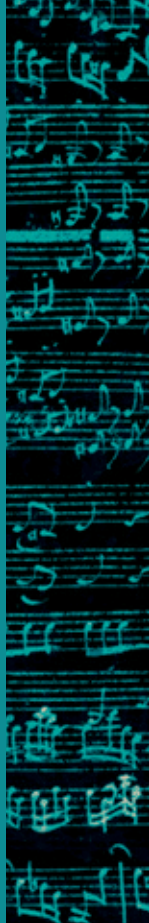


Comme j'eus ie
tu deses contri
m'a donner po
L'honneur de
ordres, pris la
que j'ai accom
fection, à la
de tirer plut
nez par là-b
de continuation
ployé endes o

Coethen. J. S. Bach

BACH to the Roots!



ouple d'
ie remarq
ifique de
ader de. L
e rendre me
Musieurs
Du gout
e "Confid
te, Mon
graces enve

BACH to the Roots!

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

BREMERBAROCKORCHESTER NÉSTOR FABIÁN CORTÉS GARZÓN

ORCHESTERSUITE IN H-MOLL BWV 1067

Felipe Maximiliano Egaña Labrín *Traverso*

01 / Ouverture	(11:40)
02 / Rondeaux	(02:05)
03 / Sarabande	(03:26)
04 / Bourrée I - Bourrée II	(02:20)
05 / Polonaise - Double	(03:17)
06 / Menuet	(01:14)
07 / Battinerie	(02:05)

5. BRANDENBURGISCHES KONZERT IN D-DUR BWV 1050

Nadine Remmert *Cembalo*

Tomoe Badiarova *Violine*

Felipe Maximiliano Egaña Labrín *Traverso*

08 / Allegro	(09:37)
09 / Affettuoso	(06:04)
10 / Allegro	(05:09)

VIOLINKONZERT IN D-MOLL BWV 1052R*

Tomoe Badiarova *Violine*

11 / Allegro	(07:18)
12 / Adagio	(05:59)
13 / Allegro	(07:23)

TT / Total length: 01:07:42

*Rekonstruktion N. F. Cortés Garzón



Néstor Fabián Cortés Garzón



Felipe Maximiliano Egaña Labrín



Tomoe Badiarova

Nadine Remmert

BREMERBAROCKORCHESTER

Leitung

Néstor Fabián Cortés Garzón

Violine

Tomoe Badiarova

Meelis Orgse

Annie Gard

Anna Stankiewicz

Franciska Anna Hajdu

Javier Lupiáñez

Viola

Alice Vaz

Luis Pinzón

Violoncello

Néstor Fabián Cortés Garzón

Violone

Jesse Solway

Traverso

Felipe Maximiliano Egaña Labrín

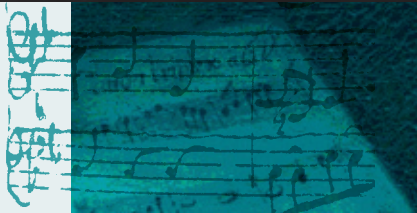
Cembalo

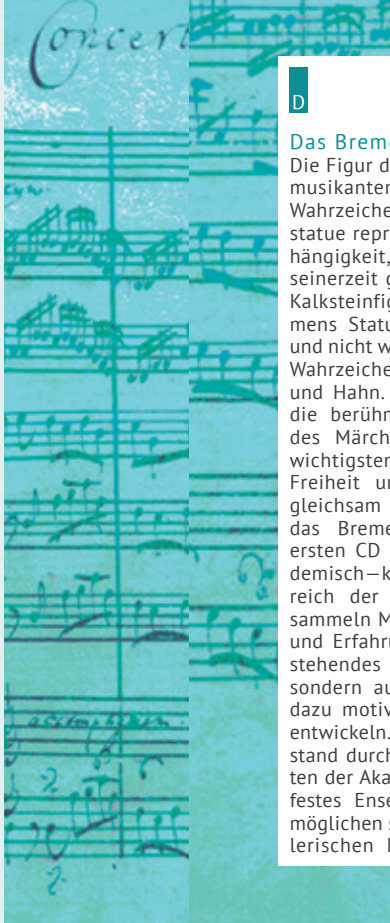
Nadine Remmert

Laute / Gitarre

Hugo Miguel de Rodas Sanchez







D

Das Bremer Barockorchester

Die Figur des Roland und die Bremer Stadtmusikanten sind zwei unverwechselbare Wahrzeichen der Stadt Bremen. Die Rolandstatue repräsentiert die Freiheit und Unabhängigkeit, die Karl der Große der Stadt seinerzeit gewährte. Seit 1404 erinnert die Kalksteinflgure auf dem Marktplatz an Bremens Status als unabhängige Hansestadt, und nicht weit entfernt findet sich das zweite Wahrzeichen der Stadt: Esel, Hund, Katze und Hahn. Aufeinander stehend bilden sie die berühmten musizierenden Charaktere des Märchens der Gebrüder Grimm. Die wichtigsten Attribute dieser beiden Figuren, Freiheit und Musikalität, verbinden sich gleichsam in der künstlerischen Arbeit, die das Bremer Barockorchester auf seiner ersten CD vorstellt. ■ Während der akademisch-künstlerischen Ausbildung im Bereich der historischen Aufführungspraxis sammeln Musiker umfangreiche Kenntnisse und Erfahrungen, die nicht nur helfen Bestehendes einzuordnen und zu verstehen, sondern auch die Neugierde wecken und dazu motivieren, neue, eigene Projekte zu entwickeln. Vor diesem Hintergrund entstand durch die Initiative einiger Absolventen der Akademie für Alte Musik Bremen ein festes Ensemble, das den Mitgliedern ermöglichen sollte, die technischen und künstlerischen Möglichkeiten der historischen

Interpretation weiter zu erkunden. ■ Genau wie zur Zeit des Barocks bewegen sich auch heute Musiker und Musik kreuz und quer durch Europa und die Welt. Diese Reisen brachten jene Künstler unterschiedlichster kultureller und musikalischer Herkunft zusammen, die heute gemeinsam das Bremer Barockorchester bilden. Die Ensemblemitglieder wurden an verschiedenen renommierten Musikhochschulen in Europa/USA ausgebildet und sind mittlerweile auf den Bühnen der großen Akademien und Festivals im Bereich der historischen Aufführungspraxis zuhause. ■ Im Rahmen seiner Arbeit rief das Orchester schon im Gründungsjahr eine eigene Konzertsreihe ins Leben, die dem Publikum regelmäßig vielfältige Programme, bestehend aus Wiederentdeckungen heute unbekannter Werke und außergewöhnlichen Neuinterpretationen, bietet. Als Hommage an einen der wichtigsten deutschen Barockkomponisten begann diese Konzertsreihe mit einem Programm, das sich ganz auf die Werke Johann Sebastian Bachs konzentrierte. Unter dem Titel BACH to the Roots! präsentiert das Bremer Barockorchester dieses Programm nun auch auf seinem Debütalbum.

Was werden wir hören?

Die Auswahl der Werke für eine Aufnahme will wohl überlegt sein, besonders wenn es sich um die erste Einspielung eines Ensembles handelt und man aus bestimmten Gründen die Musik Johann Sebastian Bachs

ins Auge gefasst hat. Als Instrumentalensemble ging es uns zunächst darum, repräsentative Beispiele für die Arbeit des Komponisten aufzunehmen, die zugleich die künstlerische Entwicklung des Orchesters abbilden. ■ Doch warum gerade Johann Sebastian Bach und warum gerade diese Werke? Wurden seine Kompositionen nicht bereits tausendfach eingespielt...? Die Antwort auf diese natürlich berechtigten Fragen lautet: Gerade Bach, von dessen Werken unzählige Aufnahmen zu finden sind, gibt uns Gelegenheit, dem kreativen und avantgardistischen Geist unseres Orchesters unter Beweis zu stellen. Ein forschender und innovativer Geist, der darauf zielt, die letzten Neuerungen einzubeziehen und die neuen Wege in der Welt der historisch informierten Interpretation zu erkunden. Profitieren wir von den neuen Ideen und Erkenntnissen, die möglicherweise von früheren Vorstellungen, wie diese Musik zu interpretieren sei, abweichen.

„Wir möchten dem Zuhörer ein erneuertes Bild präsentieren, damit er sich gewissermaßen von den konventionellen Interpretationsstilen lösen kann, die unbewusst die Vorstellungen der neuen Generationen von Musikern und Publikum in jedwedem Winkel des Planeten ausmachen.“

Néstor Fabián Cortés Garzón,
künstlerischer Leiter des Bremer Barockorchesters

Wie spielt man Bach?

Die Studenten der traditionsreichen europäischen Musikhochschulen für die sogenannte „Alte Musik“ wurden und werden gründlich über die Standards der Aufführungspraxis informiert. Gelehrt werden neben wissenschaftlichen Fakten auch Kriterien und ästhetische Ideale, die die Praxis in den letzten Jahrzehnten geprägt haben. Sie beruhen auf nachvollziehbaren Erkenntnissen, sprechen die Zuhörer an und haben der historischen Interpretation damit einen Platz auf dem aktuellen Musikmarkt verschafft. Gleichzeitig haben sie damit aber auch die weitere Forschung und Neuinterpretationen der barocken Sprache inspiriert. Dieser Geist des Experiments und der Innovation lässt uns künstlerisch reifen, die akademische Tradition hinterfragen und so künstlerisch neue Ergebnisse erzielen. Stellen Sie sich die Interpretation einer Barockkomposition als das Ergebnis einer Art Kettenreaktion vor: Den Anfang macht natürlich der Komponist mit seinem Originalmanuskript, so es überhaupt noch existiert. Dieses dient als Ausgangspunkt für Abschriften unterschiedlicher Kopisten aus möglicherweise sogar verschiedenen Epochen und lange, lange Zeit später, sagen wir 300 Jahre später, erreicht die Musik uns, die heutigen Interpreten. Als letztes Glied in der Kette dieses Prozesses müssen wir Musiker schließlich Entscheidungen treffen, die sich direkt auf die Musik auswirken. Das gründliche Studium historischer Traktate

und des eben erwähnten unterschiedlichen Notenmaterials scheint zwar zielführend, liefert jedoch keinesfalls normative Ergebnisse, sondern führte schon vor vielen Jahrzehnten zu dem Schluss, dass die musikalische Notation der Barockzeit alles andere als absolut zu lesen ist. ■ Vor diesem Hintergrund glauben wir, dass einer unserer wichtigsten Beiträge im Bereich der Verzierungskunst zu suchen ist. Die Verehrung für Bachs Musik hat viele Musiker dazu veranlasst, ihre Interpretationen zu „standardisieren“. Nur wenige gehen das künstlerische ‚Wagnis‘ ein, in den Originaltext einzugreifen. Wir isolieren Bach, als gehöre er einer anderen Epoche an, noch nicht einmal der des Barock, sondern einer besonderen, nur ihm gehörenden Epoche. Dabei vergessen wir, dass er in einer Zeit lebte, in der der Kanon der Interpretationsarten und Ornamentationsformen professioneller Musiker weit über die bloße Fähigkeit hinausging, den Kadenzen oder einfachen Ornamenten einen Triller hinzuzufügen. Ornamentik war eine Kunst und ein wesentlicher Bestandteil der eigenen Interpretation. ■ Es geht jedoch nicht darum, willkürlich Verzierungen hinzuzufügen. Die Vorbereitung dieser CD beinhaltet ein intensives Studium der Werke Johann Sebastian Bachs, das uns so nahe wie möglich an die Sprache des Komponisten selbst herangeführt hat.

service, moi, elle et de
Alteße Royal De Notre

„Abgesehen davon, dass hunderte Takte aus Bachs Kompositionen verglichen wurden, um herauszufinden, welche Art von Ornamentation in seiner Musik verwendet werden kann, bestand ein großer Teil der Arbeit auch aus gemeinsamen Spielsessions, in denen wir die Dynamik der verschiedenen Stimmen direkt am Instrument untersucht haben, denn was theoretisch erdacht wurde, funktioniert nicht unbedingt beim Zusammenspiel auf der Bühne.“

Néstor Fabián Cortés Garzón

BACH to the Roots!

Der Name Bach stellt heute quasi ein Synonym für Barockmusik dar. Sein Name wird derart eng mit dem Barock verbunden, dass heute noch in vielen musikgeschichtlichen Lehrwerken Bachs Todesdatum, das Jahr 1750, als das Ende der musikalischen Epoche des Barocks vermerkt ist. ■ Johann Sebastian Bach war ein vielseitiger Musiker. Unmengen an Tüte wurden bereits verbraucht, um über ihn und seine verschiedenen Facetten als Musiker und Mensch zu schreiben. Er war unter anderem Komponist, Organist und Geiger, schrieb sowohl Kirchenmusik als auch weltliche Werke, Konzerte im italienischen und Suiten im französischen Stil und versah so ein äußerst umfangreiches Œuvre mit einem unverwechselbaren persönlichen Siegel, welches zur Definition eines einzigartigen deutschen Stils wurde. Ein Stil, mit dem er immer auch an den Wurzeln des Barocks festhielt. Für

uns ein Grund mehr, in dieser Aufnahme „zu den Wurzeln“ (BACH to the Roots) zurückzukehren. ■ Im Gegensatz zum Gesamtwerk von Zeitgenossen wie Georg Philipp Telemann oder Antonio Vivaldi spielen die reine Instrumentalmusik im Allgemeinen und die Musik für Orchester im Besonderen in Bachs umfangreichem Opus eine untergeordnete Rolle: 18 Originalkonzerte für Soloinstrumente und nur vier Suiten für Orchester sind heute von ihm erhalten. Dagegen zählt das *Ryom-Verzeichnis* (der Katalog der Werke Antonio Vivaldis) beispielsweise allein rund 550 Instrumentalwerke, darunter mehr als 230 (!) Konzerte für Violine solo, sowie rund 40 Kompositionen für Orchester, und immer noch entdecken Forscher gelegentlich bisher unbekannte Werke. Übertagt wird diese Zahl nur noch von der riesigen Musikproduktion Telemanns mit seinen rund 1000 Kompositionen, darunter 126 Orchestersuiten. Bachs musikalisches Genie – bezogen auf den Bereich der Orchestermusik – präsentiert sich uns also nur in einigen ausgewählten Stücken, die dafür jedoch zahlreiche stilistisch interessante Aspekte bergen. ■ Eine der markantesten Entwicklungen der barocken Epoche war zunächst die Etablierung des französischen und italienischen Nationalstils. Später entstand noch eine dritte Richtung, der deutsche Stil, der Elemente der beiden vorgenannten in sich aufnahm und eine eigene Sprache schuf. Bachs Kompositionen zeigen, dass er all diese Ausdrucksweisen perfekt

beherrschte und in diesem Licht sehen wir unsere Werkauswahl für diese CD als eine Hommage an den Farbenreichtum seines Werkes.


Der Cembalist Bach: BWV 1050

Die unter dem Titel *Brandenburgische Konzerte* bekannt gewordene Sammlung von Konzerten gehört zu den markantesten Werken Bachs. Durch die Verschiedenartigkeit der Konzerte stellte er nicht nur seine Beherrschung der unterschiedlichen Nationalstile und Kompositionssprachen zur Schau, sie erlaubte ihm auch eine größtmögliche Vielfalt an Instrumententexturen und musikalischen Formen. Konzentrieren wir uns auf das fünfte Konzert der Sammlung, das beispielhaft belegt, wie sich die Interpretationsgeschichte dieses Repertoires ununterbrochen fortsetzt bis hin zur ‚Wiederentdeckung‘ des Bachwerkes durch Felix Mendelssohn Bartholdy. Tauchen wir an dieser Stelle daher kurz in die Familiengeschichte der Mendelssohns ein:

Bella Salomon, Felix' Großmutter, und seine Großtante Sarah Levy (beide geborene Itzig) wachsen selbst noch in der musikalischen Tradition der Familie Bach auf; Bella nimmt Unterricht bei Johann Philipp Kirnberger, einem Schüler J.S. Bachs, Sarahs Lehrer ist Wilhelm Friedemann Bach. Sie bewundert und fördert zudem dessen jüngeren Bruder Carl Philipp Emanuel. In ihrem Berliner Salon spielen die Frauen ausschließlich Musik der Familie Bach aus der umfangreichen

Musiksammlung des Vaters, die er aus erster Hand von eben jenen Bachsöhnen erworben hat. Nun kommt der junge Felix ins Spiel. Er zieht 1811 aufgrund der französischen Besetzung seiner Geburtsstadt Hamburg mit der Familie nach Berlin und kommt dort direkt mit Bachs Musik in Berührung. Er hat nicht nur Zugang zu dessen Originalpartituren, sondern auch zu Konzerten, bei denen die Musik aufgeführt wird. Seine Großmutter ist unter anderem an einer Interpretation eben jenes fünften Brandenburgischen Konzertes als Solistin am Cembalo beteiligt, das sie auch auf dieser CD hören. Dieser direkte Kontakt und das Erfahren dieser Tradition quasi aus erster Hand wird den frühreifen Felix dazu inspirieren, Werke von Bach eingehender zu untersuchen und neu zu interpretieren. Mendelssohn Bartholdys Begeisterung für diese Musik sollte weitreichende Konsequenzen haben und er selbst zu einem der Wegbereiter für die Bewegung der historischen Aufführungspraxis werden.

■ Wenden wir uns nun wieder dem Konzert an sich zu. Ohne sich zu weit aus dem Fenster zu lehnen, kann man wohl behaupten, dass Bach mit dem fünften Brandenburgischen Konzert den drei oben erwähnten Nationalstilen und den für sie charakteristischen und bekannten Instrumenten in der Zeit des Barock huldigt. Im ersten Satz bezieht sich diese Idee auf Italien und die Violine. Er ist inspiriert von den typischen Instrumentalkonzerten Vivaldis, reich an kontrastierenden Affekten und changierend

The background of the entire page is a teal-colored musical score with various notes and clefs. A small white box with a black letter 'D' is positioned in the upper right corner of the page.

zwischen Drama und Furor. Frankreich und die Traversflöte begegnen uns im zweiten Satz, der trotz der formalen Anlage eines Sonatentrios (einem eingetragenen Warenzeichen Italiens) mit seiner intimen Atmosphäre, zarten Texturen und Ornamenten einen äußerst französischen Duft verströmt. Der dritte Satz basiert auf einem Fugato, das für die kontrapunktische Kompositionsweise des deutschen Stils charakteristisch ist. Mit der auch hier immer wieder hervortretenden „Clavierstimme“ knüpft Bach an den prominenten Einsatz dieses Instrumentes im ersten Satz des Konzertes an und schafft so eine Art Rahmenhandlung. ■ Musikhistorisch gesehen beginnt das Cembalo genau in diesem Zusammenhang eine neue Rolle innerhalb des Orchesters einzunehmen. Musik für ein Tasteninstrument allein (das heißt gänzlich ohne Begleitung) existierte sowohl für das Cembalo als auch für die Orgel bereits seit langem und war auf musikalischer und technischer Ebene weit entwickelt. Die Rolle des Cembalos innerhalb des Orchesters beschränkte sich jedoch darauf, Teil des Continuos zu sein oder kleinere *obligato*-Partien zu spielen. Beispiele hierfür finden wir in einem *Concerto Grosso* von Georg Friedrich Händel (op. 3, 6) oder einigen der Kantaten J.S. Bachs, die er ab 1727 komponierte, der Zeit, in der er das *Collegium Musicum* und dessen Aufführungen im *Café Zimmermann* leitete. An diesen Parametern gemessen, kann das fünfte Brandenburgische Konzert sogar als eines

der ersten Konzerte für Cembalo solo mit Orchesterbegleitung betrachtet werden. War diese virtuose Rolle bisher den Melodieinstrumenten vorbehalten, nähert sich das Cembalo ihnen nun mit großen Schritten und übertrifft sie hier dank seiner elaborierten Kadenz, die im ersten Satz in der Art der großen italienischen Kadenz eines Antonio Vivaldi oder Giuseppe Tartini eingebettet ist.

Das Zimmermannsche Kaffeehaus und das *Collegium Musicum*: BWV 1067

Von der Orchestersuite in h-Moll sind heute nur die Einzelstimmen der Traversflöte und der Bratsche aus der Hand J.S. Bachs erhalten. Die übrigen Stimmen stammen von Kopisten und enthalten einige systematische Fehler, die zeigen, dass die Abschrift anscheinend von einem Original in a-Moll angefertigt wurde, das wahrscheinlich nur für Streichorchester mit einer Solovioline komponiert wurde. Was Bach mit der Transposition um einen Ton höher beabsichtigte, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Im Repertoire der Traversflöte ist die Tonart a-Moll für sich genommen keine Seltenheit und auch Streichinstrumente kommen hier gut zu recht. Dieser Erklärungsansatz erweist sich also als eine Sackgasse. Waren einige Passagen der Originalversion für Bachs Flötisten damals technisch zu anspruchsvoll? Sollte die Transposition um einen Ton es rein technisch ermöglichen, nun der Traversflöte in den dafür vorgesehenen Sätzen

die Rolle des Solisten zu übertragen? Oder waren Bachs Gründe für die Bearbeitung ästhetischer Natur? Keine dieser Fragen lässt sich mit Sicherheit beantworten. Deutlich ist nur, dass der Flöte in der Suite in h-Moll auf diese Weise – wie auch im eng verwandten fünften Brandenburgischen Konzert – eine besondere Rolle irgendwo zwischen Tuttiinstrument und Solist gegeben wird. ■ Warum entstand für Bach überhaupt die Notwendigkeit eine Suite für die Traversflöte zu adaptieren? Die längste Periode seines Lebens verbrachte Bach seit 1723 in Leipzig, weshalb wir ihn heute schlicht als Leipzigs Thomaskantor kennen und genau darin, in der Pflege der geistlichen Musik, bestand dort seine Haupttätigkeit. Dennoch gehörte traditionell auch die Leitung des 1701 von G.P. Telemann gegründeten weltlichen *Collegium Musicum* dazu. Bach dirigierte zwischen 1727 und 1742 hunderte Konzerte dieses Ensembles. Die große Menge an Auftritten verlangte, zusätzlich zu Bachs vielfältigen Aufgaben im Rahmen seines Kantorenamtes, die regelmäßige Vorlage, qualitativen Anforderungen genügender Musik. Des Weiteren erwartete man vom *Collegium Musicum* immer wieder die Präsentation neuer Solisten. Die für die h-Moll Suite verwendete Transkriptionspraxis setzte Bach systematisch ein und sie führte unter anderem zur Entstehung der Sammlung von Cembalokonzerten (1738), die in Gänze Bearbeitungen von Konzerten für andere Soloinstrumente darstellen.

Der Ornamentation freien Lauf lassen
Innerhalb des Ensembles in verschiedenen Stimmen zu ornamentieren ist eine Tradition, die im 17. Jahrhundert aus der Praxis des solistischen Diminuierens über berühmte Madrigale (typische Vokallieder der Renaissance) hervorging. In kleinen Ensembles mit nur einem Instrumentalisten pro Stimme bot sich die Möglichkeit, verzierende Elemente relativ flexibel und ohne größere Koordinationsprobleme einzufügen. Während das Ensemble immer wuchs und sich langsam in Richtung eines Orchesters entwickelte, wurde die kollektive Ornamentik mit mehreren Musikern, die dieselbe Stimme spielen (teilweise mit unterschiedlichen Instrumenten), zu etwas Komplexem, das bestimmte Vereinbarungen und Standardisierungen erforderte. Ein Katalog ungeschriebener Konventionen musste angelegt werden, der unter der Kontrolle des Ensembleleiters ergänzt wurde. Auf diese Weise kristallisierte sich langsam die Figur der „Ersten Geige“ oder „Konzertmeisters“ heraus. Obwohl viele Quellen der damaligen Zeit auf die Schwierigkeit, ja bisweilen die Unstatthaftigkeit des Hinzufügens von Ornamenten in den Orchestertutti hinweisen, wissen wir, dass es sich um eine Praxis handelte, die von den renommiertesten Musikern ihrer Zeit angewandt wurde. Johann Georg Pisendel, Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle und enger Freund Bachs, hinterließ uns sogar in *Tutti*-Orchesterpartien Spuren aufwändiger Ornamentation. Dies

zählte damals zu den Freiheiten des Konzertmeisters. So präsentieren wir in dieser Orchestersuite eine Version mit Ornamenten, die von der Dresdner Praxis Pisendels inspiriert wurden und Bachs Vorstellungen sehr nah kommen könnten.

Bach und die Violine: BWV 1052R

Wenn man über Johann Sebastian Bach als Instrumentalisten nachdenkt, fällt uns wahrscheinlich als erstes Instrument die Orgel ein. Sofort hat man das Bild von Bach, dem virtuosen Improvisator, im Kopf. Dass er aber auch ein ausgezeichnete Geiger und Bratschist war, ist nur wenigen bekannt. Nach den Worten Carl Philipp Emanuels spielte er „bis zum ziemlich herannahenden Alter (...) die Violine rein und durchdringend und hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können.“ 1714 erhielt Bach aufgrund seines exzellenten Violinspiels und seiner reichen Orchestererfahrung sogar den Posten des Konzertmeisters des Weimarer Hoforchesters. Johann Sebastian Bachs Geigentechnik und seine Interpretationsart wurden von verschiedenen Traditionen beeinflusst. In seiner Zeit in Weimar baute er eine enge Beziehung zur Musik des Geigers Johann Paul von Westhoff auf, nachdem er 1708 nach seiner Ankunft in Weimar bereits in das östliche Freihaus, den Wohnsitz des verstorbenen Musikers, eingezogen war. Bereits 1703 hielt sich Bach für mindestens sechs Monate in der Stadt auf und war

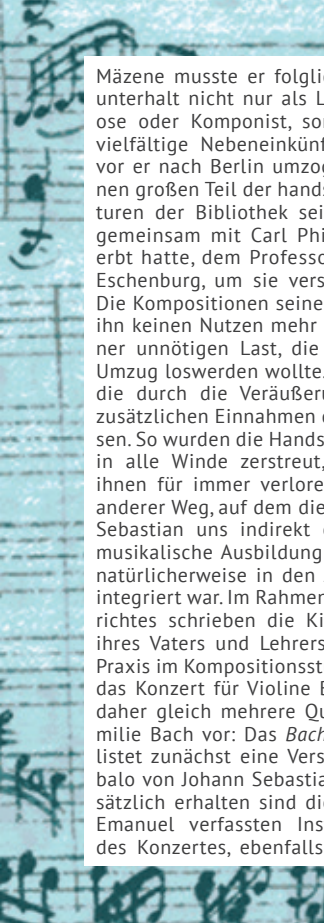
Westhoff in dieser Zeit sicherlich auch persönlich begegnet. Westhoffs Name ist heute kaum mehr bekannt, der Violinist und Komponist hatte jedoch einen entscheidenden Einfluss auf Bachs Spiel. Westhoff komponierte mit seinen sechs Suiten eines der ersten Werke für Solovioline (ohne Begleitung durch eine Bassstimme); Musikalisch und technisch innovativ stellten sie zweifellos das Vorbild für die berühmten Sonaten und Partiten für Solovioline von J.S. Bach (BWV 1001-1006) dar. Zusätzlich hatte Bach auch Kenntnis von der Musik Arcangelo Corellis, Giuseppe Torellis, Antonio Vivaldis und Johann Georg Pisendels (der unter anderem auch ein Schüler Vivaldis war). Die Werke dieser Komponisten beinhalten verschiedene musikalische und technische Elemente, die Bach in seine Violinkonzerte klug und auf einzigartige Weise einarbeitete, insbesondere in das Konzert BWV 1052R, das sich in puncto technischer Schwierigkeit mit den Konzerten Vivaldis oder Tartinis messen lässt und sich damit als eines der anspruchsvollsten Violinkonzerte seiner Zeit präsentiert.

Bach und das italienische Konzert

Vivaldi gilt allgemein als der Komponist, der der Gattung des italienischen Concerto zu seiner vollen Blüte und maximalen Ausdrucksmöglichkeiten verhalf. 1713 erhielt Bach in Weimar eine Kopie der 1711 vom Verlag Estienne Roger in Amsterdam unter dem Namen *L'Estro Armonico* herausgegebenen

Konzertsammlung des Prete Rosso, möglicherweise Bachs erster Kontakt mit dieser Musik. Rogers Verlag in Amsterdam stellte zur damaligen Zeit eine der wichtigsten Achsen für die Verbreitung von Musik dar und spielte darüber hinaus eine wichtige Rolle für Bachs Bemühungen sich ein Bild von der italienischen Musik im Allgemeinen, insbesondere aber der Geigenmusik zu verschaffen. ■■ Trotz Bachs offenbar intensiver Beschäftigung mit diesem Instrument blieben nur drei Konzerte für Violine und Orchester erhalten. In den letzten Jahren setzte sich die Schlussfolgerung durch, dass allen Cembalokonzerten Violinkonzerte zugrunde liegen, deren Partituren jedoch verloren gingen. Aus heutiger Sicht können wir uns tatsächlich sehr glücklich schätzen, dass Bach ein Meister in der Wiederverwertung und Adaptation seiner eigenen Musik war. Das Konzert BWV 1052R, welches Sie auf der CD hören, konnte daher anhand eines erhaltenen Konzertes für Cembalo rekonstruiert werden. Während eine der ersten Rekonstruktionen dieses Konzerts bereits 1873 durch den berühmten Geiger Ferdinand David vorgenommen wurde (ein persönlicher Freund Felix Mendelssohn Bartholdys, für den er sein berühmtes Konzert in e-Moll komponierte), ist die hier aufgenommene Version des Konzertes eine von Néstor Fabián Cortés Garzón eigens erarbeitete Fassung. ■■ An dieser Stelle stellt sich die Frage: Wie und warum werden verlorene Stücke rekonstruiert? Als Musiker

müssen wir uns manchmal auch in die Rolle eines Archäologen versetzen, vergilbte Seiten aus den Tiefen der Bibliotheksschränke ausgraben und abstauben, in ihnen den verborgenen Schatz erkennen, wo andere nur Steine sehen. Manchmal lohnt es sich auch, die Steine neu zu deuten. Wir sehen Noten mit anderen Augen, die vormals für veraltet gehalten wurden, aber bei näherer Betrachtung wertvolle Informationen liefern. Im Fall der Musik Johann Sebastian Bachs erreichen uns die Bausteine, die zur Rekonstruktion nötig sind, auf verschiedene Weise, einige direkter als andere. Licht ins Dunkel bringen beispielsweise die Notenbibliothek und Arbeit seiner Söhne. Insbesondere die ältesten, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel, arbeiteten eng mit ihrem Vater zusammen, wurden von ihm als Kopisten, manchmal sogar als Revisoren eingesetzt. ■■ Um zu verstehen, warum viele der Manuskripte des Vaters verschwanden, möglicherweise einschließllich einer Version unseres Violinkonzertes, oder sich auf unsystematische Weise verbreitet haben, sollten wir einen Blick auf seinen ältesten Sohn werfen: Wilhelm Friedemann verbrachte seinen letzten Lebensabschnitt ab 1774 in Berlin, nachdem er zuvor als selbständiger Musiker in Braunschweig gelebt hatte. Sein allem Anschein nach relativ schwieriger Charakter veranlasste ihn, sich von sämtlichen Arbeitgebern zu trennen, die ihm eine feste Position in Aussicht stellten. Trotz seines Genies und zahlreicher



Mäzene musste er folglich seinen Lebensunterhalt nicht nur als Lehrer, Tastenvirtuose oder Komponist, sondern auch durch vielfältige Nebeneinkünfte verdienen. Bevor er nach Berlin umzog, hinterließ er einen großen Teil der handschriftlichen Partituren der Bibliothek seines Vaters, die er gemeinsam mit Carl Philipp Emanuel geerbt hatte, dem Professor Johann Joachim Eschenburg, um sie versteigern zu lassen. Die Kompositionen seines Vaters hatten für ihn keinen Nutzen mehr und wurden zu einer unnötigen Last, die er noch vor dem Umzug loswerden wollte. Zudem war er auf die durch die Veräußerung entstehenden zusätzlichen Einnahmen dringend angewiesen. So wurden die Handschriften des Vaters in alle Winde zerstreut, wobei viele von ihnen für immer verloren gingen. ■ Ein anderer Weg, auf dem die Musik von Johann Sebastian uns indirekt erreichte, war die musikalische Ausbildung seiner Kinder, die natürlicherweise in den Alltag der Familie integriert war. Im Rahmen ihres Musikunterrichtes schrieben die Kinder die Arbeiten ihres Vaters und Lehrers ab, eine gängige Praxis im Kompositionsstudium der Zeit. Für das Konzert für Violine BWV 1052R liegen daher gleich mehrere Quellen aus der Familie Bach vor: Das *Bach-Werke-Verzeichnis* listet zunächst eine Version für Solo-Cembalo von Johann Sebastian Bach selbst. Zusätzlich erhalten sind die von Carl Philipp Emanuel verfassten Instrumentalstimmen des Konzertes, ebenfalls eine Fassung für

Cembalo, vielleicht als vom Vater geforderte Transkriptionsübung. Da Carl Philipp Emanuel im Ensemble *Collegium Musicum* solistisch nur am Tasteninstrument auftreten konnte, mag ihn auch dies zur Bearbeitung bereits bestehender Werke motiviert haben.

■ Dass Bach die Methode des Umarbeitens eigener Werke regelmäßig einsetzte, lässt sich auch daran erkennen, dass sich Teile der Komposition in Werken wie den Kantaten BWV 146 (1726) und BWV 188 (1728) wiederfinden, ein wertvoller Hinweis für die Rekonstruktion des Konzertes. ■ Die Herausforderung, eine Komposition für Violine für das Cembalo zu transkribieren (und sie dann in die entgegengesetzte Richtung zu rekonstruieren), birgt einige Schwierigkeiten. Dies bezieht sich zunächst auf zwei wesentliche Eigenschaften der Instrumente: das Register und die Fähigkeiten im Hinblick auf Mehrstimmigkeit. Bezüglich des Ambitus wartet das Cembalo naturgemäß mit einem weitaus größeren Tonumfang im Tenor- und Bassbereich auf, im Gegensatz dazu hat die Violine im hohen Register eine größere Reichweite. Daher muss anhand des vorliegenden Materials entschieden werden, ob beispielsweise ein Oktavwechsel mitten in einer Solopassage technische oder musikalische Gründe hat. Im Bezug auf Polyphonie und die Notenschrift ist zu bedenken, dass die Cembalostimme normalerweise in zwei Systemen notiert wird (eines für die linke und eines für die rechte Hand), wobei die Solostimme zwischen den beiden

aufgeteilt werden muss. Trotz der polyphonen Fähigkeiten der Violine, ist es nicht möglich auf diesem Instrument alle Stimmen zu spielen, die für das Cembalo komponiert wurden. Zu Beginn der Arbeit an einer Transkription für Solovioline sehen wir uns also mit einem Überschuss an musikalischem Material konfrontiert, das es unter den Stimmen des Orchesters neu zu verteilen gilt. Dabei stellt die Bassstimme die größte Herausforderung dar: In den Solo-Passagen spielt das Cembalo zusätzlich die Continuostimme, was für die Violine, wie angedeutet, nicht möglich ist. Die Basslagen unterliegen also sehr wahrscheinlich den weitreichendsten Modifikationen. Dies zeigt sich in der Vielzahl von Änderungen, die Bach selbst bereits am Manuskript vornahm.

Und nun: Musik ab!

All diese Ausführungen und das Untersuchen historischer Zusammenhänge haben allein den Zweck, Sie beim Hören dieser CD zu begleiten. Uns war es wichtig, unsere Vision der Musik Bachs mit Ihnen zu teilen und Sie damit zugleich näher an unsere Arbeitsweise heranzuführen. Wir hoffen, dass Sie nun anhand aller Anekdoten, Geschichten und Gedanken noch tiefer in diese Produktion eintauchen und die Musik umso mehr genießen können. ■

Das Bremer Barockorchester wurde 2015 gegründet und spielt unter der künstlerischen Leitung des in Kolumbien geborenen Cellisten Néstor Fabián Cortés Garzón. Er studierte am „Conservatorio Universidad Nacional de Colombia“ in Bogotá bei Henryk Zarzycki klassisches Violoncello mit Schwerpunkt Historische Aufführungspraxis und schloss sein Cellostudium mit der Bestnote ab. Anschließend absolvierte Cortés Garzón ein Aufbaustudium im Fach Barockvioloncello in der Klasse von Prof. Viola de Hoog in Bremen. Konzertreisen mit verschiedenen Orchestern und Ensembles führten den Cellisten bereits zu namhaften Festivals in ganz Europa und Amerika. Seine zahlreichen Projekte brachten ihn darüber hinaus mit renommierten Spezialisten der Alten Musik wie Sigiswald Kuijken, Edoardo Torbianelli oder Leonardo García Alarcón zusammen. 2009 gründete er das Kammermusik Ensemble „Los Temperamentos“, mit welchem er sich schwerpunktmäßig der Aufführung lateinamerikanischer Barockmusik widmet und bereits mehrere erfolgreiche CDs einspielte. ■ Mit dem Bremer Barockorchester vertieft sich der kolumbianische Cellist nun in die spezifischen Anforderungen der Ästhetik des barocken und klassischen Orchesterrepertoires. Die Presse urteilte über das Bremer Barockorchester kürzlich wie folgt:

Das Orchester unterstützte den jeweiligen Ausdruck, schleuderte lustvolle Raketen der Lebensfreude auf die Bühne oder bot ein weiches musikalisches Ruhekitzen... Bei allen Allegro-Teilen dieses Konzerts hatte man den Eindruck, dass das [BBO] den Kurfürstensaal „rockte“. Der Groove, den die Barockmusik hier ausstrahlte, war so stark, dass die Zuhörer ganz unmittelbar mitgerissen wurden. Vor diesem Hintergrund hätte es statt „Barockorchester“ eigentlich „Barockband“ heißen müssen.
(Süddeutsche Zeitung, 2019)

Zahlreiche angesehene Künstler wie u.a. Ryo Terakado, Midori Seiler, Stéphanie Paulet, Johannes Pramsohler, Dorothee Oberlinger oder Dmitry Sinkovsky kooperierten bereits mit dem Bremer Barockorchester, das Ensemble konzertiert national und international. Mit seinen Live-Mitschnitten erobert das BBO auch die Welt des Musikstreamings. Der Videokanal des Ensembles zählt mittlerweile mehr als 11.500 Abonnenten, weit über 2,5 Millionen Mal riefen Internetnutzer die Interpretationen weltweit ab.

L'Orchestre Baroque de Brême

La statue de Roland et les musiciens de Brême sont les symboles les plus distinctifs de la ville. Emblème de la liberté et de l'indépendance accordée en son temps par Charlemagne, la statue de Roland siège depuis 1404 sur la place principale de Brême, honorant son statut de ville libre et hanséatique. Non loin de celle-ci se trouvent les autres figures célèbres de la ville : l'âne, le chien, le chat et le coq, un ensemble formant les musiciens de Brême, personnages du conte éponyme des frères Grimm. C'est précisément l'alliance de ces deux dimensions, la liberté et la musicalité, qui est au cœur du travail artistique que l'Orchestre Baroque de Brême présente sur son premier disque. ■ Au cours de leur formation académique et artistique, les musiciens acquièrent des connaissances et une expérience approfondie dans le domaine de l'interprétation historique, mais ils se laissent également porter par leur curiosité afin d'élaborer de nouveaux projets. C'est ainsi qu'est né l'Orchestre Baroque de Brême, à l'initiative de certains diplômés de l'Académie de Musique Ancienne de Brême. En formant un ensemble stable, ils ont permis à leurs membres de continuer à explorer les possibilités techniques et artistiques de l'interprétation historiquement informée. ■ Aujourd'hui comme à l'époque baroque,

les musiciens et la musique sillonnent l'Europe et le monde. Ces voyages et ces nouvelles expériences ont fait grandir l'Orchestre Baroque de Brême, qui réunit des collègues et des amis aux origines culturelles et musicales très diverses. Des musiciens issus d'institutions renommées en Europe et aux Etats-Unis, et qui se sont désormais fait une place sur les scènes d'académies et de festivals de musique baroque prestigieuse. ■ Dans le cadre de son travail, l'orchestre a initié une série de concerts – Barock&Umzu – qui propose régulièrement au public de redécouvrir le répertoire baroque à travers des réinterprétations originales et la reprise d'œuvres inconnues. Cette série de concerts a débuté avec un programme entièrement consacré à l'un des plus grands compositeurs baroques allemands, Jean-Sébastien Bach. Le premier disque de l'Orchestre Baroque de Brême, BACH to the Roots!, se propose de prolonger, à titre d'hommage, cette expérience musicale.

Qu'allons-nous écouter ?

Choisir des œuvres pour un enregistrement est chose difficile, d'autant plus lorsqu'il s'agit du premier, et encore plus lorsqu'il s'agit de la musique de Jean-Sébastien Bach. En tant qu'ensemble instrumental, notre première préoccupation a été de choisir des éléments représentatifs de l'œuvre du compositeur, qui reflètent, en même temps, l'évolution artistique de l'orchestre. ■ Mais pourquoi ces œuvres en particulier, et pour-

quoi Jean-Sébastien Bach ? N'existe-t-il pas déjà mille versions de ses compositions ?... ■ C'est précisément parce que la musique de Bach a donné lieu à d'innombrables enregistrements qu'elle permet de démontrer la verve créative et avant-gardiste de notre orchestre. Un esprit investigateur et innovant, dont l'ambition est d'incorporer les dernières découvertes et d'explorer les nouveaux chemins s'ouvrant dans le monde de l'interprétation historique. Ces nouvelles approches sont l'occasion de s'éloigner des idées préconçues sur la façon dont cette musique doit être interprétée.

« Nous voulons présenter à l'auditeur une image neuve qui lui permette de se détacher, pour ainsi dire, des modes d'interprétation conventionnels qui irriguent encore de manière inconsciente les nouvelles générations de musiciens et de publics aux quatre coins du monde. »

Néstor Fabián Cortés Garzón, directeur artistique de l'Orchestre Baroque de Brême

...et comment doit être joué Bach ?

Les académies de musique ancienne, dont la tradition européenne est longue, forment les étudiants dans l'interprétation historique dite « standard ». Y sont enseignés les critères scientifiques et les idéaux esthétiques qui ont constitué cette pratique au cours des dernières décennies. Loin d'être erronées ou dépassées, ces conventions ont permis à l'interprétation historique de se

faire une place sur le marché musical actuel. D'un autre côté, elles ont aussi inspiré de nouvelles explorations et des réinterprétations du langage baroque. ■ Cet esprit d'expérimentation et d'innovation nous pousse, nous musiciens, à évoluer artistiquement, à interroger la tradition académique, et, finalement, à atteindre de nouveaux résultats artistiques. Il faut imaginer l'interprétation d'une composition baroque comme le résultat d'une réaction en chaîne qui commence par le compositeur et son manuscrit original, si celui-ci existe encore. Le manuscrit est le point de départ de multiples sources et copies d'époques différentes, et longtemps, très longtemps après – disons 300 ans plus tard – cette musique nous parvient à nous, interprètes d'aujourd'hui. Dans ce processus artistique, les interprètes sont les derniers maillons et doivent, de ce fait, prendre des décisions qui ont un impact direct sur la musique. Ainsi, même si l'étude approfondie de sources théoriques, musicales et historiques est utile, la notation musicale d'époque baroque est tout sauf absolue. ■ Dans cette optique, nous pensons que l'une de nos contributions principales en tant qu'interprètes a trait à l'ornementation. Le profond respect que suscite la musique de Bach a incité de nombreux musiciens à standardiser leurs interprétations. Seuls certains d'entre eux prennent le risque artistique d'intervenir dans le texte original. Cette tradition revient à isoler Bach, comme s'il appartenait à une autre

époque, non pas baroque, mais une époque qui lui serait exclusive. Beaucoup oublient que Bach a vécu pendant une période où les canons de l'interprétation et de l'ornementation allaient bien au-delà du fait d'ajouter de simples ornements ou des trilles aux cadences. En tant qu'art à part entière, l'ornementation faisait partie intégrante de l'interprétation. ■ Ceci ne signifie pas que les ornements sont ajoutés de manière aléatoire. Pour la préparation de ce CD, nous avons réalisé une étude intensive des œuvres afin de nous rapprocher le plus possible de la langue du compositeur lui-même.

« En plus de comparer des centaines de mesures des compositions de Bach, une grande partie du travail a été réalisée lors de sessions au cours desquelles nous avons exploré différentes possibilités sur l'instrument, tout en prenant en compte la réception de l'auditeur. Au final, on ne peut pas simplement ajouter des notes au texte original. Elles doivent correspondre, au moins en théorie, à l'esthétique de Bach. »

Néstor Fabián Cortés Garzón

BACH to the Roots

Bach est synonyme de musique baroque, tant et si bien qu'aujourd'hui encore, de nombreux livres d'histoire de la musique considèrent l'année de sa mort – 1750 – comme la fin du baroque musical. Jean-Sébastien Bach était un musicien versatile. D'énormes quantités d'encre ont été déversées au sujet

de ses différentes facettes en tant que musicien et en tant qu'homme : organiste, violoniste, compositeur de musique sacrée, de musique instrumentale, de concertos de style italien, de suites de style français, et un long et cetera. L'ensemble de ces œuvres forment une production musicale dont le cachet personnel est incontestable. Avec sa musique, Bach a défini un style allemand unique qui est fermement ancré dans le baroque. Une raison de plus pour offrir un « retour aux racines » (BACH to the Roots) à travers cet enregistrement. ■■■ À la différence de contemporains tels que Georg Philipp Telemann ou Antonio Vivaldi, la musique purement instrumentale, en général, et la musique pour orchestre, en particulier, ont un rôle moins important dans la vaste œuvre de Bach : dix-huit concertos originaux pour instruments solistes, et quatre suites pour orchestre. Vivaldi a composé à lui seul environ 550 œuvres instrumentales, dont plus de 230 sont des concertos pour violon. De plus, il arrive que les chercheurs découvrent encore des œuvres oubliées. Au sein de la musique instrumentale, le catalogue de Vivaldi (*Ryom-Verzeichnis*) présente environ quarante compositions pour orchestre sans soliste. Sans oublier l'énorme production de Telemann, qui comprend plus d'un millier de compositions, dont 126 suites pour orchestre. ■■■ Ainsi, tout le génie musical de Bach est condensé en quelques morceaux sélectionnés qui contiennent des aspects stylistiques uniques, et dont

l'analyse est fascinante. L'une des caractéristiques les plus importantes du baroque musical est l'établissement et la différenciation des styles français et italien. Plus tard, un troisième style apparaîtra, le style allemand, qui, en mélangeant des éléments des deux autres, formera son propre langage. Bach montre qu'il connaît et maîtrise parfaitement ces langues, et en ce sens, la sélection établie pour ce disque est également un hommage à la diversité de son travail.

Bach le claveciniste : BWV 1050

La collection de concertos connue sous le nom de *Concertos Brandebourgeois* forme l'une des œuvres le plus remarquables de Bach. Sa maîtrise des différents styles et langages de composition se révèle à travers la diversité des concertos, l'hétérogénéité de leur conception, et le lien presque inexistant au sein de son programme. Bach parvient à remplir son objectif, qui est de présenter une riche variété de textures instrumentales et de formes musicales. ■■■ Tentons à présent de nous concentrer sur le cinquième concerto de la collection. Ce concerto est un exemple de la façon dont la tradition intermédiaire de ce répertoire reste ininterrompue jusqu'à la « redécouverte de Bach » par Félix Mendelssohn. Ceci nous donne l'opportunité d'une petite digression sur l'histoire familiale de Mendelssohn :

Bella Salomon, la grand-mère de Félix, et Sara Levy, sa grande tante, toutes deux nées à Itzig, ont grandi dans la tradition musicale

de la famille Bach. Bella prend des cours avec Johann Philipp Kirnberger, un étudiant de Jean-Sébastien, et Sara prend des cours avec Wilhelm Friedemann Bach lui-même. Sara est également l'admiratrice et mécène de son jeune frère, Carl Philipp Emanuel Bach. Dans son salon berlinois, elle interprète exclusivement la musique de la famille Bach, et possède une vaste collection de musique de son père, qu'elle acquiert directement de la main de ses fils, Wilhelm Friedmann et Carl Philipp Emanuel. ■ C'est à ce moment que le jeune Mendelssohn entre en scène. Mendelssohn quitte Hambourg en 1811 pour s'installer à Berlin avec sa famille, en raison de l'occupation française. À Berlin, Félix entre en contact direct avec la musique de Bach ; il a accès non seulement à ses partitions mais aussi aux concerts pendant lesquels elle est jouée. Sa grand-mère, par exemple, a participé à l'interprétation du *Concerto Brandebourgeois n° 5* comme soliste au clavecin, œuvre également incluse sur ce disque. Ce contact direct inspirera le précoce Félix à faire des recherches approfondies et à réinterpréter les œuvres de Bach, avec l'immense avantage de vivre cette tradition presque de première main. Son enthousiasme pour cette musique fait partie de l'initiative qui anticipe et ouvre la voie au mouvement moderne de l'interprétation historiquement informée. ■ Pour en revenir à notre CD, nous pouvons considérer qu'avec ce concerto, Bach rend hommage aux trois nations et aux

trois instruments les plus importants et caractéristiques du baroque. ■ L'Italie et le violon. Le premier mouvement, inspiré des concertos typiquement italiens de Vivaldi, empli d'effets contrastés, oscillant entre drame et fureur. ■ La France et la flûte traversière. Le deuxième mouvement, qui, bien qu'ayant la forme d'une sonate en trio (une marque déposée en Italie), est chargé d'une atmosphère intime, de textures et d'une ornementation délicate au parfum typiquement français. ■ L'Allemagne et le clavecin (*das Clavier*). Le troisième mouvement, structuré à partir d'un fugato, caractéristique du style allemand contrapontique. Il existe un lien entre les entrées fréquentes du clavecin dans ce mouvement et le rôle prépondérant qu'il a déjà joué dans le premier mouvement. Ce lien entre les deux mouvements permet à Bach de créer un cadre cohérent pour l'ensemble du concerto. ■ C'est dans ce contexte, justement, que le clavecin commence à assumer un nouveau rôle dans l'orchestre. La musique pour clavier solo – c'est-à-dire sans accompagnement, et non pas comme accompagnement d'autres instruments – existait déjà pour le clavecin comme pour l'orgue, et elle était déjà relativement développée d'un point de vue musical et technique. Mais jusqu'alors, le rôle du clavier dans l'orchestre se limitait à faire partie du continuo ou à prendre de petites parties dans l'*obligato*. Plusieurs exemples typiques peuvent être trouvés dans le *Concerto Grosso* de Händel (op. 3, n° 6), ou

dans certaines cantates de Bach composées à partir de 1727, époque à laquelle il commence à diriger le *Collegium Musicum* et ses représentations au *Café Zimmermann*. En gardant cela à l'esprit, nous pourrions considérer le cinquième *Concerto Brandebourgeois* comme un concerto pour clavecin avec accompagnement d'orchestre, peut-être même l'un des premiers du genre. ■ Si l'importance du violon et de la flûte traversière ne doit pas être sous-estimée, le rôle virtuose du clavecin signale ici l'émancipation du clavier, qui prend le rôle de premier plan au sein de l'ensemble. Ce rôle était normalement réservé aux instruments mélodiques tels que le violon et la flûte traversière. Désormais, le clavier devient tout aussi important, dépassant même en virtuosité les autres instruments, grâce à la cadence monumentale qui est ancrée dans le premier mouvement à la manière des grandes cadences italiennes pour violon écrites par Antonio Vivaldi ou Giuseppe Tartini.

Le Zimmermannsche Kaffehaus et le *Collegium Musicum* : BWV 1067

De la Suite pour orchestre en si mineur, seules les parties de la flûte traversière et de l'alto ont survécu. Bien que ces deux parties puissent être rattachées à des manuscrits authentiques de Bach, les autres voix sont le fruit de copistes. On peut y remarquer des erreurs systématiques qui démontrent que la copie a été faite à partir d'un original en la mineur, celui-ci étant probablement destiné

à un orchestre à cordes avec un violon soliste. ■ On ne sait pas pourquoi cette transposition existe, car le si mineur est une tonalité récurrente dans le répertoire de la flûte traversière et, de plus, les instruments à cordes n'ont aucun problème à gérer cette tonalité. Ces réflexions amènent donc plus de questions que de réponses. Est-il possible que certains passages de la version originale aient été techniquement trop difficiles pour le soliste dont disposait Bach ? Si cela est vrai, la transposition a été faite uniquement pour des raisons techniques, de sorte que la flûte traversière a pu assumer le rôle de soliste. Ou est-il possible que les vrais motifs de Bach aient été purement musicaux ou esthétiques ? Si nous ne pouvons pas répondre à ces questions, nous savons que cette suite et le cinquième *Concerto Brandebourgeois* sont étroitement liés : dans les deux œuvres, la flûte traversière joue un rôle intermédiaire entre le *tutti* et le *solo*, rejoignant les violons dans de nombreux *tutti*, et se démarquant comme soliste dans diverses autres parties. ■ Mais pourquoi était-il nécessaire de transcrire et d'adapter la musique d'un instrument à un autre ? La période la plus longue que Bach a passée au même endroit a été à Leipzig, à partir de 1723, où il devient connu sous le nom de *Thomascantor*. Son occupation principale est alors de diriger la musique sacrée de la ville. Mais ce travail est aussi traditionnellement lié à la direction du *Collegium Musicum*, un ensemble

instrumental fondé en 1701 par G.P. Telemann. Entre 1727 et 1742, en plus de ses autres engagements professionnels, Bach dirige des centaines de concerts avec cet ensemble. Le nombre considérable de représentations rend nécessaire et obligatoire la présentation régulière de nouvelles musiques. Pour ce faire, Bach doit satisfaire à certains critères de qualité. De même, le *Collegium Musicum* se doit de présenter régulièrement de nouveaux solistes. Comme ce type de pratique devient systématique pour Bach, cela pourrait expliquer en partie pourquoi on voit l'apparition, en 1738, d'un ensemble de concertos de clavecin qui sont des transcriptions de concertos pour d'autres instruments solistes.

Donner libre cours à l'ornementation

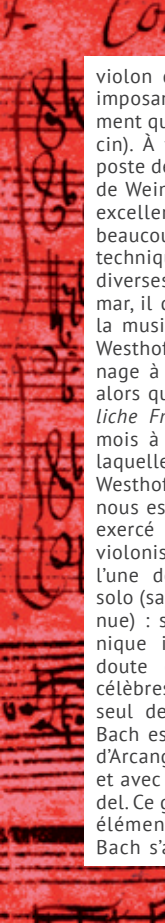
L'ornementation au sein d'un ensemble est une tradition qui naît et se développe au XVII^e siècle. Elle commence par les *diminuendos* que chantent les solistes dans des madrigaux célèbres, une forme typique de musique vocale à la Renaissance. L'existence d'ensembles plus petits, avec un seul instrumentiste par voix, ont permis l'ajout de notes ornementales avec une relative souplesse, et sans problème majeur de coordination. ■

Au fur et à mesure que l'ensemble grandit et qu'il se mue en orchestre, avec plusieurs musiciens jouant la même voix et avec divers instruments, l'ornementation devient plus complexe, exigeant certains accords et certaines normes. Cette série de conventions

n'est pas écrite mais elle est complétée par le contrôle du chef de groupe. C'est ainsi que la figure du premier violon apparaît. Bien que de nombreuses sources de cette période mettent en garde contre la difficulté, et, souvent, contre l'inconvénient d'ajouter des ornements dans les *tutti* orchestraux, nous savons que c'est une pratique suivie par les musiciens les plus renommés de l'époque. C'est le cas, par exemple, de Johann Georg Pisendel – premier violon de l'orchestre de Dresde, et ami proche de Bach – qui nous a laissé des échantillons d'ornements élaborés lors de sections orchestrales, même sans soliste. Telle était l'indépendance du premier violon à cette époque. Dans cette suite, nous présentons une version avec un type d'ornementation inspiré de la tradition de Dresde, très proche des idées de Bach.

Bach, le violoniste : BWV 1052R

Lorsque l'on parle de Jean-Sébastien Bach, le premier instrument qui nous vient à l'esprit est l'orgue. L'image de Bach assis à son clavier, jouant des improvisations virtuoses, est inévitable. Mais Bach était aussi un excellent violoniste et altiste. Selon son fils, Carl Philipp Emanuel: « ...bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er [Johann Sebastian Bach] die Violine rein und durchdringend und hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können... » (...Jusqu'à un âge avancé, Bach était capable de jouer du



violon d'une manière propre et puissante, imposant un ordre à l'orchestre plus facilement qu'il n'aurait pu le faire avec un clavecin). À tel point qu'en 1714, il obtient le poste de premier violon soliste à l'orchestre de Weimar, ce qui montre qu'il a alors une excellente maîtrise du violon, et a déjà beaucoup d'expérience orchestrale. ■ Sa technique de violon a été influencée par diverses traditions interprétatives. À Weimar, il développe une relation étroite avec la musique du violoniste Johann Paul von Westhoff, dans la maison duquel il emménage à son arrivée dans la ville, en 1708, alors que celui-ci est déjà décédé (*das östliche Freihaus*). Bach avait déjà passé six mois à Weimar, en 1703, période pendant laquelle il aurait probablement rencontré Westhoff en personne. Le nom de Westhoff nous est peut-être moins familier, mais il a exercé une influence décisive sur le style violonistique de Bach. Westhoff a composé l'une des premières œuvres pour violon solo (sans accompagnement de basse continue) : six suites au style musical et technique innovant, qui servent sans aucun doute de modèles et d'inspiration aux célèbres Sonates et Partitas pour violon seul de Bach (BWV 1001-1006). De plus, Bach est aussi en contact avec la musique d'Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Vivaldi, et avec l'un des élèves de ce dernier, Pisen-del. Ce genre de musique présente plusieurs éléments musicaux et techniques que Bach s'approprié et transforme de manière


unique dans ses concertos pour violon, en particulier dans le BWV 1052R. En termes de difficulté technique, celui-ci est égal aux concertos de Vivaldi ou de Tartini, ce qui en fait l'un des concertos les plus exigeants de son époque.

Bach et le concerto italien

Il est évident que Vivaldi a porté la forme du concerto à sa pleine splendeur et à son expression maximale, et, comme nous l'avons déjà dit, Bach connaît la musique italienne du *Prete Rosso* en profondeur. En 1713, arrive à Weimar une copie envoyée d'Amsterdam issue de la collection des concertos émis en 1711 par l'éditeur Estienne Roger, *L'Estro Armonico*. C'est peut-être là le premier contact de Bach avec la musique de Vivaldi. La maison d'édition de Roger à Amsterdam a joué un rôle déterminant dans la diffusion de la musique de cette époque. Elle a également joué un rôle crucial dans le contact que Bach a eu avec la musique italienne en général, mais, surtout, avec la musique pour violon. ■ Bien que Bach ait une relation étroite avec le violon, seules les partitions de trois concertos pour violon et orchestre ont survécu. Ces dernières années, il en a été conclu que les concertos pour clavecin sont à l'origine basés sur des concertos pour violon, qui ont existé à un moment donné, mais dont les partitions ont été perdues. Heureusement, Bach était un maître dans la réutilisation et la réinvention de sa propre musique. Le

concerto BWV 1052R, qui est inclus sur ce CD, est une reconstruction basée sur un concerto pour clavecin. Tandis qu'en 1873, les premières reconstructions ont déjà été entreprises par le célèbre violoniste Ferdinand David (ami personnel de Mendelssohn, pour qui celui-ci a composé son célèbre concerto en mi mineur), notre version de ce concerto a été élaborée et révisée méticuleusement par notre soliste et notre directeur musical. ■ À ce stade, une question se pose. Comment et pourquoi les œuvres perdues sont-elles reconstruites ? En tant que musiciens, nous devons parfois devenir archéologues. Nous devons déterrer et dépoussiérer de vieux fragments de papier des profondeurs des étagères de la bibliothèque, et nous exercer à voir des trésors là où d'autres ne voient que des pierres. Parfois, il nous faut même les réinterpréter ; inspecter avec des yeux neufs des partitions qui ont été jugées archaïques, et découvrir qu'elles recèlent d'informations précieuses. Dans le cas de la musique de Bach, les « pierres » de sa reconstruction nous parviennent sous diverses formes, certaines plus directes que d'autres. Ainsi, la reconstruction de certaines parties de son travail est rendue possible grâce à la bibliothèque et le travail de ses fils – aînés en particulier – Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel. Témoins vivants de la production de leur père, ils sont aussi, à l'occasion, copistes ou même réviseurs de ses manuscrits. ■ Afin de comprendre pourquoi de nombreux

manuscrits de Bach ont été perdus – parmi eux, une version possible de notre concerto pour violon – ou pourquoi ils ont été diffusés de manière aléatoire, nous pouvons nous attarder sur le fils aîné : Wilhelm Friedemann a passé la dernière étape de sa vie à Berlin. En 1774, il s'y installe après avoir quitté Braunschweig, où il a déjà vécu comme musicien indépendant. Son caractère difficile l'a amené à se distancier de tous les mécènes qui lui proposaient un poste permanent. Malgré son génie et ses nombreux mécènes, il doit diversifier ses moyens de subsistance, non seulement comme professeur, virtuose du clavier ou compositeur. Avant de se rendre à Berlin, il a laissé entre les mains du professeur Johann Joachim Eschenburg une partie importante des manuscrits des archives de son père, dont il a hérité avec Carl Philipp Emanuel, dans le but de les vendre aux enchères. La musique de son père ne lui est plus utile à ce moment ; il veut se libérer de charges inutiles pour son déménagement à Berlin, ayant, en plus, besoin d'un peu d'argent. C'est ainsi que beaucoup de manuscrits de Bach ont été dispersés et perdus. ■ Un autre chemin indirect par lequel la musique de Jean-Sébastien Bach nous parvient se trouve dans le processus de formation musicale de ses fils. Ce processus a fait partie intégrante de leur vie familiale quotidienne. Dans le cadre de leur éducation, les enfants transcrivent le travail de leur père et de leur maître, ce qui est



une pratique habituelle dans le processus d'apprentissage de la composition. Dans le cas du concerto pour violon BWV 1052, il existe plusieurs sources : une version pour clavier, composée par Bach lui-même, qui est comprise dans le *Bach-Werke-Verzeichnis* (un catalogue de compositions de Bach). Il existe, de plus, des parties instrumentales du concerto écrites par la main de Carl Philipp Emanuel, ainsi qu'une autre version pour clavecin écrite par le propre fils de Bach. Celle-ci se base sur le concerto pour violon, qui est peut-être un exercice de transcription donné par son père. Il est aussi utile de préciser que Carl Philipp Emanuel n'a participé à l'ensemble orchestral *Collegium Musicum* qu'en tant que soliste au clavier, ce qui aurait pu motiver ses membres à réadapter des œuvres déjà existantes. ■ Cette méthode de recyclage musical est typique des méthodes de travail de Bach. La musique de ce concerto est présente dans des mouvements d'autres œuvres, comme les cantates BWV 146 (1726) et BWV 188 (1728), qui constituent toutes deux un document précieux pour la reconstruction du concerto. ■ Le défi de transcrire des œuvres pour clavier composées à l'origine pour le violon – et à l'inverse, ensuite, pour les reconstruire – pose plusieurs difficultés. Deux des plus importantes concernent les aspects intrinsèques des instruments : le registre et les capacités polyphoniques. En ce qui concerne le registre, il est évident que le clavecin présente une

gamme plus large dans le registre grave, tandis que le violon a une gamme plus grande dans le registre aiguë. C'est pourquoi, lors de l'analyse du concerto, les chercheurs doivent décider le moment où un changement d'octave au milieu d'un passage se base sur des raisons techniques plutôt que musicales. En termes de polyphonie et de notation instrumentale, il faut tenir compte du fait que la musique pour clavier est normalement écrite sur deux portées (une pour la main droite, une pour la main gauche), et que la partie soliste est donc répartie entre ces deux. Malgré ses capacités polyphoniques, le violon ne peut pas exécuter toutes les voix de la même manière que le clavier. Ainsi, lorsque nous transcrivons la partie du clavier pour le violon, nous sommes confrontés à un excès de matière que nous devons redistribuer entre les voix de l'orchestre. Dans ce processus, la partie basse pose le plus grand défi : dans les parties solo, le clavier joue également le rôle du continuo, ce qui, comme nous l'avons déjà vu, n'est pas possible pour le violon. La partie basse est donc l'une des voix qui subit les modifications les plus importantes. Ceci est également visible dans l'énorme quantité de modifications que Bach lui-même a apportée à son manuscrit.

Violin

Et maintenant... place à la musique !

Toutes ces considérations historiques ont pour but d'accompagner l'écoute de ce CD. Il était important pour nous de partager notre vision de la musique de Bach, et de présenter, au travers d'anecdotes, d'histoires et de délibérations, notre façon d'appréhender ce répertoire. Nous espérons que ceci vous permettra de plonger encore plus profondément dans la musique et d'apprécier encore davantage notre production. ■



L'Orchestre Baroque de Brême a été fondé en 2015 et travaille sous la direction artistique du violoncelliste colombien Néstor Fabián Cortés Garzón. Formé au « Conservatorio Universidad Nacional de Colombia » de Bogotá, il étudie le violoncelle classique avec un accent particulier sur l'interprétation historique aux côtés de Henryk Zarzycki, terminant ses études avec mention. Par la suite, Cortés Garzón suit un cours de troisième cycle en violoncelle baroque avec la professeure Viola de Hoog à Brême. À cette époque déjà, le violoncelliste participe à des tournées de concerts avec différents orchestres et ensembles, qui le mènent dans des festivals renommés à travers l'Europe et l'Amérique. Dans nombreux de ses projets, il a l'occasion de collaborer avec des spécialistes renommés de la musique ancienne, tels que Sigiswald Kuijken, Edoardo Tordinelli ou Leonardo García Alarcón. En 2009, il fonde l'ensemble de musique de chambre « Los Temperamentos », avec lequel il interprète le répertoire baroque latino-américain et enregistre plusieurs CD à grand succès. ■ Avec l'Orchestre Baroque de Brême, le violoncelliste colombien s'immerge désormais dans les exigences et l'esthétique propres au répertoire orchestral baroque et classique. Dans un article récent, la presse jugeait l'Orchestre Baroque de Brême en ces mots :

« L'orchestre a soutenu l'expression dominante au fil de la musique, lançant des fusées de pure joie de vivre sur la scène, ou offrant un doux coussin musical... Dans toutes les parties Allegro de ce concert, on avait l'impression que l'Orchestre Baroque de Brême secouait littéralement le Kurfürstensaal. Le groove émanant de cette musique baroque est si intense que les auditeurs ont été immédiatement conquis. En vérité, plutôt que de "Baroque Orchestra", il faudrait parler de "Baroque Band" ». (Süddeutsche Zeitung, 2019).

De nombreux artistes de renom tels que Ryo Terakado, Midori Seiler, Stéphanie Paulet, Johannes Pramsohler, Dorothee Oberlinger ou Dmitry Sinkovsky ont déjà coopéré avec l'Orchestre Baroque de Brême, qui donne des concerts nationaux et internationaux. Avec ses enregistrements live, le BBO conquiert également le monde du streaming musical. À l'heure actuelle, la chaîne vidéo de l'ensemble compte 11 500 abonnés, et ses performances en ligne ont été vues plus de 2,5 millions de fois par les internautes. ■

Six
avec p

A. Son Al

Cré
Marggraf

E

The Bremen Baroque Orchestra

The Bremen Roland and the Town Musicians of Bremen are unmistakable symbols of their namesake city. Erected in the market square in 1404, Roland represents the liberty and independence granted by Charlemagne and honours Bremen's status as the Free Hanseatic City. Not far from it, there is the other trademark of the city: the donkey, the dog, the cat and the rooster, together known as The Town Musicians of Bremen – the characters from the fairy tale recorded by the Brothers Grimm. Precisely these two elements, independence and music, are combined in the artistic work which the Bremen Baroque Orchestra displays in its first recording. ■ During their whole academic lives, apart from acquiring knowledge and experience, artists also feel their curiosity awaken, motivating them to initiate new projects. This is how the Bremen Baroque Orchestra came into being, thanks to an initiative by some alumni of the Academy of Early Music Bremen. They formed a stable ensemble which allowed their members to continue exploring the technical and artistic possibilities of historically informed performance. ■ Just as in the Baroque period, nowadays musicians and music are constantly on the move throughout Europe and the world. These travels and new experiences made the Bremen Baroque Orchestra

Prof. Kienberger

Don't

grow, uniting colleagues and friends from the greatest variety of cultural and musical origins. They are all outstanding musicians, educated in renowned international musical institutions and now playing a part in the most prestigious academies and festivals in the field of Baroque music. ■ As part of their work, the orchestra introduced a series of concerts, Barock&Umzu, which, on a regular basis, presents the audience the opportunity to follow the results of rediscovering and reinterpreting the Baroque repertoire. As a homage to this series, with this CD we reminisce about the orchestra's first concert, which bore the title BACH to the Roots.

What are we going to listen to?

Selecting pieces for a recording is difficult, even more so if it is the first one and even much more so if Bach is the composer of these pieces. As an instrumental ensemble, we seek to include representative examples of the composer's work and, at the same time, pieces which have been part of the orchestra's artistic evolution. ■ But, why record these pieces? And, besides, why Bach? This has been done thousands of times already... ■ Despite that fact that there are already innumerable recordings around, it is Bach, of all composers, who gives the orchestra the opportunity to demonstrate an avant-garde spirit of renewal – an investigative and innovative spirit, embracing the latest discoveries in the field and, moreover, exploring new paths which are gradually

opening in the world of historically informed performance. These new ideas and discoveries are frequently at odds with preconceived conceptions of how this kind of music should be interpreted.

“We would like to give the listeners new insights and, to some extent, liberate them from traditional interpretations which, subconsciously, fetter the imagination of new generations of musicians and audiences in all corners of the world.”

Néstor Fabián Cortés Garzón, artistic director of the Bremen Baroque Orchestra

...and how should Bach be played?

Students of Early Music, whose schools have a long tradition in Europe, are well versed in the “standard” historically informed performance. They study certain criteria and aesthetic ideals which have shaped the practice in the last decades. Far from being misguided or antiquated, these standards have allowed historically informed performances find their place in the current music market. In the same manner, however, they inspired new research and reinterpretations of the Baroque musical language. ■ This experimental and innovative spirit pushes us to evolve artistically, to reinterpret the academic tradition and, finally, to achieve new artistic results. Imagine the interpretation of a Baroque piece of music as some sort of chain. It begins with the composer and his original manuscript –if it still exists! The

next rings in the chain are formed by the multiple sources, copies, and a truly long period of time –maybe about 300 years– until the music eventually reaches today's interpreters. Being the last links in the chain of this artistic process, they take decisions which have an immediate impact on the music. Unfailingly, whoever studies the theoretical, musical and historical sources will come to the conclusion that Baroque musical notation is anything but absolute. ■

Keeping this in mind, we believe that one of our most significant contributions as researchers and interpreters were made in the field of ornamentation. The profound reverence and respect musicians feel for Bach has led many of them to standardize the ways of interpreting his music. Only very few assume the artistic risk of even daring to touch the original text. It seems that Bach is seen as a composer from another epoch – not from the Baroque but from a special epoch exclusive to Bach. Many tend to forget that Bach lived during a time when the rules of interpretation and ornamentation of professional musicians went far beyond adding simple ornaments such as a trill in a cadence. A complete art in itself, ornamentation was also an intrinsic part of the interpretation. ■ This does not mean that ornaments are added *ad libitum*. In the preparation of this CD, we devoted all our efforts and diligence on coming as close as possible to the language of the composer himself.

“Apart from comparing hundreds of bars of music by Bach himself -in order to find out what kind of ornamentation we could use in his music- most of the work was based on trial and error and, ultimately, on the listener's acceptance. In the final analysis, you cannot just add some notes to the original text. These notes should correspond with Bach's aesthetics, at least theoretically.”

Néstor Fabián Cortés Garzón

BACH to the Roots

Bach is a synonym of the Baroque. This seems to be the case to such an extent that even today a lot of authors of books on the history of music interpret the year of his death, 1750, as the end of the era of Baroque music. Johann Sebastian Bach was a versatile musician. Immeasurable quantities of ink have been spilt on talking about his different facets as a musician and as a person: organist, violinist, composer of sacred music, instrumental music, concertos in the Italian style, suites in the French style and a long et cetera. Altogether, these works constitute an oeuvre which bears Bach's unmistakable personal stamp. With his music, Bach defined a unique German style which is firmly planted in the roots of the Baroque era. This is one more reason to go “BACH to the roots” in this recording. ■ In contrast to his contemporaries Georg Philipp Telemann or Antonio Vivaldi, pure instrumental music, in general, and orchestral music, in particular, do not claim precedence in

Bach's vast oeuvre: 18 original concertos for solo instruments and four orchestral suites. Vivaldi alone composed about 550 instrumental works. More than 230 of those are violin concertos. Besides, researchers keep discovering the odd previously lost work. In instrumental music, Vivaldi's catalogue (*Ryom-Verzeichnis*) comprises about forty orchestral compositions without soloists. Not to mention Telemann's enormous output: there are more than a thousand compositions, 126 of which are orchestral suites.

As a result, the whole of Bach's genius is condensed in a few select pieces which contain unique stylistic aspects which are fascinating to analyse. One of the most important characteristics of Baroque music is the establishment and the differentiation between the French and Italian styles. Later a third style would appear, the German style, which combined elements of the former two, thus creating a language of its own. Bach demonstrates that he speaks and knows these musical languages perfectly. Therefore, our selection of pieces for this CD also pays homage to the diversity of his work.

Bach, the harpsichordist: BMW 1050

The collection which became known under the title *The Brandenburg Concertos* is one of the most distinguishable works in Bach's oeuvre. His command of the different styles and compositional languages is evident in the diversity of his concertos, the heterogeneity of their conception and the practically non-existent connection among their programmes. Hence, Bach reaches his goal of presenting a rich variety of instrumental textures and musical forms. But let us focus on the fifth concerto in the collection. This concerto is an example of how the interpretative tradition in this repertoire remained uninterrupted, until the "rediscovery of Bach" was initiated by Felix Mendelssohn. This gives us the opportunity for a little digression into Mendelssohn's family history: Bella Salomon, Felix's grandmother, and Sara Levy, his great-aunt, both née Itzig, are raised in the musical tradition of Bach's family. Bella is taught by Johann Philipp Kirnberger, Johann Sebastian's pupil, and Sara is taught by Wilhelm Friedemann Bach himself. Sara is also an admirer and a patroness of his younger brother, Carl Philipp Emanuel Bach. In her salon in Berlin, she exclusively interprets music by the Bach family, and she owns a vast collection of the father's music which she acquires directly from the hands of Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel. Now the young Mendelssohn joins the fray. In the wake of the French occupation of Hamburg,

Mendelssohn leaves his native city in 1811 to move to Berlin with his family. There Felix makes direct contact with Bach's music because he has access not only to musical scores but also to live performances of these very concertos. His grandmother, for instance, was the harpsichord soloist of the fifth Brandenburg Concerto, which is, incidentally, included on the CD. This direct contact will inspire the precocious Felix to do extensive research and reinterpret the works of Bach, with the immense benefit of living the tradition almost first-hand. His enthusiasm for this music sets a new initiative in motion, anticipating and paving the way for the modern musical movement interested in historically informed performance. ■ Getting back to our CD, we might reasonably argue that with this concerto Bach pays homage to the three nations and the three most prominent and characteristic instruments of the Baroque. ■ Italy and the violin. The first movement, inspired by the quintessentially Italian concertos by Vivaldi, full of contrasting affects, moving between drama and fury. ■ France and the transverse flute. The second movement, which, although using the form of a trio sonata (a registered trademark in Italy), is charged with an intimate atmosphere, textures, and delicate ornamentation with a distinctly French fragrance. ■ Germany and the harpsichord (*das Clavier*). The third movement, which is based on a fugato, a structure which is typical of the

contrapuntal German style. There is a connection between the frequent entries of the harpsichord in this movement and the prominent role it has already played in the first movement. This link between the two movements allows Bach to create a coherent framework for the whole concerto. ■ In this context, precisely, the harpsichord begins to assume a new role in the orchestra. The music for solo keyboard –that is, without accompaniment, and not meant as accompaniment to other instruments either– already existed, both for the harpsichord and for the organ, and had developed a high musical and technical level. But as yet, the role the keyboard played in the orchestra was restricted to being part of the continuo or taking small parts in the obbligato. Several typical examples can be found in the *Concerto Grosso* by Händel (op. 3, no. 6) or some Bach cantatas composed from 1727 onwards, which is the time when he begins directing the *Collegium Musicum* and its performances in the *Café Zimmermann*. Keeping this in mind, we might regard the fifth Brandenburg Concerto as a concert for harpsichord with the orchestra as accompaniment, maybe even one of the first of its kind. ■ While the importance of the violin and the transverse flute should not be understated, the role of the harpsichord signals the emancipation of the keyboard, which took the role of the virtuoso, making it the star of the ensemble. This role was normally reserved for melody instruments

such as the aforementioned violin and the transverse flute. Now the keyboard became equally important, arguably even surpassing the other instruments in sheer virtuosity, thanks to the monumental cadence which is included in the first movement, written in the style of the grand Italian cadences for violin by Antonio Vivaldi or Giuseppe Tartini.

The Zimmermannsche Kaffehaus and the Collegium Musicum: BWV 1067

From the orchestral suite in B minor, only the parts of the transverse flute and the viola have survived. While these two parts can be traced back to authentic manuscripts by Bach, the other voices are from copyists and reveal systematic mistakes which demonstrate that the copy was made from an original in A minor, which was probably meant for a string orchestra with a solo violin. It is not clear why this transposition exists, because B minor is a recurring key in the repertoire of the transverse flute and, moreover, string instruments have no problem whatsoever about managing this key. Consequently, these thoughts lead to more questions than answers. Is it possible that some sections of the original version were technically too challenging for the soloist available to Bach? If we assume that this is true, the transposition was made just for technical reasons, so that the transverse flute was able to assume the role of the soloist. Or could it be that Bach's true

motives were purely musical or aesthetic? We cannot answer these questions. What we do know is that this suite and the fifth Brandenburg Concerto are closely linked: in both works, the transverse flute takes a middle role between *tutti* and *solo*, joining the violins in many *tutti* and emerging as soloist in diverse other parts. ■ But why was it necessary to transcribe and adapt music from one instrument to another? The longest period Bach spent in the same place was in Leipzig, from 1723 onwards, where Bach became known as the Thomascantor. The sacred music of the city, of all things, was his first and foremost occupation. But this work was also traditionally linked to the direction of the *Collegium Musicum*, an instrumental ensemble founded in 1701 by G.P. Telemann. Between 1727 and 1742, in addition to his other professional commitments, Bach directed hundreds of concerts with this ensemble. The sheer number of performances made it necessary and obligatory to present new music in a short time and on a regular basis. It goes without saying that, nevertheless, Bach was expected to satisfy certain criteria of quality. Similarly, the *Collegium Musicum* was supposed to introduce new soloists in quick succession. As Bach used this type of practice systematically, it might also explain, at least partly, why in 1738 a whole collection of harpsichord concertos emerged. These were, on the whole, transcriptions of concertos for other solo instruments.

Giving free rein to ornamentation

In an ensemble, ornamentation is a tradition which was born and developed in the seventeenth century. It started with diminuos performed by vocal soloists in famous madrigals, a typical form of Renaissance vocal music. Smaller ensembles with only one instrumentalist per voice allowed the addition of ornamental notes with relative flexibility and without major problems of coordination. As the ensemble grew and became an orchestra, with various musicians playing the same voice and even with different instruments, ornamentation became complicated, requiring certain agreements and standards, a series of conventions which were not written down but which were complemented by the control of the group's leader. This is how the concertmaster, the leader of the first violin section, came into being. Although many sources of that period warn that it might be a difficult or, in many cases, inconvenient choice to add ornaments in the orchestral *tutti* sections, we do know that it was a practice followed by even the most renowned musicians of their time, for example by Johann Georg Pisendel (concertmaster of the orchestra of Dresden and a close friend of Bach's), who left us samples of elaborate ornaments during orchestral sections, even without soloists. Such was the concertmaster's independence during those times. In this suite, we present a version with a type of ornamentation inspired by the Dresden tradition, very close to Bach's ideas.

Bach, the violinist: BWV 1052R

When we talk about Johann Sebastian Bach, the first instrument that comes into our mind is the organ. The picture of Bach sitting at the keyboard, playing virtuosic improvisations is unavoidable. But Bach was also an excellent violinist and violist. In the words of Carl Philipp Emanuel: *"...bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er [Johann Sebastian Bach] die Violine rein und durchdringend und hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können..."* (Right up to his more advanced years, Bach was able to play the violin in a clean and powerful fashion, thus imposing order on the orchestra more effectively than he could have done with the harpsichord). This is so much the case that in 1714 he obtained the position as concertmaster in the orchestra of Weimar, which indicates that he had an excellent command of the violin and already had a lot of orchestral experience. ■ His violin technique was influenced by various interpretative traditions. In Weimar he established a close relationship with the music by the violinist Johann Paul von Westhoff. In fact, in 1708 he moved into the house of the already deceased friend (das östliche Freihaus) when he arrived in the city. He had already been in Weimar for a period of six months in 1703, the year when he most probably would have met Westhoff in the flesh. The name of Westhoff might not be very familiar to us right now.

However, he exerted a decisive influence on Bach's violin style. Westhoff composed one of the first works for solo violin (without accompaniment by basso continuo): six suites with an innovative musical and technical style which undoubtedly serve as models and inspiration for Bach's famous sonatas and partitas for solo violin (BWV 1001-1006). Moreover, Bach is in contact with the music by Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Vivaldi and one of his students, Pisendel. This kind of music presents several musical and technical elements which Bach transform into his own unique language and expresses in his concertos for violin, especially in BWV 1052R, which, in terms of its technical difficulty, equals the Vivaldi and Tartini concertos, making it one of the most demanding concertos of its time.

Bach and the Italian concerto

It is taken for granted that Vivaldi brought the concerto form to full splendour and maximum expression, and, as we have already said, Bach knows the music of the Prete Rosso profoundly. In 1713, sent from Amsterdam, a copy of the collection of the concertos issued in 1711 by the publisher Estienne Roger arrives in Weimar, *L'estro armonico*. Possibly, this was Bach's first contact with Vivaldi's music. Roger's publishing house in Amsterdam was instrumental in spreading the music of those times, and also played a crucial role in Bach's contact with Italian music in general, but, above

all things, with music for the violin. ■ Although Bach had such a close connection with the violin, only the scores of three concertos for violin and orchestra have survived. In recent years, the conclusion has been drawn that the keyboard concertos are originally based on violin concertos which at some point in time existed but whose scores were lost. Fortunately, Bach was a master at reusing and remaking his own music. The concerto BWV 1052R, which is included on the CD, is a reconstruction based on a keyboard concerto. While in 1873 the first reconstructions were already undertaken by the famous violinist Ferdinand David (personal friend of Mendelssohn's, for whom Felix composed his famous concerto in E minor), our version of this concerto was elaborated and revised meticulously by our soloist and our musical director. ■ At this point a question emerges. How and why are lost works reconstructed? As musicians, we sometimes are like archaeologists, digging up and dusting off old fragments of paper from the depths of library shelves, seeing treasure where others only see stones, or, occasionally reinterpreting them, inspecting, with fresh eyes, scores which were once dismissed as antiquated, and discovering that they actually possess valuable information. In the case of Bach's music, the "stones" for its reconstruction reach us in diverse forms, some of which in more direct ways than others. Basically, the reconstruction of parts

of his work is made possible by the library and the work of his sons, especially the older sons Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel. They were living witnesses of their father's production and were, occasionally, copyists or even revisers of the manuscripts. ■ In order to understand the fact that many of Bach's manuscripts were lost -among them a possible version of our violin concerto- or that they were spread in a non-systematic way, we can focus our attention on the older son: Wilhelm Friedemann passed the last phase of his life in Berlin. In 1774, he arrived there from Braunschweig, where he had lived as an independent musician. His difficult character made him distance himself from all his patrons who offered him a permanent position. Despite his genius and his host of sponsors, he had to secure his means of support in the most diverse ways, not only as a teacher, keyboard virtuoso or composer. Before he went to Berlin, he had left an important part of the manuscripts of his father's archives, which he had inherited together with Carl Philipp Emanuel, in the hands of professor Johann Joachim Eschenburg, with the objective of selling them at an auction. His father's music had become useless to him and he wanted to free himself from unnecessary burdens for his move to Berlin. Besides, he needed the extra money. Hence, a lot of manuscripts by his father were dispersed and lost. ■ Another path Johann Sebastian Bach's music takes to

reach us indirectly can be found in the Bach sons' process of musical education, which formed an integral and natural part of their daily family life. As part of their education, the children copied the work of their father and their master. This was habitual practice in the process of learning how to compose. In the case of the violin concerto, BWV 1052, there are various sources: the *Bach-Werke-Verzeichnis* (a catalogue of compositions by Bach) includes a version for keyboard which was composed by Bach himself. Besides, there are instrumental parts of the concerto written by the hand of Carl Philipp Emanuel, as well as another version for keyboard written by Bach's own son, based on the violin concerto, which maybe was meant as a transcription exercise given to him by his father. It seems fit to add in this context that Carl Philipp Emanuel only had the opportunity to participate in the orchestral ensemble *Collegium Musicum* as a keyboard soloist, which might have motivated them to readapt works which already existed. ■ This method of musical recycling is typical of Bach's working methods. The music of this concerto is present in movements of other works, as for example the cantatas BWV 146 (1726) and BWV 188 (1728), both of which represent a valuable document for the reconstruction of the concerto. ■ The challenge of transcribing works for the keyboard which were originally composed for the violin (and later the other way round in order to reconstruct them) entails various

difficulties. Two of the most important ones have to do with intrinsic aspects of the instruments: register and polyphonic capabilities. As regards register, it is evident that the harpsichord shows a wider range in the lower register, whereas the violin has a superior range in the upper register. Hence, when analysing the concerto, the researchers must decide in which moment a change of an octave in the middle of a passage is based on technical rather than musical reasons. In terms of polyphony and instrumental notation, they should take into consideration that keyboard music is normally written in two staves (one for the right hand and another for the left hand) and that the part of the soloist is distributed among these two. Despite its polyphonic capabilities, the violin cannot project all the voices in the same manner as the keyboard. Therefore, when we transcribe the keyboard's part for the violin, we are confronted with an excess of material which we are to redistribute among the voices of the orchestra. In this process, the bass part poses the biggest challenge: in the solo parts, the keyboard plays the part of the continuo as well, which, as we have already seen, is not possible for the violin. Therefore, the bass part is one of the voices which undergoes the most extensive modifications. This is also visible in the huge amount of changes Bach himself made in his manuscript.

And now: Let the music speak for itself!

All these historical considerations only serve one purpose: to be your companion when you listen to our CD. We want to share, to some extent, our vision of Bach's music and introduce you to our way of working with this repertoire. We hope that with all these anecdotes, stories and deliberations, you will enjoy our production even more. ■



The Bremen Baroque Orchestra was founded in 2015 and works under the artistic direction of the Colombian cellist Néstor Fabián Cortés Garzón. He was educated at the “Conservatorio Universidad Nacional de Colombia” in Bogotá. With a focus on historically informed performance, he studied violoncello with Henryk Zarzycki, completing his studies on his instrument with top grades. Afterwards he finished a postgraduate course on Baroque cello with Prof. Viola de Hoog in Bremen. In concert tours with different orchestras and ensembles, the cellist already participated in renowned festivals throughout Europe and America. In his numerous projects, moreover, he collaborated with renowned specialists in Early Music such as Sigiswald Kuijken, Edoardo Torbianelli or Leonardo García Alarcón. In 2009 he founded the chamber music ensemble “Los Temperamentos”, with which he performs Latin American Baroque music and recorded several successful CDs. ■ With the Bremen Baroque Orchestra, the Colombian cellist now immerses himself in the specific requirements and aesthetics of the Baroque and Classical orchestral repertoire. Not long ago, the press reviewed the Bremen Baroque Orchestra as follows:

“The orchestra supported the prevailing musical expression, hurled rockets of pure joie de vivre on the stage or offered a soft musical cushion... In all the Allegro parts of this concert, you had the impression that the Bremen Baroque Orchestra rocked the Kurfürstensaal. Here, the groove which this Baroque music was radiating was so strong that the listeners were immediately carried away. Against this background, rather than “Baroque Orchestra”, its actual name should have been “Baroque Band”. (Süddeutsche Zeitung, 2019).

Numerous distinguished artists such as, among others, Ryo Terakado, Midori Seiler, Stéphanie Paulet, Johannes Pramsohler, Dorothee Oberlinger or Dmitry Sinkovsky have already cooperated with the Bremen Baroque Orchestra. The ensemble gives national and international concerts. With its live recordings, the BBO also conquers the world of music streaming. By now, the ensemble’s video channel has more than 11500 subscribers. Far more than 2,5 million times, internet users have already watched their performances online. ■

Es

La Orquesta Barroca de Bremen

El Rolando y los músicos de Bremen son símbolos inconfundibles que identifican la ciudad. El Rolando, representa la libertad e independencia concedida por Carlomagno y se ubica en la plaza principal desde 1404, haciendo honor a su estatus de ciudad libre y Hanseática. No muy lejos de él, se encuentra la otra marca registrada de la ciudad: el burro, el perro, el gato y el gallo. Los músicos de Bremen; personajes del fantástico cuento recopilado por los hermanos Grimm. Precisamente esos dos elementos, la independencia y la música, son los que se combinan en la labor artística que la Orquesta Barroca de Bremen plasma en su primera producción discográfica. ■ Durante nuestra vida académica no solo adquirimos conocimiento y experiencia, también se nos despierta la curiosidad y nos motivamos a iniciar nuevos proyectos. Así nace la Orquesta Barroca de Bremen, gracias a la iniciativa de algunos egresados de la Academia de Música Antigua de formar un ensamble estable, que les permita a sus integrantes continuar explorando las posibilidades técnicas y artísticas de la interpretación histórica. ■ Tal y como en el barroco, hoy en día, los músicos y la música van de un lado a otro de Europa y el mundo. A través de esos viajes y nuevas experiencias hemos hecho crecer esta orquesta,

uniendo colegas y amigos de los más diversos orígenes culturales y musicales. Excelentes músicos, que se formaron en otras escuelas del mundo y con los que tomamos contacto en algunas de las academias y festivales más prestigiosos en el ámbito de la música barroca. ■ Como parte de su labor, la orquesta estableció una serie de conciertos, Barock&Umzu, que le brinda al público la oportunidad de seguir regularmente los resultados del redescubrimiento y la reinterpretación del repertorio barroco. Como homenaje a esta serie, en este CD recordamos el primer concierto de la orquesta que llevaba el título BACH to the Roots.

¿Qué vamos a escuchar?

Seleccionar las piezas para un disco es difícil, aún más si se trata del primero y muchísimo más si se trata de música de Bach. Como conjunto instrumental buscamos incluir ejemplos representativos de la obra del compositor y que a la vez han sido parte de la evolución artística de la orquesta. ■ Pero, ¿por qué grabar estas piezas? Y además, ¿Bach? Ya se hizo miles de veces... ■ Precisamente Bach, del cual existen innumerables grabaciones, nos brinda la oportunidad de demostrar el espíritu renovador y vanguardista de nuestra orquesta. Un espíritu investigador e innovador que persigue aplicar los últimos descubrimientos y explorar los nuevos caminos que se abren hoy en el mundo de la interpretación histórica. Nuevas ideas y descubrimientos que muchas

veces se alejan de aquellas ideas preconcebidas sobre cómo habría de interpretarse esta música. .

“Queremos darle al oyente una imagen renovada y liberarlo de alguna manera de las interpretaciones tradicionales que acompañan el imaginario inconsciente de las nuevas generaciones de músicos y audiencias en todos los rincones del planeta.”

Néstor Fabián Cortés Garzón, director artístico de la Orquesta Barroca de Bremen

¿...Y cómo tocar Bach?

Como ex alumnos de escuelas de música antigua con una larga tradición en Europa, estamos formados en el hábito de la interpretación histórica “estándar”. Aprendemos ciertos criterios e ideales estéticos que han delineado la práctica durante las últimas décadas. Lejos de estar errados o ser anticuados, estos estándares han permitido a la interpretación histórica ganar un lugar dentro del mercado musical. Pero de la misma manera han inspirado la investigación y la reinterpretación del lenguaje barroco. ■ Este espíritu experimentador e innovador nos empuja a evolucionar artísticamente y reinterpretar la tradición académica, lo que nos permite ofrecer un resultado artístico nuevo. Imaginemos la interpretación de una pieza del barroco como una especie de cadena. Comenzando por el compositor y su manuscrito original (¡si es que este todavía existe!), pasando por las múltiples fuentes,

copias y mucho pero mucho tiempo, algo así como trescientos años, hasta que esa música llega a nosotros los intérpretes. Como último eslabón en la cadena de este proceso artístico, los intérpretes debemos tomar decisiones que afectan directamente a la música. Al fin y al cabo el estudio a conciencia de las fuentes teóricas, musicales e históricas nos lleva a la conclusión de que la notación musical del período barroco es cualquier cosa menos absoluta. ■

Teniendo esto en cuenta, creemos que uno de nuestros mayores aportes como investigadores e intérpretes se hizo desde punto de vista de la ornamentación. El respeto reverencial por la música de Bach ha llevado a muchos músicos a estandarizar la forma de interpretar su música. Muy pocos toman el riesgo artístico y se atreven a tan siquiera tocar el texto original, aislando a Bach como si este fuese un compositor de otra época, no del barroco, sino de una época especial que solo a él le pertenece, olvidando que éste vivió en un período en el que los cánones de la interpretación y ornamentación de los músicos profesionales iban mucho más allá del mero hecho de agregar unos simples ornamentos o un trino en las cadencias. La ornamentación era todo un arte y parte intrínseca de la interpretación. ■ No se trata de agregar ornamentos a placer. Para la preparación de este CD se hizo un trabajo concienzudo que nos ha acercado lo más posible al lenguaje del propio compositor.

"A parte de comparar cientos de compases en la literatura del mismo Bach, para poder discernir qué clase de ornamentación podríamos utilizar en su música, la mayor parte del trabajo se realizó a partir de ensayo y error, y finalmente de aceptación por parte del oyente... a fin de cuentas no se puede solo agregar notas al texto original, éstas debían sonar, al menos en teoría, a la estética de Bach."

Néstor Fabián Cortés Garzón

BACH to the Roots

Bach es sinónimo de barroco. Tanto es así, que aún hoy muchos libros de historia de la música establecen el año de su muerte, 1750, como el final del barroco musical. Johann Sebastian Bach fue un músico polifacético. Inmensas cantidades de tinta se han derramado para hablar sobre él y sus diferentes facetas como músico y persona: organista, violinista, compositor de música sacra, música instrumental, conciertos en estilo italiano, suites en estilo francés y un largo etcétera conforman una producción musical con un inconfundible sello personal. Su música define el estilo alemán único de Bach, que se aferra a las raíces del Barroco. Una razón más para "volver a las raíces" (BACH to the Roots) en esta grabación. ■ A diferencia de contemporáneos como Georg Philipp Telemann o Antonio Vivaldi, la música puramente instrumental en general y la música para orquesta en particular, tienen un papel menos preponderante en la vasta obra de Bach: dieciocho

conciertos originales para instrumentos solistas y cuatro suites para orquesta. Solo Vivaldi compuso alrededor de 550 obras instrumentales de las cuales más de 230 son conciertos para violín solista, además los investigadores descubren de vez en cuando alguno que otro nuevo. Dentro de la música instrumental el catálogo de Vivaldi (*Ryom-Verzeichnis*) muestra alrededor de cuarenta composiciones para orquesta sin solistas. Por no hablar de la enorme producción de Telemann con más de mil composiciones, dentro de las cuales 126 son suites orquestales. ■ De esta manera todo el genio musical de Bach se condensa en unas cuantas piezas que se hacen selectas y contienen aspectos estilísticos únicos muy interesantes para analizar. Una de las características más importantes del barroco musical es el establecimiento y diferenciación de los estilos francés e italiano. Más tarde aparecerá un tercer estilo, el estilo alemán, que mezcla elementos de los otros dos y creará un lenguaje propio. Bach demuestra que conoce y maneja estos lenguajes a la perfección, por eso nuestra selección de piezas para el CD es también un homenaje a la diversidad de su obra.

Bach el clavecinista: BWV 1050

La colección de conciertos conocidos bajo el título de *Conciertos de Brandeburgo*, es una de las que más identifican a Bach. Su dominio sobre los diferentes estilos y lenguajes compositivos se pone de manifiesto

a través de la diversidad entre los conciertos, la heterogeneidad en su concepción y la prácticamente inexistente conexión de su programa; cumpliendo así su objetivo de presentar una rica variedad de texturas instrumentales y formas musicales. ■ Pero aquí vamos a centrarnos en el quinto concierto de la colección. Este concierto es un ejemplo de cómo la tradición interpretativa de este repertorio permanece ininterrumpida hasta el “redescubrimiento de Bach” por parte de Felix Mendelssohn. Lo que nos da licencia para una pequeña historia:

Bella Salomon, su abuela y Sarah Levy, su tía abuela, ambas nacidas Itzig, se criaron en la tradición musical de la familia Bach. Bella toma clases con Johann Philipp Kirnberger, alumno de Johann Sebastian, y Sarah toma clases con el propio Wilhelm Friedemann Bach, además de admirar y patrocinar a Carl Philipp Emanuel Bach. En su salón de Berlín interpreta exclusivamente música de la familia Bach y posee una vasta colección de música del padre, que adquiere de sus hijos Wilhelm Friedmann y Carl Philipp Emanuel.

■ Ahora entra el joven Mendelssohn en juego. Mendelssohn deja Hamburgo en 1811 para mudarse a Berlín con su familia a causa de la ocupación francesa. En Berlín, Felix entra en contacto con la música de Bach de una manera directa; tiene acceso no solo a sus partituras sino también a conciertos donde éstas se interpretaban. Su abuela, por ejemplo, participó en la interpretación del quinto concierto brandeburgués como

solista al clave, ¡precisamente el quinto concierto! Este tipo de contacto directo inspirará al precoz Felix a investigar y volver a interpretar obras de Bach, con la ventaja de vivir la tradición casi de primera mano. Su entusiasmo por esta música es parte de la iniciativa que desencadena el actual movimiento que se interesa por la interpretación histórica. ■ Volviendo a nuestro disco, consideramos que Bach hace un homenaje con este concierto a las tres naciones y los tres instrumentos más destacados y característicos del barroco: ■ Italia y el violín. El primer movimiento, inspirado en los típicos conciertos italianos de Vivaldi, llenos de afectos contrastantes, moviéndose entre el drama y la furia. ■ Francia y el traveso. El segundo movimiento, que a pesar de tener la forma de una sonata a trío (marca registrada de Italia) brinda un atmosfera íntima, texturas y delicados ornamentos de aroma francés. ■ Alemania y el clave (*das Clavier*). El tercer movimiento, que se estructura a partir de un *fugato* característico de la música contrapuntística de estilo alemán. La conexión que existe entre las repetidas apariciones del clave en este movimiento, y el prominente papel que tiene su parte en el primero, permiten que Bach cree una especie argumento general dentro del mismo concierto. ■ Y es precisamente en este contexto, en el que el clave comienza a tomar un nuevo rol dentro de la orquesta. La música para teclado solo, sin acompañamiento y no como acompañante, ya existía

tanto para el clave como para el órgano, y estaba bastante desarrollada a nivel musical y técnico. Pero el papel del teclado dentro de la orquesta se limitaba solo a ser parte del continuo o tener pequeñas partes de *obligato*. Algunos ejemplos de ello los encontramos en el *concerto grosso* de Händel (Op. 3, Núm. 6) o algunas cantatas de Bach compuestas a partir de 1727, época en la que Bach comienza a dirigir el Collegium Musicum en sus presentaciones en el *Café Zimmermann*. Teniendo esto en cuenta, podríamos considerar el quinto concierto brandeburgués como un concierto para clave con acompañamiento de orquesta, incluso tal vez uno de los primeros. ■ Si bien el papel del violín y el traveso solista es importante, el rol virtuoso del clave representa la emancipación del teclado, que toma el papel de estrella principal. Papel que estaba normalmente reservado para instrumentos melódicos como el traveso o el violín, igualándolos en importancia. Se podría decir que en este concierto el clave incluso los supera en virtuosismo, gracias a la monumental cadencia que se enclava en el primer movimiento, a la manera de las grandes cadencias italianas escritas para violín por Antonio Vivaldi o Giuseppe Tartini.

La Zimmermannsche Kaffeehaus y el *Collegium Musicum*: BWV 1067

De la Suite en si menor solo se conservan las partes del traveso y la viola directamente de la mano de Bach. Las otras voces


son de copistas y contienen errores sistemáticos que evidencian que la copia se realizó a partir de un original en la menor, que probablemente era solo para orquesta de cuerdas con un violín solista. No está claro el porqué de la transposición, ya que la menor es una tonalidad muy recurrente en el repertorio del traveso y las cuerdas se desenvuelven sin problemas en ella. Esto nos deja más preguntas que respuestas. ¿Es posible que algunos pasajes de la versión original fueran técnicamente complejos para el solista con el que contaba Bach? De ahí que se hiciera la transposición, por meros asuntos técnicos, así el traveso podría asumir el papel de solista. ¿O puede ser que los verdaderos motivos de Bach hayan sido musicales o estéticos? No podemos responder a estos interrogantes, pero lo que sí es claro, es que esta suite y el concierto brandeburgués número 5 están estrechamente emparentados, el traveso toma un rol medio entre *tutti* y *solo*, uniéndose a los violines en muchos *tutti* y destacándose con la ejecución de diversas partes solistas.

■ ¿Pero, por qué transcribir y adaptar música de un instrumento a otro? El período más largo de la vida de Bach en un mismo lugar, transcurrió en la ciudad de Leipzig a partir de 1723, a Bach se le conoce incluso como el Thomaskantor de Leipzig. Y precisamente esa era su labor principal, ocuparse de la música sacra de la ciudad. Pero este trabajo también estaba tradicionalmente ligado a la dirección del *Collegium Musicum*, una

agrupación instrumental fundada en 1701 por G.P. Telemann. Bach dirigió entre 1727 y 1742 cientos de conciertos con esta agrupación, esta cantidad de conciertos le demanda como parte de sus diversas labores la necesidad y obligación de presentar nueva música en poco tiempo, música que cumpliera con ciertos criterios de calidad. Por otro lado el *Collegium Musicum* pretendía presentar solistas nuevos en corto tiempo. Este tipo de práctica se hace sistemática para Bach y explicaría en parte también la aparición conjunta de los conciertos para clave en 1738, como transcripciones de conciertos para otros instrumentos solistas.

Rienda suelta a la ornamentación

La ornamentación dentro del ensamble es una tradición que nace y se desarrolla en el siglo XVII a partir de las prácticas de disminución solistas que se hacían sobre famosos madrigales, típicas obras vocales del renacimiento. Los pequeños ensambles con un instrumentista por voz permitían la inclusión de estos agregados con relativa flexibilidad y sin mayor problema de coordinación. Al crecer el ensamble y llegar hasta el punto de ser una orquesta, con varios músicos tocando la misma voz, incluso con diferentes instrumentos, la ornamentación colectiva se hace algo complejo que requiere de ciertos acuerdos y estándares, una serie de convenciones no escritas que se complementaban con el control por parte del líder del grupo, por

The background of the page is a collage of musical scores. On the left, there are fragments of handwritten musical notation on aged paper. On the right, there are fragments of printed musical notation on modern paper. The text is overlaid on these fragments.

eso aparece la figura del primer violín o concertino. Aunque muchas fuentes de la época advierten de la dificultad y, en muchos casos, inconveniencia de agregar ornamentos en los *tutti* orquestales sabemos que era una práctica llevada a cabo incluso por los músicos más renombrados de su tiempo, como Johann Georg Pisendel (concertino de la orquesta de Dresde y gran amigo de Bach) que nos dejó muestras de elaborados ornamentos durante secciones orquestales incluso sin solistas. Tal era la libertad del concertino en aquellos días. Es así como en esta suite presentamos una versión con una ornamentación inspirada en la tradición de Dresde, muy cercana a las ideas de Bach.

Bach el violinista: BWV 1052R

Cuando se habla de Johann Sebastián Bach el primer instrumento que nos viene a la mente es el órgano. La imagen de Bach sentado al teclado tocando virtuosas improvisaciones es inevitable. Pero Bach era también un excelente violinista y violista. En palabras de su hijo Carl Philipp Emanuel: *...bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er [Johann Sebastian] die Violine rein und durchdringend und hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können...* (...Bach tocó el violín limpia e imponentemente hasta una avanzada edad, de hecho lo hacía con tal autoridad que podía poner orden en la orquesta con más facilidad que con el clave-

cín...). Tanto es así, que en 1714 obtiene el puesto de maestro de concierto de la orquesta en Weimar, lo que indica que tenía un dominio excelente del violín y contaba ya con gran experiencia en orquesta. ■ Su estilo en el violín fue influenciado por varias tradiciones interpretativas. En Weimar desarrollará una estrecha relación con la música del violinista Johann Paul von Westhoff, de hecho se muda en 1708 a la casa del ya fallecido violinista (das östliche Freihaus) cuando llega a esta ciudad. En Weimar había estado ya por un periodo de seis meses en 1703, año en el que con seguridad habría entrado en contacto con Westhoff en persona. El nombre de Westhoff no nos es en principio muy familiar, pero tiene una decisiva influencia en el estilo violinístico de Bach. Westhoff compone una de las primeras obras para violín solo (sin acompañamiento de bajo continuo): 6 suites en un estilo técnico y musical innovador, que sirven sin duda como modelo e inspiración para las famosas sonatas y partitas para violín solo de Bach (BWV 1001-1006). Además de ello, Bach tiene contacto con la música de Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Vivaldi y uno de sus alumnos, Pisendel. Esta música presenta unos elementos musicales y técnicos de los que Bach se apropia de manera única y plasma en sus conciertos para violín, especialmente en el BWV 1052R, que se iguala en dificultad técnica a los conciertos de Vivaldi o Tartini, consolidándose así como uno de los más exigentes de su época.

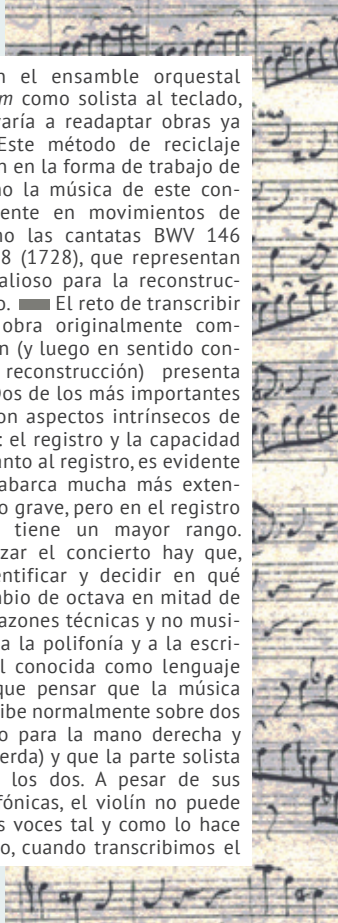
Bach y el concierto italiano

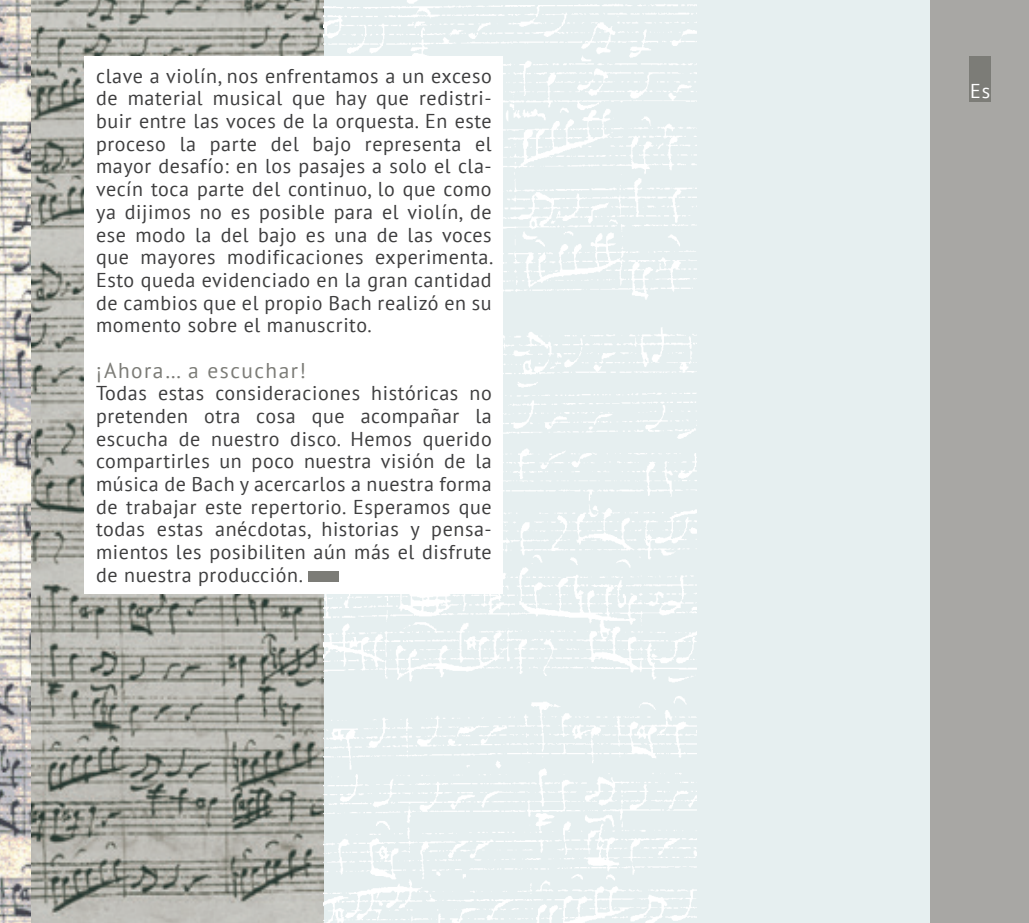
Se da por sentado que Vivaldi lleva la forma concerto a su esplendor y máxima expresión, y como ya dijimos, Bach conoce en profundidad la música italiana del Prete Rosso. En 1713 llega a Weimar desde Ámsterdam una copia de la colección de conciertos publicada en 1711 por la editorial de Estienne Roger bajo el nombre de *L'Estro Armonico*. Éste podría ser el primer contacto de Bach con la música de Vivaldi. La editorial de Roger en Ámsterdam es una de las más importantes para la difusión de música en aquel entonces y juega un papel importante en el contacto de Bach con la música italiana en general, pero sobre todo con la música para el violín. ■■■ A pesar de la estrecha relación de Bach con el violín solo sobrevivieron partituras de tres conciertos para violín y orquesta. En los últimos años se ha llegado a la conclusión de que los conciertos para clavecín tienen como modelo conciertos para violín que existieron en algún momento pero cuyas partituras se perdieron. Afortunadamente Bach era un maestro reutilizando y recomponiendo su propia música. El concierto BWV 1052R que escuchamos en el CD es una reconstrucción hecha a partir de un concierto para clavecín. Si bien las primeras reconstrucciones de este concierto fueron llevadas a cabo ya en 1873 por el famoso violinista Ferdinand David, (amigo personal de Mendelssohn para el que Felix compone su famoso concierto en mi menor) nuestra

versión de este concierto fue elaborada y revisada cuidadosamente por la solista y el director artístico. ■■■ En este punto surge la pregunta: ¿Cómo y por qué se reconstruyen piezas perdidas? Como músicos debemos ser en ocasiones arqueólogos: desenterrando y desempolvando viejos trozos de papel de las profundidades de los estantes de las bibliotecas. Viendo un tesoro donde otros solo ven una piedra. O en otras ocasiones reinterpretando las piedras. Viendo con otros ojos partituras que se veían como anticuadas, pero que al final poseen valiosa información. En el caso de la música de Bach las "piedras" para su reconstrucción nos llegan de diversas formas, unas más directas que otras. De esa manera, la reconstrucción de parte de su obra es posible a través de la biblioteca y obra de sus hijos, especialmente los mayores Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel. Ellos son testigos vivos de la producción de su padre y son en ocasiones copistas o incluso revisores. ■■■ Para entender el hecho de que muchos de los manuscritos de Bach padre se perdieran, entre ellos una posible versión de nuestro concierto para violín, o se esparcieran de forma no sistemática, podemos fijarnos en su hijo mayor: Wilhelm Friedemann vivió la última etapa de su vida en Berlín. Allí llegó en 1774 desde Braunschweig, donde ya vivía como músico independiente. Su difícil carácter lo llevó a alejarse de todos los patrones que le ofrecían una posición fija; a pesar de su

genialidad y sus muchos mecenas, debía buscarse el sustento de las formas más diversas, no solo como profesor, virtuoso del teclado o compositor. Antes de ir a Berlín dejó una parte importante de las partituras manuscritas del archivo de su padre que había heredado junto a Carl Philipp Emanuel en manos del Profesor Johann Joachim Eschenburg, con el objetivo de subastarlas. La música de su padre no le era ya de utilidad y quería deshacerse de cargas innecesarias para la mudanza a Berlín, además el dinero extra le hacía falta. De esta forma se dispersaron y perdieron muchos manuscritos de Bach padre. ■ Otra forma en la que la música de Johann Sebastian llega a nosotros de manera indirecta la encontramos en el proceso de formación musical de sus hijos, que estaba integrado de manera natural al día a día de la familia. Como parte de su educación, sus hijos transcriben la obra su padre y maestro; ésta es una práctica habitual en el proceso de aprendizaje de la composición. En el caso del concierto para violín BWV 1052R existen diversas fuentes: el compendio de la obra de Bach (*Bach-Werke-Verzeichnis*) incluye una versión para clave hecha por él mismo. Además existen las partes instrumentales del concierto de la mano de Carl Philipp Emanuel, una versión para clavecín hecha por el propio hijo de Bach a partir del concierto para violín, tal vez como ejercicio de transcripción impulsado por su padre. Cabe anotar que Carl Philipp Emanuel solo tenía la oportunidad

de participar en el ensamble orquestal *Collegium Musicum* como solista al teclado, lo que les motivaría a readaptar obras ya existentes. ■ Este método de reciclaje musical, es común en la forma de trabajo de Bach, es así como la música de este concierto está presente en movimientos de otras obras, como las cantatas BWV 146 (1726) y BWV 188 (1728), que representan un documento valioso para la reconstrucción del concierto. ■ El reto de transcribir para clave una obra originalmente compuesta para violín (y luego en sentido contrario para su reconstrucción) presenta varios desafíos. Dos de los más importantes tienen que ver con aspectos intrínsecos de los instrumentos: el registro y la capacidad polifónica. En cuanto al registro, es evidente que el clavecín abarca mucha más extensión en el registro grave, pero en el registro agudo el violín tiene un mayor rango. Por eso al analizar el concierto hay que, por ejemplo, identificar y decidir en qué momento un cambio de octava en mitad de un pasaje tiene razones técnicas y no musicales. En cuanto a la polifonía y a la escritura instrumental conocida como lenguaje idiomático, hay que pensar que la música para clave se escribe normalmente sobre dos pentagramas (uno para la mano derecha y otro para la izquierda) y que la parte solista se reparte entre los dos. A pesar de sus capacidades polifónicas, el violín no puede ejecutar todas las voces tal y como lo hace el clave, por tanto, cuando transcribimos el





clave a violín, nos enfrentamos a un exceso de material musical que hay que redistribuir entre las voces de la orquesta. En este proceso la parte del bajo representa el mayor desafío: en los pasajes a solo el clavicén toca parte del continuo, lo que como ya dijimos no es posible para el violín, de ese modo la del bajo es una de las voces que mayores modificaciones experimenta. Esto queda evidenciado en la gran cantidad de cambios que el propio Bach realizó en su momento sobre el manuscrito.

¡Ahora... a escuchar!

Todas estas consideraciones históricas no pretenden otra cosa que acompañar la escucha de nuestro disco. Hemos querido compartirles un poco nuestra visión de la música de Bach y acercarlos a nuestra forma de trabajar este repertorio. Esperamos que todas estas anécdotas, historias y pensamientos les posibiliten aún más el disfrute de nuestra producción. ■

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, suggesting a fast or intricate piece of music. The staves are numbered 1 through 10, with the numbers written in the left margin. The handwriting is somewhat cursive and appears to be from the 18th or 19th century. The score is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, suggesting a fast or intricate piece of music. The staves are numbered 1 through 10, with the numbers written in the left margin. The handwriting is somewhat cursive and appears to be from the 18th or 19th century. The score is written in a single system, with each staff containing a line of music.

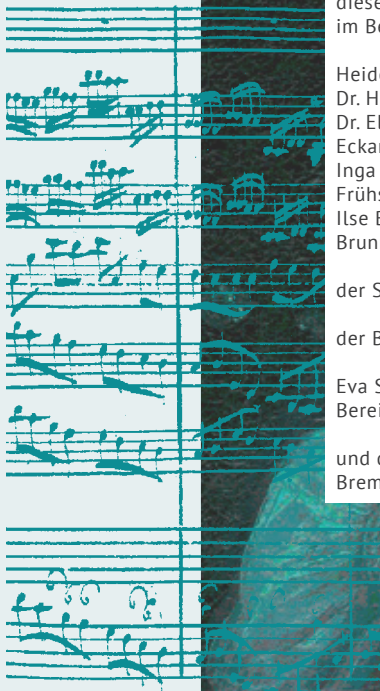
La Orquesta Barroca de Bremen fue fundada en 2015 y toca bajo la dirección artística del chelista colombiano Néstor Fabián Cortés Garzón. Cortés estudio en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá con el Maestro Henryk Zarzyck y absolvió con la mejor nota sus estudios en Violonchelo clásico con énfasis música antigua. Inmediatamente continuó sus estudios de especialización en Violonchelo barroco en la clase de la Maestra Viola de Hoog en Bremen. Así mismo, el joven chelista lleva acabo giras de conciertos con diferentes orquestas y ensambles, participando en festivales de renombre por toda Europa y América. Sus números proyectos le han llevado además a trabajar al lado de prestigiosos especialista en música antigua como Sigiswald Kuijken, Edoardo Torbianielli o Leonardo García Alarcón. En 2009 funda el ensamble de cámara "Los Temperamentos", con el que se dedica especialmente a la interpretación de repertorio barroco latinoamericano, grabando con éxito diferentes producciones discográficas. Con la Orquesta Barroca de Bremen, el chelista colombiano ahonda en las exigencias estéticas propias de la interpretación del repertorio barroco y clásico para orquesta. ■ La prensa se manifestó recientemente sobre la Orquesta Barroca de Bremen de la siguiente manera:

"La orquesta expresó en cada momento el afecto correspondiente, lanzando desde el escenario vivos y alegres cohetes o brindándonos una suave almohada musical de tranquilidad... En todos los movimientos Allegro de este concierto, se tenía la impresión de que la orquesta sacudía la Sala. El ritmo que irradiaba la música barroca aquí era tan fuerte, que el público se dejó llevar de inmediato. Con este trasfondo, el ensamble debería haberse llamado „Banda Barroca“ en lugar de „Orquesta Barroca“.

(Süddeutsche Zeitung, 2019)

Numerosos artistas de renombre como Ryo Terakado, Midori Seiler, Stéphanie Paulet, Johannes Pramsohler, Dorothee Oberlinger y Dmitry Sinkovsky, han colaborado con la Orquesta Barroca de Bremen en sus presentaciones nacionales e internacionales. Con sus grabaciones en vivo, la orquesta también está conquistando el mundo de la transmisión de música en línea. El canal de video del conjunto cuenta con más de 11,500 suscriptores y más de 2,5 millones de vistas a sus interpretaciones desde todo el mundo. ■

to a une grave piece



Das Bremer Barockorchester dankt allen großzügigen Förderern, die diese Produktion ermöglicht haben, im Besonderen

Heide und Klaus Müller-Leiendecker, Dr. Hermine und Dr. Thomas Carstens, Dr. Elsa Stöcker, Gudrun und Eckart Tesdorpf, Berit und Ulf Mahrt, Inga Peter, Brigitte und Richard Frühstück, Hanna und Eckehard Krause, Ilse Baumgratz, Dr. Veit Sorge, Sibylle Brunnemann, Reiner Kornberger,

der Stiftung Wilhelm Herbst,

der Bremer St. Pauli Gemeinde,

Eva Schad für die freundliche Bereitstellung des Cembalos

und den „Freunden und Förderern des Bremer Barockorchesters e.V.“



Producer / Sound engineer / Editing
Fabian Frank

Executive producer
Fabian Frank, Martin Nagorni

Recording
Bremen, Kirche St. Pauli
July 2019

Photos
N. Cortés, N. Remmert:
© Dominika Maria Alkhodari
T. Badiarova, F. Egaña, Ensemble:
© Hubert Batteux

References
Staatsbibliothek zu Berlin – PK /
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

Bach, J.S.: 6 Brandenburgische
Konzerte

Signatur: Am.B 78
[https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/
?PPN=PPN779869885](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN779869885)

Bach, J.S.: 8 Cembalo Konzerte

Signatur: Mus.ms. Bach P 234
[https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/
?PPN=PPN864017138](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN864017138)

Bach, J.S.: Suite in h-Moll

Signatur: Mus.ms. Bach St 154
[https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/
?PPN=PPN873464885](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN873464885)

Layout / Photomontages
Dagmar Puzberg
dp _ büro für konzeptionelle gestaltung

Text
Luis Pinzón, Javier Lupiáñez (Español)

Translation
Nadine Remmert,
Reiner Kornberger (Deutsch)
Miléna Salci (Français)
Martin Ehlker (English)

This recording was made with
microphones from Neumann and DPA,
audio electronics from RME and
DirectOut, MADI opticalCON cabling,
Sequoia digital audio workstation
and monitoring equipment from
Dynaudioacoustics, AKG and Sennheiser.

Original format
24 bit/96 kHz

www.arcantus.com – info@arcantus.com



Klebefläche