



CEMBALOKONZERTE · HARPSICHORD CONCERTOS · CONCERTOS POUR CLAVECIN · CONCIERTOS PARA CLAVE



[1] Harpsichord Concertos BWV 1052 - 1054

Cembalokonzerte / Concertos pour clavecin / Conciertos para clave

Musik- und Klangregie / Producer / Directeur de l'enregistrement / Director de grabación:
Richard Hauck

Toningenieur / Sound engineer / Ingénieur du son / Ingeniero de sonido:
Teije van Geest

Aufnahme / Recording / Enregistrement / Grabación:
16.-18. September 1999, Stadthalle Leonberg

Einführungstext / Programme notes / Texte de présentation / Textos introductorios:
Dr. Michael Märker

Redaktion / Editor / Rédaction / Redacción:
Dr. Andreas Bomba

Grafik / Coverdesign / Graphisme / Diseño de la cubierta:
Stefanie Bunner

Photo (Helmut Rilling): A. T. Schaefer

© 1999 by Hänssler Verlag, Germany
© 2000 by Hänssler Verlag, Germany

English translation: Christine Bainbridge
Traduction française: Hélène Jany
Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Internationale Bachakademie Stuttgart
E-Mail: office@bachakademie.de
Internet: <http://www.bachakademie.de>

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach
Bach
(1685–1750)

Cembalokonzerte
Harpsichord Concertos
Concertos pour clavecin
Conciertos para clave

BWV 1052 – 1054

Robert Levin

Cembalo / Harpsichord / Clavecin / Clave
(Martin-Christian Schmidt, nach/after/après/según
Hieronymus Albrecht Hass, Hamburg 1734)

Bach-Collegium Stuttgart

Helmut Rilling

Concerto d-Moll / D Minor / ré mineur / re menor BWV 1052		20:23
Allegro	1	7:31
Adagio	2	5:46
Allegro	3	7:06

Concerto E-Dur / E Majeur / mi majeur / Mi mayor BWV 1053		19:15
(ohne Bezeichnung)	4	8:00
Siciliano	5	4:52
Allegro	6	6:23

Concerto D-Dur / D Major / ré majeur / Re mayor BWV 1054		15:17
(ohne Bezeichnung)	7	7:01
Adagio e piano sempre	8	5:44
Allegro	9	2:32

Total Time:		54:59
-------------	--	-------

Robert Levin



Michael Märker

Bachs Cembalokonzerte BWV 1052 – 1054

Johann Sebastian Bachs erste Begegnung mit der jungen Gattung des Solokonzerts, die sich insbesondere mit dem Namen Antonio Vivaldis verbindet, datiert aus der Zeit vor 1710, als er einschlägige Werke von Albinoni oder Telemann abschrieb. Einige Jahre später, um 1713/14, ging er einen Schritt weiter, indem er Konzerte von Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro und Benedetto Marcello sowie des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar für Orgel oder Cembalo bearbeitete (Edition Bachakademie Vol. 95, 111). Wann Bach allerdings mit der Komposition eigener Konzerte begann – ob noch in Weimar oder erst in Köthen (ab 1717) –, kann nur vermutet werden. Für die Zeit als Köthener Hofkapellmeister lassen sich immerhin die sechs Brandenburgischen Konzerte (Vol. 126), deren Widmungspartitur aus dem Jahre 1721 stammt, sicher nachweisen.

Die meisten Solokonzerte Bachs sind hingegen kompositorische Zeugnisse für eine künstlerische Tätigkeit, die den Thomaskantor offenkundig für seine Querelen mit städtischen und kirchlichen Behörden Leipzigs etwas entschädigte: Im Jahre 1729 übernahm er nach vorangegangener sporadischer Zusammenarbeit die Leitung des fast drei Jahrzehnte zuvor von Telemann begründeten studentischen Collegium musicum. Wir kennen zwar keine detaillierten Auführungsdaten für die Konzerte. Alles spricht jedoch dafür, daß sie in den 1730er Jahren je nach Jahreszeit in Zimmermanns Kaffeehaus in der Katharinenstraße bzw. in Zimmermanns Kaffeegarten vor dem Grim-

maischen Tor musiziert wurden. Dem Cafetier Gottfried Zimmermann kam eine solche umsatzsteigernde Attraktivität sehr gelegen. Auch Bach und seinen musizierenden Studenten war die zusätzliche Einnahmequelle hochwillkommen. Vor allem aber konnte er hier unabhängig von Reglementierungen durch vorgesetzte Behörden seine künstlerischen Ambitionen über einen längeren Zeitraum hinweg verwirklichen. Mit den Kaffeehausmusiken des 19. und 20. Jahrhunderts waren diese Darbietungen nicht vergleichbar, denn im Gegensatz dazu wurde hier nicht selten neuartiges oder nach italienischem Geschmack gestaltetes Musiziergut vorgestellt und erprobt, das in den Kirchen (noch) nicht opportun schien. Dies konnten vornehmlich weltliche Kantaten oder Konzerte sein.

Von Bachs Solokonzerten existieren einige in zwei Versionen: als Violinkonzerte und als Cembalokonzerte. Man hat daraus abgeleitet, daß auch jene Konzerte, von denen nur eine Cembaloversion überliefert ist, auf verschollenen Vorlagen für Violine oder ein anderes Melodieinstrument basieren könnten. So rekonstruierte die Musikforschung in den vergangenen Jahrzehnten mehrere solcher Urformen, mit denen allerdings stets ein Rest von Spekulation verbunden bleibt. Die Versuchung ist groß, auf diesem Wege unserer Konzertrepertoire um weitere Werke zu bereichern. Oft läßt sich aus der Führung der Solostimme in der überlieferten Version auf die Art des ursprünglich eingesetzten Soloinstruments schließen. Beispielsweise deuten Bariolagenfiguren, die schnell in großen, gleichbleibenden Intervallen hin- und herpendeln, auf die Geige oder zumindest ein Streichin-

strument, denn sie können hier mit einer kreisenden Bewegung der rechten Hand bei regelmäßigem Saitenwechsel leichter dargestellt werden als etwa auf einem Blasinstrument. Anhaltspunkte können sich aber auch aus Brechungen der thematischen Linie im Zusammenhang mit Umfangsbegrenzungen u.a. ergeben.

Auch im Falle der drei Cembalokonzerte BWV 1052-1054, die zu der seit langem bekannten Reihe der wohl um 1738 niedergeschriebenen sieben einschlägigen Werke BWV 1052-1058 gehören, sind die jeweiligen Vorlage-Konzerte für ein Melodieinstrument zum Teil nicht (BWV 1052/1053) und zum Teil eindeutig (BWV 1054) überliefert. (Für die Edition Bachakademie werden die Konzerte BWV 1052R für Violine in Vol. 138 und das Konzert BWV 1053R für Oboe d'amore in Vol. 131 aufgenommen. Die Vorform für BWV 1054 ist das Violinkonzert BWV 1042, Vol. 125). Dabei fällt auf, daß Bach sich für die Umarbeitung der Solostimmen keinen Regeln unterworfen hat; vielmehr wirken die neuen Cembalopartien häufig wie improvisiert – als ob aus dem damals üblichen Reservoir »willkürlicher Veränderungen« geschöpft worden sei. Aber auch unveränderte melodische Abläufe konnten mit der Übertragung einen anderen Charakter erhalten: Nicht selten klingt eine Sechzehntelbewegung einer Violine melodios und geschmeidig, während dieselbe Tonfolge auf dem Cembalo motorisch geprägt wirkt.

Das **Cembalokonzert d-Moll BWV 1052** zählt zu Bachs erstaunlichsten Kompositionen dieser Art. Es ist neben der um 1738 entstandenen autographen

Version in einer bereits etwa vier Jahre zuvor von Bach zweitältestem Sohn Carl Philipp Emanuel aufgezeichneten Fassung (allerdings mit später hinzugefügtem Solopart) überliefert. Dabei bleibt die ursprüngliche Solobesetzung im Dunkeln. Entscheidender als die Fragen um Entstehung und Werküberlieferung sind freilich die Rätsel, die das d-Moll-Konzert aus stilistischer Sicht aufgibt. Sie haben sogar zu Zweifeln an der Echtheit des Werkes geführt, obgleich man sich keinen Zeitgenossen vorstellen kann, der ein Stück von solch lapidarer Ausdrucksgewalt geschrieben haben könnte. – Da ist zunächst das im Gleichklang vom gesamten Ensemble vorgetragene Eingangsthema, das sich in einer beispiellosen Anstrengung (zu der es gleichsam der Gemeinsamkeit aller Instrumente bedarf) Stück für Stück den zu Gebote stehenden Tonraum erkämpft, als ob es mit dämonischen Widerständen zu ringen habe (auch Mozarts »Don Giovanni« beginnt in d-Moll). Darüber hinaus baut das Soloinstrument im Verlaufe des ersten Satzes harmonische Spannungen auf, die auf dem Höhepunkt ihrer Intensität jegliches kontrapunktisches Geschehen im Keim ersticken. In solchen Passagen wird übrigens die offenkundige Herkunft des Soloparts von der Violine besonders deutlich. Der zweite Satz ist eine Variationenreihe über ein immer wiederkehrendes Baßmodell (Basso ostinato). Die auffallend dunkle, herbe Ausdrucksgestaltung des Werkes wird auch im dritten Satz nicht völlig überwunden. Ein weitgehend gleichbleibendes einfaches Rhythmusmodell peitscht das Geschehen immer wieder weiter, und man kann diese Musik nach den vorangegangenen Sätzen als Ausdruck eines bitter-trotzigen Dennoch begreifen. Bach hat aus der

verschollenen Urfassung die ersten beiden Sätze in die Kantate »Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen« BWV 146 (Vol. 45, vermutlich um 1726/28) und den dritten Satz in die Kantate »Ich habe meine Zuversicht« BWV 188 (Vol. 57, vermutlich um 1728) übernommen. Dabei übertrug er den Solopart einer Orgel; in den langsamen Satz komponierte er sogar einen zusätzlichen Chorpert hinein. Robert Schumann schrieb 1839 nach dem Erscheinen der ersten Partiturausgabe des Cembalokonzerts d-Moll: »Das Konzert ist der größten Meisterstücke eines, namentlich der Schluß des ersten Satzes von einem Schwung, wie er etwa Beethoven zum Schluß der ersten d-Moll-Sinfonie geglückt. Es bleibt wahr, was Zelter gesagt: »Dieser Leipziger Kantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Goetheit.«

Auch im Falle des **Cembalokonzerts E-Dur BWV 1053** ist die früheste erhaltene Version in Form von Kantatensätzen mit obligater Orgel aus dem Jahre 1726 überliefert. So eröffnet der erste Satz die Solo-Kantate »Gott soll allein mein Herze haben« BWV 169 (Vol. 51), und der zweite Satz erscheint darin als Arie mit einer zusätzlich einkomponierten Altpartie (»Stirb in mir, Welt«). Der dritte Satz schließlich steht am Beginn der Dialog-Kantate »Ich geh und suche mit Verlangen« BWV 49 (Vol. 17) und wird dort mit einer hinzugefügten Oboe d'amore klanglich aufgewertet. In der verschollenen Urfassung, auf die sowohl diese Kantatensätze als auch das Cembalokonzert E-Dur zurückgehen, könnte die Oboe d'amore als Soloinstrument vorgesehen gewesen sein (dies läßt sich aus dem Tonumfang schließen). Der energische erste Satz entwickelt sich aus einem zunächst in Sech-

zehnteln überlang parlierenden Thema, das schließlich um so eindeutiger zu einer entschlossenen Geste findet und viel Raum zu virtuosem Spiel bietet. Den langsamen Satz gestaltet Bach im Stil eines Sicilianos. Dabei wird der ursprünglich schlichte Tanzsatztypus, der durch eine wiegende Bewegung im 12/8-Takt charakterisiert ist, zu einem überaus expressiven Satz geformt. Zwar findet man auch in anderen Werken Bachs oder seiner Zeitgenossen das Siciliano als Lamento, doch dürfte dieser cis-Moll-Satz des Cembalokonzerts zu den dichtesten und reifsten Stücken seiner Art zählen. Voller Elan hebt das akklamierende Tutti- Thema des dritten Satzes nach einem häufig wiederkehrenden rhythmischen Grundmodell an. Erst mit den Soloabschnitten erfährt es Differenzierungen, Kontrastierungen oder wird gar chromatisierend in Frage gestellt.

Im ersten Satz des **Cembalokonzerts D-Dur BWV 1054**, das auf das bekannte Violinkonzert E-Dur BWV 1042 zurückgeht, ist der dritte Teil mit dem ersten identisch. Der Mittelteil trägt Durchführungscharakter. Durch einen klar abgesetzten Dreiklang, dessen Töne in der Cembaloverision gegenüber der Violinversion abgekürzt und mit nachfolgenden Pausen versehen sind, wird das Hauptthema geprägt, aus dem sich eine längere, beherzt zupackende musikalische Geste entfaltet. Das Adagio basiert wiederum auf einem Basso ostinato. Diesmal arbeitet Bach dabei mit der Differenzierung von Klangflächen unter Verwendung der Tutti-Streicher. Darüber erhebt sich die Solostimme mit leidenschaftlich bewegten Figuren. Im rasanten Schlußbrando wird der sechzehntaktige Refrain fünfmal im Tutti vorgetragen.

Dazwischen hat der Solist Gelegenheit, sein virtuosos Können zu zeigen. Mit jedem der vier Solo-Abschnitte wachsen Schnelligkeit und Kleingliedrigkeit der Bewegung, so daß der Schlußrefrain wie eine Erlösung nach höchster Anspannung wirkt.

*

Die Einspielung folgt der Neuen Bachausgabe (NBA VII/4). Wir bedanken uns beim Bärenreiter-Verlag/Frau Dr. Bettina Schwemer, die den Notentext bereits vor der Drucklegung des Bandes zur Verfügung gestellt hat.

Robert Levin

studierte bei Louis Martin, Stefan Wolpe und Nadia Boulanger. Auf Einladung von Rudolf Serkin leitete er die Abteilung für Musiktheorie des Curtis-Institute of Music in Philadelphia. 1989 wurde er an die Musikhochschule in Freiburg berufen, 1993 wechselte er an die Harvard University Cambridge/Mass. Als Solist genießt er internationale Anerkennung. Er tritt in ganz Europa, Nordamerika, Australien und Asien auf sowohl mit Spezialisten für historische Aufführungspraxis wie John Eliot Gardiner oder Christopher Hogwood wie auch mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Simon Rattle oder Bernard Haitink. Furore machten seine Einspielungen mit Konzerten Wolfgang Amadeus Mozarts. Kadenzen in Klavierkonzerten werden von ihm grundsätzlich sowohl im Konzert als auch bei Schallplatteneinspielungen, der alten Praxis entsprechend, improvisiert. Im Mozartjahr 1991 erarbeitete Robert Levin im Auftrag der Internationalen Bachakademie

Stuttgart eine Neuinstrumentierung und Fertigstellung des »Requiem« von Wolfgang Amadeus Mozart. Für die Edition Bachakademie nimmt der Ausnahmekünstler alle Konzerte Bachs für ein Cembalo (Vol. 127 & 128) auf, spielt jeweils eines der Instrumente bei den Konzerten für zwei (Vol. 129) sowie drei und vier Cembali (Vol. 130) und widmet sich als Solist den Englischen Suiten BWV 806 – 811 (Vol. 113) sowie beiden Bänden des Wohltemperierten Klavier (Vol. 116 & 117), das er auf verschiedenen Tasteninstrumenten einspielt.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke »Klangrede« ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Bach-Collegium Stuttgart**Violine/Violon/Violon/Violin I**

Walter Forchert
Harald Orlovsky
Odile Biard

Violine/Violon/Violon/Violin II

Thomas Gehring
Michael Horn
Gotelind Himmler

Viola

Wolfgang Berg
Anja Kreynacke

Violoncello/Violoncelle/Violoncelo

Michael Groß

**Kontrabaß/Double bass/Contrebasse/
Contrabajo**

Albert Michael Locher

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch einen Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Pro-

duktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau so-

wie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde sogleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Bis zum 28. Juli 2000, Bachs 250. Todestag, wird auf der Basis dieser epochenmachenden Einspielung unter Helmuth Rillings künstlerischer Gesamtleitung von **hänssler** Classic erstmals das Gesamtwerk Johann Sebastian Bachs aufgenommen und veröffentlicht. Die Edition Bachakademie wird über 170 CDs umfassen und ist sowohl als Subskription (bereits ab 1998) wie auch als Gesamtset (ab 28. Juli 2000) erhältlich.

Michael Märker

Bach's Harpsichord Concertos BWV 1052 – 1054

Johann Sebastian Bach's first encounter with the young genre of solo concerto which is especially linked with the name of Antonio Vivaldi, dates from the period before 1710, when he copied relevant works by Albinoni or Telemann. A few years later, around 1713/14, he went a step further by adapting concertos by Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro and Benedetto Marcello, and by Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar for organ or harpsichord (Edition Bachakademie Vol. 95, 111). However, when Bach actually began composing a few concertos – whether he was still in Weimar, or not until he was in Köthen (from 1717) – is pure speculation. At any rate, there is probable definite proof that the six Brandenburg Concertos (Vol. 126) emanate from the period when Bach was musical director of the court in Köthen; the dedicated score was composed in 1721.

On the other hand, most of Bach's solo concertos are compositional evidence of artistic activity, which obviously somewhat compensated the Thomas organist and choirmaster for his squabbles with the municipal and ecclesiastical authorities in Leipzig: in 1729, after progressive sporadic collaboration, he took over as director of music and conductor at the student Collegium musicum, which had been founded almost three decades earlier by Telemann. Although we have no details of the performance dates of concertos, there is strong evidence to suggest that in the 1730s they performed music in Zimmermann's Kaffeehaus in the Katharinenstraße or in Zimmer-

mann's Kaffeegarten in front of the Grimmaisches Tor, depending on the time of year. This sales-boosting attraction came at a very opportune moment for the café owner Gottfried Zimmermann. The additional source of income was also extremely welcome to Bach and his music-making students. But above all, it was here that he was able to put into practice his artistic ambitions over a long period of time, despite and independent of the regulations and regimentation imposed by superior authorities. These performances were not comparable with 19th and 20th-century Kaffeehaus music, since contrary to the latter, it was frequently innovative musical items, or musical items arranged in the Italian style that were introduced and rehearsed here, apparently being not (yet) appropriate for churches. These could primarily have been secular cantatas or concertos.

Some of Bach's solo concertos exist in two versions – both as violin and harpsichord concertos. From this it can be deduced that concertos where only the harpsichord version has been handed down, could also be based on missing drafts for violin or other lead instrument. Thus over the past few decades, music research has reconstructed several of these original versions. Nevertheless, they will always invite slight speculation. It is very tempting to increase our repertoire of concertos with more works in this way. Often, the type of solo instrument originally used can be surmised from the way in which the solo voice is manipulated in the traditional version. For example, »Bariolagenfiguren«, which rapidly swing back and forth at big steady intervals, indicate the violin, or at least a string instrument, because they can be performed

more easily with a circular movement of the hand and regular switching of strings than on a wind instrument. Clues can also be found in breaks in the thematic line, associated with constraints on ranges.

Also in the case of the three harpsichord concertos BWV 1052-1054, which are included in the long-established and familiar series of seven relevant works, BWV 1052-1058, composed around 1738, the respective drafts for a lead instrument have partly not been handed down (BWV 1052/1053) and in part have quite definitely been handed down (BWV 1054). (For the Bachakademie Edition, concerto BWV 1052R for violin is included in vol. 138 and concerto BWV 1053R for oboe d'amore is included in vol. 131. The early form of BWV 1054 is violin concerto BWV 1042 (vol. 125). In this connection, what is conspicuous is that Bach did not stick to any rules when reworking the solos, and instead the new harpsichord parts often sound improvised – as if »arbitrary changes« had been made from a reservoir typical of that time. But unchanged melody sequences could also acquire a different character through the transfer. A violin movement in semiquavers sounds smooth and melodious, whereas the same sequence of notes on the harpsichord sounds laboured.

The Concerto for Harpsichord in D-Minor BWV 1052 is regarded as one of Bach's most astounding compositions of its kind. Apart from the manuscript version, which appeared around 1738, it has been handed down in a version noted down approximately four years earlier by Bach's second oldest son Carl Philipp Emanuel (however with the solo part added

later). In this connection the original solo arrangement is still shrouded in mystery. More crucial than the matters of when the work was composed and its handing down is the puzzling stylistic aspect of the Concerto in D-Minor. It has even led to doubts about the authenticity of the work, although it is difficult to imagine that any of Bach's contemporaries could have written a piece of such succinct and powerful expression. – First of all there is the introductory theme performed in harmony by the whole ensemble, which fights bit by bit with unrivalled endeavour for the available »sound space« (added to which it requires, as it were, interaction of all the instruments), as if wrestling with demonic forces (Mozart's »Don Giovanni« also starts in D Minor). Moreover, the solo instrument develops the harmonic tensions during the course of the first movement, which stifle any contrapuntal action at the peak of its intensity. During these passages, the evident origin of the solo part by the violin becomes particularly clear. The second movement is a series of variations by means of a repeatedly recurring basso ostinato. The noticeably mysterious and bitter expressive form of the work is also not completely eradicated in the third movement. A largely steady simple rhythm pattern continually whips the action along, and after the previous movements, this music can be interpreted as the expression of bitterness mingled with defiance. Bach took the first two movements from the missing original version and inserted them in the cantata »Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen/We must pass through great sadness to attain the kingdom of God« BWV 146 (vol. 45, probably around 1726) and the third movement in the cantata »Ich

habe meine Zuversicht! *I have now all my confidence*» BWV 188 (vol. 57, probably around 1728). In this connection, he switched the solo part to an organ; he even composed an additional choral part for insertion in the slow movement. In 1839, after the appearance of the first edition of the score of the Concerto for Harpsichord in D Minor, Robert Schumann wrote: »This concerto is one of the greatest masterpieces. The end of the first movement concludes with a vitality, which succeeds in a similar way to the end of Beethoven's First Symphony in D Minor. What Zelter said remains true: »This organist and choirmaster from Leipzig is an incredible divine manifestation.«

In the case of the **Concerto for Harpsichord in E Major BWV 1053**, the earliest surviving version has also been handed down in the form of cantata movements with obligato organ from the year 1726. Thus the first movement opens with the solo cantata »Gott soll allein mein Herze haben/ *God all alone my heart shall master*« BWV 169 (vol. 51), and the second movement appears in it as an aria with an additionally composed and inserted alto part (»Stirb in mir, Welt/*Die in me, world*«). The third movement finally appears at the start of the cantata dialogue »Ich geh und suche mit Verlangen/*I go and search for thee with longing*« BWV 49 (vol. 17) and is upgraded in terms of the sound with the addition of an oboe d'amore. In the missing original version, from which both these cantata movements and the Concerto for Harpsichord in E Major originate, the oboe d'amore may well have been intended as the solo instrument (this can be deduced from the range of notes). The energetic first movement develops from an excessively long

»conversational« theme, initially in semiquavers, which then finds its way that much more clearly to a decisive gesture and provides plenty of room for virtuosos playing. Bach arranged the slow movement in the style of a Siciliano. In this connection, the originally simple type of dance movement, which is characterised by a weighty exercise in 12/8 time, is reworked and turned into an extremely expressive movement. Although you can also find the Siciliano in other works by Bach or his contemporaries as a lament, this C-Sharp Minor movement of the concerto for harpsichord nevertheless probably rates as one of the most intense and mature pieces of its kind. The acclaimed tutti theme of the third movement increases in vigour, according to a frequently repeated basic rhythm. It is not subjected to greater complexity, contrast, or chromatically put to the test until the advent of the solo sections.

In the first movement of the **Concerto for Harpsichord in D Major BWV 1054**, which originated as the well-known Violin Concerto in E Major BWV 1042, the third section is identical with the first. The middle section is implementable in character. The clearly set down »triad« with shorter notes in the harpsichord version than in the violin version and subsequent intervals, is characteristic of the main theme, unfolding a longer, spirited and vigorous musical gesture. The Adagio is based in turn on a basso ostinato. In this connection, Bach works this time with the greater complexity of sound surfaces, using the tutti string section. In addition, the solo develops with passionately dynamic coloratura. In the tremendously fast final rondo of the sixteen-bar refrain, it is per-

formed five times in the tutti. In between, the soloist has the opportunity of showing his/her virtuoso ability. With each of the four solo sections there is an increase in the speed and complexity of the exercise, so that the final refrain produces the effect of a release of extremely high tension.

*

The recording follows the New Bach edition (NBA VII/4). We would like to thank the Bärenreiter-Verlag/Dr. Bettina Schwemer, who kindly supplied the musical notation before the printing of the volume.

Robert Levin

Studied under Louis Martin, Stefan Wolpe and Nadia Boulanger. He was invited by Rudolf Serkin to become director of the Department in the Theory of Music of the Curtis-Institute of Music in Philadelphia. In 1989 he was appointed to a post at the College of Music (Musik-Hochschule) in Freiburg, and in 1993 he switched to Harvard University Cambridge/Mass. He enjoys international recognition as a soloist. He performs throughout the whole of Europe, North America, Australia and Asia, both with specialists in historical performing practices such as John Eliot Gardiner or Christopher Hogwood and also with conductors like Claudio Abbado, Simon Rattle or Bernard Haitink. His recordings of concertos by Wolfgang Amadeus Mozart caused a sensation. As a rule, he improvises cadenzas in clavier concertos during concerts and also during recordings, in accordance with old practices. During the 1991 Mozart Year Robert Levin was commissioned by the Internatio-

nal Bachakademie Stuttgart to work on a new orchestration and finish for Wolfgang Amadeus Mozart's »Requiem«. For the Edition Bachakademie this exceptional artist has recorded all of Bach's concertos for one harpsichord (vol. 127 & 128), plays one of the instruments in terms of the concertos for two (vol. 129) three and four harpsichords (Vol. 130) respectively, and is involved as a soloist for the English Suites BWV 806 – 811 (vol. 113) and for both volumes of the Well-tempered Clavier (vol. 116 & 117), which he will record on different keyboard instruments.

The Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose compositions varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the baroque »sound world« as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the then normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on.

He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them«: this is his creed. That is why the International Bach Academy Stuttgart founded by Helmuth Rilling in

1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds.

Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmuth Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the Radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.

By 28th July 2000, the 250th anniversary of Bach's

death, an epoch-making recording of the complete works of Johann Sebastian Bach will for the first time be produced and published under Helmuth Rilling's artistic directorship by »hänssler Classic«. The Edition Bachakademie will comprise over 170 CDs and is available both on subscription (from 1998) and also as a complete set (from 28th July 2000).



Cembalo von Martin Christian Schmidt, nach Hieronymus Albrecht Haas, Hamburg 1754

Michael Märker

Les concerts pour clavecin de Bach BWV 1052 – 1054

La première rencontre de Johann Sebastian Bach avec le genre nouveau du concert pour instrument seul, que l'on associe en particulier au nom d'Antonio Vivaldi, date de la période d'avant 1710, lorsqu'il recopiait des œuvres d'Albinoni ou de Telemann. Quelques années plus tard, vers 1713/14, il allait plus loin en arrangeant pour orgue ou pour clavecin des concerts de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro, Benedetto Marcello et du prince Johann Ernst de Weimar (Edition Bachakademie vol. 95, 111). Toutefois, on ne saurait dire avec exactitude quand Bach commença à composer ses propres concerts – à Weimar ou seulement à Köthen (à partir de 1717). Ce dont on est sûr, c'est qu'il composa pendant la période où il fut maître de chapelle à la cour de Köthen, les six Concerts brandebourgeois (vol. 126), dont la date de 1721.

Par contre, la plupart des concerts pour instrument seul de Bach témoignent d'une activité artistique qui, manifestement, consolait quelque peu le cantor de Saint-Thomas de ses disputes avec les autorités administratives et ecclésiastiques de la ville de Leipzig: en 1729, après une période de coopération sporadique, il prit la direction du collegium musicum qu'avait fondé Telemann presque trente ans auparavant. Même si aujourd'hui, on ne connaît pas de dates précises, tout porte à croire que dans les années 1730, les concerts étaient joués selon la saison à l'intérieur ou dans le jardin du café Zimmermann de la Kathari-

nenstraße, devant la «Grimmaisches Tor». Une telle attraction, qui venait tout à fait à propos pour le cafetier Gottfried Zimmermann, fut une source de revenus supplémentaire non seulement pour ce même Zimmermann, mais aussi pour Bach et pour ses musiciens étudiants. Mais ce fut surtout pour Bach l'occasion de réaliser pendant une longue période ses ambitions d'artiste, sans être contraint par les réglementations de quelque autorité que ce soit. Ces représentations ne peuvent cependant être comparées aux musiques que l'on jouait dans les cafés au XIXe et au XXe siècles, car contrairement à celles-ci, il n'était pas rare que l'on y présentât et testât un répertoire musical nouveau ou conçu selon le goût italien et considéré comme (encore) inadapte pour l'église. Il s'agissait essentiellement de cantates ou de concerts profanes.

Quelques-uns des concerts pour instrument seul de Bach existent en deux versions: comme concert pour violon et comme concert pour clavecin. On en a déduit qu'il se pourrait que les concerts dont seule la version pour clavecin nous est parvenue soient également basés sur des modèles disparus pour violon ou pour tout autre instrument mélodique. C'est ainsi que la recherche musicale a reconstruit au cours de ces dernières décennies plusieurs de ces formes initiales, sans toutefois que les spéculations aient complètement disparu. On serait vivement tenté d'enrichir de cette manière de quelques œuvres notre répertoire de concerts. Il est souvent possible, d'après la façon dont la voix soliste est guidée dans la version qui nous est léguée, de déterminer la nature de l'instrument soliste utilisé à l'origine. Ainsi, des suites de bariolages

rapides entre de grands intervalles constants laissent supposer un violon, ou au moins un instrument à cordes, car avec un mouvement de rotation de la main droite et un changement répété de corde, ils peuvent être plus facilement exécutés que sur un instrument à vent par exemple. Cependant, certains indices peuvent également être donnés par des changements dans la ligne thématique ainsi que des restrictions dans l'étendue.

Dans le cas des trois concerts pour clavecin BWV 1052-1054 qui font partie de la série, connue depuis longtemps, des sept œuvres BWV 1052-1058, lesquelles furent probablement transcrites vers 1738, une partie des concerts qui ont servi de modèles pour un instrument mélodique ne nous est pas parvenue (BWV 1052/1053), tandis qu'il est tout à fait clair que nous sommes en possession de l'autre partie (BWV 1054) (pour l'Édition Bachakademie, les concerts BWV 1052R pour violon sont enregistrés dans le vol. 138 et le concert BWV 1053R pour hautbois d'amour dans le vol. 131. La forme primitive du concert BWV 1054 est le concert pour violon BWV 1042, vol. 125). Bach ne s'est apparemment soumis à aucune règle pour l'arrangement des voix solistes, et les nouvelles parties pour clavecin ont souvent l'air improvisées – comme si Bach les avait puisées du réservoir – souvent utilisé à l'époque – des «transformations arbitraires». Cependant, la transcription fidèle de mouvements mélodiques peut également conférer à ces derniers un caractère différent: il n'est pas rare que sur le violon, une mesure 1/16 rende un son mélodique et doux, tandis que la même phrase musicale a un effet rythmique sur le clavier.

Chez Bach, le concert en ré mineur pour clavecin BWV 1052 fait partie des œuvres les plus surprenantes parmi les compositions de ce genre. Ce concert nous est parvenu, en plus de la version autographe écrite vers 1738, dans une version qui avait été écrite environ quatre ans auparavant par le fils cadet de Bach, Carl Philipp Emanuel (avec une partie soliste qui fut toutefois ajoutée plus tard). On ne sait pas à quel instrument la partie soliste était destinée à l'origine. Cependant, les questions concernant la création et la transmission de l'œuvre ne sont pas aussi fondamentales que les énigmes concernant l'aspect stylistique du concert en ré mineur. Ces énigmes réussirent à faire douter de l'authenticité de l'œuvre, bien que l'on ne puisse imaginer aucun contemporain de Bach capable d'écrire un morceau d'une telle expression lapidaire – avec son thème d'ouverture exécuté en harmonie avec l'ensemble, puis s'emparant petit à petit dans un effort unique (pour lequel il nécessite pour ainsi dire la participation simultanée de tous les instruments) de l'espace sonore mis à sa disposition, comme s'il devait combattre des résistances démoniaques (le «Don Giovanni» de Mozart commence aussi en ré mineur). De plus, au cours du premier mouvement, l'instrument soliste établit des tensions harmoniques qui, arrivées à leur paroxysme d'intensité, courent net toute action contrapunctique. Par ailleurs, dans des passages de ce genre, il est clair que la partie soliste était à l'origine destinée au violon. Le deuxième mouvement est une série de variations sur un modèle de basse qui se répète inlassablement (basse obstinée). L'expression étonnamment grave et austère de l'œuvre ne disparaît pas non plus complètement dans le troisième mouvement. Un modèle de rythme sim-

ple et presque toujours constant fait avancer l'action toujours plus loin et après les mouvements précédents, on peut concevoir cette musique comme l'expression d'un «pourtant» rétif et amer. Bach a repris de la version originale disparue les deux premiers mouvements dans la cantate «C'est par beaucoup de tribulations que nous entrons dans le royaume de Dieu» BWV 146 (vol. 45, probablement vers 1726) et le troisième mouvement dans la cantate «J'ai mis ma confiance» BWV 188 (vol. 57, probablement vers 1728), en destinant la partie soliste à un orgue; il incorpora même une partie chorale supplémentaire dans le mouvement lent. En 1839, après la parution de la première édition des partitions du concert en ré mineur pour clavecin, Robert Schumann écrivait: «Le concert est un très grand chef-d'œuvre; la fin du premier mouvement en particulier est d'une verve comparable à celle du finale de la première symphonie en ré mineur de Beethoven. Ce qu'a dit Zelter reste vrai: «ce cantor de Leipzig est une incroyable apparition divine.»

Dans le cas du **concert en mi majeur pour clavecin BWV 1053**, la version la plus ancienne, qui date de 1726, nous a également été léguée sous la forme de mouvements de cantates avec orgue (qui était de rigueur à l'époque). Ainsi, le premier mouvement ouvre la cantate soliste «Que Dieu seul ait mon cœur» BWV 169 (vol. 51), le deuxième mouvement apparaissant comme aria comprenant une partie alto supplémentaire incorporée («Que tu meures en moi, monde»). Enfin, le troisième mouvement se situe au début de la cantate de dialogue «Je vais à ta recherche plein d'espoir» BWV 49 (vol. 17), où la couleur so-

nore est rehaussée par un hautbois d'amour. Dans la version d'origine disparue sur laquelle se basent aussi bien les mouvements de cantate que le concert en mi majeur pour clavecin, le hautbois d'amour pourrait avoir été prévu comme instrument seul (d'après l'étendue sonore). Le premier mouvement, énergique, se développe à partir d'un thème au début très longtemps récitatif basé sur une mesure 1/16, pour faire preuve ensuite d'autant plus clairement d'un élan décidé et accorder une grande place à la virtuosité. Bach conçoit le deuxième mouvement dans le style d'une sicilienne, dans laquelle le type de mouvement de danse, simple à l'origine et caractérisé par un mouvement à 12/8 sur un rythme balancé, évolue en un mouvement extrêmement expressif. Même si l'on retrouve dans d'autres œuvres de Bach ou de ses contemporains la sicilienne comme lamento, ce mouvement en do dièse mineur du concert pour clavecin compte sans aucun doute parmi les morceaux les plus denses et les plus accomplis de son genre. Le thème tutti acclamant du troisième mouvement est rehaussé, plein d'élan, après un modèle de base rythmé souvent répété. Ce n'est que dans les parties solistes que le thème fait l'objet de différenciations et de contrastes, voire qu'il est remis en question de manière chromatique.

Dans le premier mouvement du concert en ré majeur pour clavecin BWV 1054, tiré du célèbre concert en mi majeur pour violon BWV 1042, la troisième partie est identique à la première. La partie centrale revêt un caractère d'exécution. Un triple accord qui ressort nettement et dont les sons sont réduits dans la version pour clavecin par rapport à la version pour

violon et munis de pauses suivantes, caractérise le thème principal d'où ressort un long mouvement musical résolument dynamique. L'adagio, quant à lui, repose sur une basse obstinée. Cette fois-ci, Bach joue avec la différenciation de surfaces sonores en utilisant toutes les cordes, au-dessus desquelles s'élève la voix soliste avec des figures passionnées. Dans le rondo final très rapide, le refrain (mesure 1/16) est exécuté cinq fois en tutti. Entre les refrains, le soliste a l'occasion de mettre en évidence sa virtuosité. À chacune des quatre parties solistes, la rapidité et le fractionnement de la structure du mouvement augmentent, si bien que le refrain final donne l'impression d'un soulagement après une tension extrême.

*

L'enregistrement se base sur la nouvelle édition Bach (NBA VII/4). Nous tenons à remercier la maison d'édition Bärenreiter-Verlag, notamment Madame Bettina Schwemer qui a mis à notre disposition la partition avant l'impression du volume.

Robert Levin

Études chez Louis Martin, Stefan Wolpe et Nadia Boulanger. Dirige à la demande de Rudolf Serkin le service de théorie musicale du Curtis-Institute of Music de Philadelphie. Est nommé en 1989 à l'école supérieure de musique de Freiburg, part en 1993 pour la Harvard University Cambridge/Mass. Robert Levin est mondialement reconnu en tant que soliste; il se produit partout en Europe, en Amérique du Nord, en Australie et en Asie, non seulement avec des spécialistes de la pratique historique d'exécution, comme John Eliot Gardiner ou Christopher Hogwood, mais aussi avec des chefs d'orchestre comme Claudio Abbado, Simon Rattle ou Bernard Haitink. Ses enregistrements avec des concerts de Wolfgang Amadeus Mozart ont fait sensation. Il improvise, selon la pratique ancienne, les cadences des concertos pour clavecin aussi bien en concert que lors d'enregistrements sur disque. En 1991, l'année de Mozart, il élabore pour la Internationale Bachakademie Stuttgart une nouvelle instrumentalisation et un nouvel achèvement du «Requiem» de Wolfgang Amadeus Mozart. Pour l'Édition Bachakademie, cet artiste d'exception enregistre tous les concerts de Bach pour clavecin (vol. 127 et 128), en jouant à chaque fois l'un des instruments dans les concerts pour deux (vol. 129), pour trois et quatre clavecins (vol. 130) et se consacre en tant que soliste aux suites anglaises BWV 806-811 (vol. 113) ainsi qu'aux deux volumes du Clavier bien tempéré (vol. 116 & 117), qu'il enregistrera sur plusieurs instruments à clavier.



Helmuth Rilling

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le «discours sonore» baroque leur est donc aussi familier que le son philharmoniques du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la «Schwäbische Alb», afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa «Gächinger Kantorei»; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Au-

jourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Marie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. «Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres», est son credo. Pour cette raison, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le «Goethe-Institut de la musique». Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre. C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors

de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutscher Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la «Passion selon St. Matthieu» de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300ième anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le «Grand Prix du Disque».

D'ici au 28 juillet 2000, 250ième anniversaire de la mort de Bach, l'œuvre complète de Johann Sebastian Bach sera pour la première fois enregistrée et publiée par **hänssler** Classic sur la base de cet enregistrement mémorable et sous la direction artistique générale de Helmuth Rilling. L'Edition Bachakademie comprendra plus de 170 CDs et sera disponible par souscription (à compter de 1998) et en intégrale (à compter du 28 juillet 2000).

Michael Märker
**Conciertos de Bach para clavicémbalo
BWV 1052 – 1054**

El primer encuentro de Johann Sebastian Bach con el nuevo género del concierto para solista, que suele relacionarse sobre todo con el nombre de Antonio Vivaldi, data de la época anterior a 1710 cuando aquel se dedicaba a copiar obras decisivas de Albinoni o de Telemann. Algunos años después, hacia 1713/14, dio un paso adelante al realizar arreglos de conciertos para órgano o para clavicémbalo de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro y Benedetto Marcello así como del Príncipe Juan Ernesto de Sajonia-Weimar (Edition Bachakademie vol. 95, 111). De todas formas solo podemos hacer conjeturas sobre la fecha en que se inició Bach en la composición de sus propios conciertos: si fue todavía en Weimar o esperó hasta Köthen (a partir de 1717). Aún así, lo que puede demostrarse con seguridad es que los seis Conciertos de Brandemburgo, cuya partitura de dedicación data del año 1721, se inscriben en la época en que fue director de la Orquesta de Köthen.

Lo cierto es que la mayoría de los conciertos para solista de Bach son testimonios de composiciones musicales que dejan constancia de una actividad artística con la que evidentemente se compensó en parte el cantor de Santo Tomás de las diferencias que le enfrentaban contra las autoridades civiles y eclesiásticas de Leipzig: en el año 1729 tomó posesión, tras una precedente colaboración esporádica, de la dirección del Collegium musicum de estudiantes universitarios fundado casi treinta años antes por Telemann. Ciertamente

que ignoramos detalles sobre las fechas de interpretación de los conciertos. Pero todo apunta a que se interpretaron en los años 1730, dependiendo de la estación del año de que se tratase, en la cafetería de Zimmermann situada en la calle Katharinenstraße, o en el jardín de la cafetería de Zimmermann situado ante la puerta de Grimm. Una atracción tan estimulante del negocio le vino de perlas al cafetero Gottfried Zimmermann. También resultado para Bach y para sus músicos estudiantes una fuente de ingresos adicional sumamente apreciada. Pero sobre todo, lo importante es que en ello pudo ver realizada, independientemente de las reglamentaciones establecidas por las autoridades, su ambición artística abrigada a lo largo de muchos años. Con las músicas de cafetería del siglo XIX y XX no eran comparables estas ofertas toda vez que en contraposición a ellas aquí sólo se representaba y experimentaba raras veces un acervo musical novedoso o configurado según el gusto italiano, que (todavía) no parecía oportuno en las iglesias. Esto podía ser primordialmente cantatas o conciertos profanos.

De los conciertos de Bach para solista sólo existen algunos en dos versiones: como conciertos para violín y como conciertos para clavicémbalo. De este hecho se ha deducido que también aquellos conciertos de los que solo se nos ha transmitido una versión para clavicémbalo podrían basarse en antecedentes extraídos para violín o para otro instrumento melódico. De esta forma la investigación musical reconstruía en las décadas pasadas varias de estas formas primitivas a las que siempre queda adherido en todo caso un resto de especulación. Es grande la tentación de enriquecer

por esta vía nuestro repertorio de conciertos con otras obras añadidas. Muchas veces desde la forma de conducir la voz del solo en la versión legada se llega a la conclusión del modo del instrumento de solista originalmente empleado. Por ejemplo las figuras de variolages que con rapidez ondulan de un lado a otro en grandes intervalos de iguales dimensiones sugieren el violín o al menos un instrumento de arco, pues en este caso se pueden presentar más fácilmente con un movimiento circular de la mano derecha en cambios regulares de cuerda que lo que permite un instrumento de aire. Pero también pueden tomarse puntos de apoyo de las rupturas de la línea temática en combinación con las limitaciones del volumen entre otras cosas.

También en el caso de los tres conciertos para clavicémbalo BWV 1052-1054, que pertenecen a la serie largamente conocida de las siete obras decisivas que se escribieron probablemente en torno a 1738, BWV 1052-1058, no se nos han transmitido en parte (BWV 1052/1053) o sí lo han hecho en otra (BWV 1054) los correspondientes conciertos que sirvieron de modelo para un instrumento melódico. (Para la Edition Bachakademie se recogen en el vol. 138 los conciertos BWV 1052R para violín y en el vol. 131 el concierto BWV 1053R para oboe d'amore. La forma precedente de BWV 1054 es el concierto para violín BWV 1042, vol. 125). Lo extraño a este respecto es que Bach no se sometiera a ninguna norma al reelaborar las voces para solistas; antes bien, los nuevos pasajes de clavicémbalo dan muchas veces la impresión de estar improvisados – como si se hubieran tomado del depósito que entonces era habitual de «modifica-

ciones arbitrarias». Pero también hubo procesos melódicos inalterados que pudieron conservarse con la transmisión de un carácter diferente: no es raro que suene melodioso y flexible un movimiento de corcheas de un violín, mientras que la misma sucesión tonal tiene un marcado acento impulsor en el clavicémbalo.

El Concierto para clavicémbalo en re menor BWV 1052 se cuenta entre las composiciones más asombrosas de Bach dentro de esta modalidad. Junto a la versión autógrafa que data de alrededor de 1738, se nos ha transmitido en una versión ya copiada unos cuatro años antes por el segundo hijo de Bach, Carl Philipp Emanuel (aunque con un pasaje de solista posteriormente añadido). De esta forma se queda en penumbra la cobertura original del solo. Más importantes que la cuestión del origen y transmisión de la obra son sin duda los enigmas que presenta el concierto en re menor desde el punto de vista estilístico. Hasta han hecho dudar de la autenticidad de la obra pese a que resulte imposible imaginarse ningún coetáneo capaz de haber escrito una pieza de tan lapidaria fuerza expresiva. En él aparece primeramente el tema de entrada interpretado al unísono por todo el conjunto, debatiéndose en un esfuerzo sin parangón (para el que además se requiere la totalidad de los instrumentos) pieza a pieza, para apoderarse de todo el espacio tonal disponible, como si se estuviera peleando con resistencias demoníacas (también el «Don Giovanni» de Mozart comienza en re menor). Además, el instrumento solista construye en el transcurso del primer movimiento unas tensiones armónicas que en el culmen de su intensidad sofocan en germen cualquier

evento contrapuntal. En tales pasajes queda por lo demás especialmente evidente el origen de la parte dedicada al solo y a los violines. El segundo movimiento es una serie de variaciones sobre un modelo de bajo (basso ostinato) que se repite interminablemente. La extrañamente oscura y arisca configuración expresiva de la obra tampoco se supera del todo en el tercer movimiento. Un sencillo modelo de ritmo en gran medida uniforme no deja de fustigar permanentemente al hecho en sí y puede concebirse esta música, en concordancia con los movimientos precedentes, como expresión de un «sin embargo» desabrido y decepcionante. Bach tomó de la primitiva versión extraviada los dos primeros movimientos de la cantata titulada «A través de muchas aflicciones al Reino de Dios vamos» BWV 146 (vol. 45, supuestamente hacia 1726) y el tercer movimiento de la cantata titulada «He puesto mi confianza» BWV 188 (vol. 57, supuestamente hacia 1728). Para ello traspuso a un órgano la parte del solista; incluso llegó a componer en el movimiento lento una parte coral añadida. Robert Schumann escribió lo siguiente en 1839 después de la publicación de la primera edición de partituras del concierto para clavicémbalo en re menor: «Porque este concierto es la mayor obra maestra de una persona, y en concreto la terminación del primer movimiento de un impulso como el logrado por ejemplo por Beethoven al final de la primera sinfonía en re menor. Conserva su verdad lo que dice Zelter: «Este cantor de Leipzig es una inabarcable manifestación de la Divinidad».»

También en el caso del **Concierto para clavicémbalo en Mi mayor BWV 1053** la versión más antigua

de las que se han conservado ha llegado a nosotros en forma de movimientos de cantata con órgano obligado, que datan del año 1726. De este modo, el primer movimiento inicia la cantata para solista «Solo Dios tendrá mi corazón» BWV 169 (vol. 51), y el segundo movimiento se presenta aquí en forma de aria con una parte de contralto adicionalmente compuesta e intercalada («Muere en mí, oh mundo»). Por último, el tercer movimiento aparece al comienzo de la cantata dialogada «Camino y busco con anhelo» BWV 49 (vol. 17) y se revalida acústicamente en ese punto con un oboe d'amore añadido. En la versión original extraviada, a la que se remonta tanto este movimiento de cantata como también el concierto para clavicémbalo en Mi mayor, podía haberse previsto el oboe d'amore como instrumento solista (tal puede deducirse de su envergadura tonal). El enérgico movimiento primero se desarrolla a partir de un tema que se expresa inicialmente de lleno en corcheas y que finalmente se abre camino con tanta mayor claridad hacia un gesto abierto, cediendo mucho espacio a la interpretación del virtuoso. Bach configura el movimiento con lentitud al estilo de un siciliano. Para ello, el tipo coreográfico originalmente parco que se caracteriza por un movimiento ondulante en compás de 12/8, se configura en un movimiento sumamente expresivo. Ciertamente que el siciliano aparece también como lamento en otras obras de Bach o de sus contemporáneos, pero este movimiento en mi sostenido menor del concierto para clavicémbalo podría contarse entre las piezas más densas y maduras de su clase. El tema aclamatorio tutti del tercer movimiento desprende un impulso total rigiéndose por un modelo básico de ritmo frecuentemente repetido. Es en los

pasajes de solista donde se experimentan diferencias y contrastes o donde se ponen en tela de juicio simplemente a base de cromatismos.

En el primer movimiento del **Concierto para clavicémbalo en Re mayor BWV 1054**, que se remite al famoso concierto para violín en Mi mayor BWV 1042, la tercera parte es idéntica a la primera. La parte central tiene carácter ejecutorio. Mediante un trío claramente rebajado cuyas notas se acortan en la versión para clavicémbalo en contraste con la versión para violín y quedan equipadas de sucesivas pausas, el tema principal aparece bien marcado, y a partir de él se desarrolla un gesto musical más prolongado que se encaja con audacia. El adagio vuelve a basarse en un bajo ostinato. Esta vez Bach trabaja para ello con la diferenciación de planos acústicos utilizando los tutti de instrumentos de arco. Sobre ellos destaca la voz de solista con figuraciones que se desplazan apasionadamente. En el equilibrado rondó final se interpreta cinco veces con el tutti el estribillo de dieciséis compases. En sus intermedios, el solista tiene la oportunidad de exhibir sus facultades de artista virtuoso. Con cada uno de las cuatro secciones para solista, va en aumento la velocidad y la fragmentación del movimiento, de manera que el estribillo final da la impresión de una liberación después de la máxima tensión.

*

Este ejercicio sigue a la Nueva Edición de Bach (NBA VII/4). Expresamos nuestro agradecimiento a la Editorial Bärenreiter y a la Dr^a. Bettina Schwemer que ha puesto a nuestro alcance el texto de la partitura in-

cluso antes de la impresión del volumen.

Robert Levin

estudió con Louis Martin, Stefan Wolpe y Nadia Boulanger. Por invitación de Rudolf Serkin dirigió el Departamento de Teoría de la Música del Curtis-Institute of Music de Filadelfia. En 1989 fue llamado al Conservatorio Superior de Música de Friburgo y en 1993 pasó a la Harvard University Cambridge/ Mass. Como solista goza de prestigio internacional. Recorre toda Europa, Norteamérica, Australia y Asia, unas veces con especialistas en prácticas de interpretación histórica como John Eliot Gardiner o Christopher Hogwood, y otras con Directores como Claudio Abbado, Simon Rattle o Bernard Haitink. Hicieron furor sus ejercicios con conciertos de Wolfgang Amadeus Mozart. Las cadencias en conciertos para piano son improvisadas por él básicamente tanto en el concierto como en los ejercicios grabados en discos, siguiendo la forma de actuación antigua. En el año de Mozart de 1991, Robert Levin elaboró por encargo de la Academia Internacional Bachiana de Stuttgart una nueva instrumentación y acabado del «Requiem» de Wolfgang Amadeus Mozart. Este artista excepcional graba para la Edition Bachakademie todos los conciertos para clavicémbalo (vol. 127 & 128) y toca uno de los instrumentos en conciertos para dos (vol. 129) y para tres y cuatro clavicémbalos (vol. 130), consagrándose como solista a las suites inglesas BWV 806–811 (vol. 113) así como a ambos volúmenes del Piano bien templado (vol. 116 & 117) que se ejercitará en diferentes instrumentos de teclado.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la «sonoridad» del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la «Schwäbische Alb», para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su «Gächinger Kantorei». Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de

Rilling va desde las «Marienvesper» de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: «Litany» de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de «Lázaro» de Franz Schubert encomendada a Edison Denisow así como en 1995, el «Requiem de la reconciliación», una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 «Credo» de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: «Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible». Por eso, a menudo, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fundada por Rilling en 1981 es denominada como el «Instituto Goethe de la Música». Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en

1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la »Bundesverdienstkreuz«. En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la »Pasión según San Mateo« de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300° aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del »Grand Prix du Disque«.

Siguiendo este esquema, hasta el 28 de julio del año 2000, cuando se celebra el 250° aniversario de la muerte de Bach, **bänssler** Classic se ha propuesto continuar y publicar las grabaciones de la obra completa de Juan Sebastián Bach, bajo la dirección artística de Helmuth Rilling. La Edition Bachakademie comprenderá más de 170 discos

compactos CD. Puede solicitarse tanto como abono (ya a partir de 1998) o bien como conjunto completo (a partir del 28 de julio del año 2000).

