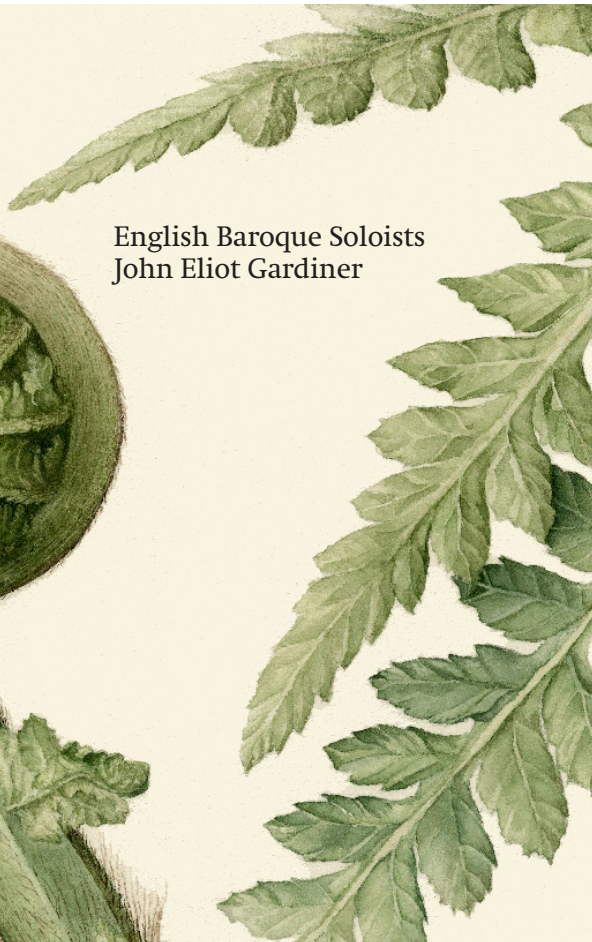


Bach Violin Concertos
Kati Debretzeni

English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner



Cover: Cyathea
© Jill Manson



Johann Sebastian Bach 1685-1750

Violin Concertos

CD

70:15

Violin Concerto *bwv* 1041

in A minor

- | | | |
|---|---------------|------|
| 1 | [Allegro] | 3:40 |
| 2 | Andante | 6:40 |
| 3 | Allegro assai | 3:29 |

Violin Concerto, after *bwv* 1053

in D major

Arr. Kati Debretzeni / World premiere recording

- | | | |
|---|-----------|------|
| 4 | [Allegro] | 7:43 |
| 5 | Siciliano | 4:49 |
| 6 | Allegro | 6:07 |

Violin Concerto *bwv* 1042

in E major

- | | | |
|---|---------------|------|
| 7 | Allegro | 7:45 |
| 8 | Adagio | 5:35 |
| 9 | Allegro assai | 2:46 |

Violin Concerto, after *bwv* 1052

in D minor

Arr. Wilfried Fischer / Kati Debretzeni

- | | | |
|----|---------|------|
| 10 | Allegro | 7:35 |
| 11 | Adagio | 6:42 |
| 12 | Allegro | 7:23 |



Conversations between friends

John Eliot Gardiner

I like to think of Bach's violin concertos as his joyous and not so subtle way of thumbing his nose at the Leipzig Town council. For the past six years since he had been appointed *Thomascantor* in 1723 Bach had done everything in his power to bring prestige to the city, to raise its musical standards and to provide unimaginable riches in the form of church cantatas and Passions. Yet the city's officials were mostly unsupportive and apparently unaware of just what kind of genius they had in their presence. Their refusal to respect the terms of his contract was a source of immense frustration for Bach.

In 1729 by taking over the leadership of the Collegium Musicum (a student body of up to twenty players) Bach was signalling his bid to free himself from the Council's control and to establish an independent basis for his activities as music director of the city. The coffee house and the church were its twin temples and he was determined to officiate in both.

So far musicologists cannot agree whether Bach's various concertos were composed during the six years he spent in the service of his appreciative patron, Prince Leopold of

Anhalt-Cöthen, or originated during the two later periods when he was in charge of the Leipzig *Collegium Musicum*. His violin concertos reveal an ebullient sense of invention and rhythmic exuberance in their dance-based outer movements and a hushed intimacy in the sublime slow movements. It is rather as if one is overhearing a passionate conversation between friends. Yet to maintain the conversation's flow the soloist needs not just to master the different technical demands of each concerto and to capture moods that range from the playful to the profound, but also to locate the spirit of each individual movement and, as a result, to touch your soul. To me that is exactly how it felt when we recorded these four miraculous concertos with Kati Debretzeni and members of the EBS last December – with everyone sharing a palpable delight in the music-making.

The Violin Concertos

Kati Debrezteni

Johann Sebastian Bach (1685-1750) had a special and lasting affinity with the violin. In addition to the best-known masterpieces – the solo sonatas and partitas BWV 1001-1006, the six sonatas for violin and keyboard BWV 1014-1019, and those for violin and continuo BWV 1022-1026 – violinists are blessed with over 40 *obbligati* for the instrument. These solo lines underpin the great variety of *affekte*, the character and expression, in arias throughout his church cantatas and passions.

As a *concertato* instrument, the violin features as the most prominent solo voice of the Brandenburg concertos, and it also stars in a number of violin concerti. Each of these offers something unique in terms of form, a playground for imagination and invention building on the established Venetian three-movement concerto form Bach learned from Vivaldi and Albinoni. This recording pairs the well-known and much loved concertos in A minor and E major with two works borrowed from the harpsichord repertoire, a liberty taken in the spirit of Bach who was forever re-imagining and re-arranging his own music.

The great number of editions by celebrated violinists of the past, such as Ferdinand David,

Jean-Delphin Alard or Joseph Joachim, demonstrates that the two violin concertos BWV 1040 and 1041 have been constantly in fashion since the Bach revival of mid-19th century.

The **Concerto in A minor, BWV 1041** was first published by Peters of Leipzig in 1852. This edition is based on the beautifully preserved set of parts compiled by Bach himself around 1730, aided by his son Carl Philipp Emanuel and a student, Johann Ludwig Krebs. It is still not established whether the work originated in the Köthen years or was composed especially for the Leipzig Collegium Musicum, the weekly gathering of instrumental and vocal music-making which Bach had taken charge of only the year before. Who could have been the soloist? Was it Bach's eldest son, Wilhelm Friedemann, or a previous leader of the Collegium, Johann Georg Pisendel? And what was the first performance like? Sources tell us performances at the Collegium took place “*in lockerer Abfolge und in der Regel ohne vorherige Proben prima vista*” (“in a loosely defined sequence and as a general rule at sight without any prior rehearsals”). The unique development of the standard concerto form in this work is obvious from the start. In the first movement, the orchestral introduction has a highly irregular number of bars in the phrase, and it is punctuated by outbursts from the solo violin on its repeat. The third movement is a gigue-like dance (but one for a three-legged dancer!) in triple time, using the whole of the 4-bar theme as a fully fugal

introduction. At the heart of the concerto stands the meditative, beautiful *basso ostinato* of the second movement, enabling the singing violin line to soar up to the highest note Bach wrote for the instrument in the solo sonatas and partitas, a high ‘G’.

For the **Concerto in E major, BWV 1042**, all manuscript sources are lost. The oldest surviving copy is a score by a copyist Bach used, Johann Friedrich Hering, dating from 10 years after Bach's death. This popular work also has a number of distinguishing features. The first movement, an A-B-A structure, has barely begun when the solo instrument is left on its own in alternating bars with the orchestra in the *concerto grosso* style, whilst the B section ends with a written cadenza encompassing much of the violin's range. Another novelty is the extended, repeated string-crossing passages. Rather than showing off the soloist's technical prowess (as Vivaldi would have done with such a figuration), these sections merely outline the harmony, accompanying the orchestra, which takes centre stage. The slow movement, similarly to that of the A minor concerto, is based on a *basso ostinato*, upon which the violin weaves an elaborate *arioso* line, heartfelt and intimate, one of the most exquisite in the repertoire. The closing *passepied*-type *ritornello* of the last movement gives way to progressively more and more virtuosic episodes, which support Carl Philipp's testimony of his father's playing: “*He played the violin cleanly and penetratingly (...) He understood to perfection the*

possibilities of all stringed instruments.”

It is generally agreed that all seven concerti for single harpsichord in the beautifully preserved autograph manuscript from around 1739 are based on earlier works for different instruments. Bach's pragmatic skill at making arrangements of his own works is well documented, and indeed both the A minor and the E major violin concertos have their counterparts in this collection.

Most disputed in this respect is the monumental **Concerto in D minor, BWV 1052**. It was the long-held view of scholars that it originated in a now-lost violin concerto, and the numerous reconstructions of the supposed original began with Ferdinand David in 1873. Although the most recent scholarship sees Christoph Wolff and Peter Wollny dispute this view, it is difficult to ignore the countless highly idiomatic violinistic passages in the earlier version of the harpsichord concerto (dating from 1733-1734 in a copy in the hand of Carl Philipp Emanuel). The *bariolage* effects in the first movement and the arpeggiated chords in the last are unmistakably violinistic, as is the extended cadenza. The main counter-argument, namely that Bach had never subsequently written anything as technically demanding or extended in a violin concerto, can be countered in turn by Bach's acquaintance with Vivaldi's *Grosso Mogul* concerto, a work employing many similar violinistic techniques, and with two extended cadenzas. One of the best violinists of the time, Johann Paul von Westhoff was working

alongside Bach in Weimar. Could he have been the first performer of the D minor 'violin concerto'? Our recording is based on the earlier version of the concerto, reconstructed for the violin by the German conductor and musicologist, Wilfried Fischer, with small liberties taken to make it more idiomatic.

During the recording sessions memories came flooding back from the Bach Cantata Pilgrimage in 2000, when we performed cantata BWV 146 'Wir müssen durch viel Trübsal', which incorporates the organ version of the first two movements of this concerto. In the performance the beautiful Trost organ in the Schlosskapelle Altenburg developed a fault, necessitating an impromptu recording session the next morning before a hasty departure to catch our flights home... The memory of those poignant choral lines 'We must enter the Kingdom of God through much sorrow' woven by Bach above the extraordinary *ostinato* of the middle movement was very much in our minds as we recorded this work.

The **Concerto in D major, after BWV 1053** is a new arrangement from the harpsichord concerto in E major, which in all probability was never a violin concerto. The original instrumentation is uncertain, and the oboe, oboe d'amore, viola and organ have so far been suggested as possible solo instruments. However, transposed down a tone to D major, it is eminently playable on the violin, and no less idiomatic than many passages in the cantata *obbligati*.

In arranging the work for the violin I faced a number of challenges. As a first step, I looked at Bach's own arrangements of violin works for the harpsichord, and tried to proceed 'in reverse'. Bach often makes the harpsichord more audible within the orchestral texture by filling out bigger intervals with fast, ornamental runs, idiomatic to a keyboard. 'Reversing' this procedure for the violin arrangement meant simplifying some of the ornamental writing of BWV 1053. The biggest challenge by far lay in the construction of the continuo line. There are extended solo passages in the harpsichord concerto in which the left hand provides the bass line, in an agile and virtuosic manner, whilst the orchestral parts provide a simple accompaniment or stop playing altogether for a few bars. Transcribing those left hand passages note-by-note is not appropriate for the orchestral continuo, as they are clearly written for a virtuoso keyboard player. Fortunately, all three movements of the harpsichord concerto appear earlier in two cantatas written for autumn 1726, with the organ as the *obbligato* instrument: the first two movements in BWV 169, 'Gott soll allein mein Herze haben', and the last movement in BWV 49, 'Ich geh und suche mit Verlangen'. In all three movements the left hand of the organ and the orchestral continuo line are one and the same. Thus the bass line in the present arrangement is a combination between the continuo lines of BWV 1053, BWV 169 and BWV 49.

The rest of the orchestral parts were taken from the harpsichord concerto without much alteration. This in turn presented interesting choices for the orchestration, since in the opening movement the first violins' part is often extremely active, in the same register and in dialogue with the solo instrument. The arrangement thus resulted in many a *concerto grosso* moment, the orchestral first violin part becoming an equal partner in the dialogue.

The opportunity to perform the exquisite, lilting *siciliano* of the second movement was my original reason for borrowing this concerto. It is impossible, upon playing it, not to be conscious of the alto aria in BWV 169, which intertwines the vocal line with the *obbligato* organ in imploring 'Die in me, you world and all your loves (...) die in me, arrogance, wealth, greedy lust of the eyes...'. Apart from the decision to incorporate a little of the alto line itself, there were fascinating harmonic choices to make between the slightly differing versions of organ versus harpsichord line, each conveying different degrees of emotional poignancy. The triple-time third movement combines *ritornelli* with an extended A-B-A form. It features an expressively singing chromatic theme introduced in the middle section, juxtaposed with the light-hearted dance of the main theme, another unique feature.

It is hoped that the present arrangement, published by our colleague, violinist Roy Mowatt

in **Fountayne Editions**, will become part of many a violinist's Bach repertoire.

© 2019 Kati Debretzeni

Gespräche unter Freunden

John Eliot Gardiner

Für mich sind Bachs Violinkonzerte seine freudige und nicht sonderlich dezente Art, den Leipziger Ratsherren eine lange Nase zu drehen. In den sechs Jahren, seit er 1723 zum Thomaskantor ernannt worden war, hatte er alles in seiner Macht stehende getan, um das Prestige Leipzigs zu mehren, das musikalische Niveau zu heben und der Stadt unermessliche Reichtümer in Form von Kirchenkantaten und Passionen zu schenken. Doch die Ratsherren verweigerten ihm nahezu jede Unterstützung und waren sich offensichtlich in keiner Weise bewusst, welch unglaubliches Genie sie da angestellt hatten. Ihre Weigerung, sich an das vertraglich Vereinbarte zu halten, löste bei Bach enorme Frustration aus.

Indem er 1729 die Leitung des Collegium Musicum übernahm (ein Studentenensemble mit bis zu 20 Mitwirkenden), signalisierte Bach seinen Willen, sich vom Rat zu emanzipieren und sich eine unabhängige Basis für seine Aktivitäten als Musikdirektor der Stadt zu schaffen. Das Kaffeehaus und die Kirche waren seine beiden Tempel, und er war fest entschlossen, beide Wirkungsstätten unter einen Hut zu bekommen.

Bislang konnten sich die Musikwissenschaftler sind nach wie vor uneins, ob Bach seine verschiedenen Konzerte in den sechs Jahren komponiert hat, in denen er im Dienste Fürst Leopolds von Anhalt-Köthen stand, oder während der beiden späteren Zeitabschnitte, in denen er das Collegium Musicum in Leipzig leitete. Seine Violinkonzerte sind in den tanz-basierten Ecksätzen von übersprudelndem Erfindungsgeist und rhythmischem Überschwang gekennzeichnet, in den erhabenen langsamen Sätzen von gedämpfter Intimität. Man hat den Eindruck, man lausche einem innigen Gespräch zwischen Freunden. Damit jedoch der Gesprächsfluss nicht ins Stocken gerät, muss die Solistin nicht nur die unterschiedlichen technischen Herausforderungen jedes Konzerts meistern und die von verspielt bis tiefgründig reichenden Stimmungen transportieren, sondern auch den Geist jedes einzelnen Satzes erfassen und die Zuhörer so im Innersten berühren. Und genau so fühlte es sich für mich an, als wir letzten Dezember mit Kati Debretzeni und den Mitgliedern der English Baroque Soloists diese vier wunderbaren Konzerte aufnahmen – die Freude aller Beteiligten am gemeinsamen Musizieren war geradezu mit Händen zu greifen.

Die Violinkonzerte

Kati Debretzeni

Johann Sebastian Bach (1685-1750) hegte eine ganz besondere und langwährende Beziehung zur Geige. Neben den bekanntesten Meisterwerken – den Solo-Sonaten und Partitas BWV 1001-1006, den sechs Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014-1019 und jenen für Violine und Basso continuo BWV 1022-1026 – sind Geiger mit über 40 *Obbligati* für ihr Instrument gesegnet. Diese Violin-Solopassagen untermauern die große Vielfalt an Emotionen, Charakter und Ausdruck, welche sich durch Bachs Kirchenkantaten und Passionen zieht.

Als *Concertato* Instrument taucht die Geige als bedeutendste Solostimme der Brandenburger Konzerte auf und ist ebenso der „Star“ in einer Reihe von Violinkonzerten. Jedes von diesen bietet etwas Einzigartiges in Bezug auf Form, einen Spielplatz der Sinne, und bringt so manche Neuerung auf Basis der etablierten venezianischen dreisätzigen Concerto-Form, welche Bach von Vivaldi und Albinoni erlernt hatte. Die vorliegende Aufnahme paart die wohlbekanntesten und vielgeliebten Violinkonzerte in a-Moll und E-Dur mit zwei aus dem Cembalo-Repertoire entliehenen Werken – eine Freiheit, ganz im Sinne Bachs

genommen, der seine Werke stets aufs Neue erfand und neu arrangierte.

Die große Zahl an Ausgaben gefeierter Geiger der Vergangenheit (wie z.B. Ferdinand David, Jean-Delphin Alard oder Joseph Joachim) demonstriert eindrücklich, dass die beiden Violinkonzerte BWV 1040 und 1041 seit der Bach-Wiedergeburt Mitte des 19. Jahrhunderts durchgängig in Mode waren.

Das **Violinkonzert a-Moll (BWV 1041)** erschien erstmals 1852 bei Peters in Leipzig. Diese Ausgabe basiert auf dem wunderbar erhaltenen Satz an Einzellstimmen, die Bach selbst um 1730 unter Mithilfe seines Sohnes Carl Philipp Emanuel und eines Schülers (Johann Ludwig Krebs) zusammengetragen hatte. Es ist nach wie vor nicht erwiesen, ob das Werk in den Köthen-Jahren entstand oder speziell für das Leipziger Collegium Musicum komponiert wurde – jene Gruppierung, welche sich wöchentlich zum gemeinsamen instrumentalen und vokalen Musizieren traf und deren Leitung Bach erst im Vorjahr übernommen hatte. Wer mag wohl der Solist gewesen sein? War es vielleicht Bachs ältester Sohn Wilhelm Friedemann oder Johann Georg Pisendel, ein ehemaliger Konzertmeister des Collegiums? Und wie muss man sich die erste Aufführung vorstellen? In Quellen heißt es, dass Aufführungen des Collegiums „...in lockerer Abfolge und in der Regel ohne vorherige Proben prima vista...“ stattfanden.

Die einzigartige Weiterentwicklung der

Standard-Concerto-Form ist bei Bach von Beginn an augenscheinlich. Im ersten Satz weist die orchestrale Einleitung eine höchst uneinheitliche Anzahl an Takten pro Phrase auf, welche bei ihrer Wiederholung mit Ausbrüchen der Solo-Geige interpunktiert werden. Der dritte Satz ist ein gigue-artiger Tanz im Dreiertakt - allerdings einer für einen dreibeinigen Tänzer! In diesem Satz wird das gesamte viertaktige Thema als vollständig fugische Einleitung genutzt. Das Herzstück des Concertos bildet allerdings das meditative, wunderschöne *Bass-Ostinato* des zweiten Satzes. Dieses ermöglicht es der singenden Violin-Linie, zur höchsten Note (g4) emporzusteigen, die Bach jemals für das Instrument in Solo-Sonaten und Partitas schrieb.

Für das **Violinkonzert E-Dur (BWV 1042)** sind sämtliche Original-Manuskripte verschollen. Die älteste überlebende Kopie stammt aus der Feder Johann Friedrich Herings, einem von Bachs Kopisten. Sie datiert aus dem Jahre 1760, wurde also zehn Jahre nach Bachs Tod gefertigt. Das höchst beliebte Werk hat ebenso wie das a-Moll-Konzert eine Reihe an Merkmalen, welche es klar von anderen Werken unterscheidet. Kaum hat der erste Satz (A-B-A Struktur) begonnen, wird das Soloinstrument auch schon in jedem zweiten Takt vom Orchester im *Concerto-Grosso*-Stil alleine gelassen. Der B-Abschnitt endet währenddessen mit einer ausgeschriebenen Kadenz, welche fast den gesamten Tonumfang der Geige erfasst. Eine weitere Neuheit sind die ausgeweiteten,

wiederkehrenden Saitenwechsel. Anstatt (wie bei Vivaldi in vergleichbaren Passagen) die technische Beschlagenheit des Solisten in den Vordergrund zu rücken, wird hier vielmehr der harmonische Aspekt betont, indem das Orchester vom Solisten begleitet zur „Hauptperson“ wird. Der langsame Satz basiert ähnlich wie im a-Moll-Konzert auf einem *Bass-Ostinato* über welches die Violine eine kunstvolle *Arioso*-Linie webt. Eine wahrlich exquisite Passage, welche im gesamten Repertoire aufgrund ihrer Innigkeit und Empfindsamkeit ihresgleichen sucht. Das abschließende *passepied*-artige Ritornello des letzten Satzes schafft nach und nach mehr Raum für immer virtuosere Episoden, was wiederum Carl Philipps Zeugnis zum Geigenspiel seines Vaters untermauert: „Er spielte die Geige sauber und bestimmt (...) Er verstand die Möglichkeiten aller Streichinstrumente bis ins kleinste Detail.“

Es besteht ein allgemeiner Konsens darüber, dass alle sieben Konzerte für Cembalo in dem wunderbar erhaltenen Manuskript von ca. 1739 auf früheren Werken für andere Instrumente basieren. Bachs pragmatische Fähigkeit, seine eigenen Werke zu arrangieren ist ausreichend dokumentiert und tatsächlich finden sich sowohl für das a-Moll als auch das E-Dur Violinkonzert entsprechende Gegenstücke in der Sammlung von 1739.

In diesem Zusammenhang wird das monumentale **Konzert in d-Moll (BWV 1052)** am kontroversesten diskutiert. Lange Zeit war es die

einhellige Meinung unter Musikwissenschaftlern, dass sich der Ursprung dieses Werkes in einem leider abhanden gekommenen Violinkonzert findet. Die zahlreichen Rekonstruktionen des vermeintlichen Originals nahmen ihren Anfang mit Ferdinand David, dessen Version 1873 erschien. Obwohl die jüngsten musikwissenschaftlichen Erkenntnisse von Christoph Wolff und Peter Wollny diese Ansicht anfechten, erscheint es doch schwer, die zahllosen, höchst idiomatischen violinistischen Passagen zu ignorieren, zumal sich diese auch in der früheren Fassung des Cembalokonzertes finden, wozu eine Kopie aus den Jahren 1733/1734 in der Handschrift von Carl Philipp – Emanuel Bachs vorliegt. Sowohl die *Bariolage*-Effekte im ersten als auch die Arpeggio-Akkorde im letzten Satz sind genau so unverkennbar violinistischer Natur wie – auch die erweiterte Kadenz am Satzende. Dem Hauptgegenargument, der Tatsache, dass Bach niemals danach etwas dermaßen technisch Anspruchsvolles oder Ausgeweitetes geschrieben hat, kann im Gegenzug mit dem Argument begegnet werden, dass ihm Vivaldis *Grosso Mogul concerto* durchaus bekannt war. Ein Konzert, welches sich zahlreicher ähnlicher violinistischer Techniken bedient und zwei erweiterte Kadenzen beinhaltet. Johann Paul von Westhoff, einer der besten Geiger seiner Zeit, arbeitete damals in Weimar mit Bach zusammen – könnte er vielleicht der erste Interpret des d-Moll Violinkonzertes gewesen sein?

Unsere Aufnahme basiert auf einer früheren Version des Konzerts, welche von Wilfried Fischer, einem deutschen Dirigenten und Musikwissenschaftler für die Geige rekonstruiert worden war und sich nur kleine Freiheiten erlaubt, um in seiner Ganzheit idiomatischer dazustehen.

Bei den Aufnahmen wurden Erinnerungen an die Bach Kantatenwallfahrt 2000 wieder wach, als wir die Kantate „*Wir müssen durch viel Trübsal*“ (BWV 146) aufführten, in welcher die Orgelfassung der ersten beiden Sätze des E-Dur-Konzertes klar zu erkennen sind. Während eines Konzertes in Altenburg entwickelte die wunderschöne Trost Orgel der Schlosskapelle leider einen Defekt, so dass wir am nächsten Morgen noch kurzfristig eine zusätzliche Aufnahme-Session einschieben mussten, bevor es nach einem hastigen Aufbruch Richtung Flughafen und nach Hause ging ... Die Erinnerung an jene ergreifenden Chorzeilen „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes gehen“, von Bach über das außergewöhnliche *Ostinato* des Mittelsatzes gelegt, war auch in unseren Köpfen, als wir schließlich das Cembalokonzert in d-Moll aufnahmen.

Das **Konzert in D-Dur nach BWV 1053** ist ein neues Arrangement des Cembalokonzertes in E-Dur, welches aller Wahrscheinlichkeit nach nie als Violinkonzert existierte. Die Originalinstrumentation ist ungewiss und Oboe, Oboe d'Amore, Bratsche und Orgel sind bislang als mögliches Soloinstrument ins Gespräch gebracht worden. Allerdings ist das Werk um einen Ton

nach unten transponiert auch auf der Geige ausgesprochen gut spielbar und nicht weniger idiomatisch als viele Passagen in den Kantaten-*Obbligati*.

Beim Arrangieren des Werkes für die Geige musste ich mich einigen Herausforderungen stellen. In einem ersten Arbeitsschritt betrachtete ich Bachs eigene Arrangements von Violinwerken für das Cembalo und versuchte mein Glück dann sozusagen 'anders herum'. Bach verleiht dem Cembalo oft mehr klangliche Präsenz im orchestralen Gefüge, indem er größere Intervalle mit schnellen, verzierten Läufen anfüllt – ganz typisch für Tasteninstrumente im Allgemeinen. Diese Vorgehensweise für das Violinarrangement umzudrehen bedeutete, bei den ursprünglichen Verzierungen von BWV 1053 einige Abstriche machen zu müssen. Bei weitem die größte Herausforderung jedoch stellte sich mir in Form der Continuo-Linie. Im Cembalokonzert finden sich ausgeweitete Solopassagen, denen die linke Hand auf agile und virtuose Weise die Basslinie liefert, während die Einzelstimmen des Orchesters entweder eine schlichte Begleitung unterlegen oder einfach für ein paar Takte ganz zu spielen aufhören. Diese "Linke-Hand-Passagen" Note für Note zu übertragen erschien mir nicht zweckmäßig für das orchestrale Continuo, da sie ganz klar für einen virtuoson Cembalisten geschrieben wurden. Glücklicherweise tauchen alle drei Sätze des Cembalokonzertes in zwei früheren Kantaten (Herbst 1726) mit der Orgel

als *Obbligato*-Instrument auf: Die ersten zwei Sätze sind in BWV 169 ‚Gott soll allein mein Herze haben‘ und der letzte Satz in BWV 49, ‚Ich geh und suche mit Verlangen‘ zu finden. In allen drei Sätzen stimmen die linke Hand der Orgel und die orchestrale Continuo-Linie exakt überein. Folgerichtig ergibt sich also die Basslinie des vorliegenden Arrangements aus einer Kombination der Continuo-Linien von BWV 1053, BWV 169 und BWV 49.

Die restlichen Einzellstimmen des Orchesters wurden ohne große Änderungen dem Cembalokonzert entnommen. Dies wiederum brachte interessante Entscheidungen in punkto Orchestrierung mit sich, da der Part der ersten Geigen im ersten Satz oft extrem aktiv ist und sich sowohl im gleichen Register als auch im Dialog mit dem Soloinstrument befindet. Dementsprechend resultierte das Arrangement in einer Menge *Concerto grosso*-Momenten, wo der Part der ersten Geigen des Orchesters zum gleichwertigen Dialogpartner mit dem Solisten wird.

Die Aussicht, das exquisite, trällernde *Siciliano* des zweiten Satzes aufführen zu können, war mein ursprünglicher Grund, dieses Konzert für die Geige auszuborgen. Es ist unmöglich, beim Spielen nicht an die Alt-Arie ‚Gott soll allein mein Herze haben‘ (BWV 169) zu denken, in welcher die Alt-Stimme mit der *Obbligato*-Orgel verknüpft wird und flehentlich bittet: ‚Stirb in mir, du Welt und alle deine Liebe (...) Stirb in mir, Hoffart, Reichtum, Augenlust...‘. Neben der Entscheidung, kleine Teile

der Alt-Linie selbst in das Arrangement einzuarbeiten, gab es faszinierende, harmonische Entscheidungen zwischen den leicht abweichenden Versionen von Orgel-Linie und Cembalo-Linie zu treffen, welche alle ein unterschiedliches Maß an emotionaler Intensität mit sich bringen. Der Dreiertakt des dritten Satzes kombiniert *Ritornelli* mit einer erweiterten A-B-A Form. Diese wiederum bietet ein ausdrucksstark singendes, chromatisches Thema, welches im Mittelteil eingeführt wird und Seite an Seite mit dem unbeschwerten Tanz des Hauptthemas steht – ein weiteres einzigartiges Merkmal.

Es bleibt zu hoffen, dass vorliegendes Arrangement Teil des Bach-Repertoires zahlreicher Geiger werden wird – seine Erstveröffentlichung erfolgte bei **Fountain Editions** durch unseren Kollegen Roy Mowatt.

© Kati Debretzeni



Conversations entre amis

John Eliot Gardiner

J'aime à voir dans les concertos pour violon de Bach un pied de nez à peine voilé au conseil municipal de Leipzig. Depuis qu'il avait été nommé Thomascantor six ans plus tôt, en 1723, Bach avait fait tout ce qui était en son pouvoir pour apporter du prestige à la ville, en relever le niveau musical et fournir des trésors inimaginables sous forme de cantates d'église et de Passions. Les autorités municipales ne le soutenaient guère pour la plupart et ignoraient apparemment quel génie ils avaient en leur présence. Leur refus de respecter les termes de son contrat fut pour Bach une source d'immenses frustrations.

En 1729, en prenant la direction du Collegium musicum (ensemble d'étudiants comptant jusqu'à vingt musiciens), Bach marquait sa volonté de s'affranchir du contrôle du conseil et d'établir une base indépendante pour ses activités en tant que directeur musical de la ville. Le café et l'église en étaient les temples jumeaux, et il était décidé à officier dans les deux.

Aujourd'hui encore les musicologues n'arrivent pas à se mettre d'accord sur la question de savoir si les divers concertos de Bach furent

composés pendant les six années qu'il passa au service de son employeur admiratif, le prince Léopold d'Anhalt-Cöthen, ou s'ils virent le jour au cours de deux périodes ultérieures où il eut la responsabilité du Collegium musicum de Leipzig. Ses concertos pour violon révèlent une invention bouillonnante et une exubérance rythmique dans leurs mouvements extrêmes, fondés sur la danse, et une intimité murmurée dans les sublimes mouvements lents. C'est comme si l'on surprénait une conversation passionnée entre amis. Pourtant, pour maintenir le fil de la conversation, le soliste a besoin non seulement de maîtriser les différentes exigences techniques de chaque concerto et de camper des climats qui vont de l'enjoué au profond, mais aussi de situer l'esprit de chaque mouvement individuel et, ainsi, de toucher l'âme. Pour moi, c'était exactement l'impression ressentie lorsque nous avons enregistré ces quatre concertos miraculeux avec Kati Debretzeni et des membres des EBS en décembre dernier – chacun partageant un plaisir manifeste à jouer cette musique.

Les concertos pour violon

Kati Debretzeni

Johann Sebastian Bach (1685-1750) avait une affinité spéciale et durable pour le violon. Outre les chefs-d'œuvre les plus connus – les sonates et partitas pour violon seul, BWV 1001-1006, les six sonates pour violon et clavecin, BWV 1014-1019, et celles pour violon et continuo, BWV 1022-1026 – les violonistes ont la chance d'avoir plus de quarante *obbligati* pour l'instrument. Ces lignes solistes sous-tendent une grande diversité d'affects – caractère et expression – dans les airs de ses cantates d'église et Passions.

En tant qu'instrument concertant, le violon est la voix soliste prépondérante des *Concertos brandebourgeois*, et brille aussi dans un certain nombre de concertos pour violon. Chacun d'eux offre quelque chose d'unique sur le plan de la forme – terrain de jeu pour l'imagination et l'invention, perpétuant la tradition du concerto vénitien en trois mouvements que Bach avait apprise de Vivaldi et d'Albinoni. Cet enregistrement couple les concertos très connus et très appréciés en *la mineur* et en *mi majeur* avec deux œuvres empruntées au répertoire du clavecin – liberté prise dans l'esprit de Bach, qui réimaginait et réarrangeait constamment sa propre musique.

Le grand nombre d'éditions par de célèbres violonistes du passé, tels Ferdinand David, Jean-Delphin Alard ou Joseph Joachim, montre que les deux concertos pour violon BWV 1040 et 1041 sont restés constamment en vogue depuis le retour à Bach au milieu du XIX^e siècle.

Le *Concerto en la mineur BWV 1041* fut publié pour la première fois par Peters à Leipzig en 1852. Cette édition se fonde sur le matériel d'orchestre magnifiquement conservé que Bach compila lui-même vers 1730, avec l'aide de son fils Carl Philipp Emanuel et de son élève Johann Ludwig Krebs. On ne sait toujours pas si l'œuvre vit le jour au cours de ses années à Köthen ou si elle fut composée spécialement pour le Collegium musicum de Leipzig, l'ensemble qui jouait chaque semaine de la musique instrumentale et vocale et dont Bach avait pris la tête l'année précédente seulement. Qui était le soliste ? Était-ce le fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann, ou Johann Georg Pisendel, qui avait été auparavant premier violon du Collegium ? Et à quoi ressemblait la création ? Les sources nous disent que les exécutions au Collegium avaient lieu « in lockerer Abfolge und in der Regel ohne vorherige Proben prima vista » (« sans ordre préétabli et en général à première vue sans répétitions préalables »). D'emblée, il est évident que dans cette œuvre l'élaboration du concerto conventionnel est unique. Dès le premier mouvement, l'introduction orchestrale comporte un nombre extrêmement irrégulier de mesures dans la phrase et est ponctuée par des explosions

du violon solo à sa reprise. Le troisième mouvement est une danse en manière de gigue (mais pour des danseurs à trois jambes !) de mesure ternaire, utilisant tout le thème de quatre mesures comme introduction entièrement fuguée. Au cœur du concerto se trouve le bel ostinato du deuxième mouvement, qui permet au violon chantant de s'envoler jusqu'à la note la plus aiguë que Bach écrivit pour l'instrument dans les sonates et partitas pour violon seul, un *sol* aigu.

Pour le **Concerto en mi majeur BWV 1042**, toutes les sources manuscrites sont perdues. La plus ancienne copie qui subsiste a été faite par un copiste que Bach employa lui-même, Johann Friedrich Hering, et date de dix ans après sa mort. Cette œuvre très appréciée a également un certain nombre de caractéristiques marquantes. À peine le premier mouvement, de forme A-B-A, a-t-il commencé que l'instrument soliste est laissé seul pour des mesures qui alternent avec l'orchestre dans le style du *concerto grosso*, tandis que la section B se termine par une cadence écrite en toutes notes qui couvre une grande partie de l'étendue du violon. Une autre nouveauté est les longs passages répétés en bariolage. Au lieu de faire valoir les prouesses techniques du soliste (comme l'aurait fait Vivaldi avec une telle figuration), ces sections se contentent d'esquisser l'harmonie, accompagnant l'orchestre, qui occupe le centre de la scène. Le mouvement lent, tout comme celui du concerto en *la* mineur, est fondé sur un ostinato, au-dessus duquel le violon tisse une ligne arioso

élaborée, sincère et intime – l'une des plus exquises du répertoire. Dans le dernier mouvement, la ritournelle conclusive de type *passepied* cède peu à peu la place à des épisodes de plus en plus virtuoses, qui confirment le témoignage de Carl Philipp sur le jeu de son père : « Il jouait du violon de manière nette et pénétrante [...]. Il comprenait à la perfection les possibilités de tous les instruments à cordes. »

On admet généralement que les sept concertos pour un seul clavecin figurant dans le manuscrit autographe magnifiquement conservé d'environ 1739 sont fondés sur des œuvres antérieures pour d'autres instruments. Le talent pragmatique de Bach dans ses arrangements de ses propres œuvres est bien attesté, et les concertos pour violon en *la* mineur et en *mi* majeur ont tous deux leur équivalent dans cette collection.

Le plus débattu à cet égard est le monumental **Concerto en ré mineur BWV 1052**. Les musicologues ont longtemps pensé qu'il avait son origine dans un concerto pour violon maintenant perdu, et les nombreuses reconstitutions de l'original supposé commencèrent avec Ferdinand David en 1873. Bien que la musicologie la plus récente voie Christoph Wolff et Peter Wollny contester cette hypothèse, on peut difficilement ignorer les innombrables passages violonistiques extrêmement idiomatiques de la version plus ancienne du concerto pour clavecin (datant de 1733-1734, dans une copie de la main de Carl Philipp Emanuel). Les effets de bariolage dans

le premier mouvement et les accords arpégés dans le dernier sont incontestablement violonistiques, de même que la longue cadence. Le principal contre-argument, à savoir que Bach n'a jamais rien écrit ensuite d'aussi techniquement difficile ou d'aussi long dans un concerto pour violon, peut être contré à son tour par le fait qu'il connaissait le concerto *Grosso Mogul* de Vivaldi, qui emploie bon nombre de techniques violonistiques similaires et comporte deux longues cadences. L'un des meilleurs violonistes de l'époque, Johann Paul von Westhoff, travaillait au côté de Bach à Weimar. Aurait-il pu être le premier interprète du « concerto pour violon » en *ré* mineur ? Notre enregistrement est fondé sur la version plus ancienne du concerto, reconstitué pour le violon par le chef d'orchestre et musicologue allemand Wilfried Fischer, avec de petites libertés pour le rendre plus idiomatique.

Pendant les séances d'enregistrement, ce fut un déluge de souvenirs du « Pèlerinage à travers les cantates de Bach » de 2000, lors duquel nous avons joué la cantate BWV 146, *Wir müssen durch viel Trübsal*, qui comprend la version pour orgue des deux premiers mouvements de ce concerto. Lors du concert, le bel orgue Trost de la chapelle du château d'Altenbourg eut un problème qui nécessita une séance d'enregistrement imprévue le lendemain matin avant que nous ne prenions l'avion pour rentrer chez nous. Le souvenir de ces poignants versets de choral, « Il nous faut traverser bien des tribulations

pour entrer dans le royaume de Dieu », tissés par Bach au-dessus de l'extraordinaire ostinato du mouvement central, était très présent dans notre esprit quand nous avons gravé cette œuvre.

Le **Concerto en ré majeur d'après BWV 1053** est un nouvel arrangement du Concerto pour clavecin en *mi* majeur, qui n'a probablement jamais été un concerto pour violon. L'instrumentation originale est incertaine – on a proposé jusqu'à présent hautbois, hautbois d'amour, alto et orgue comme éventuel instrument soliste. Transposée un ton plus bas en *ré* majeur, l'œuvre est toutefois éminemment jouable au violon, et non moins idiomatique que de nombreux passages dans les *obbligati* des cantates.

En arrangeant l'œuvre pour violon, j'ai été confrontée à un certain nombre de défis. La première étape a été de regarder les arrangements pour clavecin faits par Bach lui-même de partitions pour violon, et d'essayer de procéder « à rebours ». Bach rend souvent le clavecin plus audible dans la texture orchestrale en remplissant les plus grands intervalles avec de rapides traits ornementaux idiomatiques au clavier. Inverser ce processus dans l'arrangement pour violon incitait donc à simplifier un peu l'écriture ornementale de BWV 1053. Le plus grand défi de loin était la reconstitution de la ligne de continuo. Il y a de longs passages solistes dans le concerto pour clavecin où la main gauche joue la ligne de basse, de manière agile et virtuose, tandis que les parties orchestrales fournissent un simple

accompagnement ou s'arrêtent de jouer complètement pendant quelques mesures. On ne peut transcrire ces passages de main gauche note pour note car ils sont manifestement écrits pour un claveciniste virtuose. Heureusement, les trois mouvements du concerto pour clavecin apparaissent tous auparavant dans deux cantates écrites pour l'automne 1726, avec l'orgue comme instrument obligé : les deux premiers mouvements dans BWV 169, *Gott soll allein mein Herze haben*, et le dernier dans BWV 49, *Ich geh und suche mit Verlangen*. Dans ces trois mouvements, la main gauche de l'orgue et la ligne orchestrale de continuo sont identiques. Ainsi la ligne de basse dans le présent arrangement est une combinaison des lignes de continuo de BWV 1053, BWV 169 et BWV 49.

Les autres parties orchestrales ont été prises à la version pour clavecin sans beaucoup de modifications. Ce qui présentait à son tour des choix intéressants pour l'orchestration, puisque, dans le premier mouvement, la partie de premier violon est souvent extrêmement active, dans le même registre que l'instrument solo et en dialogue avec lui. L'arrangement a ainsi produit de nombreux moments de *concerto grosso*, le premier violon orchestral devenant un partenaire égal dans le dialogue.

La possibilité de jouer l'exquise et mélodieuse sicilienne du deuxième mouvement était ma raison première pour emprunter ce concerto. Il est impossible, en la jouant, de ne pas penser à l'air

d'alto de BWV 169, qui entretisse la ligne vocale avec l'orgue obligé en implorant « Mourez en moi, monde et toutes mes amours [...] mourez en moi, orgueil, richesse, plaisirs des yeux et vous, abjects désirs de la chair ». Mis à part la décision d'incorporer un peu de la ligne d'alto elle-même à cet arrangement, il y avait des choix harmoniques fascinants à faire entre les versions légèrement différentes pour orgue et pour clavecin, chacune exprimant des émotions plus ou moins poignantes. Le troisième mouvement, de mesure ternaire, combine des ritournelles avec une grande forme A-B-A. Il présente un thème chromatique expressif et chantant introduit dans la section médiane, juxtaposé à la danse légère du thème principal, autre trait unique.

Nous espérons que le présent arrangement, publié par notre collègue violoniste Roy Mowatt chez **Fountayne Editions**, fera bientôt partie du répertoire Bach de maint violoniste.

© Kati Debretzeni





Kati Debretzeni

A fourth generation musician, **Kati Debretzeni** began playing the violin with Sofia Szabó in her native Romania, finishing her studies with Ora Shiran in Israel. Her passion for historical performance took her to London, where she studied the Baroque violin with Catherine Mackintosh and Walter Reiter.

Since 2000 Kati has led the English Baroque Soloists under John Eliot Gardiner, with whom she has performed the world over. Her playing can be heard in the group's recordings of J.S. Bach's cantatas (recorded live during the unforgettable Bach Cantata Pilgrimage 2000), the Brandenburg concertos and the more recent recordings of the Mass in B Minor, the St Matthew Passion and Monteverdi's operas.

In addition, she is one of the leaders of the Orchestra of the Age of Enlightenment, and has collaborated with conductors such as Simon Rattle, Adam and Ivan Fischer, William Christie, Ottavio Dantone and Vladimir Jurowski. She has directed the group from the violinist's chair in works ranging from Baroque repertoire to Beethoven, Mendelssohn and Berlioz, and has recorded Vivaldi's Four Seasons following

performances in collaboration with the Henri Oguike Dance Company.

Kati is in demand internationally as leader, soloist and director with groups such as Zefiro (Italy), Akademie für Alte Musik Berlin (Germany), Barokkanerne (Norway), Orquesta Barroca de Sevilla (Spain), Amarillis (France), Victoria Baroque (Canada) and the Budapest Bach Consort (Hungary).

A keen chamber musician, Kati has recorded award-winning CDs with Ricordo and Florilegium. In the last decade she is a member of Trio Goya. Their recording of Beethoven's op. 1 piano trios has recently been released to critical acclaim.

As teacher, Kati has given masterclasses in the UK, Germany, Italy, Norway, Canada, Israel and Hungary. She is on the faculty of the Royal Conservatory of The Hague, and her former students make music the world over.

Kati Debretzeni

Kati Debretzeni, Musikerin in der 4. Generation, erhielt in ihrem Heimatland Rumänien Geigenunterricht bei Sofia Szabó, ehe sie ihre Ausbildung bei Ora Shiran in Israel abschloss.

Ihre Begeisterung für die historische Aufführungspraxis führte sie nach London, wo sie bei Catherine Mackintosh und Walter Reiter Barockvioline studierte.

Seit dem Jahr 2000 gibt Kati Debretzeni als Konzertmeisterin der English Baroque Soloists unter John Eliot Gardiner Konzerte auf der ganzen Welt. Sie hat an zahlreichen Aufnahmen dieses Ensembles mitgewirkt, von den Bachkantaten (mitgeschnitten während der unvergesslichen Kantatenwallfahrt im Jahr 2000) über die Brandenburger Konzerte bis hin zu den in den vergangenen Jahren entstandenen Aufzeichnungen der *h-Moll-Messe*, der *Matthäuspassion* und der Opern Monteverdis.

Darüber hinaus ist sie eine der Konzertmeisterinnen des Orchestra of the Age of Enlightenment und hat mit Dirigenten wie Simon Rattle, *Ádám* und *Iván Fischer*, William Christie, Ottavio Dantone und Wladimir Jurowski zusammengearbeitet. Sie hat das Orchester vom

Stuhl der 1. Geigerin aus in Konzerten von Werken aus dem Barockrepertoire bis hin zu Beethoven, Mendelssohn und Berlioz geleitet, ebenso wie in den Einspielungen der *Vier Jahreszeiten* Vivaldis im Anschluss an gemeinsame Aufführungen mit der Henri Oguike Dance Company.

Kati ist international eine gefragte Konzertmeisterin, Solistin und Dirigentin, bei Ensembles wie der Akademie für Alte Musik Berlin (Deutschland), Zefiro (Italien), Barokkanerne (Norwegen), Orquesta Barroca de Sevilla (Spanien), Amarillis (Frankreich), Victoria Baroque (Kanada) und dem Budapest Bach Consort (Ungarn).

Als leidenschaftliche Kammermusikerin hat Kati preisgekrönte Aufnahmen eingespielt, die bei *Ricordo* und *Florilegium* erschienen sind. Seit rund zehn Jahren ist sie Mitglied des Trio Goya, dessen kürzlich erschienene Einspielung des 1. Klaviertratzes von Beethoven von den Kritikern mit viel Lob bedacht wurde.

Kati hat Meisterkurse im Vereinigten Königreich, Deutschland, Italien, Norwegen, Kanada, Israel und Ungarn gegeben. Sie unterrichtet am Königlichen Konservatorium in Den Haag, und ihre ehemaligen Schülerinnen musizieren überall auf der Welt.

Kati Debretzeni

Musicienne de la quatrième génération, **Kati Debretzeni** a commencé à jouer du violon avec Sofia Szabó dans sa Roumanie natale, terminant ses études avec Ora Shiran en Israël.

Sa passion pour l'interprétation historique l'a conduite à Londres, où elle a étudié le violon baroque avec Catherine Mackintosh et Walter Reiter.

Depuis 2000, Kati est premier violon des English Baroque Soloists sous la direction de John Eliot Gardiner, avec qui elle a joué dans le monde entier. On peut l'entendre dans les cantates de J.S. Bach enregistrées par l'ensemble (sur le vif lors de l'inoubliable « Pèlerinage à travers les cantates de Bach » en 2000), les *Concertos brandebourgeois* et les enregistrements plus récents de la Messe en si mineur, de la *Passion selon saint Matthieu* et des opéras de Monteverdi.

En outre, elle est parfois premier violon de l'Orchestra of the Age of Enlightenment, et a collaboré avec des chefs comme Simon Rattle, Adam et Ivan Fischer, William Christie, Ottavio Dantone et Wladimir Jurowski. Elle a dirigé le groupe du violon dans des œuvres qui vont du baroque à Beethoven, Mendelssohn et Berlioz,

et a gravé les *Quatre Saisons* de Vivaldi après des spectacles en collaboration avec la Henri Oguike Dance Company.

Kati est sollicitée dans le monde entier comme premier violon, soliste et chef par des ensembles tels Zefiro (Italie), l'Académie für Alte Musik de Berlin (Allemagne), Barokkanerne (Norvège), l'Orquesta Barroca de Sevilla (Espagne), Amarillis (France), Victoria Baroque (Canada) et le Consort Bach de Budapest (Hongrie).

Chambriste passionnée, Kati a enregistré des CD couronnés de prix avec *Ricordo* et *Florilegium*. Depuis dix ans, elle est membre du Trio Goya. Leur enregistrement des trios avec piano op. 1 de Beethoven, qui vient de sortir, a été encensé par la critique.

En tant que professeur, Kati a donné des master-classes au Royaume-Uni, en Allemagne, en Italie, en Norvège, au Canada, en Israël et en Hongrie. Elle enseigne au Conservatoire royal de La Haye, et ses anciens élèves se font entendre dans le monde entier.

English Baroque Soloists

Violin I

Anne Schumann
Iona Davies
Jane Gordon

Violin II

Oliver Webber
Roy Mowatt
Henrietta Wayne

Viola

Fanny Paccoud
Monika Grimm

Cello

Marco Frezzato
Catherine Rimer

Double bass

Valerie Botwright

Harpsichord

James Johnstone



Recorded at St Jude's Church,
Hampstead
7-11 December 2018

Producer: Jørn Pedersen
Recording Engineer:
Mike Hatch (Floating Earth)
Assistant:
Tom Mungall (Floating Earth)
Editor: Jørn Pedersen
Executive Producers:
Steve Long, Isabella de Sabata
Editions: Bärenreiter,
Fountayne Editions
Cover: Jill Manson
Design: Untitled
Translations: Richard Barth,
Gerhard Gall, Dennis Collins
Photography: © Eric Richmond
(Kati Debretzeni) and © Jørn
Pedersen (session photos)

© 2019 The copyright in this
sound recording is owned
by Monteverdi Productions Ltd
© 2019 Monteverdi
Productions Ltd
Level 12
20 Bank Street
Canary Wharf
London E14 4QA

www.solideogloria.co.uk

 Soli Deo Gloria

Violin Concertos

Johann Sebastian Bach 1685-1750

Kati Debretzeni *violin*
John Eliot Gardiner
English Baroque Soloists

CD

70:15

Violin Concerto in A minor, BWV 1041

Violin Concerto in D major, after BWV 1053

Arr: Kati Debretzeni / World premiere recording

Violin Concerto in E major, BWV 1042

Violin Concerto in D minor, after BWV 1052

Arr: Wilfried Fischer / Kati Debretzeni



Soli Deo Gloria

SDG732

© 2019 Monteverdi Productions Ltd

© 2019 Monteverdi Productions Ltd

www.solideogloria.co.uk

Manufactured in Italy LC13772

