should be inherently unstable and indistinct. We feel certain that it is precisely by disposing with the tone-holes which have hitherto been used as a matter of course by players in order to avoid this instability that we have managed to achieve smoother tonal variation and coloration.

Masaaki Suzuki

Note: See Bruce Haynes: *Johann Sebastian Bach's pitch standards: the woodwind perspective*, in JAMInstrSoc II (1985), pp.55-114, and *Pitch Standards in the Baroque and Classical periods*, diss. (1995).

Keyboard tuner: Toshihiko Umeoka

Recording data: 2000-05-28/06-02 at the Kobe Shoin

Women's University Chapel, Japan

Balance engineer/Tonmeister: Dirk Lüdemann

Producer: Ingo Petry

Neumann microphones; Studer mixer;

Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Christian Starke, Michael Silberhorn

Cover texts: © Michael Marissen

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover concept: Sofia Scheutz

Photographs of the musicians: © Koichi Miura and © NEC

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett,

Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

**BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:**

BIS Records AB,

Stationsvägen 20,

S-184 50 Åkersberga,

Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30

Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 •

e-mail: info@bis.se

Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.



© KOICHI MIURA

Masaaki Suzuki

Bach Collegium Japan



© KOICHI MIURA



© NEC



© NEC



BACH
COLLEGIUM
JAPAN

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



BIS-CD-1151/1152 STEREO

DDD

Total playing time: 105'16

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Sechs Brandenburgische Konzerte (Six Brandenburg Concertos), BWV 1046-1051

BIS-CD-1151

Playing time: 43'51

Concerto No. 1 in F major, BWV 1046 19'44

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | [No tempo indication] | 4'03 |
| 2 | <i>Adagio</i> | 3'59 |
| 3 | <i>Allegro</i> | 4'17 |
| 4 | Menuet – Trio – Menuet – Polonaise –
Menuet – Trio – Menuet | 7'18 |

Concerto No. 2 in F major, BWV 1047 11'33

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 5 | [No tempo indication] | 5'09 |
| 6 | <i>Andante</i> | 3'32 |
| 7 | <i>Allegro</i> | 2'49 |

Concerto No. 3 in G major, BWV 1048 11'37

- | | | |
|--|-----------------------|------|
| 8 | [No tempo indication] | 5'53 |
| 9 | <i>Adagio</i> | 1'36 |
| (Improvisation inspired by
<i>Toccatà in E minor</i> , BWV 914) | | |
| 10 | <i>Allegro</i> | 4'08 |

BIS-CD-1152

Playing time: 61'25

Concerto No. 4 in G major, BWV 1049 15'21

- | | | |
|---|----------------|------|
| 1 | <i>Allegro</i> | 6'57 |
| 2 | <i>Andante</i> | 3'48 |
| 3 | <i>Presto</i> | 4'31 |

Concerto No. 5 in D major, BWV 1050 20'07

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 4 | <i>Allegro</i> | 9'32 |
| 5 | <i>Affettuoso</i> | 5'21 |
| 6 | <i>Allegro</i> | 5'06 |

Concerto No. 6 in B flat major, BWV 1051 17'01

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 7 | [No tempo indication] | 6'39 |
| 8 | <i>Adagio ma non tanto</i> | 5'05 |
| 9 | <i>Allegro</i> | 5'12 |

Early Version of Concerto No. 5 (first movement), BWV 1050a?

- | | | |
|----|----------------|------|
| 10 | <i>Allegro</i> | 7'34 |
|----|----------------|------|

Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki

Further information: please see enclosed booklet

Producer: Ingo Petry. Balance engineer: Dirk Lüdemann

© 2000 & © 2001, BIS Records AB

MADE IN AUSTRIA

BIS-CD-1151/1152 – J.S. Bach: Brandenburg Concertos – BCJ/Suzuki

BIS-CD-1151/1152 – J.S. Bach: Brandenburg Concertos – BCJ/Suzuki