



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

[2] Harpsichord Concertos BWV 1055 - 1058
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:
12./13. Mai, Stadthalle Leonberg
18./19. Mai, Stadthalle Sindelfingen

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

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

Photo (Helmut Rilling): A.T. Schaefer

Cover: Jan van Huysum »Korb mit Blumen«
Artothek, Peissenberg

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales

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

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 1055 – 1058

Robert Levin

Cembalo / Harpsichord / Clavecin / Clave

Martin Christian Schmidt, nach/after/après/según Gottfried Silbermann, um 1740

BWV 1057: nach/after/après/según Johann Heinrich Gräbner, Dresden 1739

Bach-Collegium Stuttgart

Helmut Rilling

Concerto A-Dur / A Major / la majeur / La mayor BWV 1055		13:17
Allegro	1	4:05
Larghetto	2	4:58
Allegro ma non tanto	3	4:16

Concerto f-Moll / F Minor / fa mineur / fa menor BWV 1056		9:18
(ohne Bezeichnung)	4	3:06
Largo	5	2:43
Presto	6	3:29

Concerto F-Dur / F Major / fa majeur / Fa mayor BWV 1057		15:16
(ohne Bezeichnung)	7	7:12
Andante	8	3:03
Allegro assai	9	5:01

Concerto g-Moll / G Minor / sol mineur / sol menor BWV 1058		13:02
(ohne Bezeichnung)	10	3:38
Andante	11	5:40
Allegro assai	12	3:44

Total Time: 50:58



Robert Levin

Michael Märker

Johann Sebastian Bachs Cembalokonzerte BWV 1055-1058

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 Grimmaischen 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 Musiziert 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 (Vol. 131, 138). 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 unser 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 Barilodgefiguren, die schnell in großen, gleichbleibenden Intervallen hin-

und herpendeln, auf die Geige oder zumindest ein Streichinstrument, 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 vier Cembalokonzerte BWV 1055-1058, 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 1055/1056) und zum Teil eindeutig (BWV 1057/58) überliefert. 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 A-Dur BWV 1055 geht mit großer Wahrscheinlichkeit auf ein Konzert für Oboe d'amore in A-Dur zurück, das möglicherweise schon im Zusammenhang mit einem Besuch des Komponisten im August 1721 in der »Reuß-Plauschen« Residenz Schleiz entstanden war. Dort kannte man sein-

erzeit bereits die Oboe d'amore, die sich gerade erst zu verbreiten begann. Angesichts des regelmäßigen Aufbaus des ersten Satzes aus periodischen Einheiten von zwei, vier und acht Takten (einem Verfahren, das eigentlich erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts weithin üblich wurde) erscheint das Werk besonders »modern«. Ansonsten hinterläßt der Satz zuweilen den Eindruck, als habe Bach den Tonumfang der brandneuen Oboe d'amore immer wieder nach beiden Seiten ausloten wollen. Als zweiter Satz schließt sich ein weit ausschwingendes Siciliano mit subtiler Kontrapunkt an. Und in den periodisch gebauten Tuttiabschnitten des menüartartigen dritten Satzes entfacht Bach ein Feuerwerk rauschender Tiraden. Gleichwohl geht der Komponist in den Soloabschnitten auch mit ausdrucksvollen Melodien beinahe verschwenderisch um, so daß der Satz als Ganzes ein Stück französischer Tanzsatz-Tradition widerspiegelt.

Komplizierter dürfte die Vorgeschichte des Cembalokonzerts F-Moll BWV 1056 gewesen sein. Seine Urform bildete offenkundig ein Violinkonzert in g-Moll mit einem anderen, nicht mehr zweifelsfrei zu identifizierenden Mittelsatz. Der langsame Satz unseres Cembalokonzerts allerdings liegt zusätzlich als einleitende Sinfonia zur Kantate »Ich steh mit einem Fuß im Grab« BWV 156 vor (Vol. 48), die wahrscheinlich im Januar 1729 entstand. Dort übernimmt eine Oboe den (für das spätere Cembalokonzert vieltätig auskolorierten) Solopart über den regelmäßig hingetupften Streicherakkorden. Bei den Ecksätzen dagegen spricht nichts gegen eine Vorlage mit Solovioline. Vor dem Hintergrund des auffällig stampfenden Gestus in den Ritornellen des ersten

Satzes gewinnen dessen Soloabschnitte mit ihren nahezu ununterbrochenen schnellen Triolenbewegungen eine besondere Leichtigkeit. Für das Hauptthema des Schlußsatzes ist charakteristisch, daß es mehrfach metrisch »gegen den Strich gebürstet« wird, so daß der Satz immer wieder wechselnde Bewegungsimpulse erhält.

Das spätestens 1721 entstandene Brandenburgische Konzert Nr. 4 G-Dur BWV 1049 bildete die Vorlage für das **Cembalokonzert F-Dur BWV 1057**. Beide Werke sind streng genommen keine »reinen« Solokonzerte, denn Bach verwirklicht hier die Idee, zwischen dem Solisten und dem begleitenden Ensemble mit zwei Blockflöten eine weitere Klanggruppe anzuordnen. Zwar könnte man das Cembalo (bzw. im Brandenburgischen Konzert die Violine) und die Blockflöten als Teile eines Concertinos, also einer Solistengruppe im Sinne des Concerto grosso deuten. Die virtuose Qualität des Cembaloparts übersteigt jedoch die der Blockflötenpartien so deutlich, daß das Werk wohl eher als Solokonzert mit einer aufwertenden zusätzlichen strukturellen und klanglichen Schicht zu verstehen ist und damit als besonders eigenwilliges Beispiel für Bachs Konzertkunst gelten kann. Der erste Satz wirkt durch die in ihrer Bewegung pendelnden Flöten verspielt; jedoch werden dem Cembalo teilweise Passagen von ähnlich halsbrecherischer Schnelligkeit wie im berühmten Brandenburgischen Konzert Nr. 5 abverlangt. Ständige Echoeffekte der drei exponierten Instrumente sowie kadenzähnliche Tiraden der ersten Flöte charakterisieren den zweiten Satz. Der Schlußsatz projiziert Konzert- und Fugensatz gleichsam ineinander, indem die

Tuttiabschnitte als Fugendurchführungen und die konzertanten Soloabschnitte als Zwischenspiele der Fuge angelegt sind. Nicht nur, daß Bach mit diesem Werk die gerade etablierte Konzertform unter dem Aspekt der Besetzung individualisiert; er verschweift sie im Finale also auch noch mit dem Fugenprinzip, das dem Konzertprinzip eigentlich diametral gegenübersteht. So unverwechselbar kann sich die Kraft seines immensen schöpferischen Überschusses äußern.

Am Beispiel des ersten Satzes aus dem **Cembalokonzert g-Moll BWV 1058**, dem das bekannte Violinkonzert a-Moll BWV 1041 (Vol. 125) zugrunde liegt, läßt sich die Allgemeingültigkeit der landläufigen Faustregel, wonach Dur-Tonarten heitere und Moll-Tonarten gedämpftere, wenn nicht gar traurige Ausdruckswerte assoziieren, sehr schön widerlegen. Dieser Moll-Satz nämlich strahlt eine überaus mitreißende Zuversicht und Zielstrebigkeit aus. Das motivische Material des ausgedehnten Themas erscheint im Satzverlauf in wechselnden Kombinationen und wird teilweise zum Zwecke systematisch angelegter Steigerungen separiert. Für das Andante benutzt Bach die Technik des Basso ostinato. Eine bestimmte, in diesem Fall durch ihre Tonrepetitionen insistierend wirkende Baß-Figur wiederholt sich also im Laufe des Satzes immer wieder. Gegenstand der Veränderung sind dabei insbesondere die harmonischen Bezüge. Dazu begnügen sich die anderen Tutti-Streicher weitgehend mit regelmäßig hingetupften Stützakkorden. Der Solist kann sich vor diesem Hintergrund mit ausschwingenden Triolenfiguren frei entfalten. Im schnellen Finalsatz fallen vor allem die violingerechte Bariolagenfiguren der Solopartie auf. Ihr

raffinierter klanglicher Effekt, der mit der Violine durch regelmäßigen Wechsel zwischen einem tieferen Ton auf der (leer gestrichenen) höchsten Saite und einem höheren Ton auf der nächsttieferen Saite in kurzen Abständen erzeugt wird, kann sich freilich bei der Darstellung durch ein Cembalo nicht entfalten.

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. Furor machten seine Einspielungen mit Konzerten Wolfgang Amadeus Mozarts. Kadenz 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**Blockflöte / Recorder / Flûte douce / Flauta (BWV 1057)**

Ulrike Vom Hagen-Achtzehnter
Ursula Oberler

Violine / Violin / Violon / Violin I

Daniel Gigelberger
Mathias Hochweber (BWV 1055 & 1056)
Christina Eychmüller (BWV 1057)
Odile Biard (BWV 1058)
Gerd-Uwe Klein

Violine / Violin / Violon / Violin II

Thomas Gehring
Michael Horn
Gotelind Himmler

Viola

Wolfgang Berg
Nancy Sullivan

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 »Marienvespers« 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 Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, gibt 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, sowie 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, Bach's 250. Todestag, wird auf der Basis dieser epochemachenden 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 Gesamtsatz (ab 28. Juli 2000) erhältlich.

Michael Märker

Bach's Harpsichord Concertos BWV 1055 – 1058

It was some time before 1710 that Johann Sebastian Bach first encountered the genre of the solo concerto recently made popular by the likes of Antonio Vivaldi, while copying works of this sort composed by Albinoni or Telemann. A few years later, around 1713-14, he went one step further by arranging concertos composed by Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro and Benedetto Marcello and Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar for organ or harpsichord (Edition Bachakademie Vol. 95, 111). When Bach began to compose concertos of his own, however – whether in Weimar or not until he was in Köthen (from 1717 on) – remains a matter of conjecture. We can be certain that he composed at least the six Brandenburg Concertos (Vol. 126) while he was Court Kapellmeister in Köthen, since scores bearing the dedication have survived from the year 1721.

Most of Bach's solo concertos, on the other hand, give evidence of artistic composition which obviously compensated Bach for his quarrels with Leipzig's municipal and ecclesiastical authorities: after having been for some time sporadically involved in the Collegium Musicum, an ensemble of students founded nearly three decades previously by Telemann, he took over its direction in 1729. Although we have no detailed dates of performance for these concertos, everything points to a date in the 1730's, either in Zimmermann's Coffee House in Katharinenstrasse or in Zimmermann's Coffee Garden in front of the Grimmaischer Gate, depending on the season. Gottfried

Zimmermann, the proprietor of the coffee house, was glad to have an attraction of this nature to enhance his profits. Bach and his students were also glad to have an additional source of income. Above all else, however, this enabled him to pursue his artistic ambitions free of the control of supervisory authorities for quite a long time. These performances have nothing in common with the coffee-house music of the nineteenth and twentieth centuries, since new styles or pieces in the Italian fashion seemingly considered (as yet) inappropriate for church performance were not infrequently presented and rehearsed here. These could have consisted primarily of secular cantatas or concertos.

A number of Bach's concertos have survived in two versions: one for violin and one for harpsichord. This gave rise to the idea that those concerts only extant in a version for harpsichord could also be based on lost versions for violin or another melody instrument (Vol. 131, 138). Hence music historians have reconstructed a number of such original versions in years past, although these will ever remain at least in part speculative. It is a great temptation to enrich our repertoire of concertos in this way. Often, the melodic lines of the solo voice in the surviving version offers clues to the original solo instrument. For instance, bariolages oscillating rapidly back and forth at regular intervals could point to a violin or at least a string instrument, since a circular movement of the right hand regularly changing strings can be presented here more easily than, say, on a wind instrument. Other clues can also be found in interruptions of the thematic line in conjunction with limitations on the range, as well as other, similar aspects.

Of the four harpsichord concertos BWV 1055-1058, which are part of the well-known series of seven such works BWV 1052-1058 probably written around 1738, two have survived in original versions for another melody instrument (BWV 1057 and 1058), while two have not (BWV 1055 and 1056). It is remarkable that Bach kept to no rules when rearranging the solo part; instead, the new harpsichord parts often seem to be improvised – as if the stock of »arbitrary changes« common at the time had been exhausted. However, unchanged melodic passages were able to take on a different character in the course of transcription: not infrequently, a sixteenth-note (semiquaver) passage delivered on the violin appears smooth and melodious, while the same series of notes on a harpsichord takes on a kinetic quality.

The Harpsichord Concerto in A Major BWV 1055 is most probably a revision of a concerto for oboe d'amore in A major, perhaps composed as early as Bach's visit to the »Reuß-Plauische« Schleiz Residence in August of 1721. The oboe d'amore was already known there at the time, although it was otherwise only beginning to enjoy widespread popularity. In view of the regular structure of the first movement, consisting of periodic units of two, four and eight bars (a technique which only became common around the mid-eighteenth century), the work appears especially »modern«. The rest of the movement occasionally gives the impression that Bach was attempting to test the range of the brand-new oboe d'amore at both ends. The ensuing second movement is a swaying siciliano marked by subtle counterpoint. In the periodically structured tutti sections of the minu-

et-like third movement, Bach sets off a veritable fireworks of sumptuous tirades. Notwithstanding, the composer endows the second movement so lavishly with expressive melodic lines in the solo sections that the movement as a whole ends up reflecting a bit of French dance tradition.

The prehistory of the Harpsichord Concerto in F Minor BWV 1056 is likely to have been more complicated. Its original version was obviously a violin concerto in G minor with a different middle movement which can no longer be identified with certainty. The slow movement of our harpsichord concerto, however, also exists in the form of the introductory *sinfonia* to the cantata »Ich steh mit einem Fuß im Grabe« (»I stand with one foot in the grave now«) BWV 156 (Vol. 48), probably written in January of 1729. Here, an oboe plays the solo part (later provided with a variety of ornamentation for the harpsichord version) above the regularly accented chords in the strings. With respect to the first and last movements, however, there is nothing that would preclude a violin having originally been the solo instrument. Against the hammering gesture so conspicuous in the background of the *ritornelli* in the first movement, the solo sections gain a special buoyant quality from their almost unbroken strings of triplets. The prime characteristic of the main theme of the final movement is the fact that it often goes »against the grain« of the meter, thereby changing the movement's direction of motion over and over again.

The Brandenburg Concerto No. 4 in G Major BWV 1049, written in 1721 at the latest, serves as the mo-

del for the **Harpichord Concerto in F Major BWV 1057**. Neither of these works is a «pure» solo concerto in the strict sense of the term, since Bach here hits upon the idea of inserting another instrumental group, consisting of two recorders, between the solo instrument and the accompanying ensemble. Although it would be quite possible to interpret the harpsichord (or the violin in the Brandenburg Concerto) and the recorders as being parts of a concertino, that is, a group of soloists as found in the concerto grosso, the virtuosity of the harpsichord part so surpasses that of the recorder parts that the work must be understood as a solo concerto enhanced by an additional structural and musical stratum. This makes it an especially original example of the artistry inherent in Bach's concertos. The first movement makes a playful impression due to the swaying motion of the flutes; however, the harpsichord must in some cases master passages at the same breakneck speed as those in the famous Brandenburg Concerto No. 5. Ongoing echo effects by the three most prominent instruments and cadence-like tirades by the first flute characterize the second movement. The final movement is, in a manner of speaking, the fusion of a concerto movement and a fugue, whereby the tutti sections are contrived as the fugue's expositions and the concertante solo sections as its episodes. In this work, Bach not only imbues the recently established concerto form with his own individual instrumentation, he also welds it to the principle of the fugue in the finale, which is diametrically opposed to the principle governing the concerto. So unmistakably can the force of this composer's immense creativity find expression.

The first movement of the **Harpichord Concerto in G Minor BWV 1058**, on which the well-known Violin Concerto in A Minor BWV 1041 (Vol. 125) is based, is a very apt contradiction of the common assumption that major keys tend to be cheerful and minor keys sad, or at least more subdued. This minor setting exudes an irresistible spirit of confidence and determination. The motifs of the protracted theme appear in alternating combinations in the course of the movement, and are in part divided up to create a systematic intensification. In the andante, Bach uses the basso ostinato technique. A specific bass figure, consisting in this case very insistent, repeated notes, appears again and again in the course of the movement. The object of these changes is particularly related to the setting's harmonic relationships. The other tutti strings content themselves largely with providing support in the form of regularly accentuated chords. Against this background, the soloist can give free rein to the swaying triplet figures. In the brisk final movement, the bariolages in the solo part are especially remarkable. The subtle effect of having the violin alternate rapidly between a lower note on the (open) highest string and a higher note on the lower string cannot, of course, be reproduced on a harpsichord.



Harpichord Martin Christian Schmidt after Gottfried Silbermann, Dresden um 1740

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 International 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 »Gächingen 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 ex-

tends 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).

Michael Märker

Les concerts pour clavecin de Bach BWV 1055-1058

La première rencontre de Johann Sebastian Bach avec le genre nouveau du concerto de soliste qui est associé en particulier au nom de Antonio Vivaldi, date de l'époque d'avant 1710 lorsqu'il copia des œuvres analogues de Albinoni ou de Telemann. Quelques années plus tard, vers 1713/14, il alla encore plus loin et adapta pour l'orgue ou le clavecin des Concertos de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro et Benedetto Marcello ainsi que du Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar (Edition Bachakademie Vol. 95, 111). Néanmoins, nous ne pouvons que présumer de la date de composition de ses propres Concertos – que ce soit encore à Weimar ou seulement à Köthen (à partir de 1717). Seuls les six Concertos Brandebourgeois (Vol. 126) dont la dédicace sur la partition indique l'année 1721, documentent ainsi avec certitude leur création à l'époque à laquelle le maître de chapelle de la cour était à Köthen.

La plupart des Concertos de solistes de Bach sont par contre, au niveau de la composition, des témoins d'une activité artistique qui dédommagèrent quelque peu, semble-t-il, le cantor de St Thomas des querelles qu'il avait avec les consistoires de la ville et de l'église. En effet, en 1729, Bach reprit la direction du Collegium musicum formé d'étudiants et fondé par Telemann quelques trois décennies auparavant et qu'il connaissait par ailleurs pour avoir pratiqué sporadiquement des remplacements. Nous ne connaissons certes pas de dates précises d'exécution des concertos.

Mais tout porte à croire qu'ils ont été exécutés dans les années 1730, suivant les saisons, dans le café Zimmermann de la rue Sainte Catherine ou dans les jardins du café Zimmermann devant la Porte de Grimma, hors des murs. Le succès de Bach permit au cafetier Gottfried Zimmermann d'empocher de substantielles recettes. Cette source de revenus supplémentaire était également la bienvenue pour Bach et ses étudiants musiciens. Avant tout Bach avait là la possibilité de réaliser ses ambitions artistiques durant une période relativement longue sans subir la réglementation de ses supérieurs. On ne peut pas comparer ces exécutions avec les musiques de café du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, car on y présentait et testait souvent des musiques modernes ou arrangées au goût italien, musiques qui ne semblaient pas (encore) très indiquées dans les églises. Ceci pouvait être surtout des cantates profanes ou des concertos.

Il existe quelques concertos pour un seul instrument de Bach en deux versions : une version pour violon et une version pour clavecin. On en a déduit que même les concertos dont une seule version pour clavecin avait été retransmise, pouvaient avoir comme modèle une partition disparue aujourd'hui et qui aura été écrite pour violon ou pour un autre instrument mélodique (Vol. 131, 138). C'est ainsi que la recherche musicale a reconstitué dans les décennies passées plusieurs formes premières, à cette réserve près que cela reste toujours du niveau de la spéculation. Il est ainsi difficile de ne pas succomber à la tentation d'enrichir de la sorte notre répertoire de concertos en y ajoutant ces œuvres théoriquement disparues.

Il est souvent possible de retrouver le type d'instrument soliste utilisé à l'origine en observant la conduite des registres solistes de la version retransmise. Nous en avons un exemple dans les figurations jouées en bariolages qui font alterner à grande vitesse des notes jouées avec un doigt appuyé et une corde à vide sur de longs intervalles réguliers. En effet elles présagent le violon ou du moins un instrument à corde, car ces figurations peuvent être jouées sur cet instrument plus facilement en déplaçant la main droite en mouvement de rotation en alternant régulièrement les cordes que sur un instrument à vent par exemple. Les ruptures de la ligne thématique en liaison avec des limitations de l'ampleur peuvent être aussi des indices supplémentaires.

Dans le cas des quatre Concertos pour clavecin BWV 1055-1058 qui font partie de la série connue depuis longtemps des sept œuvres analogues écrites en 1738, BWV 1052-1058, sont des concertos ayant servi de modèles pour un instrument mélodique, en partie non retransmis (BWV 1055/1056) et en partie retransmis avec certitude (BWV 1057/58). Le fait que Bach ne se soit soumis à aucune règle lors du remaniement des registres solistes, ne passe pas inaperçu ; bien plus les nouvelles parties pour clavecin donnent souvent l'effet d'improvisation – comme si l'on avait puisé dans le réservoir habituel à l'époque des «modifications à l'arbitraire». Mais on pouvait également conserver des développements mélodiques sans les modifier tout en leur conférant un autre caractère : un mouvement de doubles croches d'un violon est souvent mélodieux et souple alors que la même suite de sons fait l'effet ronflant d'un moteur

sur le clavecin.

Le Concerto pour clavecin en la majeur BWV 1055 renvoie très certainement à un concerto pour hautbois d'amour en la majeur qui avait été probablement composé à l'occasion d'une visite du compositeur au mois d'août 1721 à la Résidence «Reuß-Plauisch» de Schleiz. On y connaissait déjà le hautbois d'amour qui commençait à se répandre. L'œuvre paraît particulièrement «moderne» en raison de la structure régulière du premier mouvement composé d'unités périodiques de deux, quatre et huit mesures (un procédé qui ne fut habituellement employé que vers le milieu du XVIII^{ème} siècle). Pour le reste, le mouvement donne parfois l'impression que Bach avait voulu sonder l'ampleur de tonalité du hautbois d'amour flambant neuf sous ses divers aspects. Le deuxième mouvement qui suit, est une sicilienne aux larges oscillations et au contrepoint subtil. Enfin Bach déclenche un feu d'artifice formé de magnifiques tirades en passages de tutti insérés périodiquement dans le troisième mouvement du type menuet. Néanmoins le compositeur fait preuve d'une grande prodigalité en mélodies expressives dans les passages solo de sorte que le mouvement reflète dans son ensemble un fragment de la tradition française au niveau de la phrase de danse.

Les antécédents du Concerto pour clavecin fa mineur BWV 1056 sont nettement plus compliqués. La forme première avait été, semble-t-il, un concerto pour violon en sol mineur avec un autre mouvement central qu'il n'est plus possible d'identifier avec certitude. Pourtant le mouvement lent de notre Concerto

pour clavecin se retrouve sous forme de sinfonie introductive dans la Cantate »J'ai déjà un pied dans la tombe« BWV 156 (Vol. 48) qui fut créée probablement en janvier 1729. La partie soliste y est jouée par un hautbois (partie qui sera colorée sous multiples formes dans le concerto pour clavecin ultérieur) sur les accords des cordes régulièrement pincés. Quant aux mouvements extrêmes, tout porte à croire qu'il y avait une forme première avec des violons solistes. Les passages en solo gagnent en légèreté grâce à leurs triolets rapides presque ininterrompus devant la gestique nettement piaffante que l'on trouve dans les ritournelles du premier mouvement. La caractéristique du thème principal du mouvement final est »un jeu métrique à rebrousse poil« à multiples facettes, ce qui donne au mouvement des impulsions se modifiant perpétuellement.

Le Concerto Brandebourgeois n° 4 en sol majeur BWV 1049 créé au plus tard en 1721 est la forme première du **Concerto pour clavecin en fa majeur BWV 1057**. À vrai dire, les deux œuvres ne sont pas des concertos de solistes «dans le sens pur du mot», car Bach aligne ici un autre groupe tonal entre les solistes et l'ensemble d'accompagnement en ajoutant deux flûtes à bec. Certes on pourrait considérer le clavecin (respectivement les violons dans le Concert Brandebourgeois) et les flûtes à bec comme éléments d'un Concertino, donc comme groupe de solistes dans le sens du Concerto grosso. Cependant la qualité virtuose de la partie de clavecin dépasse d'une manière si nette les parties des flûtes à bec qu'il faut considérer l'œuvre plutôt comme Concerto pour soliste enrichi d'une strate au niveau structurel et tonal

augmentant la qualité d'ensemble et qu'il est un exemple du caractère spécial des Concertos de Bach. Les flûtes au mouvement oscillant donne une couleur enjouée au premier mouvement ; cependant dans certains passages, le clavecin doit jouer partiellement à une vitesse périlleuse, semblable à celle du célèbre Concerto Brandebourgeois n° 5. Les effets artistiques en échos continuels des trois instruments de premier ordre ainsi que les tirades de la première flûte, sous forme de cadences, caractérisent le deuxième mouvement. Le mouvement final projette, pour ainsi dire, la phrase concertante et la phrase fuguée l'une dans l'autre laissant les passages de tutti jouer le rôle de développements de fugue et les passages de soliste concertant celui de divertissements de fugue. Grâce à cette œuvre, Bach donne à cette forme de concerto qui vient de s'établir, non seulement un caractère individuel en ce qui concerne l'effectif mais, dans le mouvement final, il fait fusionner le principe de la fugue au principe concertant qui sont, en réalité, diamétralement opposés. La force de son immense production créatrice trouve ici une expression d'exception.

L'exemple que donne le premier mouvement du **Concerto pour clavecin en sol mineur BWV 1058**, construit sur le Concerto pour violon en la mineur bien connu BWV 1041 (Vol. 125), permet de réfuter la valeur universelle de la règle courante qui dit que les tonalités majeures permettent d'associer des images sereines et les tonalités mineures des ambiances tamisées, ou même empreintes de tristesse. En effet ce mouvement en mineur répand une confiance et une détermination d'une très grande force. Les motifs

du thème élargi apparaissent tout au long du mouvement en combinaisons alternées et sont partiellement séparés du reste, intensifiant ainsi l'ensemble. Bach utilise la technique du basso ostinato pour l'andante. Une certaine figuration de basse, faisant un effet insistant dans ce cas par ses répétitions de sons, se répète donc tout au long du mouvement. Ce sont surtout les rapports harmoniques qui subissent des modifications. Les autres cordes du tutti se contentent ainsi en grande partie de jouer des accords de support pincés avec régularité. Sur cet arrière-fond, l'instrument soliste est ainsi en mesure de s'épanouir librement en produisant des triolets aux larges oscillations. Dans le mouvement final rapide, les figurations en bariolages adaptées au violon de la partie soliste ne passent pas inaperçues. Le clavecin n'est pas en mesure de reproduire les effets sonores raffinés, produits par les violons en une alternance régulière et en intervalles succincts, jouant entre un ton plus bas sur la corde la plus haute (à vide) et un ton plus élevé sur la corde basse voisine.

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 concertos 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 concertos de Bach pour clavecin (vol. 127 et 128), en jouant à chaque fois l'un des instruments dans les concertos 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.

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^{ème} 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 «Gächingener 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. Aujourd'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



Helmuth Rilling

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 orche-

stres 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 300^{ième} 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, 250^{ième} 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'Édition Bachakademie comprendra plus de 170 CDs.

Michael Märker
**Conciertos de Bach para clavicémbalo
BWV 1055-1058**

El primer encuentro de Johann Sebastian Bach con el joven género del concierto para solista, especialmente vinculado al nombre de Antonio Vivaldi, data de la época anterior a 1710, en que copió obras indiscutibles de Albinoni o de Telemann. Algunos años después, en torno a 1713/14, avanzó un paso más al reelaborar conciertos para órgano o clavicémbalo de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro y Benedetto Marcello, así como del Príncipe Johann Ernst von Sachsen-Weimar (Edition Bachakademie Vol. 95, 111). De todos modos únicamente podemos hacer conjeturas sobre la fecha en que Bach comenzó la composición de algunos conciertos, y en concreto sobre si lo hizo cuando aún se hallaba en Weimar o a partir de su época en Köthen (desde 1717). No obstante, podemos situar con seguridad en la época en que fue director de orquesta de Köthen los seis conciertos de Brandeburgo (Vol. 126), cuya partitura dedicada tiene su origen en 1721.

La mayoría de los conciertos para solo de Bach son a su vez testimonios de una actividad artística que al parecer vino a resarcir en cierta medida al cantor de Santo Tomás de sus enfrentamientos con las autoridades municipales y eclesiásticas de Leipzig: en el año 1729, después de alguna colaboración esporádica, se hizo cargo de la dirección del Collegium musicum universitario que había fundado Telemann casi tres decenios antes. Cierto es que desconocemos detalles de las fechas en que se interpretaron los conciertos.

Pero todo apunta a que se compusieron en los años 1730, después de la temporada transcurrida en la cafetería de Zimmermann ubicada en la Katharinenstraße o en los jardines de la cafetería de Zimmermann situada junto a la puerta de Grimm. Al cafetero Gottfried Zimmermann le vino de perlas este atractivo que en gran medida aumentaría sus ingresos. También favoreció a Bach y a sus músicos universitarios esta fuente de ingresos adicionales. Pero lo importante fue que gracias a esta actividad pudo realizar durante una larga temporada sus ambiciones artísticas independientemente de la normativa impuesta por las autoridades superiores. Estas aportaciones no eran comparables con los músicos de cafetería de los siglos XIX y XX, ya que, en contraposición a ellos, muchas veces se presentaba y se experimentaba en este caso un acervo musical novedoso o alineado al gusto italiano, que (todavía) no parecía oportuno interpretar en las iglesias. Y pudo estar compuesto insuperablemente de conciertos o cantatas profanas.

De los conciertos de Bach para solo hay algunos que se presentan en dos versiones: como conciertos para violín y como conciertos para clavicémbalo. De esto se ha deducido que también aquellos conciertos de los que solamente se nos ha legado una versión para clavicémbalo, podrían basarse en antecedentes desaparecidos para violín o para algún otro instrumento melódico (Vol. 131, 138). Así, la investigación musical ha reconstruido en los últimos decenios varias obras primitivas de esta naturaleza, a las que siempre quedará vinculado en todo caso un cierto remanente de especulación. Es muy fuerte la tentación de enriquecer con otras obras nuestro repertorio de concier-

tos siguiendo esta vía. Frecuentemente se ha establecido una vinculación directa entre la conducción de la voz solista de la versión que se nos ha transmitido y el tipo de instrumento solista que se empleó en un principio. Por ejemplo, las figuras de mescolanza que pendulean rápidamente a uno y otro lado en grandes intervalos uniformes hacen clara referencia a la viola o, por lo menos, a un instrumento de arco, ya que en ellos se pueden representar más fácilmente que por ejemplo en un instrumento de aire con un movimiento circular de la mano derecha cambiando periódicamente de cuerda. Pero también podemos tener puntos de referencia en los quiebros de la línea temática en conexión con las restricciones del volumen global, entre otras cosas.

Igualmente en el caso de los cuatro conciertos para clavicémbalo BWV 1055-1058, que integran la serie tanto tiempo conocida de las siete obras indiscutibles que quizá se escribieron en torno a 1738, catalogadas como BWV 1052-1058, hay unas en las que no han sido transmitidos (BWV 1055/1056) los correspondientes conciertos primigenios para instrumento melódico y otras en que inequívocamente sí se han transmitido dichos antecedentes (BWV 1057/58). En este hecho llama la atención que Bach no se sometiera a regla alguna al reelaborar las voces de solo; antes al contrario, las partes nuevas para clavicémbalo dan muchas veces la impresión de haber sido improvisadas, como si se hubieran extraído de la reserva entonces habitual de «variaciones arbitrarias». Pero también los procesos melódicos exentos de cambio pudieron adquirir otro carácter distinto a lo largo de su transmisión: no es raro que un movimiento de corcheas

ejecutado por un violín suene melodioso y elástico, mientras que la misma sucesión tonal genere en el clavicémbalo una impresión notablemente impulsora.

El Concierto para clavicémbalo en La mayor BWV 1055 se remonta con gran verosimilitud a un concierto para oboe d'amore en La mayor que posiblemente tuviera ya su origen en relación con una visita girada por el compositor en agosto de 1721 a la «regia y plauística» residencia de Schleiz. Allí se conocía ya en su tiempo el oboe d'amore, que empezó a difundirse a partir de entonces. A la vista de la estructura regular del primer movimiento, compuesto de unidades periódicas de dos, cuatro y ocho compases (procedimiento que propiamente no se hizo habitual hasta mediados del siglo XVIII), la obra da la impresión de ser extraordinariamente «moderna». Por lo demás, este movimiento deja a veces tras de sí la sensación de que Bach hubiera querido sondear permanentemente a ambos lados la envergadura tonal del flamante oboe d'amore. Como segundo movimiento se añade un siciliano muy vibrante con sutil técnica de contrapunto. Y en los fragmentos tutti de estructura periódica incluidos en el tercer movimiento a modo de minueto, despliega Bach unos fuegos de artificio de enérgicas tiradas. Casi igual de pródigamente se comporta el compositor en los fragmentos de solo, incluso con expresivas melodías, de modo que el movimiento en su conjunto refleja una pieza extraída de la tradición coreográfica francesa.

Más complicada puede que fuese la prehistoria del **Concierto para clavicémbalo en fa menor BWV**

1056. Su forma primitiva se remonta al parecer a un concierto para violín en sol menor con otro movimiento central que ya no podía identificarse de manera inequívoca. No obstante, el lento movimiento de nuestro concierto para clavicémbalo aparece además como sinfonía introductoria a la cantata «Estoy con un pie en la tumba» BWV 156 (Vol. 48), que probablemente tuvo su origen en enero de 1729. Ahí aparece un oboe (tornasolado con múltiples tonalidades para el posterior concierto para clavicémbalo) asumiendo la parte del solo mediante acordes regularmente insinuados. En cambio, en los movimientos extremos no hay nada que avale un antecedente con solo de violín. Sobre el trasfondo del gesto estridentemente reiterado en los ritornelos del primer movimiento, sus fragmentos de solo adquieren una levedad extraordinaria con sus casi ininterrumpidos impulsos de rápidos triolos. En relación con el tema principal del movimiento final es característico el hecho de que en múltiples ocasiones «se repase a contrapelo» métricamente, de forma que el movimiento adquiere permanentemente unos impulsos dinamizados res alternativos.

El concierto de Brandeburgo número 4 en Sol mayor BWV 1049, que tuvo su origen a más tardar en 1721, constituyó el antecedente del **Concierto para clavicémbalo en Fa mayor BWV 1057**. Ninguna de ambas obras es en sentido estricto un concierto «puramente» para solista, ya que Bach lleva aquí a la práctica la idea de disponer otro grupo acústico entre el solo y el conjunto acompañatorio con dos flautas dulces. Es cierto que se puede interpretar el clavicémbalo (o bien el violín en el caso del concierto de Bran-

deburgo) y las flautas dulces como partes de un concertino, es decir, de un grupo de solos en el sentido del concierto grosso. Sin embargo, la virtuosa calidad de la parte dedicada al clavicémbalo supera tan claramente a la calidad de los fragmentos dedicados a flautas dulces, que la obra debe entenderse más bien como concierto para solista con una capa adicional de mayor valor estructural y acústico, por lo que debe considerarse como ejemplo recalitrante del arte concertista de Bach. El primer movimiento produce un efecto juguetón gracias a las flautas que pendulean en su dinámica; sin embargo, se piden en parte al clavicémbalo algunos pasajes de rapidez tan trepidante como la del famoso concierto de Brandeburgo número 5. Unos efectos de eco permanentes en los tres instrumentos expuestos, así como unas tiradas de cadencia similar por parte de la flauta primera, son características del movimiento segundo. El movimiento final proyecta inmediatamente entre sí el movimiento de concierto y de fuga al colocar los fragmentos tutti como realizaciones de la idea de fuga, mientras que los fragmentos concertantes para solista se presentan como movimientos para los intervalos entre fuga y fuga. Y no es que Bach individualice con esta obra la forma de concierto precisamente establecida bajo el aspecto de la cobertura; en el final deja también adherida esta forma con el principio de la fuga que se encuentra propiamente en el extremo diametralmente opuesto al principio del concierto. Así de inconfundible puede llegar a manifestarse la fuerza de su inmensa exuberancia creativa.

En el ejemplo del primer movimiento del Concierto para clavicémbalo en sol menor BWV 1058, en

cuyo origen se encuentra el conocido concierto para violín en la menor BWV 1041 (Vol. 125), se puede reflejar muy bellamente la general validez de la divulgada verdad tangible según la cual los tonos mayores van asociados a valores expresivos alegres mientras que los tonos menores se asignan a valores expresivos atenuados si no plenamente tristes. Porque este movimiento en tono menor irradia una confianza y una certeza tremendamente arrolladoras. El material de motivos de este prolongado tema, aparece en el desarrollo del movimiento en combinaciones alternas y se separa en parte con el fin de producir unas evoluciones crecientes sistemáticamente ubicadas. Para el andante utiliza Bach la técnica del basso ostinato. Es decir, que en este caso se repite continuamente a lo largo del movimiento una determinada figura de bajo que tiene efecto insistente debido a sus repeticiones tonales. Aquí forman el objeto de la variación especialmente las referencias armónicas. Para ello, los demás instrumentos de arco tutti se contentan ampliamente con acordes de apoyo regularmente insinuados. El solo se puede desarrollar sobre este trasfondo con vibrantes figuras de triolos. En el rápido movimiento final llaman la atención sobre todo las figuras de mescolanza adecuadas al violín en la parte del solo. Su refinado efecto acústico, que se genera en cortos intervalos con el violín mediante un cambio periódico entre un tono más profundo en la cuerda más alta (tocada al aire) y un tono superior en la cuerda que sigue en profundidad, no se puede desplegar evidentemente en la interpretación realizada por un clavicémbalo.

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, instrumentalistas, 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 Denissow así como en 1995, el «Réquiem 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 eclesiástica 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 300º 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 250º aniversario de la muerte de Bach, **hänssler** 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).

