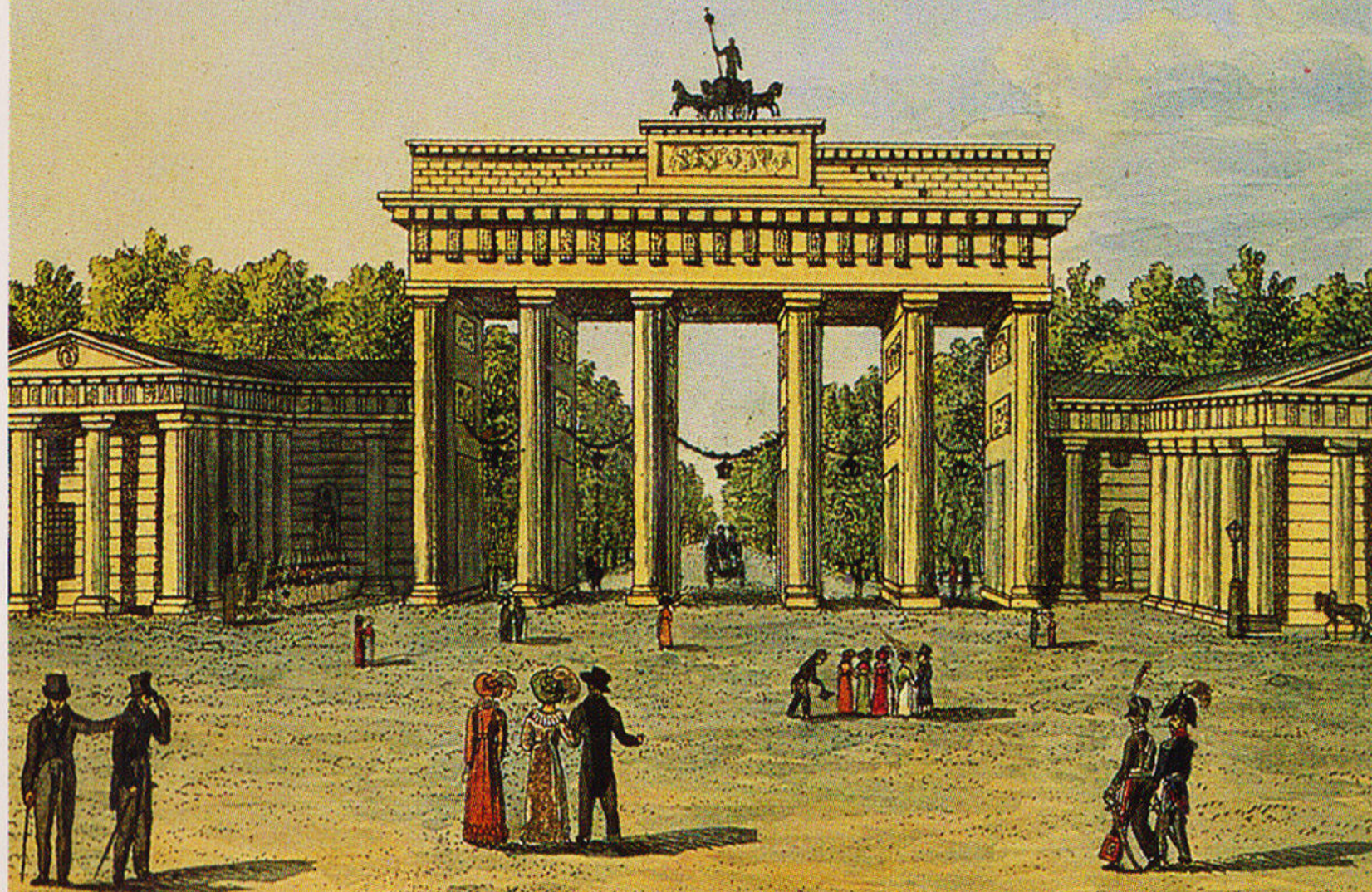


J. S. BACH

BRANDENBURGISCHE KONZERTE

BRANDENBURG CONCERTOS · BWV 1046–1051

deutsche
harmonia
mundi



LA PETITE BANDE SIGISWALD KUIJKEN

JOHANN SEBASTIAN BACH

1685–1750

BRANDENBURGISCHE KONZERTE BRANDENBURG CONCERTOS

COMPACT DISC 1

42:23

1. Brandenburgisches Konzert F-dur

BWV 1046 für 2 Hörner, 3 Oboen, Fagott, Violino piccolo, Streicher und Bc./in F major for 2 horns, 3 oboes, bassoon, violino piccolo, strings and b.c.

- | | |
|-------------------------------|--------|
| 1 Allegro | [3:50] |
| 2 Adagio | [3:51] |
| 3 Allegro | [4:12] |
| 4 Menuetto, 2 Trios & Polacca | [8:09] |

2. Brandenburgisches Konzert F-dur

BWV 1047 für Horn (Clarintrumpete), Blockflöte, Oboe, Violine, Streicher und Bc./in F major for horn (clarino trumpet), recorder, oboe, violin, strings and b.c.

- | | |
|-----------------|--------|
| 5 Allegro | [4:48] |
| 6 Andante | [3:45] |
| 7 Allegro assai | [2:43] |

3. Brandenburgisches Konzert G-dur

BWV 1048 für 3 Violinen, 3 Violen, 3 Violoncelli, Kontrabaß und Cembalo/in G major for violins, 3 altos, 3 cellos, doublebass and harpsichord

- | | |
|-----------|--------|
| 8 Allegro | [6:16] |
| Adagio | |
| 9 Allegro | [4:13] |

COMPACT DISC 2

54:17

4. Brandenburgisches Konzert G-dur

BWV 1049 für Solovioline, 2 Blockflöten, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Bc./in G major for solo violin, 2 recorders, 2 violins, alto, cello and b.c.

- | | |
|-----------|--------|
| 1 Allegro | [6:58] |
| 2 Andante | [3:53] |
| 3 Presto | [4:40] |

5. Brandenburgisches Konzert D-dur

BWV 1050 für Cembalo concertato,

Traversflöte, Solovioline, Streicher und
Bc./in D major for harpsichord concertato,
transverse flute, solo violin, strings
and b.c.

- 4 Allegro [9:36]
5 Affettuoso [5:50]
6 Allegro [5:07]

6. Brandenburgisches Konzert B-dur

BWV 1051 für 2 Violinen, 2 Viole da
gamba, Violoncello und Bc./in B flat
major for 2 violins, 2 viole da gamba, cello
and b.c.

- 7 Allegro [6:50]
8 Adagio ma non tanto [5:05]
9 Allegro [5:37]

LA PETITE BANDE

Leitung/Direction:

SIGISWALD KUIJKEN

Concerto No. 1

Horn:

Claude Maury, Piet Dombrecht

Oboe:

Marcel Ponsele, Taka Kitazato, Ann Vanlancker

Fagott/Bassoon:

Marc Vallon

Violino piccolo:

Sigiswald Kuijken

Violine/Violin 1:

Ryo Terakado, Luis Otavio Santos

Violine/Violin 2:

François Fernandez, Myriam Gevers, Kaori Toda

Viola/Alto:

Marleen Thiers, Makoto Akatsu

Violoncello:

Hidemi Suzuki, Emmanuel Balssa

Kontrabaß/Double bass:

James Munro

Cembalo/Harpsichord:

Pierre Hantei

Concerto No. 2

Horn:

Claude Maury

Blockflöte/Recorder:

Barthold Kuijken

Oboe:

Marcel Ponsele

Violine/Violin:

Sigiswald Kuijken

Violine/Violin 1:

Ryo Terakado, Luis Otavio Santos

Violine/Violin 2:

François Fernandez, Myriam Gevers, Kaori Toda

Viola/Alto:

Marleen Thiers, Makoto Akatsu

Violoncello:

Hidemi Suzuki, Emmanuel Balssa

Kontrabaß/Double bass:

James Munro

Cembalo/Harpsichord:

Pierre Hantai

Concerto No. 3

Violine/Violin:

Sigiswald Kuijken, François Fernandez,

Luis Otavio Santos

Viola/Alto:

Ryo Terakado, Marleen Thiers, Makoto Akatsu

Violoncello:

Hidemi Suzuki, Wieland Kuijken, Emmanuel Balssa

Kontrabaß/Double bass:

James Munro

Cembalo/Harpsichord:

Pierre Hantai

Concerto No. 4

Violine/Violin:

Sigiswald Kuijken

Blockflöte/Recorder:

Barthold Kuijken, Koen Dieltiens

Violine/Violin:

François Fernandez, Luis Otavio Santos

Viola/Alto:

Ryo Terakado

Violoncello:

Wieland Kuijken

Kontrabaß/Double bass:

James Munro

Cembalo/Harpsichord:

Pierre Hantai

Concerto No. 5

Violine/Violin:

Sigiswald Kuijken

Traversflöte/Transverse flute:

Barthold Kuijken

Cembalo/Harpsichord:

Pierre Hantai

Violine/Violin:

François Fernandez

Viola/Alto:

Makoto Akatsu

Violoncello:

Hidemi Suzuki

Kontrabaß/Double bass:

James Munro

Concerto No. 6

Viola/Alto:

Sigiswald Kuijken, Ryo Terakado

Viola da gamba:

Wieland Kuijken, Emmanuel Balssa

Violoncello:

Hidemi Suzuki

Kontrabaß/Double bass:

James Munro

Cembalo/Harpsichord:

Pierre Hantai

(LC) 0761

© + © 1995 BMG Music

Executive producer: Jan Höfermann

Produzent/Producer: Nicholas Parker

Toningenieur/Balance engineer:

Friedrich-Wilhelm Roedding

Schnitt/Editing: Adrian Hunter

Aufgenommen/Recorded:

Concerti 3, 4, 5 & 6: 24.–28. May 1993, Arolsen

Concerti 1 & 2: 3.–8. January 1994, Arolsen

Titelbild/Front cover picture:

Brandenburger Tor (Rabe), Lith., kol.

Photo: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Photo Rückseite/Back cover:

Brandenburg Concerto No. 3 (Autograph)

Photo: Archiv

Redaktion & Gestaltung/Editing & Art work:

Dr. Jens Markowsky

All rights reserved

deutsche
harmonia
mundi

**“Six Concerts / avec Plusieurs Instru-
ments / Dédiées / a Son Altesse Royale/
Monseigneur / CRETIEN Louis / Marg-
graf de Brandenburg &c &c &c:”** is what
is written on the title page of the original
score of the lovely and lively Brandenburg
Concertos, today one of the most valuable
items in the State Library in Berlin: six
concertos for several instruments, dedicat-
ed to his Royal Highness Christian Lud-
wig, Margrave of Brandenburg etc. The
dedication bears the date March 24, 1721
and the location is given as “Coethen”.
The date and place are of historical signifi-
cance, since in the half-decade which Bach
spent as Director of Music in the service
of Prince Leopold of Anhalt-Köthen
(1717–1723) world-famous musical litera-
ture emerged from the small provincial
residence town: in addition to the “Six
Concerts avec plusieurs instruments”, the
Well-tempered Clavier I, the Inventions
and Symphonies, probably part of the
English Suite and most definitely a part
of the French Suite, plus the Sei Solo
for unaccompanied violin, and also a
fair proportion of the instrumental
works for small and large groups of
instruments, most of which are only

available to us in Bach’s later modified
versions.

When Bach’s biographers, as is often
the case, describe his years in Köthen as
the happiest in the composer’s life, then
that is an oversimplification. It was indeed
a stroke of luck that Prince Leopold, him-
self a musical *nobile dilettante*, clearly had
a feeling for Bach’s genius and allowed
him plenty of leeway to develop it. Never-
theless, the time in Köthen was by no
means idyllic; on the contrary it was appar-
ently a time of unrest, of exploration and
change. In the summer of 1720 Bach
returned from a professional trip, accom-
panying his prince to a health cure to
Karlsbad, on precisely the day of his wife
Maria Barbara’s funeral. It was not long
before he wished to leave and in the
autumn he applied for a post as organist
to the St Jacobi church in Hamburg. At
the end of the following year he married
the singer Anna Magdalena Wilcke and a
year later he applied, this time with suc-
cess, for the post of cantor or musical
director at St Thomas’s in Leipzig.

The origin of the collection of six con-
certos “for several instruments” appears
to have been connected with this inner

unrest, which had made the musical director at the princely court seek to move from Köthen since 1720. In the French-language foreword to the dedicated score Bach makes a somewhat vague reference to his having played “a few years ago” for the Margrave, who had enjoyed his music, and that “your Royal Highness had had the goodness, when I took my leave, of requesting that I should send him some examples of my work.” This was certainly a considerable compliment, though not a commission for a composition. Bach researchers of today are almost unanimous in viewing the dedication of six concertos to the Margrave of Brandenburg as a hidden job application. Christian Ludwig of Brandenburg (1677–1734) was the youngest son of the Great Elector from his second marriage and uncle of the Prussian “soldier king” Friedrich Wilhelm I (1713–1740), a princely “man of letters” who, thanks to an allowance and income from the deans of Magdeburg and Halberstadt cathedrals, was able to keep an impressive court at the Berlin Königsschloss and at the Malchow estate near Berlin. In addition to an exceptional literary library he also left considerable musical works.

Inheritance documents are proof that in 1734 his court orchestra comprised six musicians, although we can assume that if required, this number could be swelled considerably. The Margrave left behind him a great many operas and oratorios by Italian, French and German composers, none of which would have been played by a mere six musicians. In particular concertante instrumental music forms a large part of it, with well over 200 concertos “by various masters”, mostly Italian (including Albinoni, Locatelli, Vivaldi), though there are also some by Germans. We can easily imagine that Bach was greatly attracted to the idea of becoming musical director to such a court. Where and when Bach met the Margrave personally is not yet clear; the most likely possibility is a professional trip to Berlin which he undertook in his capacity as court musical director in the spring of 1719 in order to take charge of a new harpsichord for the Chapel at Köthen – probably precisely the instrument for which Bach composed the fifth Brandenburg Concerto.

The Brandenburg Concertos are, as Bach’s original title says, concertos “for several instruments”, but there is no uni-

form concept behind them. In addition to the then modern Italian instrumental concerto in the style of Vivaldi, which allows the solo instruments to present themselves as individuals and was clearly the basis for the second, fourth and fifth concertos, there are group concertos in which complete bodies of sound compete alongside and against one another. In the first concerto it is the horns, oboes and strings, in the third the three-part string “choruses” of differing pitch (violins, violas, cellos). Here the German tradition of the multiple chorus movement is united with that of the Italian concerto grosso in the style of, say, Corelli, whose model is recognizable in the sixth concerto with its concertino episodes which rise, register-like, from the tutti. In addition, the first movement’s ritornello subject in this concerto, with its closely-knit upper-part imitation over “standing chords”, is indebted to the “perfidia” compositional model, originally an improvisation form, probably based on the solo cadenza, which Bach may have first encountered in concertos written by the Italian Giuseppe Torelli (1658–1709), who was working around the year 1700 in Germany, and from whom he arranged a

concerto for unaccompanied harpsichord (BWV 979).

The origins of Concertos 1 and 3, which are stylistically more retrospective, go back further. An early version of the first concerto entitled “Sinfonia” (BWV 1046 a) has survived, though without the violino piccolo and still without the third movement and the polonaise, and it is presumed that this was originally the overture to the “Jagdkantate” or Hunting Cantata (BWV 208), written in 1713 (1712?) by Bach for the Weissenfelser court. The fanfare which both horns sound at the beginning and the end of the first movement was a well-known signal, the way in which the horn usually greeted the master of the hunt in coursing – reserved for the aristocracy – but also in general use as a kind of “princely salutation”. The fanfare theme undoubtedly serves the more general purpose within the concerto series, which in this way pays homage to the princely dedicatee right at the beginning. In the third concerto the stylistic indications are reinforced by a notation that the piece was written during Bach’s Weimar years. It is curious that there is no slow middle movement; instead, Bach simply notes the

two chords of a semicadence and apparently expects the lead violinist or the “maestro al cembalo” to insert an improvisation. The sixth concerto would appear to have originally only been a trio, a “Sonata in concertante style” (J A Scheibe), which was expanded by Bach into a concerto – perhaps due to the lack of another suitable work to complete the series to make the half dozen which was usual at that time. The original score bears various traces of revision.

The instrumentation of all six concertos is exquisite, the sound combination sometimes bold. One is hard pressed to find subsidiary themes like those in the second concerto, with its daring combination of four different upper register solo instruments – trumpet in F, alto recorder, oboe and violin – anywhere in the entire concert literature of the period. It is similar with the fourth concerto with the “asymmetrical” encounter between a solo violin and two “flauti d’Echo”. Bach left posterity with a puzzle here, which has not been solved acceptably to this day. Did he intend normal alto recorders (which is what the notation and progression of the part seem to indicate) and did he use

“echo” merely to characterize the special role of the two flutes in relationship to the solo violin or the particularly close union of the two flutes with one another? Was he thinking in particular of the echo passages of the concertino in the second movement and, in this connection, perhaps – as has been suggested – of the stage effect of the playing from the side scene? Or did Bach perhaps have a special form of the wind instrument in mind, which due to a special constructional characteristic was easily able to produce an echo, i.e. piano effects (like that equally mysterious “echo flute” on which the recorder player James Faisible played between 1713 and 1719 in London)? – Bach takes an important step in the fifth concerto by giving the harpsichord a concertante part, alongside those of the transverse flute and solo violin: the figured bass instrument ascends from its characteristic role of accompanying or directing instrument and mixes with the soloists, initially as an equal among equals then, in an extensive cadenza towards the end of the first movement, in an absolutely dominant role, leaving its two solo partners behind it. Here Bach the keyboard player is showing

– and showing the Margrave in particular – what he is capable of. For 65 bars the conversation becomes a monologue, the concert “for several instruments” becomes a solo. It is in this movement that the piano concerto was born.

This is musical history, written in the provinces. Bach, well-versed in the Bible, might well have commented: the spirit bloweth where it listeth. One could spend hours discussing whether the Brandenburg Concertos’ popular name is justified and whether they do not pay better homage to the princely benefactor Leopold of Anhalt-Köthen. History, however, has its own rules.

Klaus Hofmann

Translation: Janet & Michael Berridge

Note by Sigiswald Kuijken on the use of the horn instead of the trumpet in the 2nd Brandenburg Concerto and about the choice of a 16 or 8 foot string bass in the individual concertos.

In keeping with our efforts to achieve the most “authentic” method of playing the baroque instruments (in the narrowest sense: the playing *technique*), we attempt-

ed to find someone willing to play the tromba part in the second Brandenburg Concerto on a “proper” instrument using, as far as possible, the “right” playing technique (i.e. with a historical mouthpiece, without auxiliary valves and with the right bore, as was usual in Bach’s day). Unfortunately we were to discover that there are so many problems today with the playing and copying of the historical tromba or marine trumpet and that (in my opinion) so much has “gone awry” in relation to baroque trumpet playing, that we eventually had to give up hope of finding a player for this recording who was willing to take the risk of braving this venture for the first time. I do hope very much though that in a few years we will have made the sort of progress that is long overdue ...

Since we are very lucky to have *horn-players* in the Petite Bande who (compared with the present practice of compromise when it comes to tromba playing) have really sound playing technique (including the choice of instrument), I decided in the end to give the tromba part in the 2nd Brandenburg Concerto to our first horn-player, who now plays it one octave deeper than the original tromba on this

recording. This solution is supported as it happens from a historical viewpoint by a somewhat later manuscript of the piece from the baroque era in which the trumpet part is already noted with “*Tromba overo corno da Caccia*”.

In his book “*Bach’s Continuo Group*” (Harvard University Press, 1987) Laurence Dreyfus made a very convincing and perceptive analysis of which string bass instrument – and whether it would have been an 8 foot or 16 foot one – Bach must have intended for each of his six concertos; we agreed with Dreyfus’s conclusions and therefore used an *8-foot violone* for the 2nd and 6th Concertos next to the cello and harpsichord in the continuo group. The omission of the violone in the slow movement of the 6th Brandenburg Concerto was undoubtedly also Bach’s intention, although there is no special mention of it.

Sigiswald Kuijken

was born in 1944 near Brussels. His parents were not musicians, though they were from musical families. He became acquainted with the world of music via

baroque and renaissance music as a child. He then went on to study the violin at the Bruges and Brussels conservatories (with M Raskin) and received his diploma in Brussels in 1964. During his training, he taught himself to play early music, especially on the viola da gamba, as did his brother Wieland (born in 1938).

From 1964 to 1972 he was a member of the *Ensemble Alarius* in Brussels (together with his brother Wieland, Robert Kohnen and Janine Rubinlicht). This group made the repertory from about 1600 to 1760 well-known in both Europe and the USA and undertook several important recordings during this period. The ensemble is also the nucleus of the new music group *Musiques Nouvelles* (together with P. Bartholomé, J. Pousseur, P. Boesmans), which travelled the length and breadth of Europe giving concerts up to about 1975.

Since the end of the 1960s Sigiswald Kuijken has regularly worked with other musicians who specialize in early music: Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Alfred Deller, Anner Bijlsma etc.

In 1971 Sigiswald Kuijken was appointed professor for baroque violin studies at

the Royal Conservatory in The Hague (Netherlands) – and he maintains this position to this day.

The baroque orchestra *La Petite Bande* was founded in 1972 at the suggestion of the harmonia mundi record company (Germany) for a recording of “Le bourgeois Gentilhomme” by Lully. This was the beginning of a long series of concerts and recordings conducted by both Gustav Leonhardt (including Bach, Rameau) and especially Sigiswald Kuijken, who rehearsed classical works in addition to the baroque repertoire (operas and symphonies by Haydn, Mozart etc).

In 1981 Sigiswald Kuijken recorded the Partitas and Sonatas for solo violin by Bach.

In the chamber music field Sigiswald Kuijken regularly works together with his brothers Barthold and Wieland, with Robert Kohnen and also with Gustav Leonhardt and Luc Devos (fortepiano: Mozart Sonatas). The Kuijken String Quartet has been in existence since 1986 (Sigiswald and Wieland Kuijken, François Fernandez and Marleen Thiers), and has the Haydn and Mozart Quartets in its repertoire.

Sigiswald Kuijken has also been teaching at the Conservatory in Brussels (Flemish speaking faculty) since November 1993.

La Petite Bande

“La Petite Bande” was founded by Sigiswald Kuijken in 1972 at the suggestion of the harmonia mundi record company (Germany) for a recording of “Le bourgeois Gentilhomme” by Lully (directed by Gustav Leonhardt). The name and number of members of the ensemble can be traced back to Lully’s own orchestra at the court of Louis XIV. The aim was to revive this music in authentic form by using old instruments, authentic performance usage and original playing technique, in order to achieve a historically faithful sound and performance without being sterile and academic.

The recordings were such a big success that the orchestra was regularly invited to perform concerts and eventually established itself as a permanent ensemble. Today the repertoire is no longer limited to the typical style of the French opera, and also contains works in the Italian style (Corelli opus 6, *The Four Seasons* by Vivaldi etc).

Sigiswald Kuijken has been interested for many years in the classical repertory. In particular his versions of Haydn and Mozart works have brought him wide acclaim from the international classical music press.

Since the founding of the orchestra Gustav Leonhardt and Sigiswald Kuijken have shared direction of *La Petite Bande*; Kuijken is permanent head conductor.

The now extensive discography contains oratorios and operas from the baroque and classical periods as well as instrumental music: operas by Rameau and Handel, J. S. Bach's *B minor Mass*, *Magnificat* and the *Passions*, plus the *Brandenburg Concertos*, the *Orchestral Suites* and his *Violin Concertos*; the *Creation*, the *Seasons* and the *London Symphonies* by Haydn; Mozart's *Requiem*, *Davidde Penitente* and the *Flute Concertos*.

This season's programme includes a re-recording of the *Creation* by Haydn (accompanied by concerts in Europe and Japan), an opera by Antonio Caldara in Innsbruck and a ballet to music by Lully, Rebel and Rameau.

La Petite Bande has performed at all of the leading international festivals and theatrical venues.

* * *

“Six Concerts / Avec plusieurs Instruments. / Dediées / A Son Altesse Royale / Monseigneur / CRETIEN Louis. / Marggraf de Brandenburg &c: &c: &c:“, heißt es auf dem Titelblatt des schönen, durchweg schwungvoll geschriebenen Partiturotographs der Brandenburgischen Konzerte, das heute zu den kostbarsten Schätzen der Staatsbibliothek zu Berlin gehört: Sechs Konzerte mit mehreren Instrumenten, gewidmet Seiner Königlichen Hoheit Herrn Christian Ludwig Markgraf von Brandenburg etc. Die Widmungsvorrede trägt das Datum vom 24. März 1721 und die Ortsangabe „Coethen“. Zeit und Ort haben musikgeschichtliches Gewicht: In dem halben Jahrzehnt, das Bach als Hofkapellmeister in Diensten des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen verbrachte (1717–1723), entstand in der kleinen Provinzresidenzstadt musikalische Weltliteratur: neben den „Six Concerts avec plusieurs instruments“ das Wohltemperierte Klavier I, die Inventionen und Sinfonien, wahrscheinlich auch ein Teil der Englischen und erwiesenermaßen ein Teil der Französischen Suiten, außerdem die Sei Solo für Violine allein, darüber hinaus offenbar auch ein Gutteil der kleiner und

größer besetzten Instrumentalmusik, die uns meist erst in Bachs späterer Neubearbeitung überliefert ist.

Wenn Bachs Biographen, wie es nicht selten geschieht, die Köthener Jahre als die glücklichste Zeit im Leben des Meisters bezeichnen, so ist das eine unbedachte Vereinfachung. Glück war zwar in der Tat, daß Fürst Leopold, selbst ein *nobile dilettante* der Musik, offenbar Gespür hatte für Bachs Genie und ihm reichlich Freiraum bot, es zu entfalten. Aber eine Idylle waren die Köthener Jahre offenbar nicht, eher im Gegenteil eine Zeit der Unruhe, der Suche und der Veränderung. Im Sommer 1720 kehrte Bach von einer Dienstreise, auf der er seinen Fürsten zur Kur nach Karlsbad begleitet hatte, gerade am Tage des Begräbnisses seiner Frau Maria Barbara zurück. Bald darauf strebte er weg. Im Herbst bewarb er sich in Hamburg um die Organistenstelle an St. Jacobi. Ende des folgenden Jahres heiratete er die Sängerin Anna Magdalena Wilcke. Ein weiteres Jahr später bewarb er sich, nun erfolgreich, um das Leipziger Thomaskantorat.

Die Entstehung der Sammlung von sechs Konzerten „avec plusieurs instruments“ hängt allem Anschein nach zusam-

men mit jener inneren Unruhe, die den fürstlich-anhaltinischen Hofkapellmeister seit 1720 von Köthen wegstreben ließ. In der französischen Vorrede der Widmungspartitur bezieht sich Bach etwas vage darauf, daß er „vor ein paar Jahren“ sich vor dem Markgrafen habe hören lassen, auch dessen Beifall gefunden habe und daß „Königliche Hoheit mir beim Abschied gnädigst zu befehlen geruhen, ich möchte einige Werke von meiner Komposition übersenden“. Ein Kompliment war dies allemal gewesen, aber gewiß kein Kompositionsauftrag. Die Bach-Forschung deutet denn auch heute die Widmung der sechs Konzerte an den Markgrafen von Brandenburg fast einhellig als verkappte Bewerbung. Christian Ludwig von Brandenburg (1677–1734) war der jüngste Sohn des Großen Kurfürsten aus dessen zweiter Ehe und Oheim des preußischen „Soldatenkönigs“ Friedrich Wilhelm I (1713–1740), ein fürstlicher „homme de lettres“, dem eine Apanage und Einkünfte aus Dompropstämtern in Magdeburg und Halberstadt eine stattliche Hofhaltung im Berliner Königsschloß und auf dem Gut Malchow bei Berlin ermöglichten und der neben einer bedeutenden literarischen

Bibliothek auch beachtliche Musikalienbestände hinterließ. Seine Hofkapelle bestand 1734, wie die Nachlaßakten ausweisen, aus sechs Musikern; doch muß man annehmen, daß sie bei Bedarf beträchtlich verstärkt werden konnte. In großer Zahl nämlich enthielt der Nachlaß des Markgrafen Opern und Oratorien italienischer, deutscher und französischer Komponisten, die keinesfalls von nur sechs Musikern darstellbar waren. Starken Anteil hatte daneben vor allem die konzertante Instrumentalmusik mit weit über 200 Konzerten „von diversen Meistern“, meist Italienern (u.a. Albinoni, Locatelli, Vivaldi), zum Teil aber auch Deutschen. Man kann sich schon vorstellen, daß es Bach verlockte, an einem solchen Hofe Kapellmeister zu werden. – Wann und wo Bach dem Markgrafen persönlich begegnet ist, hat sich bislang nicht klären lassen; in erster Linie kommt eine Dienstreise Bachs im Frühjahr 1719 in Betracht, bei der der Hofkapellmeister in Berlin ein neues Cembalo für seine Köthener Kapelle abholte – vermutlich just jenes Instrument, zu dessen Einweihung Bach dann das 5. Brandenburgische Konzert schuf.

Die Brandenburgischen Konzerte sind, wie der Bachsche Originaltitel besagt, Konzerte „mit mehreren Instrumenten“, doch verbirgt sich dahinter kein einheitliches Konzept. Neben dem damals modernen italienischen Instrumentalkonzert Vivaldischer Prägung, das die einzelnen Soloinstrumente gleichsam als Individuen hervortreten läßt und spürbar beim 2., 4. und 5. Konzert Pate gestanden hat, finden sich Gruppenkonzerte, in denen geschlossene Klangkörper mit- und gegeneinander konzertieren. Im 1. Konzert sind dies Hörner, Oboen und Streicher, im 3. Konzert drei dreistimmige Streicher-„Chöre“ unterschiedlicher Lage (Violinen, Violen, Violoncelli). Hier verbinden sich deutsche Traditionen des mehrhörigen Satzes mit solchen des italienischen Concerto grosso etwa Corellis, dessen Vorbild zumal im 6. Konzert mit seinen registerartig aus dem Tutti heraustretenden Concertino-Episoden erkennbar ist. Das Ritornellthema des 1. Satzes dieses Konzerts ist darüber hinaus mit seiner engmaschigen Oberstimmenimitation über „stehenden“ Akkorden dem Satzmuster der „Perfidia“ verpflichtet, einer ursprünglich wohl solokadenzartigen Improvisationsform, wie sie Bach zuerst in

Konzerten des um 1700 in Deutschland wirkenden Italieners Giuseppe Torelli (1658–1709), von dem er auch ein Konzert für Cembalo allein bearbeitete (BWV 979), kennengelernt haben mag.

Die stilistisch retrospektiveren Konzerte Nr. 1 und 3 reichen denn auch entstehungsgeschichtlich weiter zurück. Vom 1. Konzert hat sich unter dem Titel „Sinfonia“ (BWV 1046 a) eine Frühfassung (ohne Violino piccolo und noch ohne den 3. Satz und die Polonaise) erhalten, von der vermutet wird, daß sie ursprünglich die Ouverture der 1713 (1712?) von Bach für den Weißenfelder Hof geschaffenen „Jagdkantate“ (BWV 208) gebildet habe. Die Fanfare, die am Anfang und am Schluß des 1. Satzes in den beiden Hörnern erklingt, war ein bekanntes Signal, das bei der Parforcejagd – die ja Adelsprivileg war – als Hörner-Grüßruf für den Jagdherrn gebräuchlich war, darüber hinaus aber auch allgemein als festlicher „Fürstengruß“ diente. Diesen allgemeineren Sinn hat das Fanfarenthema zweifellos im Rahmen der Konzertsammlung, die solchermaßen mit ihrem Beginn dem fürstlichen Widmungsträger eine klingende Reverenz erweist. Beim 3. Konzert deutet neben

dem stilistischen auch ein Notationsbefund auf die Entstehung in Bachs Weimarer Jahren. Merkwürdig ist das Fehlen eines langsamen Mittelsatzes; Bach notiert statt dessen nur die beiden Akkorde einer Halbschlußkadenz und rechnet wohl mit einer Improvisation des Primgeigers oder des „Maestro al Cembalo“. Das 6. Konzert ist allem Anschein nach ursprünglich nur ein Trio gewesen, eine „Sonate auf Concertenart“ (J. A. Scheibe), die von Bach – vielleicht in Ermangelung eines weiteren geeigneten Werkes zur Vervollständigung der Sammlung auf das zeitübliche Halbdutzend – durch Hinzufügung der Gambenpartien zum Konzert ausinstrumentiert wurde. Das Widmungsautograph läßt noch verschiedentlich Spuren dieses Bearbeitungsvorgangs erkennen.

Die Besetzung aller sechs Konzerte ist erlesen, die Klangkombination zum Teil kühn. Seitenstücke zum 2. Konzert mit seiner gewagten Verbindung von vier verschiedenen Soloinstrumenten hoher Lage – Trompete in F, Altblockflöte, Oboe und Violine – wird man wohl in der gesamten Konzertliteratur der Zeit vergebens suchen. Ähnliches gilt für das 4. Konzert mit der „asymmetrischen“ Gegenüberstel-

lung einer Solovioline und zweier „Fiauti d’Echo“. Mit dieser Instrumentenbezeichnung hat Bach im übrigen der Nachwelt ein Rätsel aufgegeben, das bis heute nicht befriedigend gelöst ist. Rechnet er mit gewöhnlichen Altblockflöten (worauf Notation und Stimmverläufe zu deuten scheinen) und charakterisiert er mit dem Wort „Echo“ nur die besondere Rolle des Flötenpaars im Verhältnis zur Solovioline oder die besonders enge Verknüpfung der beiden Flötenpartien untereinander? Denkt er speziell an die Echostellen des Concertino im 2. Satz und in diesem Zusammenhang etwa – wie auch schon gemutmaßt wurde – an den Bühneneffekt des Spiels „aus der Kulisse“? Oder hat Bach irgendeine Sonderform des Blasinstrumentes im Sinn, die aufgrund einer bauliche Eigenheit Echo-, d.h. piano-Effekte besonders gut ermöglicht (wie vielleicht jene gleichfalls rätselhafte „echo flute“, mit der der Blockflötenspieler James Paisible zwischen 1713 und 1719 in London auftrat)? – Einen folgenreichen Schritt tut Bach beim 5. Konzert, indem er neben Querflöte und Solovioline auch das Cembalo mit einer konzertierenden Partie bedenkt: Das Generalbaßinstrument tritt

heraus aus der angestammten Rolle des Begleit- und Direktionsinstruments und mischt sich unter die Solisten, zu Beginn noch als Gleicher unter Gleichen, dann freilich, gegen Ende des 1. Satzes, in einer weitausholenden Kadenz absolut dominant und die beiden Solopartner hinter sich zurücklassend. Hier zeigt der Klavierist Bach – zeigt wohl auch ganz bewußt dem Markgrafen –, was er kann. Für 65 Takte wird aus der Konversation ein Monolog, aus dem „Concert avec plusieurs instruments“ ein Solo. In diesem Satz schlägt die Geburtsstunde des Klavierkonzerts. . .

Musikgeschichte, geschrieben in der Provinz. Der bibelfeste Bach hätte vielleicht kommentiert: Der Geist weht, wo er will. Man könnte lange darüber diskutieren, ob die Brandenburgischen Konzerte ihren populären Namen zu Recht führen und nicht zumindest besser den des fürstlichen Mäzens Leopold von Anhalt-Köthen verewigten. Aber Geschichte hat ihre eigenen Gesetze.

Klaus Hofmann

Notiz von Sigiswald Kuijken über den Gebrauch des Horns statt der Trompete im 2. Brandenburgischen Konzert und über die Wahl des 16- oder 8-Fuß-Streichbasses bei den einzelnen Konzerten

In Anlehnung an unser Bestreben, eine möglichst „authentische“ Spielweise der Barock-Instrumente zu verwirklichen (in engstem Sinne: der Spieltechnik), wurde hier versucht, einen Tromba-Spieler bereit zu finden, um die Partie der Tromba im zweiten Brandenburgischen Konzert zu übernehmen, und dies auf einem möglichst „richtigen“ Instrument mit möglichst „richtiger“ Spieltechnik (d. h. mit historischem Mundstück, ohne Hilfslöcher und mit richtiger Bohrung, so wie es zu Bachs Zeit üblich war). Dabei hat sich leider herausgestellt, daß heute noch derart viele Probleme des historischen Tromba-Spiels und -Nachbauens ohne Lösung geblieben sind, daß also (meiner Meinung nach) so vieles „schiefgewachsen“ ist in bezug auf die Barocktrompeten-Praxis, daß ich schließlich die Hoffnung aufgeben mußte, für diese Aufnahme einen Spieler zu finden, der das Risiko auf sich nehmen würde, zum ersten Mal die-

sen Schritt zu wagen. Ich hoffe jedoch von Herzen, daß in wenigen Jahren solcher Fortschritt erzielt wird, für den es ja höchste Zeit wäre. . .

Da es ein Glück ist, in der Petite Bande Hornisten zu haben, die (verglichen zu der heutigen Kompromiß-Praxis im Tromba-Spiel) einer wahrhaft fundierten Spieltechnik (samt Instrumenten-Wahl) huldigen, habe ich mich letzten Endes dazu entschlossen, die Tromba-Partie des 2. Brandenburgischen Konzertes unserem 1. Hornisten zu übertragen, der sie also bei dieser Aufnahme eine Oktave tiefer als die Original-Tromba-Lage erklingen läßt. Dieser Ersatz findet übrigens eine historische Unterstützung in einem etwas späteren Manuskript des Stückes aus der Barockzeit, wo die Trompeten-Stimme schon bezeichnet wurde mit „*Tromba overo corno da Caccia*“.

In seinem Buch „Bach's Continuo-Group“ (Harvard University Press, 1987) hat Laurence Dreyfus sehr überzeugend und scharfsinnig analysiert, welches Streichbaß-Instrument – und ob 8- oder 16-Fuß – Bach für jedes der 6 Konzerte im Sinne gehabt haben muß; wir haben uns diesen Schlußfolgerungen Dreyfus' ange-

schlossen und benutzen also für das 2. und 6. Konzert eine 8-Fuß-Violone (Kontrabaß) neben dem Cello und Cembalo in der Continuo-Gruppe. Auch das Weglassen der Violone im langsamen Satz des 6. Brandenburgischen Konzerts ist zweifellos Absicht Bachs gewesen, obwohl von ihm nicht extra vermerkt.

Sigiswald Kuijken

wurde 1944 in der Nähe von Brüssel geboren. Seine Eltern waren keine Musiker, stammten aber aus musikalischen Familien. Bereits als Kind eröffnete sich ihm über die Renaissance- und Barockmusik die Welt der Musik. Er studierte daraufhin an den Konservatorien von Brügge und Brüssel (bei M. Raskin) Geige und erhielt 1964 in Brüssel sein Diplom. Während der Ausbildung studierte er, ebenso wie sein Bruder Wieland (geboren 1938), als Autodidakt Alte Musik, auch auf der Gambe.

Von 1964 bis 1972 war er Mitglied des *Ensemble Alarius* in Brüssel (zusammen mit seinem Bruder Wieland, Robert Kohnen und Janine Rubinlicht). Diese Gruppe machte in Europa und den USA das Repertoire von ca. 1600 bis 1760 bekannt

und realisierte in dieser Zeit einige wichtige Aufnahmen. Das Ensemble ist auch das Kernstück der Gruppe für neue Musik *Musiques Nouvelles* (zusammen mit P. Bartholomé, J. Pousseur, Ph. Boesmans), das bis etwa 1975 quer durch Europa auf Tourneen unterwegs war.

Seit Ende der 60er Jahre arbeitet Sigiswald Kuijken häufig mit anderen auf Alte Musik spezialisierten Musikern zusammen: Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Alfred Deller, Anner Bijlsma etc.

1971 wurde Sigiswald Kuijken als Professor für Barockvioline an das Königliche Konservatorium von Den Haag (Niederlande) berufen – diesen Posten hat er heute noch inne.

1972 wurde das Barockorchester *La Petite Bande* auf Anregung der Plattenfirma harmonia mundi (Deutschland) für eine Aufnahme von Lullys „Der Bürger als Edelmann“ gegründet. Dies war der Beginn einer langen Reihe von Konzerten und Aufnahmen unter der Leitung von Gustav Leonhardt (u.a. Bach, Rameau) und vor allem auch Sigiswald Kuijken, der neben dem barocken Repertoire auch klassische Werke einstudierte (Opern und Symphonien von Haydn, Mozart etc).

1981 nahm Sigiswald Kuijken die Partiten und Sonaten für Violine solo von Bach auf.

Im Bereich der Kammermusik arbeitet Sigiswald Kuijken regelmäßig mit seinen Brüdern Barthold und Wieland; mit Robert Kohnen und auch mit Gustav Leonhardt und Luc Devos (Hammerklavier: Mozartsonaten) zusammen. Seit 1986 besteht das Streichquartett Kuijken (Sigiswald und Wieland Kuijken, François Fernandez und Marleen Thiers), das die Haydn- und Mozartquartette im Repertoire hat.

Seit November 1993 unterrichtet Sigiswald Kuijken auch am Konservatorium in Brüssel (niederländisch-sprachige Abteilung).

La Petite Bande

La Petite Bande wurde 1972 von Sigiswald Kuijken auf Anregung der Schallplattenfirma harmonia mundi (Deutschland) für eine Aufnahme von „Der Bürger als Edelmann“ von Lully (unter Leitung von Gustav Leonhardt) gegründet. Name und Mitgliederzahl gehen auf das Orchester von Lully am Hofe Ludwig XIV. zurück. Ziel war es, diese Musik authentisch

wiederzubeleben, indem man alte Instrumente verwendete, authentische Aufführungspraxis und Spieltechnik einsetzte, um so ein originalgetreues Klangbild und eine originalgetreue Interpretation zu erreichen, ohne steril akademisch zu werden.

Die Aufnahmen erzielten einen so großen Erfolg, daß das Orchester regelmäßig zu Konzerten eingeladen wurde und sich schließlich als ständiges Ensemble etablierte. Heute beschränkt sich das Repertoire nicht mehr nur auf den typischen Stil der französischen Oper, sondern enthält auch Werke des italienischen Stils (Corelli op. 6, *Die Jahreszeiten* von Vivaldi etc.).

Seit mehreren Jahren interessiert Sigiswald Kuijken sich besonders für das klassische Repertoire. Vor allem seine Haydn- und Mozart-Interpretationen haben ihm den Beifall der internationalen Fachpresse beschert.

Seit der Gründung des Orchesters teilen sich Gustav Leonhardt und Sigiswald Kuijken die Leitung von *La Petite Bande*. Kuijken ist ständiger Chefdirigent.

Die inzwischen sehr umfangreiche Diskographie enthält Oratorien und Opern aus Barock und Klassik sowie Instrumen-

talmusik: Opern von Rameau und Händel, die *h-moll Messe*, das *Magnificat* und die *Passionen* von J. S. Bach sowie die *Brandenburgischen Konzerte*, die *Orchestersuiten* und die *Violinkonzerte* desselben Komponisten; die *Schöpfung* und die *Jahreszeiten* sowie die *Londoner Symphonien* von Haydn; das *Requiem*, *Davidde Penitente* und die *Flötenkonzerte* von Mozart.

Auf dem Programm der laufenden Saison stehen u.a. eine Wiederaufnahme der *Schöpfung* von Haydn (Konzerte in Europa und Japan), eine Oper von Antonio Caldara in Innsbruck sowie ein Ballett auf Musiken von Lully, Rebel und Rameau.

La Petite Bande ist bei allen bedeutenden internationalen Festivals und Theatern aufgetreten.

* * *

«Six Concerts / Avec plusieurs instruments / Dediés / A Son Altesse Royale / Monseigneur / CRETIEN Louis / Margrave de Brandebourg &c &c &c»: telle est la dédicace portée sur la page de titre de la belle partition autographe, à l'écriture élancée, des «Concertos Brandebourgeois», qui fait aujourd'hui partie des trésors les plus précieux de la Bibliothèque Nationale de Berlin; Six concertos pour plusieurs instruments, dédiés à son Altesse Royale Monseigneur Christian Ludwig, Margrave de Brandebourg etc. La préface contenant la Dédicace est datée du 24 mars 1721 et le lieu indiqué est la ville de Cöthen; ces indications sont d'une très grande importance sur le plan de l'histoire de la musique: durant la demi-décennie que Bach passa, en qualité de maître de chapelle de la Cour, au service du Prince Leopold von Anhalt-Köthen (1717–1723), on vit naître dans cette petite capitale princière de province une littérature musicale de portée mondiale: durant cette période Bach composa aussi, en plus des «Six concertos avec plusieurs instruments», le «Clavier bien tempéré Vol. 1», les «Inventions et Sinfonies», probablement aussi une partie des «Suites anglaises» et, chose

qui put être vérifiée, une partie des «Suites françaises», il composa en outre les «Six solos pour Violon seul», et apparemment aussi une bonne partie de ses œuvres instrumentales pour des formations plus ou moins importantes, qui nous sont pour la plupart parvenues dans les versions remaniées ultérieurement par le compositeur.

Lorsque les biographes de Bach affirment, ce qui se produit assez souvent, que les années passées par le Maître à Köthen furent les plus belles années de sa vie, ils se livrent là à une simplification témoignant d'un certain manque de réflexion. Le fait que le Prince Leopold, qui était lui-même un «nobila dilettante» de la musique, ait apparemment senti le génie de Bach et lui ait laissé la liberté nécessaire à l'épanouissement de ce génie est en effet une chance. Mais les années passées à Köthen furent en fait loin d'être idylliques; elles semblent avoir été plutôt une époque d'anxiété, de recherche et de transformation. Au cours de l'été 1720, Bach revint d'un déplacement de service – il avait accompagné son prince qui faisait une cure à Karlsberg – le jour même de l'enterrement de sa femme Maria Barbara. Peu de temps après il fit tout son possible pour

partir. A l'automne de cette même année il se porta candidat au poste d'organiste de l'église St. Jacob à Hambourg. A la fin de l'année suivante il épousa la chanteuse Anna Magdalena Wilcke. Une année plus tard il postula encore, et cette fois avec succès, au poste de Cantor de St. Thomas à Leipzig.

La composition du recueil des Six Concerts «avec plusieurs instruments» fut selon toute apparence le résultat de cette période d'inquiétude intérieure qui poussa le Maître de chapelle de la cour princière de la famille «Anhalt-Köthen» à vouloir quitter, des 1720, la ville de Köthen. Dans la préface en Français de la partition dédicacée, Bach se réfère vaguement au fait qu'il aurait joué devant le margrave, «il y a quelques années de cela», que celui-ci aurait apprécié sa musique et qu'«au moment de prendre congé son Altesse Royale aurait eu la bonté, de daigner me conseiller de lui faire parvenir quelques œuvres de ma composition». Il s'agissait sûrement d'un compliment mais certainement pas d'une commande. Les spécialistes de Bach s'accordent presque tous aujourd'hui à voir dans cette dédicace des Six Concertos au Margrave de Brande-

bourg une sollicitation déguisée. Christian Ludwig von Brandenburg (1677–1734) était le fils cadet du grand prince-électeur, né de son second mariage, et l'oncle du «Soldatenkönig» («Roi-Sergent») prussien Friedrich Wilhelm (1713–1740); grâce à son apanage et aux revenus que lui assuraient ses charges de prévôt du chapitre à Magdebourg et Halberstadt, ce prince «homme de lettres» put entretenir une importante cour dans son château royal de Berlin et sur son domaine de Malchew près de Berlin et il laissa également, en plus d'une importante bibliothèque d'œuvres littéraires, un nombre considérable de partitions. En 1734, son orchestre de cour se composait de six musiciens, comme en témoignent les documents établis lors de la succession; on doit donc en déduire que ce nombre pouvait être sensiblement renforcé lorsque cela était nécessaire. La succession du margrave comprenait en effet un grand nombre d'opéras et d'oratorios de compositeurs italiens, allemands et français qui ne pouvaient en aucun cas être représentés avec seulement six musiciens. Mais elle comprenait avant tout des œuvres de musique instrumentale concertante; il y

avait-là largement plus de 200 concertos «de maîtres divers», des Italiens pour la plupart (Albinoni, Locatelli, Vivaldi, entre autres), mais également, en partie, des Allemands. On peut aisément comprendre que Bach ait été séduit par l'idée de devenir maître de chapelle dans une telle cour. – On n'a pu jusqu'ici démêler quand et où Bach rencontra le margrave; la première supposition qui nous vient à l'esprit est un voyage de service effectué par Bach au printemps de l'année 1719; le Maître de chapelle de la Cour avait entrepris ce voyage pour aller chercher un nouveau clavecin à Berlin, pour son orchestre de Köthen – on pense qu'il s'agit d'ailleurs de l'instrument pour l'inauguration duquel Bach composa le 5ème «Concerto Brandebourgeois».

Comme le confirme le titre original de ces pièces, les «Concertos Brandebourgeois» sont des concertos «avec plusieurs instruments», ce titre ne dissimulant cependant aucune idée d'unité. A côté du concerto instrumental italien, moderne à l'époque et fortement marqué par le style de Vivaldi, qui permet aux différents instruments solo de se distinguer, comme s'il s'agissait d'individus différents, et semble

avoir servi de parrain aux Nos 2, 4 et 5, on trouve des concertos pour divers groupes instrumentaux dans lesquels des ensembles sonores homogènes concertent, ensemble ou en s'opposant. Dans le 1er concerto il s'agit des cors, des hautbois et des cordes, dans le 3ème concerto de trois «chœurs» de cordes à trois voix, jouant dans des tessitures différentes (violons, altos et violoncelles). Différentes traditions allemandes de l'écriture à plusieurs chœurs s'y allient à des traditions du concerto grosso italien, tel qu'on le trouve par exemple chez Corelli, qui sert de toute évidence de modèle au compositeur pour le 6ème concerto, une œuvre dans laquelle des épisodes «concertino» se distinguent, comme joués sur des registres différents, des passages en «Tutti». De plus, avec son écriture en imitation, aux entrées très resserrées, sur des accords «stagnants», le thème en forme de ritournelle que l'on reconte dans le 1er mouvement de ce concerto a pour modèle la «Perfidia», une forme d'improvisation dont le caractère est, à l'origine, celui d'une cadence; Bach l'a sûrement entendue pour la première fois dans les concertos de Giuseppe Torelli (1658–1709), un

musicien qui exerçait son activité en Allemagne, dont il remania également un concerto pour clavecin seul (BWV 979).

Les concertos Nos. 1 et 3, inspirés de modèles plus anciens, furent composés bien avant les autres. Il nous est parvenu une première version, portant le titre de «Sinfonia» (BWV 1046 a), sans violon piccolo et sans le troisième mouvement et la Polonaise, du 1er Concerto; on suppose que cette «Sinfonia» servit à l'origine d'ouverture à la «Jagdkantate» (Cantate «La chasse») (BWV 208) composée par Bach en 1713 (1712?) pour la cour de Weissenfels. La fanfare entonnée par les deux cors au début et à la fin du premier mouvement était un «signal» très connu qui, dans la chasse à courre – un privilège réservé à la noblesse – était un appel des cors habituellement destiné à saluer le seigneur, maître de la chasse; en outre, il servait généralement de salut adressé au prince lors des cérémonies. C'est sans aucun doute le sens général qu'il faut attribuer à ce thème de fanfare au sein de ce recueil de concertos qui, par la manière dont il débute, adresse une sorte de salut musical au dédicataire princier. En ce qui

concerne le 3ème concerto, la notation semble indiquer, tout comme le style du morceau, qu'il fut composé durant le séjour de Bach à Weimar. L'absence de mouvement lent central y est curieuse; Bach n'y écrit à la place que les deux accords d'une demi-cadence, comptant apparemment sur une improvisation du premier violon ou du «Maestro al Cembalo». Selon toute apparence, le 6ème Concerto n'était à l'origine qu'un simple trio, une «Sonate auf Concertart» (J. A. Scheibe) dont Bach – faute de disposer d'une autre œuvre convenant à un tel recueil qui devait, selon l'usage de l'époque, comprendre six morceaux – remania l'instrumentation et en fit un concerto en lui ajoutant les parties de violes de gambe. La partition autographe dédicacée nous permet de retrouver encore plusieurs traces de ce processus de remaniement.

La distribution des six concertos est d'une grande qualité, et l'association des différentes sonorités y est en partie audacieuse. Le 2nd concerto se caractérise par une alliance osée de quatre instruments solistes différents jouant dans une tessiture élevée – une trompette en fa, une

flûte à bec alto, un hautbois, et un violon – et c'est en vain qu'on lui cherchera des pendants dans la littérature concertante de l'époque. Il en va de même pour le 4ème concerto qui se distingue à son tour par l'opposition «asymétrique» d'un violon solo et de deux «Flauti d'Echo». En désignant ainsi les instruments, Bach a d'ailleurs posé à la postérité une énigme qui n'a pu jusqu'à présent être résolue d'une manière satisfaisante. Pense-t'il ici aux habituelles flûtes à bec alto (ce que semblent vouloir indiquer la notation et la conduite des différentes voix)? On peut également se demander si le terme «écho» ne sert pas uniquement ici à définir le rôle particulier du couple de flûtes par rapport au violon solo ou bien à souligner les liens étroits existant entre ces deux flûtes. Pense-t'il tout spécialement aux passages en écho du «Concertino» que l'on rencontre dans le 2nd mouvement et, dans ce contexte peut-être – comme on l'a déjà supposé – à l'effet produit sur la scène lorsque les musiciens jouent dans les coulisses? Bach a-t'il en tête un certain type d'instrument à vent permettant particulièrement bien, en raison de propriétés particulières dûes à sa facture, de faire

entendre un «écho», c'est-à-dire des effets «piano» (comme peut-être cette «écho flute», un instrument également mystérieux avec lequel le flûtiste James Paisible, spécialisé dans le jeu des flûtes à bec, se produisit à Londres entre 1713 et 1719?). Dans le 5ème concerto Bach prend une initiative lourde de conséquences en confiant au clavecin une partie concertante, aux côtés de la flûte traversière et du violon solo: cet instrument, habituellement destiné à réaliser la basse continue, sort enfin de ce rôle héréditaire d'instrument d'accompagnement et de direction et se mélange aux solistes; le compositeur le traite au début sur un pied d'égalité avec les autres instruments puis, vers la fin du premier mouvement, il lui attribue un rôle prédominant au cours d'une longue cadence dans laquelle il laisse ses deux partenaires loin derrière lui. Le «joueur de clavier» qu'est Bach nous montre ici ce qu'il sait faire – et il semble qu'il ait également voulu le montrer au Margrave. Durant 65 mesures la conversation se transforme en monologue, le «Concert avec plusieurs instruments» en solo. Ce mouvement sonne la naissance du concerto pour piano...

Une page d'histoire de la musique écrite en province. Bach, qui était versé dans la Bible, aurait peut-être fait le commentaire suivant: l'esprit souffle où il le désire. On pourrait discuter longtemps pour démêler si le titre des «Concertos brandebourgeois», si populaire, est justifié, et s'il ne servent pas, finalement, à rendre éternel le nom du mécène princier Leopold von Anhalt-Köthen. Mais l'histoire a ses propres règles.

Klaus Hoffmann

Traduction: Sylvie Gomez

Note explicative de Sigiswald Kuijken concernant l'emploi du cor, à la place de la trompette, dans le 2nd «Concerto Brandebourgeois» et le choix de la basse à archet de 16 ou 8 pieds dans les différents concertos.

Animés de ce même esprit qui nous pousse à faire tout notre possible pour parvenir au jeu (ou plus exactement à la technique de jeu) le plus «authentique» possible sur les instruments de l'époque baroque, nous avons essayé de trouver un joueur de trombe capable de reprendre la partie de trombe du second «Concerto Brandebourgeois», un interprète soucieux

de jouer sur l'instrument le plus «authentique» possible et avec la technique de jeu la plus «juste» possible (c'est-à-dire un instrument doté d'une embouchure historique, sans trous auxiliaires et avec une perce «juste», comme il était d'usage de les trouver à l'époque de Bach). Lors de cette entreprise il s'avéra malheureusement que tant de problèmes posés par le jeu «historique» de la trombe et la reconstitution d'un tel instrument sont restés sans solution que bon nombre de tentatives visant à retrouver cette pratique de la trompette baroque se sont (à mon avis) inévitablement «fourvoyées»; je dus donc abandonner l'espoir de trouver, pour cet enregistrement, un interprète acceptant de prendre le risque de se lancer dans une telle entreprise. J'espère cependant de tout cœur que dans quelques années on aura suffisamment progressé dans ce domaine, car il en est plus que temps . . .

Etant donné que nous avons la chance de compter dans la «Petite Bande» des cornistes qui (comparés aux compromis auxquels se livrent bien d'autres musiciens actuels dans la pratique de la trombe) s'adonnent avec passion à la recherche

d'une technique de jeu véritablement fondée sur le plan historique (cela s'applique également au choix des instruments), j'ai finalement décidé de confier la partie de trombe du 2nd «Concerto Brandebourgeois» à notre premier corniste qui la joue donc, dans cet enregistrement, une octave plus basse que la tessiture originale de la trombe. Cette substitution trouve d'ailleurs sa justification historique dans un manuscrit à peine plus tardif de l'œuvre, réalisé à l'époque baroque, dans lequel les parties de trompettes étaient déjà désignées en ces termes: «Tromba overo corno da Caccia».

Dans son livre intitulé «Bach's Continuo-Group» (Harvard University Press, 1987), Laurence Dreyfus s'est livré à une analyse convaincante et perspicace tendant à montrer à quel type de basse à archet – s'il s'agissait d'un instrument de 8 ou de 16 pieds – Bach devait avoir songé pour chacun des six concertos; nous avons adopté ces conclusions de Dreyfus et, dans le 2nd et la 6ème concerto nous utilisons donc, pour le groupe chargé d'assurer le continuo, en plus du violoncelle et du clavicin, un «violone» de 8 pieds. Bien qu'il ne l'ait pas expressément mentionné, il ne

fait aucun doute que, pour le mouvement lent du 6ème «Concerto Brandebourgeois», Bach avait l'intention de renoncer à l'emploi du violone.

Sigiswald Kuijken

Né en 1944 près de Bruxelles, de parents non musiciens mais issus de familles imprégnées de musique, il entre en contact avec la musique, dès l'enfance grâce à la musique de la renaissance et de l'époque baroque; après quoi, il étudie le violon aux conservatoires de Bruges et Bruxelles (chez M. Raskin) où il est diplômé en 1964. Pendant cette formation, il intensifie en autodidacte comme son frère Wieland (né 1938), l'étude de la musique ancienne, ainsi que de la viole de gambe.

De 1964 à 1972, il est membre de l'*Ensemble Alarius* de Bruxelles (avec son frère Wieland, Robert Kohnen et Janine Rubinlicht) qui fait connaître le répertoire des années 1600 à 1760 à travers l'Europe et les USA, et fait quelques enregistrements importants à cette époque. Cet ensemble est aussi le noyau de l'Ensemble de musique avant-garde «Musiques Nou-

velles» (avec P. Bartholomé, H. Pousseur, Ph. Boesmans) qui tourne à travers L'Europe jusqu'en 1975 environ. . .

Dès la fin des années '60, Sigiswald Kuijken collabore souvent avec d'autres musiciens spécialisés en musique ancienne; Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Alfred Deller, Anner Bijlsma, etc. En 1971, Sigiswald Kuijken est demandé comme professeur de violon baroque au Conservatoire Royal de la Haye (Pays-Bas) – poste qu'il tient toujours.

En 1972, création de l'orchestre baroque *La Petite Bande* à la demande de la firme de disque harmonia mundi (Allemagne), pour enregistrer «Le Bourgeois Gentilhomme» de Lully. Ceci est le début d'une longue série de réalisations des concerts et d'enregistrements dirigés par Gustav Leonhardt (e.a. Bach, Rameau) et surtout Sigiswald Kuijken qui exploite aussi la musique classique (opéras et symphonies de Haydn, Mozart, etc.) à côté du répertoire baroque.

En 1981, Sigiswald Kuijken réalise l'enregistrement des partitas et sonates pour violon seul de Bach.

En musique de chambre, Sigiswald Kuijken collabore régulièrement avec ses frè-

res Barthold et Wieland, Robert Kohnen, aussi avec Gustav Leonhardt, et Luc Devos (fortepiano: sonates de Mozart). Depuis 1986, le Quatuor à cordes Kuijken (Sigiswald et Wieland Kuijken, François Fernandez et Marleen Thiers) existe et présente les quatuors de Haydn et Mozart.

Depuis novembre 1993, Sigiswald Kuijken enseigne également au Conservatoire de Bruxelles (section Néerlandophone).

La Petite Bande

La Petite Bande fût créée en 1972 par Sigiswald Kuijken, à la demande de la maison de disques harmonia mundi (Allemagne), afin d'enregistrer *Le Bourgeois Gentilhomme* de Lully, sous la direction de Gustav Leonhardt. Le nom et l'effectif étalent basés sur l'orchestre de Lully lui-même à la cour de Louis XIV. Le but était de faire revivre cette musique de façon authentique, en utilisant des instruments d'époque et en empruntant des techniques et un style de jeu authentique, afin d'arriver à une image sonore et une interprétation fidèle à l'original, sans pour autant tomber dans un académisme stérile.

Le succès des enregistrements était tel que l'orchestre était invité régulièrement à donner des concerts et qu'il finit par s'établir comme un groupe permanent. A cette époque leur répertoire ne se limite plus au style typique de l'opéra français, mais ils abordent aussi le style italien (Corelli op. 6, *Les 4 saisons* de Vivaldi, etc.).

Depuis plusieurs années, Sigiswald Kuijken s'intéresse particulièrement au répertoire de l'époque classique. Son approche de Haydn et Mozart, notamment, lui a déjà valu les acclamations de la critique musicale internationale.

Depuis la formation de l'orchestre, Gustav Leonhardt et Sigiswald Kuijken ont partagé la direction de *La Petite Bande*. Ce dernier en est le chef permanent.

Leur discographie, aujourd'hui très importante, comprend des oratorios et des opéras des périodes baroque et classique, ainsi que de la musique instrumentale: des opéras de Rameau et de Händel, la *Messe en si*, le *Magnificat* et les *Passions* de J. S. Bach, ainsi que les *Concertos Brandenbourgeois*, les *Suites pour orchestre* et les *Concertos pour violon* du même compositeur; la *Créationn* et les *Saisons*, ainsi que les *Symphonies Londoniennes* de Haydn;

le *Requiem*, *Davidde Penitente* et les *Concertos pour flûte* de Mozart.

Au programme de la saison en cours il sont prévus, entre autres une reprise de *La Création* de Haydn (concerts en Europe et au Japon), un opéra de Antonio Caldara à Innsbruck et un spectacle de ballet sur des musique de Lully, Rebel et Rameau.

La Petite Bande s'est produite dans tous les grands festivals et théâtres internationaux.

LA PETITE BANDE on deutsche harmonia mundi

- GD 77042
(2 CD) C.P.E. BACH, **Die letzten Leiden des Erlösers**
The last sufferings of the Saviour, *Complete Edition*,
Schlick, de Reyghere, Patriasz, Prégardien, van Egmond
Collegium Vocale Gent, La Petite Bande, S. Kuijken
- GD 77040
(2 CD) J.S. BACH, **Messe h-moll/Mass B minor, BWV 232**
Complete Edition, Poulénard, Laurens, Jacobs, Elwes, van Egmond,
van der Kamp, Collegium Musicum van de Nederlandse
Bachvereniging, La Petite Bande, Gustav Leonhardt
- GD 77041
(2 CD) J.S. BACH, **Johannes-Passion/St. John Passion BWV 245**
Complete Edition, Prégardien, van der Kamp, Schlick, Jacobs,
van der Meel, van Egmond, La Petite Bande, S. Kuijken
- RD 77848
(3 CD) J.S. BACH, **Matthäus-Passion/St. Matthew Passion, BWV 244**
Complete Edition, Prégardien, van Egmond, Jacobs, Cordier, Schäfer,
Elwes, Mertens, Lika, Tölzer Knabenchor, La Petite Bande,
Gustav Leonhardt
- GD 77059
(2 CD) J.B. LULLY, **Le Bourgeois Gentilhomme**,
L.A. CAMPRA, **L'Europe Galante**
La Petite Bande, S. Kuijken, Gustav Leonhardt
- GD 77110
(3 CD) G.F. HÄNDEL, **Alessandro** (Oper/Opera), *Complete Edition*,
Jacobs, Boulin, Poulénard, Nirouet, Varcoe, de Mey,
Bollen, La Petite Bande, S. Kuijken
- GD 77111
(3 CD) G.F. HÄNDEL, **Partenope** (Oper/Opera), *Complete Edition*,
Laki, Jacobs, Molinari, Skinner, La Petite Bande, S. Kuijken
- 05472 77316 2
(2 CD) J. HAYDN, **L'infedeltà delusa** (Burletta per Musica)
Argenta, Lootens, Prégardien, Schäfer, Varcoe, La Petite Bande,
S. Kuijken
- GD 77144
(3 CD) J.-P. RAMEAU, **Zoroastre** (Tragédie lyrique), *Complete Edition*,
Elwes, de Reyghere, van der Sluis, Mellon,
Collegium Vocale, La Petite Bande, S. Kuijken
-

-
- GD 77045 W.A. MOZART, **Ave verum corpus KV 618, Davidde penitente KV 469**
Laki, Fallien, Blochwitz, Nederlands Kamerkoor,
La Petite Bande, S. Kuijken
- GD 77008 J.S. BACH, **Suites (Overtures) BWV 1066–1069**
(2 CD)
La Petite Bande, S. Kuijken
- GD 77006 J.S. BACH, **Violinkonzerte/Violin Concertos BWV 1041–1043**
La Petite Bande, Sigiswald Kuijken
- GD 77007 A. CORELLI, **Concerti grossi op. 6 Nos. 1–12**
La Petite Bande, S. Kuijken
- GD 77010 F. GEMINIANI, **Concerti grossi op. 3 No. 3,
op. 2 Nos. 3, 15, 6, op. 7 Nos. 2, 5, 6**
La Petite Bande, S. Kuijken
- GD 77054 W.A. MOZART, **Flötenkonzerte/Flute Concertos KV 313–315**
Barthold Kuijken, La Petite Bande, S. Kuijken
- GD 77074 G. MUFFAT, **Konzerte und Suiten/Concertos and Suites**
La Petite Bande, S. Kuijken
- GD 77143 J.-P. RAMEAU, **Pygmalion** (Acte de Ballet)
La Petite Bande, S. Kuijken
- GD 77009 J.-P. RAMEAU, **Hippolyte et Aricie** (Tragédie en 5 actes
et un prologue): Orchestersuite/Orchestral Suite
La Petite Bande, S. Kuijken
- GD 77208 SONATE O PARTITE (Biber, Buxtehude, Kühnel,
Rosenmüller, Schenk)
Mitglieder der/Members of La Petite Bande
- 05472 77275 2 J. HAYDN, **Londoner Sinfonien/London Symphonies Nos. 93–95,**
La Petite Bande, S. Kuijken
- 05472 77294 2 J. HAYDN, **Londoner Sinfonien/London Symphonies Nos. 96– 98,**
La Petite Bande, S. Kuijken
-



GD 77006



GD 77008



GD 77009



GD 77143

CLASSICA

EDITIO

deutsche
harmonia
mundi

GEMINIANI

CONCERTI GROSSI

LA PETITE BANDE

SIGISWALD KUIJKEN



GD 77010

CLASSICA

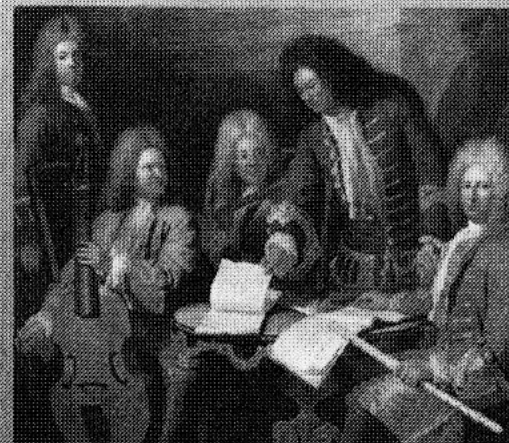
EDITIO

deutsche
harmonia
mundi

MUFFAT

CONCERTOS & SUITES

LA PETITE BANDE



GD 77074

JOSEPH HAYDN

LONDON SYMPHONIES

Nos. 93, 94 "THE SURPRISE" & 95

deutsche
harmonia
mundi



LA PETITE BANDE SIGISWALD KUIJKEN

05472 77275 2

JOSEPH HAYDN

LONDON SYMPHONIES

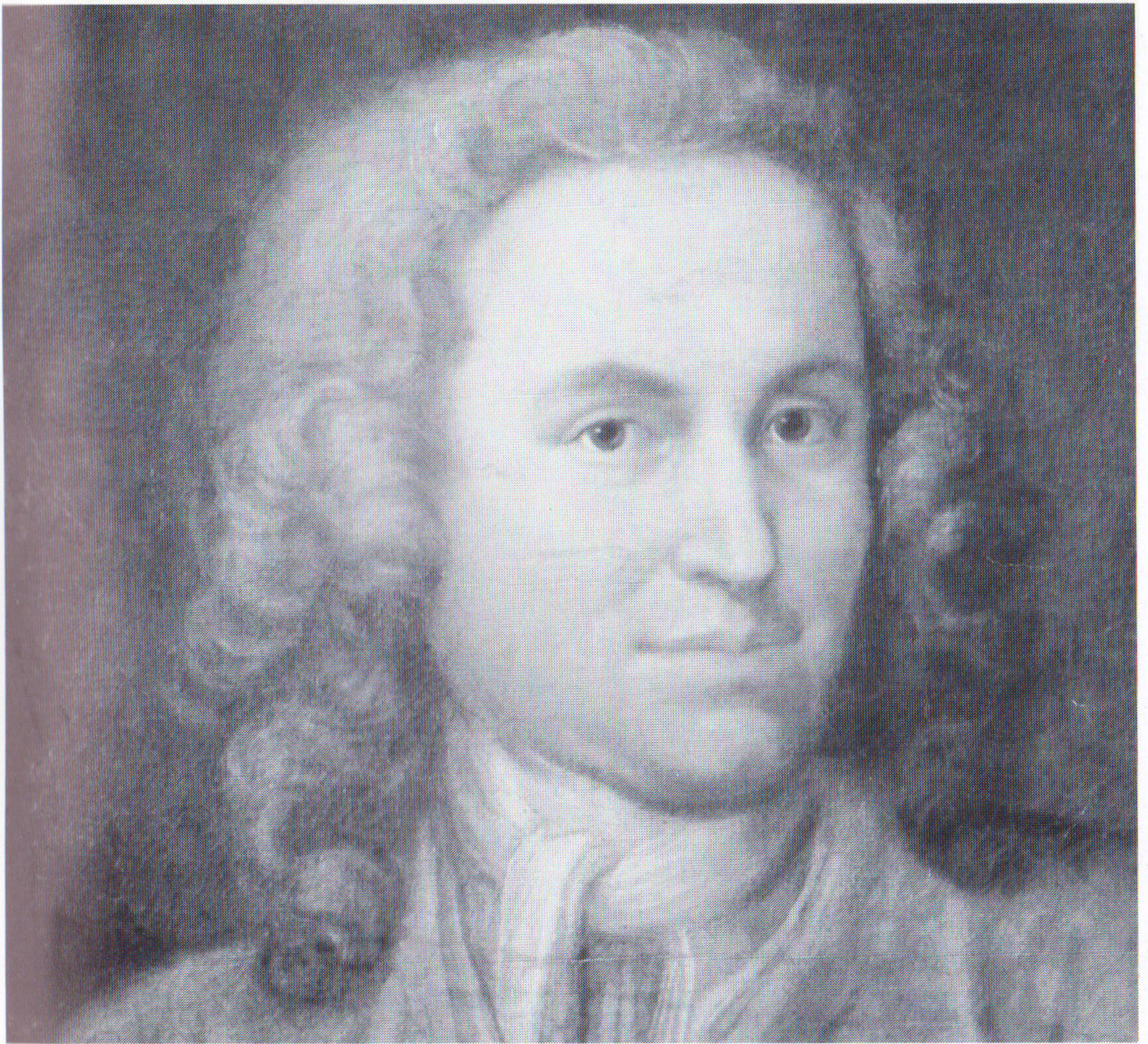
Nos. 96 "THE MIRACLE", 97 & 98

deutsche
harmonia
mundi



LA PETITE BANDE SIGISWALD KUIJKEN

05472 77294 2



Johann Ernst Rentsch d.Ä(?),
Jugendbildnis von J. S. Bach/Painting of the young J. S. Bach

Concerto 3^o a tre Violini, tre Viole, e tre Violenze

The image displays a page of handwritten musical notation for a concerto. The title at the top reads "Concerto 3^o a tre Violini, tre Viole, e tre Violenze". The score is arranged in ten staves. The first three staves are for the Violins (Violini), the next three for the Violas (Viole), and the final four for the Cellos (Violenze). The notation includes various note values, rests, and clefs, characteristic of 18th-century manuscript notation. The paper is aged and yellowed, with some staining visible.