



J. S. BACH
Violin Concertos

BWV 1041-1043

Concerto for three violins BWV 1064R

FREIBURGER BAROCKORCHESTER
VON DER GOLTZ | MÜLLEJANS | SCHREIBER

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Concerto for two violins BWV 1043

in D minor / *ré mineur* / d-Moll *°

- | | | | |
|---|--|------------------------|------|
| 1 | | I. Vivace | 3'35 |
| 2 | | II. Largo ma non tanto | 7'20 |
| 3 | | III. Allegro | 4'40 |

Violin Concerto BWV 1042

in E major / *Mi majeur* / E-Dur °

- | | | | |
|---|--|--------------------|------|
| 4 | | I. Allegro | 7'33 |
| 5 | | II. Adagio | 6'08 |
| 6 | | III. Allegro assai | 2'38 |

Violin Concerto BWV 1041

in A minor / *la mineur* / a-Moll *

- | | | | |
|---|--|--------------------|------|
| 7 | | I. | 3'50 |
| 8 | | II. Andante | 6'11 |
| 9 | | III. Allegro assai | 3'35 |

Concerto for three violins BWV 1064R

in D major / *Ré majeur* / D-Dur *°

- | | | | |
|----|--|--------------|------|
| 10 | | I. | 6'05 |
| 11 | | II. Adagio | 5'40 |
| 12 | | III. Allegro | 4'13 |

Freiburger Barockorchester

Violins 1 Petra Müllejans *, Gottfried von der Goltz °
Martina Graulich, Kathrin Tröger, Peter Barczy

Violins 2 Beatrix Hülsemann, Christa Kittel, Brigitte Täubl
Regine Schröder

Violas Werner Saller, Ulrike Kaufmann, Annette Schmidt

Violoncellos Guido Larisch, Stefan Mühleisen

Double-bass Andrew Ackerman

Harpsichord Torsten Johann

Soloists & dir. **Petra Müllejans & Gottfried von der Goltz**

Solo violin BWV 1064R Anne Katharina Schreiber

Concertos pour violon

Les œuvres orchestrales de Bach n'ont de toute évidence été conservées qu'en quantité relativement restreinte. Les spéculations n'ont pas manqué pour tenter d'expliquer cette déperdition supérieure à la moyenne, mais jusqu'à présent, aucune explication réellement convaincante n'a pu être apportée. Que les années de Weimar et de Cöthen n'aient apparemment laissé qu'aussi peu d'œuvres orchestrales, alors même que Bach, en sa qualité de maître de concert et de chapelle, était à la tête d'ensembles de grande qualité, incita divers chercheurs à émettre l'hypothèse que le compositeur – conformément à une pratique attestée dans plusieurs sources du XVIII^e siècle – aurait été contraint, lorsqu'il quitta ces résidences princières, d'y laisser la plus grande partie de ses compositions ; d'autres réflexions mettent plutôt en cause le partage de ses partitions entre ses héritiers. Une chose est sûre : c'est au plus tard à la mort du compositeur que ses œuvres pour orchestre commencèrent à tomber dans l'oubli – un phénomène dû en partie aussi à un changement de paradigme intervenu vers le milieu du XVIII^e siècle en matière de goût. Lors de la redécouverte des œuvres de Bach au début du XIX^e siècle, ce n'est qu'au terme de nombreux efforts que des compositions totalement inconnues, même des meilleurs connaisseurs, purent être réintégrées à son répertoire. Ce fut un processus de longue haleine, un parcours semé d'embûches.

Les concertos que Bach écrivit pour le violon ne parvinrent ainsi à s'imposer que de manière très hésitante dans la vie musicale du XIX^e et du début du XX^e siècle. Un public plus habitué aux concertos symphoniques du classicisme et du romantisme prit ombrage de leur caractère "démodé" tandis que les grands virtuoses du violon doutaient de pouvoir briller avec de pareilles œuvres. On ne reconnut que progressivement que les concertos de Bach répondaient à d'autres critères esthétiques, sans doute moins immédiatement accessibles que ceux qui régissaient les œuvres contemporaines, et que ces compositions ne représentaient en rien des formes précoces, encore imparfaites, d'un genre qui ne serait parvenu que plus tard à maturité. Le traitement très individuel que Bach propose de la forme concerto italienne, dont la réception ne commença d'ailleurs que tardivement, au début du XVIII^e siècle, repose – pour tenter une formulation synthétique – sur l'intégration motivique et thématique de la partie soliste dans l'ensemble ainsi que sur un traitement contrapuntique englobant toutes les strates de l'écriture et de l'harmonisation, derrière lequel le principe concertant peut même être amené à disparaître.

Si l'on excepte les Concertos Brandebourgeois, relevant en leur qualité de "Concerti con molti istromenti" d'une autre tradition générique, Bach n'a laissé au sens strict que deux concertos pour violon, auxquels il faut ajouter un concerto pour deux violons. On suppose cependant depuis longtemps que le compositeur a utilisé comme support pour certains de ses concertos pour clavecin d'autres œuvres écrites à l'origine pour le violon. Considérés dans leur globalité, les concertos pour violon, conservés ou reconstitués par la suite, présentent une grande richesse formelle et stylistique. C'est ce qui laisse penser qu'à l'instar de ses autres œuvres pour orchestre, la composition de ces pièces s'est échelonnée sur un laps de temps assez long et qu'elles n'ont été écrites chacune que pour elle-même ; il n'est en tout état de cause pas possible pour l'instant de déceler une structure cyclique qui les réunirait.

Le **concerto en la mineur BWV 1041** nous est parvenu sous la forme d'un ensemble de parties séparées datant de 1730 environ, et il est tout à fait possible qu'il n'ait été écrit qu'à cette époque. L'œuvre s'inscrit dans le contexte du travail effectué par Bach avec l'orchestre d'étudiants *Collegium Musicum* dont il avait pris la direction au printemps 1729. En étroite coopération avec l'aubergiste et organisateur de concerts Gottfried Zimmermann, cet orchestre se produisait une fois par semaine (et même à un rythme bihebdomadaire pendant les périodes de foire) ; un guide touristique de la ville rédigé à l'époque donne les précisions suivantes : "Durant l'été dans le jardin, le mercredi, de 4 à 6 h de l'après-midi, et durant l'hiver dans le café, situé Catharinen-Strasse, le vendredi soir de 8 à 10 h." On ne sait pas grand chose des programmes ; mais un document retrouvé récemment révèle cependant que les soirées débutaient manifestement par une ouverture à la française, suivie d'un concerto à la manière italienne. C'est dans un contexte analogue qu'il faut s'imaginer la première audition du concerto en la mineur, la partie soliste étant sans doute jouée par l'un des fils aînés de Bach ou par un étudiant particulièrement doué.

Par rapport au concerto en Mi majeur, vraisemblablement composé plus tôt, les différences les plus flagrantes résident avant tout dans les liens encore plus subtils qu'entretiennent les thématiques de la partie soliste avec celles du tutti et une écriture polyphonique encore plus transparente. Le premier mouvement, sérieux et dense, est suivi d'un Andante aux harmonies audacieuses, dans lequel une cantilène expressive se développe au-dessus d'un thème de basse presque omniprésent. Le mouvement final est une gigue fuguée, dont le caractère est dominé par un rythme cinglant à 9/8 et la virtuosité croissante du violon solo.

Comme semblent l'indiquer diverses caractéristiques stylistiques, le **concerto en Mi majeur BWV 1042** fut sans doute écrit alors que Bach occupait à Cöthen les fonctions de maître de chapelle (1718-1723). La chapelle de la cour, aux effectifs restreints, était exclusivement composée d'excellents musiciens, que Bach perfectionnait encore par des répétitions supplémentaires qu'il organisait chez lui, et qu'il réussit à souder pour en faire un ensemble de tout premier plan. C'est avec beaucoup de respect que le cantor de l'église Saint-Jacques de Cöthen explique en 1722 que "les plus célèbres virtuoses répètent et s'exercent ensemble au préalable : la chapelle de la cour en donne un bel exemple, qui se réunit toutes les semaines pour son exercice musical". Avec des musiciens aussi bien rôlés et parfaitement habitués à jouer ensemble, Bach pouvait sans aucun doute rendre au mieux toutes les finesses de l'écriture du concerto en Mi. La partie soliste a probablement été interprétée par le maître de concert Joseph Spieß. Le premier mouvement débute par un motif marquant d'accord majeur, suivi d'une ribambelle d'idées musicales qui découlent les unes des autres ou au contraire forment des contrastes. Un aspect certes modeste, mais significatif du lien entre instrument solo et tutti est constitué par les courtes interjections du violon dans la ritournelle introductive. Dans la suite du mouvement, les motifs initialement présentés sont retravaillés et reliés les uns aux autres de manière variée – sans que l'euphonie ni l'unité de la composition n'en soient affectées pour autant. Dans le second mouvement, l'ample plainte du violon se déploie au-dessus d'un ostinato de basse, tandis que le troisième mouvement, un rondeau dansant, reprend l'atmosphère initiale.

Le **concerto pour deux violons en ré mineur BWV 1043** compte aujourd'hui – notamment en raison de son mouvement central très chantant et très animé – parmi les œuvres les plus connues et les plus jouées de Bach. La dénomination habituelle de "double concerto" ne se prête pourtant que partiellement à la caractérisation de cette composition, car il s'agit en fait d'un concerto d'ensemble, dans lequel Bach parvient à un équilibre parfait des différentes voix impliquées : elles interviennent toutes à part égale, ce qui nivelle pour ainsi dire la différence entre ritournelle et épisodes. Cette modification apportée à l'idée concertante apparaît dès le titre initialement donné à l'œuvre, que le compositeur avait d'abord intitulée "Concerto à 6". Comme le concerto en la mineur, celui-ci ne fut pas composé à Cöthen, mais plus probablement à Leipzig, vers 1730, à l'intention du *Collegium Musicum*. Plaident également en faveur de cette datation tardive le style, plus mûr, ainsi que la manière très différenciée dont sont abordés les différents mouvements : tout cela s'apparente bien davantage au style

compositionnel que pratiquait Bach aux alentours de 1730 qu'à celui des années 1720. L'œuvre doit avoir suscité une grande attention à l'époque dans l'entourage musical de Bach – dès 1735, son fils Carl Philipp Emanuel l'interpréta avec le *Collegium musicum* qu'il dirigeait lui-même à Francfort-sur-l'Oder, contribuant ainsi à faire connaître l'œuvre de son père au-delà de son cercle habituel.

Le **concerto BWV 1064** n'est connu que dans sa version pour trois clavecins et orchestre (en Ut majeur), mais il y a aujourd'hui consensus pour considérer qu'il s'agit là d'une version remaniée d'un concerto disparu, initialement écrit en Ré majeur pour trois violons. Étant donné que les parties de clavecin laissent transparaître en plus d'un endroit l'original supposé, la reconstruction ne présente pas de difficultés majeures, même si l'un ou l'autre détail reste encore non entièrement élucidé. Dans les deux versions, le concerto atteint une densité extraordinaire, aux dimensions presque symphoniques. Les trois solistes, à qui reviennent dans les mouvements extrêmes des parties très difficiles, et par endroits même d'une extrême virtuosité, interviennent dès la ritournelle du mouvement initial avec une partie obligée commune. Dans le mouvement central, les lignes chantantes des instruments solistes se déploient au-dessus d'une formule proche de l'ostinato à la basse, formant ainsi un contrepoids serein à la complexité du mouvement initial. Par sa facture, le troisième mouvement se rattache au premier : la ritournelle fuguée et les harmonies très amples des épisodes y sont particulièrement remarquables.

PETER WOLLNY

Traduction Elisabeth Rothmund

Violin Concertos

It is clear that only a relatively small part of Bach's orchestral output has been preserved for posterity. There has been much conjecture about the reasons for the more than average rate of loss in this specific domain, but really conclusive explanations are still lacking. The fact that so few instrumental ensemble works have survived from the Weimar and Cöthen years, the very periods when the composer, in his roles as Konzertmeister and Kapellmeister, was at the head of outstanding groups of musicians, has prompted some scholars to put forward the hypothesis that Bach was obliged to leave the bulk of his compositions behind in these princely capitals, following a practice frequently attested in documents of the eighteenth century. Others have linked the disappearance of this repertory with the division of Bach's music library among his heirs. At any rate, the only thing that can be stated with certainty is that, from the composer's death onwards, the veil of oblivion started to descend on his orchestral works – a phenomenon also partly due to the far-reaching change in tastes that commenced in the mid-eighteenth century. As a result, manifold endeavours were required in the course of the Bach Revival of the early nineteenth century to reclaim for the performing repertory pieces that had in the meantime become completely unknown even to Bach connoisseurs. The process was a protracted one, fraught with difficulties.

Bach's violin concertos, especially, managed to establish only a tentative foothold in the musical life of the nineteenth and early twentieth centuries. A public nurtured on the symphonic concertos of the Classical and Romantic periods was put off by their 'old-fashioned' ways, and great violin virtuosos doubted whether the pieces would show off their talents. Only gradually did it become generally accepted that Bach's concertos are beholden to different aesthetic ideals which are no longer easy to grasp in more recent times, and in no sense constitute imperfect early forms of a genre that achieved maturity only later. His individual handling of the concerto form, imported from Italy only in the early eighteenth century, is based – to put it in a nutshell – on a motivic-thematic integration of the solo part into the ensemble and a contrapuntal elaboration that embraces all levels of the musical structure, to which even the concertante principle itself is occasionally subordinated.

Setting aside the Brandenburg Concertos, which as 'concerti con molti stromenti' belong to a different generic tradition, only three original violin concertos by Bach have survived, two works for a single violin and one for two violins. However, it has long been conjectured that the composer used works originally conceived for the violin as models for some of his harpsichord concertos. Taken as a whole, the extant violin concertos and those that can be deduced from later arrangements display great formal and stylistic range.

For this reason, it can probably be assumed – as in the case of Bach's other orchestral works – that we are dealing with individual pieces written over a fairly long period of time; at any rate, no cyclic continuity can be discerned.

The **Concerto in A minor BWV 1041** has come down to us in an original set of parts from the period around 1730, and it is entirely possible that it was only written at that time. The work therefore belongs in the context of Bach's activities with the student Collegium Musicum in Leipzig, of which he became director in the spring of 1729. In close collaboration with the coffeehouse proprietor and concert organiser Gottfried Zimmermann, this orchestra performed once a week (and even twice during trade fairs), giving its concerts, as we are informed in a contemporary guide to the city, 'in the summertime, on Wednesdays in the garden from four o'clock to six, and in the wintertime on Fridays in the coffeehouse on Catharinenstrasse, from eight to ten in the evening'. We know but little about the programmes; nevertheless, it may be gleaned from a recently discovered document that the performances apparently always began with an *ouverture à la française*, which was followed by a concerto in the Italian style. It is in such a context that we should imagine the first performance of the A minor concerto, with the solo part probably played by one of the older Bach sons or by a gifted student.

The work is striking, in comparison with the E major concerto (which is likely to be considerably earlier in date), for its still subtler linking of the solo and tutti thematic materials and its transparent polyphonic textures. A serious, densely worked first movement is followed by a harmonically audacious Andante in which an expressive cantilena develops over an almost omnipresent bass theme. The closing movement is constructed as a fugal gigue whose character is defined by the driving 9/8 rhythm and the constantly increasing virtuosity of the solo violin.

Stylistic features make it possible to conclude that the **Concerto in E major BWV 1042** was probably composed while Bach was Kapellmeister at the court of Cöthen (1718-23). The small Kapelle employed there was composed of musicians of consistent excellence, whom Bach honed to even greater perfection in rehearsals at his private residence and welded into a first-rate orchestra. The Kantor of the Jakobskirche in Cöthen reported with great respect in 1722 that 'the most celebrated virtuosi practise and rehearse their pieces beforehand, a fact of which we have a clear example in the princely Kapelle here, which holds its *exercitium musicum* every week'. With so finely coordinated an ensemble at his disposal, Bach was certainly able to bring out all the compositional niceties of his E major concerto. The solo part was most likely performed by the Konzertmeister Joseph Spieß. The first movement begins with a terse triadic motif, succeeded by a series of ideas that elaborate on and contrast with it. A small but significant aspect of the close connection between solo instrument and tutti is the use of brief interjections from the

violin in the opening ritornello. In the subsequent course of the movement the motifs presented at the start are developed and interlinked in multifarious ways, without in any way diminishing the melodiousness and accessibility of the composition. In the second movement the violin's wide-ranging lament is deployed over an ostinato theme in the bass, while the finale, a dancelike rondo, reverts to the mood of the opening movement.

Nowadays, thanks above all to the soulful cantabile of its middle movement, the **Concerto for two violins in D minor BWV 1043** is among the composer's best-known and most frequently played works. The usual description of 'double concerto' is appropriate only up to a certain point here, for this is really more of a concerto grosso, in which Bach to a very large extent gave an equal role to all the contributing voices, thereby smoothing the contrast between ritornello and episode. This modification of the concerto concept is already indicated by the original formulation of the work's title: the composer called it 'Concerto à 6'. Like the Concerto in A minor, this is not one of Bach's Cöthen works, but is thought to have been written no earlier than c.1730 for the Leipzig Collegium Musicum. Another argument for this late dating is the mature style and the extremely sophisticated working-out of the individual movements, which seem to conform to Bach's compositional methods of around 1730 rather than those of 1720. The work must have created a stir in its time in Bach's musical circle – as early as 1735 his second son Carl Philipp Emanuel organised a performance with the Collegium Musicum he directed in Frankfurt an der Oder, thus introducing his father's output beyond the latter's direct spheres of influence.

The **Concerto BWV 1064** has survived only in a version for three harpsichords and orchestra (in C major), but it is the unanimous view today that this is an arrangement of a lost concerto for three violins in D major. As the harpsichord parts of this concerto still show traces of the putative original in many places, its reconstruction poses no insuperable difficulties, even if the odd detail remains unclear. In both versions the concerto is a work of tremendous density and almost symphonic dimensions. The three soloists, who are assigned difficult and sometimes highly virtuosic parts in the outer movements, already step forward in the ritornello of the first movement with a common obbligato part. In the central movement, the cantabile lines of the solo instruments unfold above an ostinato-like recurring bass motif, thus forming a tranquil antithesis to the complexity of the opening movement. The concluding movement harks back to the first in its textures; here the fugal ritornellos and the harmonically adventurous episodes are particularly noteworthy.

PETER WOLLNY

Translation: Charles Johnston

Violinkonzerte

Bachs Orchesterschaffen ist der Nachwelt offenbar nur zu einem relativ kleinen Teil erhalten geblieben. Über die Gründe für überdurchschnittliche Verluste gerade in diesem Bereich ist viel gemutmaßt worden, doch wirklich schlüssige Erklärungen fehlen bislang. Dass gerade aus den Weimarer und Köthener Jahren, in denen der Komponist als Konzert- und Kapellmeister an der Spitze hervorragender Ensembles stand, so wenige instrumentale Ensemblewerke überliefert sind, bewog einige Forscher zu der Hypothese, Bach habe – einer in Dokumenten des 18. Jahrhunderts mehrfach belegten Gepflogenheit folgend – bei seinem Weggang einen Großteil seiner Kompositionen in diesen Residenzen zurücklassen müssen; andere Überlegungen knüpfen an die Aufteilung von Bachs Notenschatz unter seinen Erben an. Gesichert ist jedenfalls nur, dass sich spätestens mit Bachs Tod der Schleier des Vergessens über seine Orchesterwerke zu senken begann – zum Teil auch bedingt durch einen in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden tiefgreifenden Geschmackswandel. Im Zuge der Bach-Renaissance zu Beginn des 19. Jahrhunderts bedurfte es somit vielfältiger Bemühungen, die selbst Bach-Kennern inzwischen gänzlich unbekanntem Stücke dem Aufführungsrepertoire zurückzugewinnen. Dieser Prozess war langwierig und mit zahlreichen Schwierigkeiten verknüpft.

Speziell Bachs Violinkonzerte konnten sich im Musikleben des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nur zögernd etablieren. Ein an den sinfonischen Konzerten der Klassik und Romantik geschultes Publikum stieß sich an ihrer „altfränkischen“ Manier, und große Violinvirtuosen zweifelten, mit ihnen glänzen zu können. Erst allmählich setzte sich die Erkenntnis durch, dass die Bachschen Konzerte anderen, in neuerer Zeit nicht mehr unmittelbar greifbaren ästhetischen Idealen verpflichtet sind und keineswegs unvollkommene Frühformen einer erst später zur Reife gelangten Gattung darstellen. Bachs individuelle Behandlung der erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts aus Italien übernommenen Concerto-Form beruht – auf eine kurze Formel gebracht – auf einer motivisch-thematischen Integration der Solostimme in das Ensemble sowie einer sämtlichen Ebenen des Satzgefüges einbeziehenden kontrapunktischen Durcharbeitung, hinter die gelegentlich selbst das konzertierende Prinzip zurücktritt.

Von Bachs sind als originale Violinkonzerte – die als „Concerti con multi instrumenti“ einer anderen Gattungstradition angehörenden Brandenburgischen Konzerte nicht mitgerechnet – nur zwei Werke für eine Violine und eines für zwei Violinen erhalten. Allerdings wird seit langem vermutet, dass der Komponist als Vorlagen für einige seiner Cembalo-Konzerte weitere ursprünglich für Violine konzipierte Werke verwendet hat. In ihrer Gesamtheit vermitteln die erhaltenen und aus späteren Bearbeitungen erschlossenen Violinkonzerte

einen großen formalen und stilistischen Reichtum. Aus diesem Grund handelt es sich vermutlich – wie auch bei Bachs übrigen Orchesterwerken – um über einen längeren Zeitraum hinweg entstandene Einzelstücke; ein zyklischer Zusammenhang ist jedenfalls nicht zu erkennen.

Das **Konzert in a-Moll BWV 1041** ist uns in einem originalen Stimmensatz aus der Zeit um 1730 überliefert, und es ist durchaus möglich, dass es überhaupt erst in dieser Zeit entstand. Das Werk gehört mithin in den Kontext von Bachs Arbeit mit dem Leipziger studentischen Collegium musicum, dessen Leitung er im Frühjahr 1729 übernommen hatte. In enger Koordination mit dem Gastwirt und Konzertveranstalter Gottfried Zimmermann trat dieses Orchester einmal wöchentlich (während der Messen sogar zweimal) auf, und zwar, wie es in einem zeitgenössischen Stadtführer heißt, „Sommers-Zeit im Garten, Mittwochs, von 4. bis 6. Uhr, und Winters-Zeit Freytags im *Caffee*-Hause, auf der Catharinen-Strasse, Abends von 8. bis 10. Uhr“. Über die Programme ist nur wenig bekannt; immerhin lässt sich einem vor kurzem entdeckten Dokument entnehmen, dass die Darbietungen offenbar stets mit einer Ouvertüre im französischen Stil begannen, der sich ein Konzert in italienischer Manier anschloss. In diesen Zusammenhang wird man sich auch die erste Aufführung des a-Moll-Konzerts zu denken haben, wobei die Solopartie vermutlich von einem der älteren Bach-Söhne oder einem begabten Studenten ausgeführt wurde.

Auffällig sind die gegenüber dem wohl deutlich früher entstandenen E-Dur-Konzert noch subtilere Verknüpfung von Solo- und Tutti-Thematik und die transparente polyphone Satztechnik der Komposition. Auf einen ernsten, dicht gearbeiteten Kopfsatz folgt ein harmonisch kühnes Andante, in dem sich über einem fast allgegenwärtigen Bassthema eine ausdrucksvolle Kantilene entwickelt. Der Schlusssatz ist als fugierte Gigue gestaltet, deren Charakter durch den peitschenden 9/8-Rhythmus und die sich beständig steigernde Virtuosität der Solovioline bestimmt wird.

Das **Konzert in E-Dur BWV 1042** entstand, wie sich aus stilistischen Merkmalen schließen lässt, vermutlich während Bachs Amtszeit als Kapellmeister am Köthener Hof (1718-1723). Die dortige kleine Kapelle setzte sich aus durchweg exquisiten Musikern zusammen, die Bach durch regelmäßige Proben in seiner Privatwohnung noch weiter perfektionierte und zu einem Spitzenorchester zusammenschweißte. Mit großem Respekt berichtete der Kantor der Köthener Jakobskirche im Jahr 1722, dass „die berühmtesten Virtuosen ihre Sachen vorher zusammen probieren und exerzieren, dessen wir ein klar Exempel an hiesiger Fürstl. Capelle haben, so alle Wochen ihr Exercitium musicum hält“. Mit einem derart ausgezeichnet aufeinander eingespielten Ensemble konnte Bach sicherlich alle kompositorischen Feinheiten seines E-Dur-Konzerts herausarbeiten. Die Solopartie wurde dabei vermutlich von

dem Konzertmeister Joseph Spieß ausgeführt. Der erste Satz beginnt mit einem prägnanten Dreiklangsmotiv, an das sich eine Reihe entwickelnder und kontrastierender Gedanken anschließen. Ein kleiner, aber bezeichnender Aspekt der engen Verknüpfung von Soloinstrument und Tutti-Gruppe ist die kurzen Einwüfe der Violine in das einleitende Ritornell. Im weiteren Verlauf des Satzes werden die anfangs vorgestellten Motive auf vielfältige Weise verarbeitet und miteinander verbunden – ohne dass Wohlklang und Eingängigkeit der Komposition geschmälert würden. Im zweiten Satz entfaltet sich über einem ostinaten Bassthema der weit ausgreifende Klagegesang der Violine, während der dritte Satz, ein tänzerisches Rondo, die Stimmung des Anfangs wieder aufgreift.

Das **Konzert für zwei Violinen in d-Moll BWV 1043** gehört heute vor allem dank seines sanglichen und beseelten Mittelsatzes zu den bekanntesten und meistgespielten Werken des Komponisten. Die übliche Bezeichnung „Doppelkonzert“ ist zur Charakterisierung dieser Komposition nur bedingt geeignet, denn eigentlich handelt es sich um ein Gruppenkonzert, bei dem Bach das gleichberechtigte Nebeneinander sämtlicher beteiligten Stimmen sehr weitgehend realisiert und hierdurch auch den Kontrast zwischen Ritornell und Episode nivelliert hat. Diese Modifikation des Konzertgedankens deutet bereits die originale Formulierung des Werktitels an, in der der Komponist das Stück als „Concerto à 6“ bezeichnet. Wie das Konzert in a-Moll zählt die Komposition nicht zu Bachs Köthener Werken, sondern dürfte erst um 1730 für das Leipziger Collegium musicum entstanden sein. Für diese späte Datierung sprechen auch der reife Stil und die überaus differenzierte Ausarbeitung der einzelnen Sätze, die eher Bachs Kompositionsweise um 1730 als der von 1720 zu entsprechen scheinen. Das Werk muss seinerzeit in Bachs musikalischem Umkreis Aufsehen erregt haben – bereits um 1735 veranstaltete sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel eine Aufführung mit dem von ihm geleiteten Collegium musicum in Frankfurt an der Oder und machte so das Schaffen seines Vaters auch außerhalb von dessen unmittelbarer Wirkungsstätte bekannt.

Das **Konzert BWV 1064** ist lediglich in einer Fassung für drei Cembali und Orchester (in C-Dur) überliefert, jedoch hat sich heute einhellig die Meinung durchgesetzt, dass es sich hierbei um die Bearbeitung eines verschollenen Konzerts für drei Violinen in D-Dur handelt. Da die Cembalo-Partien dieses Konzerts an vielen Stellen das vermutete Original noch durchscheinen lassen, bereitet dessen Rekonstruktion keine unüberwindbaren Schwierigkeiten, auch wenn so manches Detail unklar bleibt. In beiden Fassungen ist das Konzert ein Werk von ungeheurer Dichte und fast sinfonischen Ausmaßen. Die drei Solisten, die in den Ecksätzen mit schwierigen, stellenweise höchst virtuosens Partien bedacht sind, treten bereits im Ritornell des Kopfsatzes mit einer gemeinsamen obligaten Stimme hervor. Im Mittelsatz entfalten sich die kantablen Linien der Soloinstrumente über einer ostinatohaft wiederkehrenden Bassformel und bilden so einen ruhigen Gegenpol zu der Komplexität des Kopfsatzes. Der dritte Satz schließt sich in seiner Faktur wieder an den ersten an, wobei besonders die fugierten Ritornelle und die harmonisch weit ausgreifenden Episoden bemerkenswert sind.

PETER WOLLNY



Freiburger Barockorchester

Le *Freiburger Barockorchester* fêtait ses 25 ans en 2012. Invité des salles de concert et des opéras les plus prestigieux à travers le monde, de sa propre ville de Fribourg-en-Brisgau jusqu'en Extrême-Orient, il y joue un répertoire des plus diversifiés, depuis le baroque jusqu'à la musique contemporaine. Le credo artistique des *Freiburger* reste cependant inchangé : une curiosité créatrice de la part de chaque musicien qui va de pair avec la volonté d'interpréter les œuvres abordées de la façon la plus vive et la plus expressive qui soit. Le fait de confier des concertos solistes exigeants à des instrumentistes sortis des rangs de l'orchestre fait partie intégrante de cette démarche. Ainsi un jeu d'ensemble cultivé et enthousiasmant est-il devenu la marque de fabrique de l'orchestre sur la scène internationale.

Le FBO collabore avec de grands artistes tels que René Jacobs, Andreas Staier et Thomas Quasthoff et bénéficie d'une coopération suivie avec *harmonia mundi France*. Le succès artistique de ce partenariat musical s'est exprimé dans de nombreux enregistrements qui ont remporté les prix les plus prestigieux, dont le *Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik* en 2009, le *Prix Edison* de la musique classique en 2008, le *Prix allemand ECHO* de la musique classique en 2007, ainsi que le *Classical Brit Award* dans cette même année.

Sous la direction artistique de ses deux *Konzertmeister* *Gottfried von der Goltz* et *Petra Müllejans* ou sous la baguette de chefs d'orchestre triés sur le volet, le FBO présente une centaine de concerts par an dans diverses formations qui vont de l'orchestre de chambre au grand orchestre lyrique. Ensemble autonome, il organise ses propres concerts d'abonnement au *Konzerthaus* de Fribourg, au *Liederhalle* de Stuttgart et à la *Philharmonie* de Berlin ainsi que des tournées dans le monde entier.

La violoniste *Petra Müllejans* s'est toujours attachée à conjuguer spontanéité et émotion avec ses connaissances des sources historiques de l'interprétation afin de faire parler de manière vivante la musique des siècles passés. Dans son rôle de directrice artistique du *Freiburger Barockorchester*, elle s'occupe principalement des musiques des époques baroque et classique. Elle se passionne également pour la musique de chambre des XVII^e et XVIII^e siècles, qu'elle interprète en formations à géométrie variable avec le *Freiburg BarockConsort* et l'ensemble *The Age of Passions*. Par ailleurs, *Petra Müllejans* se produit en concert avec le pianiste sud-africain *Kristian Bezuidenhout*, partenariat musical des plus fertiles qui a produit un enregistrement de sonates pour clavier et violon de Mozart chez *harmonia mundi USA*. Enfin, elle puise une grande énergie musicale dans son amour des répertoires *Klezmer* et *jazz*, qu'elle joue avec succès en concert et au disque avec son groupe *Hot and Cool*.

Petra Müllejans est professeur de violon baroque à la *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* de *Francfort-sur-le-Main*.

Gottfried von der Goltz s'est taillé une réputation internationale en tant que violoniste baroque et directeur artistique du *Freiburger Barockorchester*. Comme ce fut souvent le cas au XVIII^e siècle, il dirige le FBO du pupitre de *Konzertmeister*. Cela lui arrive parfois d'échanger son violon contre une baguette de chef, par exemple dans le cadre du cycle *Beethoven* de l'orchestre étalé sur plusieurs saisons.

Même s'il s'est attiré l'attention du milieu professionnel avec ses enregistrements à succès des musiques injustement oubliées de l'école baroque de *Dresde* et des fils de *Bach*, *Gottfried von der Goltz* ne souhaite pas se laisser enfermer dans le carcan de spécialiste d'un répertoire

donné. Sa riche discographie, qui s'étend du XVII^e siècle à l'époque contemporaine, démontre ses qualités de musicien souple aux multiples talents.

Outre ses divers engagements de chambriste, *Gottfried von der Goltz* est directeur artistique du *Norsk Barokkorkester*. Très recherché également en tant que pédagogue du violon baroque et moderne, il est titulaire d'une chaire de professeur à la *Hochschule für Musik* de *Fribourg*.

Anne Katharina Schreiber est depuis 1988 membre du *Freiburger Barockorchester*, avec lequel elle se produit fréquemment en soliste en concert ainsi qu'en disque. On peut l'entendre également dans le rôle de premier violon solo avec des groupes spécialisés dans les répertoires baroque et moderne comme l'ensemble recherche ou le *Balthasar Neumann Ensemble*, sous la direction de chefs tels qu'Ivor Bolton, Thomas Hengelbrock ou Marcus Creed. Après des études auprès de *Rainer Kussmaul*, elle obtient son diplôme de concertiste avec distinction. Membre du *Trio Vivente*, *Anne Katharina Schreiber* est également une partenaire chambriste de prédilection pour *Anner Bylsma*, *Gottfried von der Goltz*, *Ingo Goritzki* ou *Rainer Kussmaul* entre autres.



Petra Müllejans

The *Freiburger Barockorchester* celebrates its twenty-fifth anniversary in 2012. A glance at the ensemble's schedule shows a diverse repertoire played at the leading concert halls and opera houses, ranging from the Baroque to the contemporary and from Freiburg to the Far East. The Freiburgers' artistic credo, however, remains unchanged: the creative curiosity of each individual member, with the aim of playing a composition in as lively and expressive a manner as possible. This also involves assigning demanding solo concertos to players from the orchestra's own ranks. Cultivated yet at the same time exciting ensemble playing has thus become the orchestra's international trademark.

The FBO collaborates with leading artists such as René Jacobs, Andreas Staier and Thomas Quasthoff, and enjoys a close cooperation with harmonia mundi France. The artistic success of this musical partnership has been demonstrated in numerous recordings which have won top awards such as the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, the Edison Classical Music Award 2008, the ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007, and the Classical Brit Award 2007.

Under the artistic directorship of its two Konzertmeisters Gottfried von der Goltz and Petra Müllejans, and under the baton of selected conductors, the FBO presents around one hundred performances per year in a variety of formations from chamber to opera orchestra: a self-governing ensemble with its own subscription concerts at the Konzerthaus in Freiburg, the Liederhalle in Stuttgart and the Berlin Philharmonie in addition to a worldwide touring programme.

For the violinist *Petra Müllejans*, spontaneity and emotion are inseparable components of historically informed performance that aims to communicate the music of past centuries in an engaging and lively manner. As Artistic Director of the *Freiburger Barockorchester*, she concentrates her activities on Baroque and Classical music.

Another musical passion of hers is the chamber music of the seventeenth and eighteenth centuries, which she performs in various combinations with the *Freiburg BarockConsort* and *The Age of Passions* ensemble. In addition, Petra Müllejans regularly appears in concert with the South African pianist Kristian Bezuidenhout, a fertile musical partnership which recently resulted in a CD of Mozart violin sonatas on the harmonia mundi USA label. She also derives musical energy from her love of Klezmer and jazz, which she performs to great acclaim in concerts and recordings with her group *Hot and Cool*.

Petra Müllejans is Professor of Baroque violin at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.

Gottfried von der Goltz has made a respected international name for himself as a Baroque violinist and Artistic Director of the *Freiburger Barockorchester*. As was common during the eighteenth century, he leads the FBO from the Konzertmeister's desk. He also occasionally swaps the violin for the conductor's baton, for example in the orchestra's Beethoven cycle spread over several seasons.

Gottfried von der Goltz has made the professionals sit up and take notice with successful recordings of the unjustly forgotten music of the Dresden Baroque school and Bach's sons. Nevertheless, he does not want to restrict himself to being a specialist in a particular repertoire. His extensive discography, ranging from the seventeenth century to the contemporary era, shows him to be a tremendously versatile and flexible musician. In addition to his varied chamber music engagements, Gottfried von der Goltz is Artistic Director of the Norsk Barokkorkester. He is also a sought-after teacher of Baroque and modern violin, and holds a professorship at the Hochschule für Musik in Freiburg.

Anne Katharina Schreiber has been a member of the Freiburger Barockorchester since 1988, and frequently appears with it as a soloist in concert and on CD. She also works regularly as leader with groups specialising in Baroque and modern repertoires, including the ensemble recherche and the Balthasar Neumann Ensemble, under such conductors as Ivor Bolton, Thomas Hengelbrock, and Marcus Creed. After studying under Rainer Kussmaul, she completed her diploma with distinction. Anne Katharina Schreiber is a member of the Trio Vivente as well as a sought-after chamber music partner for Anner Bylisma, Gottfried von der Goltz, Ingo Goritzki, and Rainer Kussmaul, among others.

Das Freiburger Barockorchester feiert sein 25-jähriges Bestehen. Es ist ein gefragter Gast in den bedeutendsten Konzert- und Opernhäusern. Ein Blick auf den Konzertkalender des Ensembles präsentiert eine Vielfalt des Repertoires und der Auftrittsorte, die sich vom Barock bis in die musikalische Gegenwart und von Freiburg bis in den Fernen Osten erstreckt.

Unverändert geblieben ist das künstlerische Credo der „Freiburger“: die kreative Neugier jedes einzelnen, mit dem Ziel, eine Komposition so lebendig und sprechend wie nur irgend möglich zu spielen. Dazu gehört auch die Besetzung anspruchsvoller Solokonzerte mit Mitgliedern aus den eigenen Reihen. Ein kultiviertes und zugleich mitreißendes Ensemblespiel ist so zum internationalen Markenzeichen geworden.

Das FBO arbeitet kontinuierlich mit bedeutenden Künstlern wie René Jacobs, Andreas Staier und Thomas Quasthoff zusammen und ist in einer engen Kooperation mit dem französischen Label harmonia mundi France verbunden. Der künstlerische Erfolg dieser musikalischen Partnerschaften äußert sich in zahlreichen CD-Produktionen und der Verleihung prominenter Auszeichnungen wie dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, dem Edison Classical Music Award 2008, dem ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007 oder dem Classical Brit Award 2007.

Unter der künstlerischen Leitung seiner beiden Konzertmeister Gottfried von der Goltz und Petra Müllejans sowie unter der Stabführung ausgewählter Dirigenten präsentiert sich das FBO mit rund einhundert Auftritten pro Jahr in unterschiedlichen Besetzungen vom Kammer-



Gottfried von der Goltz

bis zum Opernorchester: ein selbstverwaltetes Ensemble mit eigenen Konzertreihen im Freiburger Konzerthaus, in der Stuttgarter Liederhalle und der Berliner Philharmonie und mit Tourneen in der ganzen Welt.

„Das Freiburger Barockorchester ist ein Solitär von besonderer Leuchtkraft. In der technischen und mentalen ‚Beherrschung‘ der Instrumente und der einzelnen Partien zeigt sich, wozu ‚historisches‘ Musizieren heute fähig ist. Plastisch und rein, transparent und klar, delikat in Phrasierung und Artikulation und ohne pathetischen Überdruck hört man alle Details und erlebt das Ganze als einen musikalischen Kosmos von überwältigendem Reichtum. Ohren auf, so klingt Musik!“ (Salzburger Nachrichten, Januar 2009)

Spontaneität und Emotionalität sind für die Geigerin **Petra Müllejans** untrennbare Bestandteile einer historisch informierten Aufführungspraxis, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die Musik vergangener Jahrhunderte ansprechend und lebendig zu vermitteln. Als künstlerische Leiterin des Freiburger Barockorchesters beschäftigt sich Petra Müllejans hauptsächlich mit der Musik des Barock und der Klassik.

Eine weitere musikalische Leidenschaft von ihr ist die solistisch besetzte Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts, die sie in unterschiedlichen Programmkombinationen mit dem Freiburger BarockConsort und dem Ensemble *The Age of Passions* zur Aufführung bringt. Außerdem tritt Petra Müllejans regelmäßig im Duo mit dem südafrikanischen Pianisten Kristian Bezuidenhout auf, eine fruchtbare musikalische Partnerschaft, von der kürzlich bei harmonia mundi USA eine CD mit Mozart Violinsonaten erschienen ist.

Musikalische Energien zieht sie darüber hinaus

aus ihrer Liebe zu Klezmer und Jazzmusik, der sie mit ihrer Gruppe *Hot and Cool* in Konzerten und auf CD-Einspielungen ebenfalls mit großem Erfolg nachgeht.

Petra Müllejans unterrichtet als Professorin für Barockvioline an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.

Gottfried von der Goltz hat sich als Barockgeiger und als künstlerischer Leiter des Freiburger Barockorchesters einen international beachteten Namen gemacht. Wie im 18. Jahrhundert üblich, leitet er das FBO vom Pult des Konzertmeisters aus. Darüber hinaus vertauscht er gelegentlich die Geige mit dem Dirigentenstab, wie beispielsweise in dem auf mehrere Jahre hinaus angelegten Beethoven-Zyklus des Freiburger Barockorchesters.

Mit erfolgreichen CD-Einspielungen der lange zu Unrecht vergessenen Musik des Dresdner Barock und der Bach-Söhne ließ Gottfried von der Goltz die Fachwelt aufhorchen. Dennoch möchte er sich nicht als Spezialist auf ein bestimmtes Repertoire festlegen lassen. Seine umfangreiche Diskographie, die sich vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart erstreckt, weist ihn vielmehr als einen ungemein vielseitigen und flexiblen Musiker aus.

Neben vielschichtigen kammermusikalischen Engagements hat Gottfried von der Goltz auch die künstlerische Leitung des Norsk Barokkorkesters inne. Darüber hinaus ist er als Professor an der Hochschule für Musik Freiburg ein gefragter Lehrer für barocke und moderne Violine.

Anne Katharina Schreiber ist seit 1988 Mitglied des Freiburger Barockorchesters, mit dem sie immer wieder auch solistisch in Konzerten und auf CDs zu hören ist. Als Konzertmeisterin arbeitet sie außerdem regelmäßig mit Ensembles mit barockem und modernem Repertoire, z.B. ensemble recherche, Balthasar-Neumann-Ensemble und unter Dirigenten wie Ivor Bolton, Thomas Hengelbrock und Marcus Creed. Nach Studien bei Rainer Kussmaul schloss sie ihr Diplom mit Auszeichnung ab. Anne Katharina Schreiber ist Mitglied des Trio Vivente sowie eine gefragte Kammermusikpartnerin u.a. von Anner Bylisma, Gottfried von der Goltz, Ingo Goritzki und Rainer Kussmaul.



Anne Katharina Schreiber



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2013

Enregistrement avril 2012, Freiburg, Paulussaal

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : Alexander Feucht, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Marco Borggreve

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Autriche

harmoniamundi.com