

J.S.Bach

OBOENWERKE



ALEXEI UTKIN / HERMITAGE CHAMBER ORCHESTRA



volume 1

ALEXEI UTKIN



Konzert A-dur für Oboe d'amore, Streicher und Basso Continuo (BWV 1055)

Concerto in A major

for oboe d'amore, strings and basso continuo (BWV 1055)

1. Allegro	[4:09]
2. Largetto	[5:09]
3. Allegro ma non tanto	[4:12]

Konzert c-moll für Violine, Oboe, Streicher und Basso Continuo (BWV 1060)

Concerto in C minor for violin, oboe, strings and basso
continuo (BWV 1060)

4. Allegro	[4:45]
5. Adagio	[5:25]
6. Allegro	[3:30]

Total Time [62:47]

Konzert F-dur für Oboe, Streicher und Basso Continuo (BWV 1053)

Concerto in F major for oboe, strings and basso continuo
(BWV 1053)

7. Allegro	[7:32]
8. Siciliano	[4:56]
9. Allegro	[5:42]

Konzert D-dur für Oboe, Flöte, Violine und Basso Continuo (BWV 1064). Transkription von Alexei Utkin, 2003

Concerto in D major for oboe, flute, violin and basso continuo
(BWV 1064). Transcription by Alexei Utkin, 2003

10. Allegro	[6:11]
11. Adagio	[6:10]
12. Allegro	[4:42]

Recording Details

Microphones – Neumann km130

DPA (B & K) 4006

DPA (B & K) 4011

SCHOEPS mk2S

SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers
are Polyhymnia International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramid system by Merging
Technologies.

Recording Producer – Michael Serebryanyi

Balance Engineer – Erdo Groot

Recording Engineer – Roger de Schot

Editor – Carl Schuurbiers

Recorded: 3-9.07.2003 5th Studio of The Russian Television and Radio
Broadcasting Company (RTR) Moscow, Russia

© & © 2003 Essential Music, #16b-2, Volokolamskoye shosse, Moscow,
125080, Russia.

© & © 2003 Музыка Массам, 125080, Москва, Волоколамское шоссе,
д. 16б, корп.2.

www.caromitis.com www.essentialmusic.ru



Alexei Utkin
plays oboe F. Lorée

CM 0012003

HERMITAGE ORCHESTRA



Alexei Utkin (oboe, oboe d'amore)

Maria Chepurina (flute)

Pyotr Nikiforov (1st violin)

Ilya Norshtein (1st violin)

Maria Trishina (1st violin)

Dmitry Lepekhov (2nd violin)

Egor Ivanenko (2nd violin)

Nadezhda Sergiyenko (2nd violin)

Natalia Smolina (viola)

Ekaterina Katomina (viola)

Pyotr Kondrashin (cello)

Ekaterina Dossina (cello)

Nikolas Gorshkov (double bass)

Andrei Snegiryov (basoon)

Anna Karpenko (harpsichord)



Certain works by J.S. Bach call to mind a fresco in an ancient cathedral where only the last layer of paint is visible. Or maybe a picture by an Old Master painted over an earlier image hidden from view because the artist ran out of canvas. The music of the great German composer contains many such enigmas: Bach frequently based new compositions on works written in previous years, many of which perished in their original form. But we now have the ability to recapture music that was apparently lost forever.

The four concertos by J.S. Bach (1685–1750) presented in this album were evidently written during the composer's Köthen period (1717–1723). For many years we only knew them as lost originals of Bach's 'reworking', the later keyboard concertos (end of the 1730s). Taking into account such features as the key, the range of solo melodies and the specific characteristics of melodic figures and phrases, music scholars have managed to establish which instruments the original versions of these con-



certos were written for. This has enabled scientifically verified 'reconstructions' of the originals to appear in the second half of the 20th century. To the delight of performers, several excellent examples of virtuoso compositions for oboe and orchestra appeared to be among them. The harpsichord Concerto in E major (BWV 1053) concealed a Concerto for oboe (in this album, in F major), and the Concerto in A flat (BWV 1055) hid a Concerto for oboe d'amore (both compositions are featured in the manuscript that includes seven complete harpsichord concertos and the opening fragment of yet another 'reworking', BWV 1052–1059). Bach wrote his Concerto for two harpsichords in C minor (BWV 1060) 'after' a lost Concerto for oboe and violin, while the Concerto for three violins in D major was 'reconstructed' on the basis of the Concerto for three harpsichords in C major (BWV 1064). The transcription of this piece for oboe, flute and violin suggested by A. Utkin provides an interesting artistic effect: a dialogue between three highly individual voices replaces the homogenous 'glittering' sound of three violins as envisaged by Bach. These virtuoso parts originally written for other instruments demand exceptional skill from the soloists.

Following in the wake of contemporary musical practice we will indulge in a fascinating 'reconstruction', recreating the course of events in historical order.

J.S. Bach's first encounter with the instrumental concerto genre occurred during his stay in Weimar (about 1710). The twenty-year-old musician became acquainted with the grand virtuoso concertos (primarily for violin) of his great Italian contem-



poraries, first and foremost the unrivalled Antonio Vivaldi. Educated in keyboard music, the young Bach learned the art of the Italian violin concerto in an original way: by transcribing works by other composers to his 'native' keyboard and thereby literally gaining a 'feel' for their music (more than twenty such transcriptions have survived). Probably the first Bach's original concertos were written in Weimar, although conditions for the flowering of this genre in his work were formed later, during his time in Köthen. The young Prince Leopold von Anhalt-Köthen (Bach's junior by just nine years) was a passionate music lover. Although not very wealthy, he supported a large orchestra and played his beloved viola da gamba at every opportunity. It is no surprise to learn that the 6th Brandenburg Concerto includes quite simple solo parts for two violins (which 'rest' in the middle movement of the cycle): Kapellmeister Bach intended one of these for his illustrious friend and patron.

Unfortunately little remains in original form from one of the most brilliant and fertile periods in the work of the genius. First and foremost we have the six Brandenburg Concertos, also a few concertos for violin. Bach's Köthen Concertos demonstrate a combination of youthful vigour and experience, daring and mastery. With all the apparent simplicity of the baroque concerto's rationale, based on the juxtaposition of tutti refrains and intermediate chamber episodes with the stable scheme of the movement's sequence (fast-slow-fast), the composer's concertos are remarkable for their magnitude, their inner logic and variety of individual, often unexpected resolutions. Bach's musical insight enables him to bring together a multitude of lesser,



inherently contrasting episodes in larger format sections, following the principle of 'exposition–development–reprise', without ever repeating himself.

Bach is renowned for his sensitivity to each instrument's expressive qualities. Undoubtedly music for oboe is linked to a specific set of images in his compositions. The sound of Bach's oboe is deep and filled with emotion, strikingly different from the intonation of other melodic instruments common at that time such as light, dynamic flutes or violins that combine cantilena with dazzling virtuosity. The oboe d'amore, the alto form of the baroque oboe with a lower voice, has an even richer, sweeter, 'loving' sound. The timbre of the oboe is remarkably appropriate to the tone of the Concertos' slow movements, with their delicate melancholy. In addition the oboe has sufficient dynamic range to easily maintain a fast tempo in the side movements of the Köthen Concertos. But even then it sounds unhurried since this is a quality of this poignant and melodious instrument. We can guess how Bach intended the oboe to sound from the vocal and instrumental heritage of the subsequent Leipzig period, which is often a reworking of the instrumental Köthen Concertos, many of which were reincarnated in the church cantatas. Moreover the combination of words and music in a new form reveals a meaning that was previously hidden.

Thus the composer used the Concerto for oboe BWV 1053 in two cantatas performed in the autumn of 1726 with an interval of two weeks. In his Cantata No. 169, 'God alone my heart shall master', the first movement of the concerto becomes an



opening 'sinfonia', while the music of the second movement provides the basis for the alto Aria (No. 5). The third movement also served as the opening 'sinfonia' to Cantata No. 49, 'I go and seek for thee with longing'.

This reworking of previous compositions was partly motivated by the hectic pace of the composer's first years in Leipzig, when he wrote a new cantata for every Sunday mass. But Bach always took the piece's expressive character into consideration when he reused earlier compositions. The first of the above-mentioned cantatas was a reflection on the New Testament verses about the 'foremost commandment': 'Thou shalt love the Lord thy God with all thy heart' (Mark 12:30). The music of this Bach cantata conveys the tender and ardent love of God that must be man's sole and all-encompassing passion. It is the very same alto Aria (No. 5), a reworking of the trembling oboe monologue from the Köthen Concerto rendered in the rhythm of an elegant Siciliana that comprises the central and most moving part of the cantata. No less remarkable is the second cantata performed to coincide with the reading of the New Testament parable of the marriage feast (Matthew 22:1-14). This cantata called *Dialogus* by Bach tells of the Bridegroom (God) searching for and regaining the lost Bride (an allegory for the human soul and also for the Church).

Allegorical depiction of the Saviour as a loving bridegroom and His coming into the world as a wedding feast is taken from the Bible and runs throughout Bach's church music, including such masterpieces as the *St Matthew Passion* and *Christmas Oratorio*. The sound of the oboe is also closely related to this



important theme. Wherever the oboe appears we find the theme of love, which in turn introduces the wedding theme. Nor is it only allegorical, for we also know J.S. Bach as the author of wedding music where the oboe part plays a major role (the 'wedding cantatas' Nos. 202, 212). In this context we should recall that the time Bach spent in Leipzig culminated in a double marriage. First, on December 3rd 1721 the great composer married Anna Magdalena Wilcken, the daughter of a Weissenfels court trumpeter who became his inseparable life-long companion, and on December 11th Prince Leopold paid farewell to his bachelor existence and joined in matrimony with Friederike Henrietta von Anhalt-Bernburg. (The prince's young wife clearly did not share his enthusiasm for music and financial support for Bach's orchestra was reduced.)

But let us continue with our story. We have seen Bach in Köthen in his thirties and newly arrived in Leipzig in his forties, now we should turn to Bach at fifty, by now firmly established in Leipzig at the height of his fame. It was during this period, around 1738, that the composer completed his harpsichord reworking of the Köthen concertos that allow us to make a modern 'reconstruction'. Why did he do this? There are several theories.

Bach may have reworked his earlier compositions for music classes with one of his pupils (for example, his own fourteen-year-old son Gottfried Heinrich, whose talent was a source of delight for his father), or for performances by the Leipzig student orchestra Collegium Musicum, who gave concerts once a week in G.Zimmerman's popular coffee house or the adjoining



gardens. Bach had headed this ensemble since 1729 and we can see, for instance, reference to a harpsichord ‘that sounds like nothing you ever heard before’ in an announcement of forthcoming concerts by the Collegium Musicum. Lastly, some reworking could be linked to Bach’s journey to Dresden in May for the wedding of the Princess of Saxony, Maria Amalia (yet another wedding featuring in our story).

Whatever the case, the 1730s keyboard reworking was completed by an older and more experienced composer. Bach now supported a sizeable household that included not only relatives but also numerous apprentices, in accordance with ancient German guild traditions. Evidently all his relatives became pupils in time (Bach composed his Notebooks for Anna Magdalena). Even if we assume the concertos for one harpsichord were performed exclusively by the composer himself, those for two or three harpsichords are an obvious reference to ‘family’ music making.

At fifty Bach devoted more of his time to the harpsichord. His high standing as an expert in this field was beyond a shadow of doubt. By now the idea of composing a new masterpiece every week simply to dazzle the Leipzig political elite was unthinkable. His period of experimentation and musical escapades was long past.

Bach had begun his career at the harpsichord and continued to compose through this medium even during the years of his daring creative quest. With the old instrumental concertos adapted to the harpsichord he was to some extent in his natural element, although the works lost their individual intonation



and sounded more 'unified'. From this vantage point of history we have a better understanding of Bach's later 'non-timbre' compositions, i.e. not intended for any particular instrument: the *Art of Fugue* and most of the pieces in his *Musical Offering*. After reaching the snow-white summits of pure musical intellect the elderly Bach seemed to withdraw from the infinite diversity of life's rich colours and tints...

The story of J.S. Bach's Köthen Concertos converges with the fate of their creator. The three lives of these concertos, each in its new form, represent the three very different periods of the composer's work. These recent reconstructions of the Köthen oeuvres are an event of great magnitude. They help us to understand the aspect of Bach we are probably least familiar with. The image of the composer conveyed by this music inspires our admiration and affection.

Roman Nassonov, translation by Patricia Donegan





Некоторые сочинения И.-С. Баха невольно напоминают о росписях старинного собора: мы можем видеть только самый поздний слой, остальные нам недоступны. Или об иконе, на которой за поздним изображением скрыто более раннее. Немало подобных тайн хранит и музыка Баха: свои новые сочинения он нередко основывал на материале собственных творений прежних лет, многие из которых в оригинальном виде не сохранились. Однако сегодня к нам возвращается музыка, утраченная, казалось бы, навсегда.

Четыре концерта И.-С. Баха (1685–1750), представленные в этом альбоме, были созданы, по-видимому, в кётенский период его творчества (1717–1723). Длительное время о них было известно лишь как о несохранившихся первоосновах для более поздних (конца 1730-х гг.) клавирных концертов-«обработок». Основываясь на таких данных, как тональность, диапазон солирующих мелодий,



специфические особенности мелодических фигур, ученые смогли установить, для каких инструментов были написаны первоначальные версии этих концертов, – и вот во второй половине XX в. появились научно выверенные «реконструкции» оригиналов. К радости исполнителей, среди них обнаружилось немало замечательных образцов виртуозной музыки для гобоя с оркестром. Оказалось, что за клавирным концертом E-dur (BWV 1053) скрывался концерт для гобоя (в этом альбоме – в тональности F-dur), а за концертом A-dur (BWV 1055) – концерт для гобоя д'амур (оба сочинения входят в рукопись, включающую семь полных клавирных концертов и начальный фрагмент еще одной «обработки», BWV 1052–1059). Концерт для двух клавиров c-moll (BWV 1060) был написан Бахом «по мотивам» несохранившегося концерта для гобоя и скрипки. Тройной скрипичный концерт D-dur «реконструирован» на основе концерта для трех клавиров C-dur (BWV 1064). Предложенная А. Уткиным транскрипция этого произведения для гобоя, флейты и скрипки дает интересный художественный эффект: вместо предусмотренного Бахом однородного «блестящего» звучания трех скрипок возникает диалог трех ярко индивидуальных персонажей. Исполнение виртуозных партий, предназначенных в оригинале для другого инструмента, требует от солистов незаурядного мастерства.

Воссоздание столь значительных сочинений – не только подарок исполнителям и меломанам, но и повод для большого «расследования». Не отставая от развития со-



временной музыкальной практики, мы тоже предадимся занимательной «реконструкции», воссоздавая ход событий в их исторической последовательности.

Итак, первое прикосновение И.-С. Баха к жанру инструментального концерта приходится на период пребывания композитора в Веймаре (ок. 1710 г.): двадцатилетний музыкант знакомится с большими виртуозными концертами (по преимуществу скрипичными) своих великих современников-итальянцев, и прежде всего несравненно-го Антонио Вивальди. Воспитанный на клавирной музыке, молодой Бах осваивает итальянский опыт скрипичного концерта оригинальным методом: перекладывая чужие сочинения для «родных» ему клавиш, буквально «ощупывая» чужую музыку собственными руками (сохранилось более двух десятков подобных транскрипций). Вероятно, первые собственные концерты Бах создал еще в веймарские годы, однако условия для расцвета этого жанра в его творчестве сложились уже в период его службы в Кётене.

Молодой (девятью годами младше Баха) князь Леопольд Ангальт-Кётенский был страстным поклонником музыки. Не слишком богатый, он тем не менее содержал большую инструментальную капеллу и сам не упускал случая помузицировать на любимой виоле да гамба. Неслучайно шестой Бранденбургский концерт включает довольно простые партии двух виол (к тому же «отдыхающих» в средней части цикла): одну из них капельмейстер Бах предназначал для своего сиятельного друга и покровителя.



Увы, в оригинале мало что сохранилось со времени одного из самых ярких и плодотворных периодов в творчестве гения! Прежде всего, это, конечно, шесть Бранденбургских концертов да еще несколько концертов для скрипки... Кётенские концерты Баха демонстрируют сочетание молодости и опыта, дерзновения и мастерства. При внешней простоте принципа барочного концерта, состоящего в сопоставлении рефренов tutti и более камерных интермедийных эпизодов, стабильности основной схемы следования частей (быстро – медленно – быстро), концерты Баха поражают масштабом, внутренней логикой, разнообразием индивидуальных, часто неожиданных решений. Силой музыкальной мысли Бах объединяет множество небольших, контрастных по характеру эпизодов в крупные разделы формы по принципу: экспозиция – развитие – реприза, но при этом никогда не повторяется!

Известна чуткость Баха к экспрессии каждого инструмента; нет сомнений, что с музыкой для гобоя в его творчестве связана своя, особая сфера образов. Звучание баховского гобоя – глубокое, наполненное – существенно отличается от тембра других распространенных мелодических инструментов этого времени: легких, подвижных флейт или скрипок, сочетающих напевность с виртуозным блеском. Гобой д'амур – альтовая разновидность барочного гобоя с более низким голосом – имеет еще более густое и сладостное, «любовное» звучание. Тембр гобоя замечательно соответствует тону медленных частей баховских концертов с их изысканной меланхолией. А его



HERMITAGE ORCHESTRA





подвижность вполне достаточна для того, чтобы непри-
нужденно поддерживать быстрый темп в крайних частях
концертов кетенского цикла. Но даже тогда он все равно
звучит неспешно – таково уж свойство этого проникно-
венного певучего инструмента. О том, что именно подра-
зумевал Бах под звучанием гобоя, можно судить по во-
кально-инструментальному наследию следующего, лейп-
цигского периода, нередко представляющему собой пере-
работку кётенских инструментальных концертов, многие
из которых обрели вторую жизнь в церковных кантатах.
Более того, благодаря соединению музыки и слова в этом
новом воплощении раскрылся их сокровенный, потаен-
ный прежде смысл.

Так, гобойный концерт BWV 1053 был использован
композитором сразу в двух кантатах, исполненных осенью
1726 г. с интервалом в две недели. В кантате №169
«Лишь Бог должен владеть моим сердцем» 1 часть концер-
та становится вступительной «синфонией», а музыка 2-й
положена в основу Арии альты (№5). Вступительной «син-
фонией» к кантате №49 «Я иду и ишу в страстном томле-
нии» послужила и 3 часть произведения.

Переработка старых сочинений в известной мере была
вызвана напряженным ритмом первых лет службы компо-
зителя в Лейпциге, когда он писал кантаты для каждой
воскресной обедни. Однако, используя музыку прежних
лет, Бах всегда учитывал ее выразительные свойства.
Первая из названных кантат – размышления над строками
воскресного евангельского чтения о «наибольшей запове-



ди»: «...возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим...» (Мк. 12:30). О нежной и пламенной любви к Богу, которая должна стать единственной всепоглощающей страстью человека, рассказывает музыка баховской кантаты. Ее центральный, наиболее волнующий момент – это та самая Ария альты (№5), переработка трепетного монолога гобоя из кётенского концерта в ритме изящной сицилианы. Не менее примечательна и вторая из кантат, исполнявшаяся в связи с чтением евангельской притчи о брачном пире (Мф. 22:1–14). Эта кантата, обозначенная Бахом как «Dialogus», рассказывает о поисках и обретении Женихом (Богом) некогда утерянной им Невесты (аллегория человеческой души, а также церкви).

Коренящееся в Священном Писании аллегорическое изображение Спасителя как любящего жениха, а Его пришествия в мир – как брачного пира красной нитью проходит через церковную музыку Баха, в том числе через такие вершинные произведения, как «Страсти по Матфею» и «Рождественская оратория». И звучание гобоя тесно связано с этой важнейшей темой. Где гобой, там любовь, а где любовь, там и свадьба. И не только аллегорическая: мы знаем И.-С. Баха и как автора вполне реальной свадебной музыки, где партии гобоя принадлежит далеко не последнее место («свадебные кантаты» № 202, 212). А раз так, то как не вспомнить о том, что и пребывание Баха в этом городе завершилось двойной свадьбой? Сначала сам великий композитор обрел ту, которая стала его неразлучной спутницей до конца дней: 3 декабря 1721 г. состо-



ялось венчание Баха с Анной Магдаленой Вильке, дочерью вейсенфельсского придворного трубача. А уже 11 декабря князь Леопольд, прошившись с холостой жизнью, обвенчался с Фридерикой Генриеттой Ангальт-Бернбургской. (Молодая супруга, очевидно, не разделяла музыкальной страсти князя, и финансирование руководимой Бахом капеллы пришлось сократить.)

Продолжим же, однако, нашу историю. Познакомившись с тридцатилетним кётенским Бахом и сорокалетним Бахом, только недавно переехавшим в Лейпциг, мы наконец встречаем Баха в возрасте пятидесяти лет, уже прочно осевшего в Лейпциге и достигшего самых вершин своей прижизненной славы. Именно в это время, примерно в 1738 г., композитор осуществляет клавирные переложения своих кётенских концертов, благодаря которым стали возможны их сегодняшние «реконструкции». Но с какой целью он это делает? На этот счет имеется несколько гипотез.

Может быть, прежние сочинения «обрабатывались» для занятий с кем-либо из учеников (например, с четырнадцатилетним сыном Готфридом Генрихом, у которого счастливый отец находил большие способности), или для концертов лейпцигского студенческого общества Collegium Musicum, которые давались раз в неделю в помещении популярной кофейни Г. Циммермана или в ее саду. С 1729 г. Бах руководил этим коллективом, и в печатных анонсах выступлений Collegium Musicum мы можем найти, например, упоминание о клавесине, «подобного которому здесь никогда еще не слышали». Наконец, появление ряда обра-



боток связывают с майской поездкой Баха в Дрезден, где в это время праздновалось бракосочетание саксонской принцессы Марии Амалии (так в нашей истории возникает еще одна свадьба).

Как бы то ни было, клавирные обработки 1730-х гг. осуществлены человеком уже немолодым, умудренным жизненным опытом. У него – большая семья, членами которой, в духе старинных немецких цеховых традиций, являлись не только родные, но и многочисленные ученики. В свою очередь, все родные Баха становились его учениками (даже для Анны Магдалены Бах составлял свои «Нотные тетради»). Так что если даже мы предположим, что концерты для одного клавира исполнялись исключительно самим автором, то концерты для двух и даже для трех клавиров – явное указание на «семейный» характер музицирования.

Всё большее внимание уделяет пятидесятилетний Бах музыке для клавира. Его высокая репутация как эксперта в этой области не подлежит сомнению. И ему уже не придет в голову каждую неделю сочинять по шедевр для того, чтобы удивить городское начальство Лейпцига. Время экспериментов и музыкальных авантур прошло.

На клавире Бах начинал своё творчество, на клавире он продолжал мыслить и в годы смелых творческих исканий. Переложенные для клавира старые инструментальные концерты Баха в известном отношении попали в родную стихию, но при этом утратили свой индивидуальный тембровый колорит, зазвучали более «унифицировано». Пожа-



луй, с этой точки открывается вид на позднейшие «внетембровые», не предназначенные ни для какого конкретного инструмента сочинения Баха: «Искусство фуги», большинство номеров «Музыкального приношения». На этих сияющих белизной вершинах чистого музыкального интеллекта постаревший Бах словно отрешился от жизни с ее бесконечным богатством красок и их оттенков...

Так история кётенских концертов И.-С. Баха окончательно сливается с судьбой их создателя. Три жизни этих концертов, каждая в новом облике – это три возраста самого композитора, столь различные между собой. Современные «реконструкции» кётенских сочинений – событие огромной значимости. Они помогают лучше узнать того Баха, который известен нам, наверное, менее всего. Рождающийся из этой музыки образ композитора вызывает и восхищение, и живую симпатию.

Роман Насонов





Wenn Sie sich vorstellen möchten, was der Begriff “das J. S. Bach-Schaffen” konkret bedeutet, so sollten Sie an die bemalten Mauern eines uralten Doms zurückdenken, wo sich unserem Blick lediglich eine, nämlich die jüngste Schicht bietet. Oder aber an ein Gemälde eines alten Kunstmalers, das er wegen des Mangels an Leinwand über ein anderes Bild, welches nun nicht mehr zu erkennen ist, aufgetragen hatte. Die Musik des großen deutschen Komponisten beherbergt ebenfalls viele ähnliche Geheimnisse, weil Bach alle seine neuen Werke nicht selten auf der Grundlage eigener früherer Kompositionen schuf, von denen viele in ihrer ursprünglichen Form nicht erhalten geblieben sind. Heute jedoch findet die Musik, die anscheinend für immer verlorengegangen war, wieder zu uns zurück.

Die in diesem Album angebotenen vier J.-S.-Bach-Konzerte (1685–1750) wurden offenbar während der Köthen-Periode seines Schaffens (1717–1723) komponiert. Lange war über diese Werke nur soviel bekannt, dass es sich (nach Bachs



DEUTSCH



Außerung) um die nicht erhalten gebliebenen Unterlagen für die späteren "Umarbeitungen" der Bach-Konzerte (vom Ende der 1730er Jahre) handelte. Den Experten gelang es anhand der Tonart, des Umfangs der Solo-Melodien und der spezifischen Besonderheiten von melodischen Figuren herauszufinden, für welche Musikinstrumente die ursprünglichen Versionen dieser Konzerte komponiert worden waren. So entstanden – in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – die wissenschaftlich fundierten "Rekonstruktionen" der Originalkompositionen. Zur Freude der Interpreten konnte man darunter recht viele herrliche Muster der virtuoson Musik für die Oboe mit Orchester finden. Es stellte sich heraus, dass hinter dem Klavierkonzert E-dur (BWV 1053) das Konzert für die Oboe (im vorliegenden Album in der Tonalität F-dur), und hinter dem A-dur-Konzert (BWV 1055) das Konzert für die d'Amore-Oboe steckten. Die beiden Werke sind Teile des Manuskripts, der sieben volle Klavierkonzerte und das einleitende Fragment noch einer "Umarbeitung", BWV 1052–1059) enthält. Das c-moll-Konzert (BWV 1060) für zwei Klaviere komponierte Bach "nach Motiven" eines verlorengegangenen Konzerts für Oboe und Violine (im vorliegenden Album in der Tonart d-moll). Das D-dur-Konzert für drei Violinen wurde auf der Grundlage des C-dur-Konzerts (BWV 1064) für drei Klaviere rekonstruiert. Die von A. Utkin vorgeschlagene Transkription dieses Werks für Oboe, Flöte und Violine ergibt einen interessanten künstlerischen Effekt: anstatt des von Bach gedachten homogenen "glänzenden" Klangs von drei Violinen entsteht ein "Dialog" von drei ausgeprägten Gestalten. Die Interpretation der virtuoson Partien, welche in



der Originalversion für ein anderes Musikinstrument vorbehalten wurden, setzt ein seltenes meisterliches Können der Interpreten voraus.

Die Neuschaffung von dermaßen bedeutsamen Werken stelle nicht nur eine Gabe für die Interpreten und Musikfans, sondern auch einen Anlass für eine kleine "Untersuchung" dar. Da wir mit der Entwicklung der modernen Musikpraxis Schritt halten möchten, wollen wir uns auch mit der hinreißenden "Rekonstruktion" befassen und den Gang der Ereignisse in ihrer geschichtlichen Reihenfolge wiederherstellen.

Also fällt die erste Berührung Johann Sebastian Bachs mit dem Genre des Instrumentalkonzerts in den Zeitraum seinen Aufenthalts in Weimar (um 1710). Der 20jährige Musiker machte sich mit großen virtuosen Konzerten (meistens handelte es sich um Violine-Konzerte) seiner prominenten Zeitgenossen, der Italiener, vor allem der von dem unvergleichlichen Antonio Vivaldi. Der mit der Klaviermusik erzogene junge Bach verwertete die italienischen Erfahrungen eines Violine-Konzerts mit einer originellen Methode, indem er fremde Werke für die für ihn vertrauten Tasten vertonte. Dabei "betastete" er die fremde Musik buchstäblich mit eigenen Händen (mehr als zwei Dutzend solcher Transkriptionen sind erhalten geblieben). Wahrscheinlich hatte Bach seine ersten Konzerte noch in der Weimarer Periode geschaffen, aber nur in Köthen konnte er Voraussetzungen für das Aufblühen dieses Genres in seinem Schaffen vorfinden.

Der junge (neun Jahre jünger als Bach) Fürst Leopold von Anhalt-Köthen war ein leidenschaftlicher Musikfreund. Nicht



besonders vermögend, unterhielt jedoch der kunstsinnige Fürst eine große Instrumentalkapelle und versäumte nie die Gelegenheit, selbst anheimelnde Viola da Gamba zu spielen. Es ist kein Zufall, dass das sechste Brandenburgische Konzert zwei recht einfache Violaparte enthält (wohlgemerkt "rasten" die beiden Violon in dem mittleren Teil des Konzerts), und einen davon räumte der Hofkapellmeister Bach für seinen erlauchten Freund und Gönner ein.

Leider sind nur wenige Originalwerke aus einer durchaus glänzenden und fruchtbaren Periode im Œuvre des Genies erhalten geblieben. Vor allem sind das die sechs Brandenburgischen Konzerte und einige Violon-Konzerte... In den in Köthen geschaffenen Bach-Konzerten kommen zugleich Jugendlichkeit und Erfahrung, von Beherrschung und Meisterschaft zum Vorschein. Bei der äußeren Schlichtheit des Grundsatzes von Barockkonzerten, der in der Gegenüberstellung von tutti-Refrains mit den Kammer-Episoden der Intermedien, bei der Stabilität des Grundschemas der Satzordnung (schnell – langsam – schnell) besteht, überraschen die Bachschen Konzerte durch ihre Bedeutsamkeit, innere Logik und Vielfalt von originellen, oft unerwarteten Lösungen. Durch die Macht des musikalischen Gedankens vereint Bach zahlreiche kleinere, dem Charakter nach miteinander kontrastierenden Fragmente in größere Formen nach dem Grundsatz "Exposition – Entwicklung – Reprise", aber kein einziges Mal wiederholt er sich!

Bekannt ist der Feinsinn Bachs für die Expression eines jeden Instruments gegenüber; zweifelsohne hängt mit der Musik für die Oboe ein besonderer Gestaltenbereich in seinem Schaffen



zusammen. Der tiefe und ausgefüllte Klang der Bachschen Oboe unterscheidet sich stark vom Timbre der anderen zeitgenössischen melodischen Instrumenten, den leichten und rührigen Flöten oder den Violinen, welche Liedhaftigkeit mit der glänzenden Virtuosität verbinden.

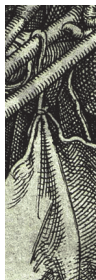
Die Oboe d'amore – eine Abart der barocken Alt-Oboe mit tieferem Timbre – hat einen noch tieferen und wonnevollen "Liebesklang". Der Timbre der Oboe entspricht wunderbar der Tonalität der langsamen Teile der Bachschen Konzerte mit deren raffinierter Melancholie. Ihre Rührigkeit ist aber völlig ausreichend, um das schnelle Tempo der äußeren Teile des Zyklus ungezwungen einzuhalten. Aber auch hier klingt die Oboe ohne Hast: so ist nun mal die Eigenschaft dieses gefühlswarmen, wohlklingenden Instruments. Davon, was Bach unter dem Klang der Oboe konkrkt verstand, kann man nach dem vokal-instrumentalen Erbe der nächsten, der Leipziger Periode urteilen, das häufig eine Umarbeitung der Köthen-Instrumentalkonzerte darstellt, von welchen viele ihr zweites Leben in den Kirchenkantaten erfuhren. Mehr noch, dank der Verbindung von Musik und Text eröffnete sich in dieser neuen Inkarnation deren geheimer, früher tief verborgener Sinn.

So benutzte der Komponist sein Oboe-Konzert BWV 1053 in gleich zwei Kantaten, die im Herbst 1726 vorgespielt wurden. In der Kantate Nr. 169, "Gott soll allein mein Herze haben", wird der 1. Teil des Konzerts zur einleitenden Sinfonie, und die Musik des 2. Teils bildet die Grundlage zur Alt-Arie Nr. 5. Als die einleitende Sinfonie zur Kantate Nr. 49, "Ich geh' und suche mit Verlangen", dient auch der 3. Teil des Werks.



An die Umarbeitung der alten Werke musste sich Bach wegen des angespannten Rhythmus seiner ersten Dienstjahre in Leipzig machen, als er Kantaten zu allen Sonntagsmessen verfasst hatte. Bei der Auswertung der Musik vorangegangener Jahre berücksichtigte Bach jedoch stets deren Ausdruckseigenschaften. Die erste der genannten Kantaten stellt das Nachdenken über die Zeilen der Lesungen aus dem Neuen Testament von dem "höchsten Gebot" dar: "Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieben von ganzem Herzen ..." (Mk 12,30). Über die innige und flammende Liebe dem Gott gegenüber, welche zur einzigen und überwältigenden Leidenschaft des Menschen werden sollte, erzählt die Musik der Bachschen Kantate. Deren aufregendster Mittelpunkt ist gerade jene Alt-Arie Nr. 5, die Umarbeitung des sinnigen Monologs der Oboe aus dem Köthen-Konzert im Rhythmus der anmutigen Siziliane. Nicht weniger anmerkwürdig ist auch die zweite der genannten Kantaten, welche im Zusammenhang mit der Lesung des evangelischen Gleichnisses vom Hochzeitsmahl (Mt 22,1–14) dargeboten wurde. Diese Kantate, von Bach als "Dialogus" bezeichnet, erzählt darüber, wie der Bräutigam (der Gott) die einst von ihm verlorene Braut (Allegorie der Menschenseele, aber auch der Kirche) sucht und findet.

Die aus der Heiligen Schrift stammende allegorische Gestaltung der Erlösers als liebenden Bräutigam und Seines Erscheinens in der Welt als des Hochzeitmahls zieht sich wie ein roter Faden durch die Kirchenmusik von Bach, darunter durch solche Gipfelwerke wie die "Matthäus-Passion" und das "Weihnachtsoratorium". Und der Oboe-Part hängt mit diesem



äußerst wichtigen Thema eng zusammen. Wo die Oboe, dort auch die Liebe, und wo die Liebe, dort auch die Hochzeit, und zwar nicht nur im allegorischen Sinn. Denn Johann Sebastian Bach ist auch als Autor der durchaus realen Hochzeitsmusik bekannt, wo den Oboe-Parten alles andere als der letzte Platz zukommt (die "Hochzeitskantaten" Nr. 202 und 212). Und wenn es so ist, so sollte man auch daran zurückdenken, dass auch der Aufenthalt Bachs in dieser Stadt mit einer zweifachen Hochzeit krönte. Zunächst erlangte der große Komponist selbst diejenige, die zu seiner treuen Gefährtin bis zu seinem Lebensende wurde: Am 3. Dezember 1721 fand die kirchliche Trauung Bachs mit Anna Magdalena Wilcken, Tochter des Weißenfelser Hoftrompeters, statt. Und bereits am 11. Dezember nahm Fürst Leopold Abschied von seinem Junggesellenleben und heiratete Frederike Henriette von Anhalt-Bernburg.

Setzen wir aber unsere Geschichte fort. Bach ist uns bereits als 30jähriger in Köthen und als 40jähriger, als er erst vor kurzem nach Leipzig übersiedelte, bekannt. Nun begegnen wir Bach im Alter von 50 Jahren, der bereits für länger in Leipzig sesshaft wurde und den Höhepunkt seines Lebensruhms erreicht hatte. Gerade zu dieser Zeit, um das Jahr 1738, verwirklichte der Komponist die Klavierumarbeitungen seiner in Köthen geschaffenen Konzerte. Eben diese Umarbeitungen ermöglichten es heute, diese Konzerte zu rekonstruieren. Was für ein Ziel hatte er dabei verfolgt? Dazu gibt es mehrere Hypothesen.

Es ist möglich, dass die früheren Werke für den Musikunterricht mit einem seiner Schüler "umgearbeitet" wurden (beispielsweise mit seinem 14jährigen Sohn Gottfried Heinrich, den der



Vater für durchaus begabt hielt). Oder aber für die Konzerte der Studentengemeinschaft Collegium Musicum, welche wöchentlich in der stark besuchten Kaffeestube von H. Zimmermann oder im Garten davor gegeben wurden. Seit 1729 leitete Bach dieses Musikerkollektiv, und in den gedruckten Annoncen der Auftritte von Collegium Musicum kann man zum Beispiel Erwähnungen über ein Cembalo finden, das einen Klang hatte, welchen man hier noch nie zu Gehör bekommen hatte. Schließlich führt man das Entstehen einer Reihe von Umarbeitungen auf die Mai-Reise Bachs nach Dresden zurück, wo damals die Hochzeit der sächsischen Prinzessin Maria Amalie gefeiert wurde (somit taucht in unserer Geschichte noch eine Hochzeit auf).

Wie es auch sein mag, wurden die Klavier-Umarbeitungen der 1730er Jahre von einem nicht mehr jungen und an Lebenserfahrungen reichen Mann verwirklicht. Er hatte eine große Familie, zu der im Geiste der alten deutschen Zunfttraditionen nicht zur Verwandte, sondern auch zahlreiche Schüler gehörten. Aber auch alle Verwandten Bachs wurden zu seinen Schülern. Falls man also annimmt, dass die Konzerte für ein Klavier nur von Bach selbst gespielt wurden, so zeugen die Konzerte für zwei und sogar für drei Klaviere deutlich vom "Familien-Charakter" des Musizierens.

Der Musik für Klavier schenkte der 50jährige Bach immer mehr Aufmerksamkeit. Sein hoher Ruf als Experte auf diesem Gebiet unterliegt keinem Zweifel. Er kam bereits nicht darauf, wöchentlich ein Meisterwerk zu schaffen, um die Stadtbehörden von Leipzig ins Erstaunen zu versetzen. Die Zeit des Experimentierens und der musikalischen Abenteuer war vorbei.



Mit dem Klavier begann Bach sein Schaffen, mit Klavier äußerte er auch seine Gedanken in den Jahren der kühnsten schöpferischen Suche. Fürs Klavier umgearbeitete alte Instrumentalkonzerte von Bach waren in gewisser Hinsicht in das vertraute Element geraten, büßten dabei jedoch ihre originale Timbrepalette ein und klangen nunmehr etwas "vereinheitlicht". Von diesem Standpunkt aus eröffnet sich wohl der Blick auf die spätesten Werke des Komponisten, welche nicht mehr für ein konkretes Musikinstrument bzw. ein bestimmtes Timbre komponiert wurden: "Die Kunst der Fuge" sowie die meisten Nummern der "Musikalischen Opfer". Auf diesen glänzenden Gipfelhöhen des reinen musikalischen Intellekts sagte sich der alt gewordene Bach vom Leben mit all dessen Farbenpracht und deren Schattierungen gleichsam los...

So verschmilzt die Geschichte der Köthen-Konzerte von Johann Sebastian Bach völlig mit dem Schicksal ihres Autors. Die drei Lebenszyklen dieser Konzerte – ein jeder davon in einer neuen Gestalt – entsprechen den drei Lebensaltern des Komponisten selbst, welche sich voneinander sehr stark unterscheiden. Das moderne Rekonstruieren der Köthen-Werke stellt ein äußerst bedeutsames Ereignis dar. Es hilft uns, jenen Bach besser kennenzulernen, der uns wohl am wenigsten bekannt ist. Die aus dieser Musik entstehende Gestalt des Komponisten ruft Bewunderung aus und flößt aufrichtige Sympathie ein.

*Roman Nassonow,
übersetzt von Tatiana Waniat und Monika Hollacher*



Alexei Utkin is an outstanding Russian oboe player, a virtuoso soloist and director of the Hermitage Chamber Orchestra, professor of the Moscow State Conservatoire. His instrument with an extended range was specially designed by the famous French oboe maker Alain de Gourdon (head of the *F.Lorée*). Since 2003 Alexei Utkin and the Hermitage Chamber Orchestra have been recording with Caro Mitis.

This SA-CD is the first of the three albums with the works by J.S. Bach. Some of them are original compositions with the soloing oboe, the others are transcriptions made by Alexei Utkin.

Алексей Уткин – российский гобоист, художественный руководитель камерного оркестра «Эрмитаж», профессор Московской государственной консерватории. Много выступает как солист-виртуоз, с 2003 года записывается на московском лейбле Caro Mitis. Играет на гобое с расширенным диапазоном, который специально для него изготовил прославленный французский мастер Алан де Гурдон (глава фирмы *F.Lorée*).

Данный диск – первый из трех, на которых представлены сочинения И.-С. Баха. Некоторые из них в оригинале содержат партию солирующего гобоя, другие исполнены в переложении (гобою передано соло, написанное для другого инструмента; при этом, кроме тембрового решения, в произведении обычно меняется только тональность, а иногда и ее удается сохранить).



ALEXEI UTKIN





Hermitage is a Moscow chamber orchestra founded in 2000 by the virtuoso oboist Alexei Utkin. Nowadays it is possibly the only example of a string orchestra directed by an oboe player. As the repertoire for oboe and strings is not wide, the Hermitage presents a lot of transcriptions (most of them immediately take root on the stage after the first performance). The orchestra had started from baroque and classical repertoire, but soon began to perform the works of romantic composers as well as the music of 20th century.

‘Ermitage’ means ‘seclusion’ in French, though it is hardly the right word for the orchestra’s extensive concert tours, both in Russia and abroad.

«Эрмитаж» – московский оркестр под руководством Алексея Уткина, исполнителя на гобое. Так как сочинений для гобоя и струнных не так много, важную роль в репертуаре «Эрмитажа» играют транскрипции (многие из них пользуются большим успехом и быстро приживаются на сцене).

В переводе с французского *ermitage* означает «уединение», но едва ли можно назвать «уединением» активную концертную деятельность, с постоянными гастрольями по России и за рубежом, которую ведет сейчас этот оркестр.