THE BRANDENBURG PROJECT

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA
THOMAS DAUSGAARD

TWELVE CONCERTOS

OLGA NEUWIRTH · BRETT DEAN
URI CAINE · MARK-ANTHONY TURNAGE
STEVEN MACKEY · ANDERS HILLBORG

J. S. Bach

Disc 1 [62'16]

BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

Brandenburg Concerto No. 1 in F major, BWV 1046 — 17'52

for three oboes, bassoon, two horns, violino piccolo, strings and basso continuo

1. I. [No tempo indication] — 3'33
2. II. *Adagio* — 3'41
3. III. *Allegro* — 4'21
4. IV. Menuet – Trio – Menuet – Polonaise – Menuet – Trio – Menuet — 6'14

Mårten Larsson *oboe I* · **Lisa Almberg** *oboe II* · **Daniel Burstedt** *oboe III*
Mikael Lindström *bassoon*
Terese Larsson *horn I* · **Göran Hülphers** *horn II*
Antje Weithaas *violin* · **Mahan Esfahani** *harpsichord*

TURNAGE, Mark-Anthony (b. 1960)

5. **Maya** (2016) *(Boosey & Hawkes)* — 14'23

for solo cello, two oboes, cor anglais, contrabassoon, two horns and strings

Maya Beiser *cello*

BACH, Johann Sebastian

Brandenburg Concerto No. 2 in F major, BWV 1047 — 10'31

for piccolo trumpet, flute, oboe, solo violin, strings and basso continuo

6 I. [No tempo indication] — 4'36

7 II. *Andante* — 3'16

8 III. *Allegro* — 2'32

Håkan Hardenberger *trumpet* · **Fiona Kelly** *flute*
Mårten Larsson *oboe* · **Antje Weithaas** *violin*
Björn Gäfvert *harpsichord*

MACKEY, Steven (b. 1956)

9 ### Triceros (2015) *(Hendon Music Inc.)* — 18'26

for piccolo trumpet (doubling flugelhorn and trumpet in C), flute (doubling piccolo and alto flute), oboe (doubling cor anglais), solo violin, strings and harpsichord

Håkan Hardenberger *trumpet* · **Fiona Kelly** *flute*
Mårten Larsson *oboe* · **Antje Weithaas** *violin*
Björn Gäfvert *harpsichord*

Disc 2 [65'38]

BACH, Johann Sebastian

Brandenburg Concerto No. 3 in G major, BWV 1048 — 11'15

for three violins, three violas, three cellos and basso continuo
with added second movement by Anders Hillborg (2017) *(Faber Music)*

1. I. [No tempo indication] — 5'25
2. II. *Very tender* — 1'06
3. III. *Allegro* — 4'44

Pekka Kuusisto *violin I* · **Urban Svensson** *violin II* · **Roger Olsson** *violin III*
Göran Fröst *viola I* · **Linn Elvkull** *viola II* · **Kate Pelly** *viola III*
Mats Levin *cello I* · **Andreas Tengberg** *cello II* · **Rajmund Follmann** *cello III*
Sébastien Dubé *double bass* · **Mahan Esfahani** *harpsichord*

HILLBORG, Anders (b. 1954)

Bach Materia for violin and strings (2017) *(Faber Music)* — 22'07

4. Beginning — 6'50
5. Cadenza — 3'07
6. Bar 110 — 5'48
7. Cadenza — 3'02
8. Bar 191 — 3'18

Pekka Kuusisto *violin*
Sébastien Dubé *double bass*

BACH, Johann Sebastian

Brandenburg Concerto No. 4 in G major, BWV 1049 — 14'31

for violin, two recorders, strings and basso continuo

9 I. *Allegro* — 6'43

10 II. *Andante* — 3'24

11 III. *Presto* — 4'21

Pekka Kuusisto *violin*
Per Gross *recorder I* · **Katarina Widell** *recorder II*
Björn Gäfvert *harpsichord*

NEUWIRTH, Olga (b. 1968)

Aello – Ballet mécanomorphe (2016–17) *(Ricordi)* — 16'41

for solo flute, two muted trumpets, string ensemble, keyboard and typewriter
in memoriam Heinrich Schiff

12 I. — 8'03

13 II. — 5'07

14 III. — 3'30

Claire Chase *flute*
Anders Hemström *trumpet I* · **Margit Csökmei** *trumpet II*
Oskar Ekberg *keyboard* · **Lars Fhager** *percussion*

Disc 3 [79'24]

BACH, Johann Sebastian

Brandenburg Concerto No. 5 in D major, BWV 1050 — 19'31

for flute, violin, harpsichord and strings

1. I. *Allegro* — 9'24
2. II. *Affettuoso* — 4'52
3. III. *Allegro* — 5'05

Fiona Kelly *flute* · **Antje Weithaas** *violin* · **Mahan Esfahani** *harpsichord*

CAINE, Uri (b. 1956)

Hamsa (2015) *(Manuscript)* — 30'27

for flute, violin, piano and string orchestra

4. I. *Fast* — 11'12
5. II. *Adagio* — 9'53
6. III. *Vivace* — 9'16

Fiona Kelly *flute* · **Antje Weithaas** *violin* · **Uri Caine** *piano*

DEAN, Brett (b. 1961)

Approach – Prelude to a Canon (2017) *(Boosey & Hawkes)* 12'49

for two solo violas, three cellos, double bass & harpsichord

7 *Allegro impetuoso, volatile* 3'19

8 *Calm, serene* 5'08

9 *Slightly agitated though unhurried* 4'21

Tabea Zimmermann *viola I* · **Brett Dean** *viola II* · **Björn Gäfvert** *harpsichord*

BACH, Johann Sebastian

Brandenburg Concerto No. 6 in B flat major, BWV 1051 15'44

for two violas, two viole da gamba, cello and basso continuo

10 I. [No tempo indication] 5'23

11 II. *Adagio ma non tanto* 4'39

12 III. *Allegro* 5'34

Tabea Zimmermann *viola I* · **Brett Dean** *viola II*
Hannah Thorell *cello [gamba I]* · **Andreas Tengberg** *cello [gamba II]*
Mats Levin *cello* · **Peter Nitsche** *double bass* · **Björn Gäfvert** *harpsichord*

TT: 3h 27m 18s

Swedish Chamber Orchestra

Thomas Dausgaard *conductor*

Thomas Dausgaard

Photo: © Thomas Grøndahl

The Brandenburg Project

Familiar works of music run the risk of becoming comfortable companions in our lives and – as with people, surroundings, books or thoughts – we are liable to become immune to their special qualities and even take them for granted. Take Bach's *Brandenburg Concertos*: loved to pieces by audiences and by amateur and professional musicians alike, and known to many besides the connoisseurs of classical music – what are their special qualities which can inspire us today, beyond being well-known and beloved?

When Gregor Zubicky, artistic manager of the Swedish Chamber Orchestra, and I discussed this question back in 2001, we realized that we had to ask composers of today to enlighten us. We approached six composers – some of whom we already had an inspiring relationship with and some with whom we were keen to develop one – and set in motion a project that would reach its climax with a complete performance of all the works – new and old – during a single day at the BBC Proms at the Royal Albert Hall in 2018.

One of the striking aspects of each of the *Brandenburg Concertos* is the choice of solo instruments. Each of our composers chose a particular concerto as starting point and to make sure this was reflected in the new concertos they were given the brief to stay within the original instrumentation but with the option of adding one new instrument as soloist. This resulted in substituting a cor anglais for the oboe, exchanging bassoon for contrabassoon or – at its most extreme – replacing the harpsichord with a host of instruments. In the process, different composers considered using a marimba, electric bass, jazz singer and guitarist as soloists. What would be the outcome of this wild experiment bringing six composers together? Would it result in a meaningful whole? Our excitement as the new scores arrived was palpable; how would they relate to Bach, the revered master, and what new insights would they offer?

In 1721, for his set of *Brandenburg Concertos*, Bach revised and combined six of his best concertos to date, most likely to impress the Margrave of Brandenburg in the hope of being offered a position. Bach knew his own place in society, but here he was clearly aiming for upward mobility. Ever since Adam tasted the apple in the Garden of Eden, hierarchy had been a necessary way of keeping order, at least here on earth. In Bach's time this earthly hierarchy was reflected in music-making and in the roles assigned to the different instruments in an orchestra or ensemble: the principal violinist would be soloist and leader, while the continuo (harpsichord and cello/violone/bass) were his humble servants providing the harmony below. Filling the gap between the violin and the continuo voices were the violas, in the worst case played by less good violinists and therefore furthest down in the hierarchy (Bach, Mozart and Beethoven were all violists!). As an exception among these lower instruments, the viola da gamba (with a register between violas and cellos) was given a more prominent and sometimes even soloistic role. Wind instruments often carried connotations related to their particular field of use: at the top the trumpets associated with royal festivities; horns next as a symbol of hunting, the pastime of royalty and aristocracy; meanwhile the oboes and bassoons were used in the armed forces, where oboists might double on the flute, an instrument otherwise often played by amateur musicians.

The fact that so many of Bach's cycles of works are conceived as groups of six gives us a clue to how to appreciate his unconventional use of solo instruments in the *Brandenburg Concertos*. He wrote six English Suites, six French Suites, six Sonatas and Partitas for solo violin, six suites for solo cello, six trio sonatas, six motets, the six-part *Christmas Oratorio* – six as the symbol of perfection and harmony, the number of days it took God to create the world: six as a divine blessing, setting a religious context for Bach's works. Influenced by the thoughts of Martin Luther, Bach likely saw music as a way for man to glorify God and as a way

spiritually to uplift people and make them think about Paradise, our ultimate goal. One of the characteristics of Paradise is surely that it is very different from Earth: no apples to take a sinful bite of, hence no need for hierarchy to keep order. So, if we imagine the music of Paradise, what would that be like?

Here Bach's *Brandenburg Concertos* offered a new experience for the listener of the time: if you were used to hearing all the solos played by the leader, a whole concerto could now be dominated by two violas, or two flutes, or even by the harpsichord! Hierarchy had been dissolved and an alternative world order presented. Turning the instrumental ranking upside down, these unique concertos inspire us to think about another order, the order of Paradise – the music of Paradise!

Brandenburg Concerto No. 1 is scored for three oboes (rather than the usual two), two horns (here used as soloists for the first time in German music), bassoon, *violino piccolo* (higher pitched and more suited to producing high notes than the standard violin), strings and continuo.

Being in four movements, the first *Brandenburg* is on a grander scale than the other five concertos. One can imagine the first three movements being inspired by Vivaldi – but whereas Vivaldi made the concerto form popular thanks to a certain simplicity, Bach uses Vivaldi's language to create movements of sophisticated complexity. The first movement is an ever-developing variation on the ideas presented at the beginning, and in the opening and closing tuttis the horns often go their own way with their characteristic triplet hunting figurations while the rest play in even rhythms; in the solo passages horns, oboes, high strings and continuo imitate each other in turn. Except for just two bars, the normally prominent leader – here on the *violino piccolo* – plays the entire first movement in unison with the first violins, completely subordinate to the soloistic oboes and horns. The bassoon is relegated to doubling the continuo line. The second movement (*Adagio*) introduces the first

oboe as soloist, duetting sometimes in turn and sometimes in close imitation with the *violino piccolo*, while the horns rest. The richly ornamented solos come to a halt at the mysterious ending where quiet and tense chords alternate between continuo, oboes and upper strings, leading into the joyfully dancing third movement. The horns are back, now duetting with the *violino piccolo* in a movement which could well have ended the concerto. But Bach has still more to say about why he has chosen these solo instruments to tell us about the world: the final movement is a series of dances taking us from the ever-returning *menuet* (from the French court and played tutti), a woodwind trio (the bassoon finally alone on its bass line), to a Polonaise (a Polish processional dance for strings and continuo only, with the *violino piccolo* asked explicitly not to play!), ending in a German-style trio with the horns in their most virtuoso hunting mode.

Mark-Anthony Turnage had a sudden inspiration for his companion piece to this concerto when he experienced a concert with the American cellist Maya Beiser, and he simply named his work after her: ***Maya***. It is scored for the same wind group as Bach's concerto, though exchanging the third oboe and bassoon for the deeper-sounding cor anglais and contrabassoon. The harpsichord is dispensed with while some of its characteristic plucking sounds are transferred to *pizzicatos* in the low strings. In a sense taking Bach's rather stepmotherly treatment of the *violino piccolo* to its logical conclusion, Turnage has exchanged it for the broadly singing cello which becomes a kind of cantor or even celebrant – the leader that is missing in Bach. In slow, long-spun melodies over irregular metres, the cello sings and meditates in an almost unbroken line, interwoven with comments from horns and strings and static harmonies in the oboes. A dramatic pause leads to more agitated exchanges and a solo cadenza for the cello. Music of the beginning returns embellished with accompanying ornaments, until a brief cello solo leads to a coda dominated by the static oboe harmonies.

Upon hearing our dress rehearsal in Örebro, Turnage exclaimed 'Did I write this?' And sure enough, Maya Beiser takes this piece towards the solemn, lamenting and passionate world of King Solomon, as expressed in Bloch's *Schelomo*. Bach's representation of unorthodox equality in paradise is challenged by Turnage's and *Maya*'s modernisation of the world order, where a new leader meditates and preaches intense emotions. (Premièred 17th November 2016, Örebro Concert Hall)

Brandenburg Concerto No. 2 features four soloists – trumpet, flute, oboe and violin – and string orchestra and harpsichord. All the solo instruments have more or less the same range, but the trumpet is set in a spectacularly high register along with the flute, while the oboe and violin mostly use their lower registers. In the first of the three movements the soloists are introduced in succession following the opening tutti, and from then on they imitate each other, as if finding a balance between the powerful trumpet and the weaker instruments posed no problem. Perhaps justice to the score is best done by reading it, as it is nearly impossible to achieve balance between the soloists in performance! However, the physical thrill of hearing these gravity-defying high notes on the trumpet and the colourful combination of many different kinds of timbre compensate for the less than realistic writing. Rather than offering the traditional contrast between tuttis and solos, the solos are often subtly accompanied by the orchestra. All the greater is the contrast created by the second movement (*Andante*), scored for three of the soloists (the trumpet takes a well-deserved rest) plus cello and harpsichord. Flute, oboe and solo violin imitate each other in turn and together, towards the end so sketchily that it almost feels as though the music is about to disintegrate. Refreshed from its break, the trumpet leads the vigorous fugal opening of the finale (*Allegro assai*), and as in the first movement the soloists are again treated as if they were equally powerful – the royal trumpet, the band-leader violin, and the two military winds. Like a *perpetuum mobile* of relentless energy, the brief movement comes to a final halt on a fermata.

This fermata becomes the bridge and window into **Steven Mackey**'s ***Triceros*** ('three horns' – a reference to the trumpeter's use of three different instruments). Mackey writes: 'Over a glass of wine, Håkan [Hardenberger] and I agreed that no instrument depicted solitary melancholy better than the trumpet. This led me to focus on exploring the variety of unusual colours in addition to the bright clarion call of Bach's piccolo trumpet. Like the *Triceros jacksonii* – a.k.a. three-horned chameleon – Håkan moves fluidly from light to dark, vivid to muted, smooth to rough. Unlike Bach's modular movement structure, *Triceros* is in one unbroken movement but with clear delineations between sections that are dense and action-packed versus sections that are spacey and spacious.'

Out of the closing fermata of the second *Brandenburg* grow rhythms, melodies and harmonies defining the language of Mackey's organically shaped continuation of Bach. Mackey retains the solo quartet, on occasion asking the oboe to switch to cor anglais and the flute to piccolo and alto flute, whilst letting the trumpet take the step from *primus inter pares* to star. The harpsichord quickly establishes itself as a fifth soloist while the trumpet rests, creating expectations before making his first entry. He does so on the mellow flugelhorn ('gently plaintive, flowing easily' – eventually 'mechanically even rhythm, clearly but gently articulated, with shifting accents like slight turbulence from a breeze, not aggressive or dramatic'). Changing to C trumpet ('a new voice, pale at first, then becoming brighter' – 'spinning out of control' – 'light, whimsical' – 'rough… becoming flabby and deflated') he eventually joins a calm chorale. As the music gears up again ('bright and brassy' – 'searing, like an electric guitar solo'), the soloist changes back to flugelhorn ('like a Harley-Davidson'). The final, demonic section is as *perpetuum mobile*-like as Bach's finale and has the trumpeter on the piccolo trumpet, starting out like 'a clarion call', and in the revised version of the ending, Bach's own final bars fittingly crown this veritable *tour de force*.

In contrast to Bach's idealistic treatment of the soloists as equals, Mackey presents the trumpet as the true hero, multi-tasking like a superman, seducing his fans like the lead guitar in a rock band, and making the streets unsafe as a macho Harley rider – a modern romantic superstar. To the trumpet's credit he influences his fellow soloists to reach unknown heights of virtuosity with him. Perhaps even the 'American Dream' of upward mobility finds expression in the way the harpsichord moves up the ranks from servile continuo to brilliant soloist alongside the other four? (Premièred 10th December 2015, Örebro Concert Hall)

For the concerto with the holy number of three, the orchestra has been divided into three groups, and each group then divided in three, again: three violins, three violas and three cellos, supported by the bass and the harpsichord. While the second concerto posits an ideal balance between very different kinds of instrument, ***Brandenburg Concerto No. 3*** presents three groups from the string family, balancing each other in a much more natural manner. Sometimes the three voices within a group imitate each other; sometimes the three groups imitate each other. But from an earthly point of view, to have these three instrumental groups behaving as though they were equal is of course radical: here on earth the violas could never be a match for the violins or even the cellos! The concerto unfolds in two movements full of vitality, and in the closing *Allegro*, the continuo (double bass and harpsichord) is even treated as an equal partner to the three soloist groups. Between the two movements, Bach has inserted an *Adagio* which is just one bar long – maybe a suggestion for performers to improvise their own bridging passage between the movements. To create a connection between his companion piece and *Brandenburg Concerto No. 3*, I asked **Anders Hillborg** to compose a brief slow second movement, which consists of music that also appears in his ***Bach Materia***.

Hillborg writes: '*Bach Materia* is written for violin solo and string orchestra with the Finnish violinist Pekka Kuusisto in mind – a unique musician for whom

improvisation is a natural ingredient in his performances; hence improvisation is an important part of this composition. In the material of my piece there is also music from Bach's concerto, as well as music written in his spirit, and my own. There are three sections where the soloist is given *carte blanche* to do whatever he/she pleases.'

Bach Materia singles out an individual, a 'chosen one' to stand out from Bach's group of equals; the leader takes on the role of a magician who can mesmerize the other string players (the harpsichord has been left out) and the audience, and who often soars above the orchestra. When improvising, the magician awakes a slumbering giant: the solo double bass takes up the role of an equal partner. In our orchestra the phenomenal Sebastien Dubé more than fills that role, as he has done in so many concerts we have performed with Pekka over the years – concerts which would often end with encores improvised between the two.

Bach Materia opens casually with the strings tuning, chatting a little and practising scales, until they unite in a big *crescendo*. As this dies out the magician enters with characteristic violin arpeggios, as in violin concertos by Bach, Mendelssohn, Sibelius or Berg. He dominates the rest of the work as he takes us through Bach quotes, spiky Stravinskian rhythms, jazzy up-tempo sections, bird-sounds, chorales and the final percussive rock-like groove. (Premièred 2nd March 2017, Örebro Concert Hall)

Brandenburg Concerto No. 4 is scored for three soloists – violin and two flutes, described as *flauti dolci* or, in some editions, *fiauti d'echo* (what instrument either description refers to is much debated) – and strings and continuo. The choice of soloists puts two extreme ends of the hierarchy side by side: the high-ranking leader and far below the flutes, played by military oboists as their second instrument or by amateurs. To add insult to injury it is the flutes that get to introduce all major themes in this work. As in the opening movement of Concerto No. 1, the first move-

ment is an extended variation on the musical ideas presented at the beginning, with the orchestra often reduced to playing a light accompanying role, making room for the delicate-sounding flutes. Unexpectedly the violin breaks into several extended solos, one of which so incredibly fast that it seems the soloist's objective is to demonstrate all of his/her virtuosity – or frustration with the dominance of the flutes! – in a very short time. The second movement (*Andante*) is a sarabande with alternating tuttis and solos, and the solo violin often reduced to providing the flutes with a bass line. The final *Presto* is a brilliant fugue, simultaneously incorporating contrasts between solos and tuttis, slow- and fast-moving figurations, augmentation and diminution – and not least another spectacular and frenzied solo from the violin.

Of all the new works, **Olga Neuwirth**'s ***Aello (ballet mécanomorphe)*** is simultaneously the wildest and the closest to Bach. Its three movements and their themes are moulded on Bach's own, sometimes even quite strictly. Yet it comes across as unique and very free – how has this been achieved? Neuwirth lets the sound world of Bach undergo a veritable transformation: the 'frustrated' violin turns into a flute who becomes the dominant soloist. Not unlike in Mackey's *Triceros* and Hillborg's *Bach Materia*, Neuwirth's soloist is a multitasking superwoman displaying a huge variety of colours and virtuoso techniques throughout and switching between flute and bass flute in the last movement. Regarding Bach's original flutes, Neuwirth suggests that by *fiauti d'echo* Bach may have meant a double-pipe instrument, and this she replaces with two muted trumpets; the 'royal' and macho trumpets emasculated through the use of different mutes: cup, wah-wah and straight. The composer's most extensive transformation relates to the harpsichord, splitting its characteristics up into several 'instruments'; its capacity for brilliant virtuosity is highlighted by a synthesizer with harpsichord sound and, in the second movement, glass harmonica sound. The tingling quality of the harpsichord's sound is recreated by a battery-driven milk frother held alternately against a small triangle, a water-filled

wineglass pitched in E and a reception bell. But the most humorous idea is to mimic the plucking sound of the harpsichord by using a (mechanical) typewriter, preferably an Olivetti Lettera 22! Its letter keys are used together with the space bar, the shift keys and the carriage return: Bach's themes translated into office sounds of the twentieth century! Finally, the orchestra itself, placed in a semicircle, is small: six violins, two violas, two cellos and no double bass.

To complete the transformation, Neuwirth tunes the group at four different pitches: highest are the cellos (450 Hz), next the flute, trumpets, first violins, violas and glass (443 Hz), then the synthesizer (434 Hz), and lowest the second violins (430.6 Hz).

As to the title *Aello*, the reference is to one of the harpies in Greek mythology: 'a bride of the wind, sent by the gods, to restore peace – if necessary, even with force', a matter, Neuwirth notes, not without contemporary relevance. The unusual, quasi-dadaist subtitle *ballet mécanomorphe* – a ballet having the form or quality of a machine – might explain how towards the end the work a mechanical-sounding stampede spreads across all the instruments in a huge build-up (not unlike a song by the group Radiohead), only to be cut off by a whiff of air on the flute – *Aello*, hopefully restoring peace. (Premièred 8th March 2018, Örebro Concert Hall)

Brandenburg Concerto No. 5 features three soloists: flute, violin and – very unusually for the period – harpsichord. In the accompanying string orchestra (without harpsichord continuo, as the harpsichord has been elevated to the role of soloist) the two groups into which the violins are usually divided are combined into a single one. The opening *Allegro* establishes the traditionally servile harpsichord in the leading role, particularly as its virtuosity escalates towards a cadenza of its own – a kind of written-out improvisation of huge proportions, almost a third of the whole movement. With this movement's radical favouring of the underdog, the way was paved for all later keyboard concertos. The second movement (*Affettuoso*)

is intimately scored for the three soloists on their own, while the orchestra returns in a supporting role in the closing *Allegro*, for the imitation games between the soloists in this bubbling gigue. The soloists here appear on equal terms, equilibrium restored.

In his companion work ***Hamsa***, **Uri Caine** takes many of the leads in Bach to a new level: the harpsichord is replaced by the modern piano (played here by the composer), the cadenza's quasi-improvisation becomes a mostly improvised piano part (including a cadenza), the three movements (*Fast – Adagio – Vivace*) mirror the tempi in Bach's concerto but are all on a larger scale, with the orchestra joining in in the second movement. Musically the themes and motifs used by Bach are taken up, crystallized through Caine's imagination into their essences, rhythmically and harmonically transformed, or metamorphosed into screeching or airy sounds. At the opening of the second movement this is achieved through the use of plastic whistling tubes which the performers whirl in the air. The music is often playful and rhythmically incisive, changing directions kaleidoscopically. The second violin section has been reinstated and the large string orchestra plays a very active role.

Caine writes: '*Hamsa* is the word for five in Arabic (very similar to the Hebrew word hamesh). It is an ancient good luck symbol showing an open right hand with five outstretched fingers and is found in many homes as a protective amulet that is thought to bring good luck and protection from the evil eye. It is also reminiscent of another famous musical hand, "Guido's Hand", invented by Benedictine monk Guido d'Arezzo around 1033. This widely used mnemonic system mapped note names to various parts of the human hand to help singers sight-sing.

'*Hamsa* features a constant dialogue between the soloists and the larger string orchestra and musical ideas are traded back and forth between all the musicians. I composed *Hamsa* in the summer of 2015 and Bach's protective spirit was an inspiration.' (Premièred 10th December 2015, Örebro Concert Hall)

While the preceding concertos have all grappled with establishing a new world order, ***Brandenburg Concerto No. 6*** takes this a step further: the underdogs of the orchestra, the violas, are here the soloists. The accompanying orchestra consists of cello, two violas da gamba, bass and harpsichord. Normally, the viola da gamba would be used more soloistically than the cello, but in Bach's score the two gambas are reduced to a subordinate role and don't even play in the sublime second movement (*Adagio ma non tanto*). (On the present recording they are replaced by two cellos.) The closely-knit imitation between the violas, particularly in the opening movement, sets a new standard for how soloists can interact.

This clearly inspired **Brett Dean** when he was composing his response ***Approach***; as he explains, he saw a need for a work to prepare the musicians for playing Bach's score, i.e. a work leading directly into the concerto. Dean writes: 'Bach's works with two concertante soloists have a special place in the genre as being genuine "double" concertos. Many other fine double concertos in the repertoire such as Mozart's Sinfonia Concertante or Brahms' Double Concerto establish a more operatic, statement-and-response type dialogue between the two soloists. But for a few passages in running thirds or sixths, the soloists rarely play simultaneously very much of the time. In contrast, Bach's works for two soloists through their highly contrapuntal nature provide the soloists with individual parts that only reveal their completeness when played alongside their other soloistic counterpart. Nowhere is this more apparent than in the tight canonic writing found in the first movement of Bach's extraordinary *Sixth Brandenburg Concerto* where the two soloists hocket along, imitating or mirroring each other often at only a quaver's distance. As part of the Swedish Chamber Orchestra's commissioning initiative to write works that reflect on the *Brandenburg Concertos* I feel compelled to address this concept of musical counterpoint, an aspect of composition that nowadays plays only a minor role in contemporary classical music… My piece is an attempt to

construct an introductory work that segues directly into *Brandenburg 6*. In establishing two contrasting temperaments between the soloists, I wish ultimately to find a point of reconciliation between them that justifiably leads us into the particular type of close, contrapuntal companionship of voices inherent in Bach's original.'

Dean's *Approach* shows us how two very different individuals can prepare to collaborate so closely in *Brandenburg Concerto No. 6* that they become more than the sum of their parts. In this way the work takes seriously Bach's discussion of hierarchy in his *Brandenburg Concertos*: by retaining and indeed paving the way for Bach's new hierarchy in a modern composition, Dean shows us that this discussion has a powerful relevance today. In *Approach*, the two violas (Dean himself one of them) develop their collaboration and mutual understanding, and it is this preparation that allows two unlikely soloists to flourish in Bach's concerto, and demonstrate to us that collaboration rather than divisive hierarchy is what can give us a taste of Paradise here on earth. (Premièred 8th March 2018, Örebro Konserthus)

© Thomas Dausgaard 2019

Mårten Larsson has been principal oboe of the Gothenburg Symphony Orchestra since 1990, having also held the same position with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. He studied with Alf Nilsson at the Royal College of Music in Stockholm. Larsson is a prolific soloist, appearing with most Swedish orchestras, and among his recordings – on oboe, oboe d'amore and cor anglais – are concertos by J. S. Bach, Cimarosa, Lebrun and Mozart. He has also performed the concertos by Jean Françaix and Richard Strauss and appears as guest principal oboe with ensembles including the Swedish Chamber Orchestra.

Brimful of energy, **Antje Weithaas** brings her compelling musical intelligence and technical mastery to every detail of the music. Her charisma and stage presence are captivating, but never overshadow the works themselves. She has a wide-ranging repertoire that includes the concertos by Mozart, Beethoven and Schumann, new works such as Jörg Widmann's Violin Concerto, modern classics by Shostakovich, Prokofiev, Ligeti and Gubaidulina, and lesser performed concertos by Hartmann and Schoeck. As a soloist, Antje Weithaas has worked with most of Germany's leading orchestras as well as numerous major international orchestras. She plays on a 2001 Peter Greiner violin.
https://antje-weithaas.de/en/

Whether in the realm of re-establishing the harpsichord's presence as a significant concerto instrument with leading orchestras of the day, working with electronics and new media, or playing some of the first harpsichord recitals in countries such as China, **Mahan Esfahani** has established himself as a new pioneer of his instrument. Born in Tehran and raised in the United States, he studied musicology and history at Stanford University and completed his studies with Zuzana Růžičková in Prague. Esfahani's richly-varied discography includes several critically-acclaimed recordings which have received major prizes in the classical music field.
www.mahanesfahani.com

Avant-garde cellist **Maya Beiser** defies categories. Hailed for her 'stirring emotional power' by the *New York Times*, she was called a 'cello rock star' by *Rolling Stone* and praised as 'a force of nature' by the *Boston Globe*. Passionately expanding the reach and boundaries of her instrument with groundbreaking multimedia performances, she brings her bold and unorthodox virtuosity to the world's most prestigious stages across five continents. Maya Beiser has released twelve solo

albums and numerous film scores, and her mainstage TED Talk has been watched by over one million people. She is a graduate of Yale University.
www.mayabeiser.com

One of the world's leading soloists, **Håkan Hardenberger** is recognized for his performances of the classical trumpet repertory as well as his role as a pioneer of significant new works. He performs with the world's foremost orchestras, collaborating with conductors including Alan Gilbert, Andris Nelsons, Sakari Oramo and John Storgårds. The works written for Hardenberger include compositions by HK Gruber, Brett Dean, Olga Neuwirth and Tōru Takemitsu. His recording début in 1985, on BIS, formed the start of a distinguished discography on numerous labels. In recital Håkan Hardenberger has duo partnerships with pianist Roland Pöntinen and percussionist Colin Currie.
www.hakanhardenberger.com

Irish flautist **Fiona Kelly** has been hailed by the *New York Times* as a player with impressive technique and elegant musicianship. After completing her Master's degree at the Juilliard School, she spent four years as principal flute of the Swedish Chamber Orchestra. Currently based in London, she is a highly sought-after orchestral and chamber musician. She has played as guest principal flute with all of the major UK orchestras and regularly performs as guest principal with the Academy of St Martin in the Fields, the Philharmonia and the Royal Philharmonic orchestras, among others.
www.fionakellyflute.com

Violinist, conductor and composer **Pekka Kuusisto** is known for his fresh approach to repertoire, programming and performance. He performs with major orchestras

worldwide and has appeared at London's BBC Proms, Edinburgh International Festival, the Rheingau Musik Festival, Hollywood Bowl Los Angeles and the Mostly Mozart Festival at New York's Lincoln Center. He has ongoing relationships as artistic partner with the Mahler Chamber Orchestra and Saint Paul Chamber Orchestra, and artistic best friend with the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. An advocate of new music, he has given premières of concertos by Daníel Bjarnason, Sauli Zinovjev, Anders Hillborg, Andrea Tarrodi and Philip Venables.

Sébastien Dubé studied the double bass at the Conservatoire du Québec and the University of Southern California. After freelance work in North America he moved to Scandinavia, becoming assistant principal double bass at the Bergen Philharmonic Orchestra and then principal double bass of the Norrlandsopera. He took up the position of principal double bass with the Swedish Chamber Orchestra in 2000. Dubé also plays jazz and folk music and was a headliner at the 2017 convention of the International Society of Bassists. He enjoys mixing different genres, including world music, classical, jazz and folk music.

Described as 'the most important flutist of our time' (*New York Times*), **Claire Chase** is a soloist, collaborative artist, curator and advocate for new and experimental music. She has premièred hundreds of works and championed new music internationally by building organizations, forming alliances, pioneering commissioning initiatives and supporting educational programmes. Chase founded the International Contemporary Ensemble in 2001, was named a MacArthur Fellow in 2012, and in 2017 was the first flautist to be awarded the Avery Fisher Prize from Lincoln Center for the Performing Arts. She is professor of the practice of music at Harvard University, and a creative associate at the Juilliard School.
www.clairechase.net

Pianist/composer **Uri Caine** has received commissions to compose music for the American Composers Orchestra, the Arditti Quartet, the Vienna Volksoper, Concerto Köln, the Basel Chamber Orchestra and the Beaux Arts Trio, among others. He served as the music director of the Venice Biennale in 2003. He has performed at numerous festivals including the North Sea, Monterey, Montreal and Newport Jazz Festival as well as classical festivals like the Salzburg Festival, Holland Festival, IRCAM and Great Performers at Lincoln Center. Caine has recorded more than 40 albums as ensemble leader and was nominated for a Grammy Award for *The Othello Syndrome* in 2009.

www.uricaine.com

Tabea Zimmermann is regarded as one of the most renowned musicians of our time. Audiences and fellow musicians value her charismatic personality and deep musical understanding. As a soloist she regularly works with the most distinguished orchestras worldwide such as the Berlin Philharmonic, Orchestre de Paris, London Symphony Orchestra and Israel Philharmonic Orchestra. She has inspired numerous composers to write for the viola and has introduced many new works into the standard concert and chamber music repertoire. Since 2019 she has played an instrument built for her by Patrick Robin.

www.tabeazimmermann.de

Brett Dean – composer, conductor and viola player – is one of Australia's foremost artistic figures, and one of the most performed composers of his generation. His music is championed by many of the leading conductors and orchestras worldwide, and he has been commissioned by major orchestras including the Berlin Philharmonic, Concertgebouworkest and Los Angeles Philharmonic. In 2009 Dean won the prestigious Grawemeyer Award for his violin concerto *The Lost Art of Letter*

Writing and in 2017 his opera *Hamlet* was premièred at Glyndebourne Festival Opera to great acclaim, winning the 2018 South Bank Sky Arts Awards and International Opera Awards, and *Gramophone*'s 2019 Contemporary Award.

The **Swedish Chamber Orchestra** (SCO) was founded in 1995 and was joined by Thomas Dausgaard as chief conductor only two years later. For the following 22 years Dausgaard and the ensemble worked closely together to create their own dynamic sound which has contributed to placing them on the international arena. As of August 2019, the orchestra's chief conductor is Martin Fröst, but Dausgaard continues his relationship with the orchestra as its conductor laureate.

The tightly knit ensemble of 39 regular members has become established internationally as a unique voice with a wide range of repertoire and styles. The orchestra made its UK and USA débuts in 2004, performing at the BBC Proms and the Lincoln Center's Mostly Mozart Festival. Since then the SCO has toured regularly throughout Europe, made its debut in Japan and been invited to the Salzburg Festival. Recent highlights include performances at New York's Lincoln Center (Beethoven's *Missa Solemnis*) in 2017, the BBC Proms in 2018 (*The Brandenburg Project*) and in the spring of 2019 a mini-residency at the Vienna Konzerthaus.

The Swedish Chamber Orchestra continues to expand its repertoire and open doors to new challenges; together with Dausgaard the ensemble has recorded the complete Schubert, Schumann and Brahms symphony cycles for BIS, but it is also dedicated to performing contemporary works and regularly collaborates with conductor/composers HK Gruber and Brett Dean. Through its high level of commitment, the orchestra has additionally built up an impressive list of visiting artists, including Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Michael Collins, Isabelle Faust, Andrew Manze, Nina Stemme, Jörg Widmann, Nikolaj Szeps-Znaider, Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann and James Ehnes.

Renowned for his creativity and innovation in programming, the excitement of his live performances and an extensive catalogue of critically acclaimed recordings, **Thomas Dausgaard** is music director of the Seattle Symphony Orchestra and chief conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra. He is also honorary conductor of the Orchestra della Toscana and the Danish National Symphony Orchestra, having served as principal conductor from 2004 until 2011, and conductor laureate of the Swedish Chamber Orchestra, having served as chief conductor from 1997 until 2019. In the early part of his career he studied with Leonard Bernstein and assisted Seiji Ozawa, and he now regularly appears with many of the world's leading orchestras including the Munich Philharmonic, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Berlin Konzerthaus Orchestra, the Vienna, London and BBC Symphony Orchestras, Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra and the Orchestre Philharmonique de Radio France. Dausgaard began his North American career as assistant conductor with the Boston Symphony Orchestra, and has since appeared with the Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Washington National Symphony Orchestra, Houston Symphony and the Baltimore, Toronto and Montreal Symphony Orchestras. He is also a regular visitor to Asia and Australia. Festival appearances have included the BBC Proms, the Salzburg Festival, Mostly Mozart, the George Enescu Festival and Tanglewood. Thomas Dausgaard has been awarded the Cross of Chivalry in Denmark. He is a member of the Swedish Royal Academy of Music, and an Honorary Doctor at Örebro University in Sweden.

http://thomasdausgaard.com

Mårten Larsson *oboe*

Photo: © Anna Hult

Antje Weithaas *violin*

Photo: © Marco Borggreve

Mahan Esfahani *harpsichord*

Photo: © Kaja Smith

Maya Beiser *cello*

Photo: © ioulex

Brandenburg Project

Vertraut gewordene Musikwerke laufen Gefahr, betuliche Begleiter unseres Lebens zu werden, und wir neigen dazu – wie bei Menschen, Orten, Büchern oder Gedanken – ihren besonderen Qualitäten gegenüber unempfindlich zu werden und sie gar für selbstverständlich zu halten. Denken Sie an Bachs *Brandenburgische Konzerte* – vom Publikum, von Amateur- und Berufsmusikern gleichermaßen innig geliebt und weit über den Kreis der Klassikkenner hinaus bekannt: Was sind – sieht man einmal von Bekannt- und Beliebtheit ab – ihre besonderen Qualitäten, die uns heute noch inspirieren können?

Als Gregor Zubicky, Künstlerischer Leiter des Schwedischen Kammerorchesters, und ich uns diese Frage im Jahr 2001 stellten, wurde uns klar, dass wir hierfür der Hilfe von Komponistinnen und Komponisten der Gegenwart bedurften. Wir wandten uns an sechs Komponistinnen und Komponisten – mit einigen von ihnen verband uns bereits eine inspirierende Beziehung, mit anderen wollten wir gern eine solche entwickeln – und starteten ein Projekt, das seinen Höhepunkt im Jahr 2018 mit einer eintägigen Gesamtaufführung aller Werke, neuer wie alter, bei den BBC Proms in der Royal Albert Hall erreichen sollte.

Zu den erstaunlichen Besonderheiten gehört in jedem einzelnen *Brandenburgischen Konzert* die Wahl der Soloinstrumente. Unsere Komponistinnen und Komponisten wählten jeweils ein bestimmtes *Brandenburgisches Konzert* als Ausgangspunkt, und um sicherzustellen, dass sich dies in den neuen Konzerten widerspiegele, wurden sie gebeten, der Originalbesetzung treu zu bleiben, wobei bei Bedarf ein anderes Soloinstrument an die Stelle des originalen treten durfte. Dies führte dazu, dass die Oboe durch ein Englischhorn ersetzt wurde, das Fagott durch ein Kontrafagott oder – im Extremfall – das Cembalo durch eine ganze Schar von Instrumenten. Als Solisten zogen manche Komponisten zeitweise auch Marimbaphon, E-Bass, Jazzsänger und -gitarristen in Betracht. Wie würde dieses wilde Experiment, sechs

Komponistinnen und Komponisten gleichsam an einen Tisch zu bringen, ausgehen? Würde ein sinnvolles Ganzes entstehen? Als die neuen Partituren eintrafen, war unsere Aufregung greifbar: Wie würden sie sich zu Bach, dem verehrten Meister, in Beziehung setzen, und welche neuen Erkenntnisse würden sie vermitteln?

Im Jahr 1721 überarbeitete Bach sechs seiner bis dato besten Konzerte und fasste sie zu den *Brandenburgischen Konzerten* zusammen, um damit den Markgrafen von Brandenburg wohl in der Hoffnung auf eine Anstellung zu beeindrucken. Bach kannte seinen Platz in der Gesellschaft, aber hier ging es ihm eindeutig um eine Aufstiegsmöglichkeit. Seit Adam im Garten Eden den Apfel gekostet hatte, stellt Hierarchie ein notwendiges Ordnungsinstrument dar – zumindest hier auf Erden. Zu Bachs Zeit spiegelte sich diese irdische Hierarchie im Musizieren und in den Rollen wider, die den verschiedenen Instrumenten in einem Orchester oder Ensemble zugewiesen wurden: Der Erste Violinist war Solist und Leiter („Konzertmeister"), in der Continuogruppe (Cembalo und Violoncello/Violone/Kontrabass) sorgten seine bescheidenen Diener für das harmonische Fundament. Die Lücke zwischen Violine und Continuo füllten die Bratschen, die im schlimmsten Fall von weniger fähigen Violinisten gespielt wurden und daher in der Hierarchie zuunterst rangierten (Bach, Mozart und Beethoven waren allesamt Bratschisten!). Unter diesen tieferen Instrumenten wurde ausnahmsweise der Viola da Gamba (hinsichtlich Tonumfang zwischen Bratschen und Violoncelli angesiedelt), eine prominentere und manchmal sogar solistische Rolle zugewiesen. Blasinstrumente waren oft mit Konnotationen behaftet, die mit ihrem besonderen Einsatzgebiet zusammenhingen: zuoberst die Trompeten, die mit königlichen Festen in Verbindung standen; dann die Hörner als Symbol der Jagd, des Zeitvertreibs von Königshaus und Adel; Oboen und Fagotte wurden einstweilen in den Streitkräften eingesetzt, wo Oboisten unter Umständen auch Flöte spielten, ein Instrument, das sonst oft von Laienmusikern gespielt wurde.

Die Tatsache, dass so viele von Bachs Werkzyklen als Sechsergruppe konzipiert sind, gibt uns einen Hinweis darauf, wie sein unkonventioneller Einsatz von Soloinstrumenten in den *Brandenburgischen Konzerten* zu verstehen ist. Er schrieb sechs Englische Suiten, sechs Französische Suiten, sechs Sonaten und Partiten für Violine solo, sechs Suiten für Violoncello solo, sechs Triosonaten, sechs Motetten, das sechsstimmige *Weihnachtsoratorium* – 6 als Symbol der Vollkommenheit und Harmonie, als die Anzahl der Tage, die Gott zur Erschaffung der Welt benötigte: 6 als ein göttlicher Segen, der Bachs Werke in einen religiösen Kontext rückt. Im Anschluss an Martin Luther verstand auch Bach die Musik als ein Mittel, Gott zu verherrlichen und die Menschen geistig zu erheben – um das Paradies, unser höchstes Ziel, ins Auge zu fassen. Zu den Besonderheiten des Paradieses zählt sicherlich, dass es ganz anders ist als die Erde: keine Äpfel, von denen man sündig abbeißen kann, mithin auch keine Notwendigkeit für eine ordnungsstiftende Hierarchie. Wie hätten wir uns nun die Musik des Paradieses vorzustellen?

Hier boten Bachs *Brandenburgische Konzerte* dem damaligen Hörer eine neue Erfahrung: War man es bislang gewohnt, dass der Konzertmeister alle Soli spielte, so konnte nun ein ganzes Konzert von zwei Bratschen, zwei Flöten oder gar vom Cembalo dominiert werden! Die Hierarchie wurde aufgelöst und eine alternative Weltordnung vorgestellt. Diese einzigartigen Konzerte stellen die instrumentale Rangordnung auf den Kopf und regen uns dazu an, über eine andere Ordnung nachzudenken: die Ordnung des Paradieses – die Musik des Paradieses!

Die Besetzung des ***Brandenburgischen Konzerts Nr. 1*** sieht 3 Oboen (statt der üblichen 2), 2 Hörner (hier erstmals in der deutschen Musik solistisch eingesetzt), Fagott, Violino piccolo (höher gestimmt und zur Erzeugung hoher Töne besser geeignet als die Standardvioline), Streicher und Continuo vor.

Das erste *Brandenburgische* ist viersätzig und damit großräumiger angelegt als

die anderen fünf Konzerte. Seine ersten drei Sätze bekunden den Einfluss von Vivaldi, doch während Vivaldi die Konzertform durch eine gewisse Simplizität populär machte, verwendet Bach Vivaldis Sprache, um Sätze von erlesener Komplexität zu erschaffen. Der erste Satz ist eine sich unablässig entwickelnde Variation über die zu Beginn vorgestellten Gedanken. In den eröffnenden und abschließenden Tuttis gehen die Hörner mit ihren charakteristischen triolischen Jagdmotiven oft eigene Wege, während der Rest in gleichmäßigem Rhythmus spielt; in den Solopassagen imitieren Hörner, Oboen, hohe Streicher und Continuo einander abwechselnd. Der normalerweise hervortretende Konzertmeister (hier auf dem Violino piccolo) spielt mit Ausnahme nur zweier Takte den gesamten ersten Satz mit den 1. Violinen im Unisono, ist also den solistischen Oboen- und Hörnerpaaren vollkommen untergeordnet. Das Fagott wird auf die Verdopplung der Continuo-Linie zurückgestuft. Der zweite Satz (*Adagio*) führt als Soloinstrument die 1. Oboe ein, die mit dem Violino piccolo mal im Wechsel, mal in enger Imitation duettiert, während die Hörner pausieren. Die reich verzierten Soli kommen am geheimnisvollen Ende zum Stillstand: Ruhige, spannungsgeladene Akkorde wandern vom Continuo zu den Oboen und zu den hohen Streichern, um in den frohgemut-tänzerischen dritten Satz zu münden. Die Hörner sind zurück und gestalten im Duett mit dem solistischen Violino piccolo einen Satz, der das Konzert durchaus hätte beenden können. Doch Bach hat noch mehr darüber mitzuteilen, warum er diese Soloinstrumente wählte, uns von der Welt zu berichten: Das Finale ist eine Folge von Tänzen, die uns vom immer wiederkehrenden Menuett (französischer Hoftanz, vom Tutti gespielt) über ein Holzbläsertrio (hier darf das Fagott die Basslinie endlich allein anstimmen) und eine Polonaise (polnischer Prozessionstanz, gespielt von Streichern und Continuo, wobei dem Violino piccolo die Beteiligung ausdrücklich untersagt ist!) bis hin zu einem Trio im deutschen Stil führt, das die Hörner in virtuosester Jagdmanier präsentiert.

Die Idee zu seinem Beiwerk zu diesem Konzert hatte **Mark-Anthony Turnage** plötzlich während eines Konzerts mit der amerikanischen Cellistin Maya Beiser, und er gab seinem Werk schließlich einfach ihren Namen: ***Maya***. Es ist für die gleiche Holzbläsergruppe wie Bachs Konzert geschrieben, wobei die dritte Oboe und das Fagott gegen die tiefer klingenden Instrumente Englischhorn und Kontrafagott ausgetauscht sind. Auf das Cembalo wird verzichtet, wiewohl einige seiner charakteristischen Zupfklänge nun als Pizzicatos der tiefen Streicher erklingen. In gewisser Weise hat Turnage Bachs eher stiefmütterliche Behandlung des Violino piccolos konsequent zu Ende gedacht und es gegen das schwelgerisch singende Violoncello ausgetauscht, das zu einer Art Kantor oder gar Zelebrant wird – jener Konzertmeister, der bei Bach fehlt. In langsamen, weit gesponnenen Melodien über irregulären Metren singt und meditiert das Cello in einer fast ununterbrochenen Linie, die durchwoben ist von Kommentaren der Hörner und Streicher sowie statischen Harmonien der Oboen. Eine dramatische Pause führt zu erregterem Austausch und einer Solokadenz des Violoncellos. Die Musik des Beginns kehrt im Schmuck begleitender Verzierungen zurück, bis ein kurzes Cello-Solo zu einer Coda führt, die von den statischen Oboenharmonien geprägt ist.

„Habe ich das geschrieben?“, rief Turnage aus, als er unsere Generalprobe in Örebro hörte. Und tatsächlich führt Maya Beiser dieses Stück in die feierlich-klagende, leidenschaftliche Welt König Salomos, wie sie in Blochs *Schelomo* zum Ausdruck kommt. Bachs Darstellung unorthodoxer Gleichheit im Paradies wird durch die Modernisierung der Weltordnung durch Turnage und *Maya* in Frage gestellt, wo ein neuer Führer meditiert und starke Gefühle predigt. (Uraufführung: 17. November 2016, Örebro Konserthus)

Das ***Brandenburgische Konzert Nr. 2*** ist mit vier Solisten – Trompete, Flöte, Oboe und Violine – sowie Streichorchester und Cembalo besetzt. Auch wenn alle Soloinstrumente mehr oder weniger denselben Tonumfang aufweisen, bewegen sich

Trompete und Flöte in einem spektakulär hohen Register, Oboe und Violine hingegen zumeist in ihrem tieferen Register. Im ersten der drei Sätze werden die Solisten nach dem Eröffnungstutti nacheinander vorgestellt, um fortan einander zu imitieren, als wäre es ein leichtes, ein Gleichgewicht zwischen der druckvollen Trompete und den weniger kräftigen Instrumenten herzustellen. Vielleicht wird man der Partitur am ehesten gerecht, wenn man sie liest, denn bei einer Aufführung ist es beinahe unmöglich, eine Balance unter den Solisten zu erzielen! Der physische Reiz jedoch, diese der Schwerkraft trotzenden hohen Töne auf der Trompete zu hören, und auch die farbenreiche Kombination vieler verschiedener Timbres wiegen die wenig realistische Schreibweise auf. Hier geht es weniger um den traditionellen Solo-Tutti-Kontrast, vielmehr werden die Soli oft subtil vom Orchester begleitet. Umso größer ist der Kontrast, den der zweite Satz (*Andante*) erzeugt. Er ist für drei der vier Solisten (die Trompete erhält eine wohlverdiente Ruhepause) plus Violoncello und Cembalo notiert; Flöte, Oboe und Solovioline imitieren einander zugleich und im Wechsel – gegen Ende derart skizzenhaft, dass es fast den Anschein hat, als löse sich die Musik auf. Von ihrer Pause erfrischt, führt die Trompete das energische Fugato an, mit dem das Finale (*Allegro assai*) beginnt, und wie im ersten Satz werden die Solisten so behandelt, als seien sie kräftemäßig einander ebenbürtig – die königliche Trompete, die Violine des Konzertmeisters und die beiden militärischen Holzbläser. Mit seiner unerbittlichen Energie gleicht der kurze Satz einem Perpetuum mobile und kommt auf einer Fermate zum schlussendlichen Stillstand.

Diese Fermate wird Brücke und Fenster zu **Steven Mackey**s ***Triceros*** („drei Hörner“ – eine Anspielung darauf, dass der Trompeter drei verschiedene Instrumente verwendet). „Bei einem Glas Wein“, so Mackey, „kamen Håkan [Hardenberger] und ich darin überein, dass kein Instrument zur Darstellung einsamer Melancholie besser geeignet sei als die Trompete. Aus diesem Grund konzentrierte ich mich darauf, über die leuchtenden Fanfarenklänge der Bach’schen Piccolo-

trompete hinaus zahlreiche ungewöhnliche Farben zu erkunden. Wie das *Triceros jacksonii* – auch bekannt als Dreihornchamäleon – bewegt sich Håkan fließend von hell nach dunkel, lebhaft nach gedämpft, glatt nach rau. Im Unterschied zu Bachs modularer Satzanlage besteht *Triceros* aus einem einzigen, ununterbrochenen Satz, der indes klare Abgrenzungen aufweist zwischen dichten, aktionsgeladenen Abschnitten und Abschnitten, die weiträumig und ein wenig umnebelt sind.“

Aus der Schlussfermate des zweiten *Brandenburgischen* erwächst in den Rhythmen, Melodien und Harmonien die Tonsprache von Mackeys organisch gestalteter Fortsetzung Bachs. Mackey behält das Soloquartett bei, lässt aber gelegentlich die Oboe zum Englischhorn und die Flöte zur Piccolo- und Altflöte wechseln, wohingegen die Trompete nun vom *primus inter pares* zum Star avancieren darf. Das Cembalo etabliert sich rasch als fünfter Solist, während der noch schweigende Trompeter die Erwartungen an seinen ersten Auftritt schürt. Diesen hat er auf dem sanften Flügelhorn („sanft klagend, schwerelos fließend“ – schließlich „mechanisch gleichmäßiger Rhythmus, deutlich, aber sanft artikuliert, mit wechselnden Akzenten wie von einer Brise leicht aufgewirbelt, nicht aggressiv oder dramatisch“). Nach dem Wechsel zur C-Trompete („eine neue Stimme, zuerst blass, dann heller werdend“ – „außer Kontrolle geratend“ – „leicht, launisch“ – „rau … immer schlaffer und luftleerer“) schließt er sich letztlich einem ruhigen Choral an. Sobald das Geschehen wieder in Schwung kommt („glänzend und brassy“ – „schneidend, wie ein E-Gitarrensolo“), wechselt der Solist erneut zum Flügelhorn („wie eine Harley-Davidson“). Wie Bachs Finale gleicht der dämonische Schlussteil einem Perpetuum mobile; mit einem „Fanfarenstoß“ eröffnet der Trompeter, nunmehr an der Piccolotrompete, eine wahre Tour de Force, die in der revidierten Fassung von Bachs eigenen Schlusstakten gebührend gekrönt wird.

Im Unterschied zu Bachs idealistisch-paritätischer Behandlung der Solisten präsentiert Mackey den Trompeter als den wahren Helden: In übermenschlichem

Multitasking verführt er seine Fans wie der Lead-Gitarrist einer Rockband und macht, ganz Harley-Macho, die Straßen unsicher: ein romantischer Superstar der Moderne. Zu seinen Gunsten sei angeführt, dass er die anderen Solisten dazu animiert, mit ihm ungeahnte Regionen der Virtuosität zu erreichen. Und vielleicht veranschaulicht die Art und Weise, wie das Cembalo vom unterwürfigen Continuo zum brillanten Solisten an der Seite des Solistenquartetts aufsteigt, sogar den „amerikanischen Traum" von den unbegrenzten Aufstiegsmöglichkeiten? (Uraufführung: 10. Dezember 2015, Örebro Konserthus)

Für das Konzert mit der heiligen Zahl Drei wurde das Orchester in drei Gruppen aufgeteilt, die ihrerseits dreigeteilt sind: drei Violinen, drei Bratschen und drei Violoncelli, gestützt von Kontrabass und Cembalo. Während das zweite Konzert eine ideale Welt des Equilibriums höchst unterschiedlicher Instrumente entwarf, präsentiert das ***Brandenburgische Konzert Nr. 3*** drei Gruppen aus der Streicherfamilie, die sich auf viel natürlichere Weise ausbalancieren. Manchmal ahmen die drei Stimmen innerhalb einer Gruppe einander nach, manchmal ahmen die drei Gruppen einander nach. Von einem irdischen Standpunkt aus betrachtet, ist es freilich verwegen, dass sich diese drei Instrumentengruppen so verhalten, als wären sie gleichwertig: Niemals könnten die Bratschen hienieden den Violinen oder gar den Violoncelli ebenbürtig sein! Das Konzert entfaltet sich in zwei Sätzen voller Vitalität, und im abschließenden *Allegro* wird die Continuogruppe (Kontrabass und Cembalo) sogar als gleichberechtigter Partner der drei Solistengruppen behandelt. Zwischen den beiden Sätzen hat Bach ein *Adagio* von nur einem Takt Länge eingefügt – vielleicht ein Wink an die Musiker, eine eigene Überleitung zwischen den Sätzen zu improvisieren. Um eine Verbindung zu seinem Beiwerk zum *Brandenburgischen Konzert Nr. 3* herzustellen, habe ich **Anders Hillborg** gebeten, einen weiteren kurzen langsamen Satz mit Musik aus seiner ***Bach Materia*** zu komponieren.

Über seine Komposition schreibt Hillborg: „*Bach Materia* für Violine solo und

Streichorchester habe ich mit dem finnischen Geiger Pekka Kuusisto vor Augen geschrieben – ein einzigartiger Musiker, für den Improvisation ein natürlicher Bestandteil seines Spiels ist; Improvisation ist mithin ein wichtiger Aspekt dieser Komposition. Mein Stück enthält auch Material aus Bachs Konzert, dazu Musik, die in seinem Geist geschrieben ist, sowie meine eigene. Es gibt drei Teile, in denen der Solist/die Solistin Carte blanche erhält, zu tun, was immer er/sie möchte."

Bach Materia greift eine Person heraus, einen „Auserwählten", der sich von Bachs Ensemble aus Gleichgestellten abhebt; der Konzertmeister übernimmt die Rolle eines Magiers, der die anderen Streicher (auf das Cembalo wurde verzichtet) und das Publikum in seinen Bann ziehen kann und der oft über dem Orchester schwebt. Beim Improvisieren weckt der Zauberer einen schlummernden Riesen: Der Solo-Kontrabass übernimmt die Rolle eines ebenbürtigen Partners. In unserem Orchester füllt der phänomenale Sebastien Dubé diese Rolle mehr als aus, wie er es im Laufe der Jahre in so vielen Konzerten mit Pekka getan hat – Konzerte, die oft mit improvisierten Zugaben der beiden endeten.

Bach Materia beginnt beiläufig: Die Streicher stimmen ihre Instrumente, plaudern ein wenig und üben Tonleitern, um sich dann in einem großen Crescendo zu vereinen. In dessen Ausklang setzt der Zauberer mit charakteristischen Arpeggien ein, ganz wie in den Violinkonzerten von Bach, Mendelssohn, Sibelius oder Berg. Er dominiert den Rest des Werks und nimmt uns mit auf seiner Reise durch Bach-Zitate, stachlige Rhythmen *à la* Strawinsky, jazzige Uptempo-Teile, Vogelstimmen, Choräle und den abschließenden perkussiven Rock-Groove. (Uraufführung: 2. März 2017, Örebro Konserthus)

Das ***Brandenburgische Konzert Nr. 4*** ist mit drei Solisten besetzt – Violine und zwei Flöten, die als *flauti dolci* oder, in einigen Ausgaben, *fiauti d'echo* bezeichnet sind (welches Instrument Bach damit gemeint hat, ist umstritten) –, dazu Streicher und Continuo. Die Wahl der Solisten bringt zwei extreme Enden der Hierarchie zu-

Olga Neuwirth · Brett Dean
Uri Caine · Mark-Anthony Turnage
Steven Mackey · Anders Hillborg

Photo: © Nikolaj Lund

sammen: den hochrangigen Konzertmeister und, von weit unten, die Flöten, die von Militäroboisten als Zweitinstrument oder von Amateuren gespielt wurden. Um dem Ganzen die Krone aufzusetzen, sind es die Flöten, die in diesem Werk alle wichtigen Themen vorstellen. Wie im Eingangssatz des Konzerts Nr. 1 ist der erste Satz eine erweiterte Variation der anfangs präsentierten Gedanken, wobei das Orchester oft auf eine lichte Begleitrolle reduziert wird, um den filigranen Flötenklängen Platz zu schaffen. Unerwartet stimmt die Violine mehrere ausgedehnte Soli an, von denen eines so unglaublich schnell ist, dass es scheint, als wolle der Solist auf engstem Raum seine ganze Virtuosität (oder Frustration über die Dominanz der Flöten!) demonstrieren. Der zweite Satz (*Andante*) ist eine Sarabande, in der Tuttis und Soli einander abwechseln; die Solovioline ist oft darauf reduziert, den Flöten eine Basslinie zu liefern. Das abschließende *Presto* ist eine brillante Fuge, in der Kontraste zwischen Soli und Tuttis, langsamen und schnellen Figurationen, Augmentation und Diminution eine Rolle spielen – und nicht zuletzt ein weiteres spektakulär irrwitziges Solo der Violine.

Unter allen neuen Werken ist **Olga Neuwirths** ***Aello (ballet mécanomorphe)*** das wildeste – und zugleich das am engsten mit Bach verbundene. Seine drei Sätze und ihre Themen sind Bachs Themen auf manchmal ausgesprochen strenge Weise nachgeformt. Dennoch wirkt es einzigartig und sehr frei – wie konnte das gelingen? Neuwirth lässt Bachs Klangwelt eine veritable Verwandlung durchlaufen: Die „frustrierte“ Violine wird zur Flöte und zur dominierenden Solistin. Ähnlich wie in Mackeys *Triceros* und Hillborgs *Bach Materia* ist Neuwirths Solistin eine Multitasking-Superwoman, die durchweg eine große Vielfalt an Farben und virtuosen Techniken zeigt und im letzten Satz zwischen Flöte und Bassflöte wechselt. Im Hinblick auf Bachs Originalflöten ist Neuwirth der Ansicht, Bach habe mit *fiauti d'echo* ein doppelrohriges Instrument gemeint, und dieses ersetzt sie durch zwei gedämpfte Trompeten – die „königlichen“ Macho-Trompeten werden durch die

Verwendung verschiedener Dämpfer (Cup, Wah-Wah und Straight) „entmannt“. Die umfassendste Verwandlung betrifft das Cembalo, dessen Eigenschaften die Komponistin auf mehrere „Instrumente“ verteilt hat: Seine Fähigkeit zu brillanter Virtuosität wird durch einen Synthesizer mit Cembaloklang und, im zweiten Satz, Glasharmonikaklang unterstrichen. Das Prickeln des Cembalos bildet ein batteriebetriebener Milchschäumer nach, der abwechselnd gegen eine kleine Triangel, ein wassergefülltes, in E gestimmtes Weinglas und eine Portierklingel gehalten wird. Die witzigste Idee jedoch ist, die Zupfklänge des Cembalos mit einer (mechanischen) Schreibmaschine nachzuahmen, vorzugsweise einer Olivetti Lettera 22. Neben den Buchstabentasten werden auch die Leertaste, die Umschalttasten und der Zeilenschalthebel verwendet: Bachs Themen, übersetzt in Büroklänge des 20. Jahrhunderts! Das eigentliche Orchester, im Halbkreis angeordnet, ist von kleinerem Umfang: 6 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelli und kein Kontrabass.

Um die Verwandlung zu vollenden, hat Neuwirth dem gesamten Ensemble vier verschiedene Tonhöhen zugeteilt: zuoberst die Celli (450 Hz), dann Flöte, Trompeten, 1. Violinen, Bratschen und Glas (443 Hz), dann der Synthesizer (434 Hz) und am tiefsten die 2. Violinen (430,6 Hz).

Was den Titel *Aello* anbelangt, so bezieht er sich auf eine der Harpyien der griechischen Mythologie: „eine Windsbraut, von den Göttern gesandt, um den Frieden wiederherzustellen – notfalls auch mit Gewalt“, ein Thema, das, wie Neuwirth anmerkt, nicht ohne zeitgenössische Relevanz ist. Der ungewöhnliche, dadaistisch wirkende Untertitel *ballet mécanomorphe* – ein Ballett, das die Form oder Eigenschaft einer Maschine hat – könnte erklären, wie sich gegen Ende des Werkes eine mechanisch klingende Stampede in einer gewaltigen Steigerung über alle Instrumente ausbreitet (nicht unähnlich einem Song der Band Radiohead), um dann vor einem Lufthauch der Flöte zu zerstieben: *Aello*, hoffentlich Frieden bringend. (Uraufführung: 8. März 2018, Örebro Konserthus)

Das ***Brandenburgische Konzert Nr. 5*** sieht drei Solisten vor: Flöte, Violine und, für die damalige Zeit sehr ungewöhnlich, Cembalo. Im begleitenden Streichorchester (ohne Cembalo-Continuo, da das Cembalo zum Solisten aufgestiegen ist) werden die zwei Gruppen, in die die Violinen üblicherweise geteilt sind, zu einer einzigen zusammengefasst. Im Eingangs-*Allegro* übernimmt das traditionell dienstfertige Cembalo die Hauptrolle, zumal seine Virtuosität sich zu einer eigenen Solokadenz ausweitet – eine Art ausgeschriebener Improvisation von riesigen, fast ein Drittel des ganzen Satzes beanspruchenden Ausmaßen. Mit der radikalen Bevorzugung dieses „Underdogs" ebnet der Satz allen künftigen Konzerten für Tasteninstrumente den Weg. Der intime zweite Satz (*Affettuoso*) ist allein den drei Solisten vorbehalten, während das Orchester im abschließenden *Allegro*, einer funkensprühenden Gigue im imitativen Wettstreit der Solisten, wieder seine unterstützende Rolle übernimmt. Die Solisten begegnen sich hier auf Augenhöhe, das Gleichgewicht ist wiederhergestellt.

In seinem Beiwerk ***Hamsa*** rückt **Uri Caine** viele der bei Bach hervorstechenden Merkmale auf eine neue Ebene: Das Cembalo wird durch das moderne Klavier ersetzt (hier gespielt vom Komponisten), die improvisatorisch anmutende Kadenz wird zu einem weitgehend improvisierten Klavierpart (inkl. Kadenz), die drei Sätze (*Fast – Adagio – Vivace*) spiegeln die Tempi von Bachs Konzert wider, sind aber alle größer dimensioniert, wobei das Orchester im zweiten Satz mitwirkt. Die von Bach verwendeten Themen und Motive werden aufgegriffen, durch Caines Imagination zu ihren Essenzen kristallisiert, rhythmisch und harmonisch transformiert oder in kreischende oder luftige Klänge verwandelt. Zu Beginn des zweiten Satzes kommen hierfür Heulrohre aus Plastik zum Einsatz, die die Musiker in der Luft umherwirbeln. Die Musik ist oft spielerisch und rhythmisch prägnant, kaleidoskopisch wechselt sie ihre Richtung. Die Violinengruppe ist wieder zweigeteilt, und das große Streichorchester spielt eine sehr aktive Rolle.

„*Hamsa*", so Caine, „ist das arabische Wort für Fünf (ganz ähnlich wie das

hebräische Wort *hamesch*). Es ist ein altes Glückssymbol, das eine offene rechte Hand mit fünf ausgestreckten Fingern darstellt und sich in vielen Häusern als Amulett findet, das Glück bringen und Schutz vor dem bösen Blick gewähren soll. Es erinnert auch an eine berühmte Hand aus der Musikgeschichte: die „Guidonische Hand", um 1033 vom Benediktinermönch Guido d'Arezzo erfunden. Dieses weit verbreitete mnemonische System wies den verschiedenen Teilen der menschlichen Hand Notenbezeichnungen zu, um Sängern das Prima-Vista-Singen zu erleichtern.

Hamsa prägt einen beständigen Dialog zwischen den Solisten und dem großen Streichorchester aus; Themen und Motive wandern zwischen allen Musikern hin- und her. Ich habe *Hamsa* im Sommer 2015 komponiert, inspiriert von Bachs Schutzgeist." (Uraufführung: 10. Dezember 2015, Örebro Konserthus)

Während sich die vorangegangenen Konzerte alle mit der Etablierung einer neuen Weltordnung auseinandersetzten, geht das ***Brandenburgische Konzert Nr. 6*** noch einen Schritt weiter: Seine Solisten sind die „Underdogs" des Orchesters: die Bratschen. Das Begleitorchester besteht aus Violoncello, zwei Viole da Gamba, Kontrabass und Cembalo. Normalerweise würde die Viola da Gamba solistischer eingesetzt als das Cello, aber hier ist sie auf eine untergeordnete Rolle reduziert und spielt im erhabenen zweiten Satz (*Adagio ma non tanto*) nicht einmal mit. Die engmaschigen Imitationen zwischen den Bratschen setzen insbesondere im Kopfsatz einen neuen Maßstab für das Zusammenspiel von Solisten.

Zweifellos ließ **Brett Dean** sich bei seiner kompositorischen Resonanz mit dem Titel ***Approach*** (*Annähern*) hiervon inspirieren; erklärtermaßen sah er den Bedarf für ein Werk, das die Musiker auf das Spiel von Bachs Partitur vorbereitet, d.h. ein Werk, das direkt in das *Sechste Brandenburgische Konzert* mündet. Dazu Dean: „Bachs Werke mit zwei konzertanten Solisten nehmen als echte ‚Doppelkonzerte' einen besonderen Platz in der Gattung ein. Viele andere vorzügliche Doppelkonzerte des Repertoires wie Mozarts *Sinfonia concertante* oder Brahms' Doppel-

konzert etablieren einen eher opernhaften Dialog der beiden Solisten nach dem Muster Aussage/Erwiderung; von einigen wenigen Terz- und Sextpassagen abgesehen, spielen die Solisten selten zu gleicher Zeit. Bachs Werke für zwei Solisten enthalten aufgrund ihres stark kontrapunktischen Charakters dagegen solistische Einzelstimmen, die erst dann ihre Vollständigkeit offenbaren, wenn sie zusammen mit ihrem solistischen Gegenüber erklingen. Nirgendwo zeigt sich dies deutlicher als in der dichten kanonischen Schreibweise des ersten Satzes von Bachs außergewöhnlichem *Brandenburgischen Konzert Nr. 6*, in dem sich die beiden Solisten oftmals in bloßem Achtelabstand hoquetusartig ergänzen, einander imitieren oder spiegeln. Als Teil des vom Schwedischen Kammerorchester initiierten Projekts mit Werken, die die *Brandenburgischen Konzerte* reflektieren, fühle ich mich verpflichtet, mich mit diesem Konzept des musikalischen Kontrapunkts auseinanderzusetzen, einem Aspekt der Komposition, der heutzutage in der zeitgenössischen klassischen Musik nur noch eine untergeordnete Rolle spielt – zumindest im Sinne Bachs. Mein Stück ist der Versuch eines Einführungswerks, das direkt in *Brandenburg 6* überleitet. Die beiden Solisten sind als gegensätzliche Temperamente angelegt, zwischen denen ich letzten Endes einen Grad an Versöhnung erkennen möchte, der es gestattet, in jene besondere Art der engen, kontrapunktischen Stimmengemeinschaft hinüberzuführen, die dem Bach'schen Original eigen ist."

Deans *Approach* zeigt uns, wie zwei sehr unterschiedliche Individuen (die Bratschen) sich darauf vorbereiten können, im *Brandenburgischen Konzert Nr. 6* so eng zusammenzuarbeiten, dass sie mehr als die Summe ihrer Teile sind. Auf diese Weise nimmt das Werk den Hierarchiediskurs in Bachs *Brandenburgischen Konzerten* ernst: Indem es Bachs neue Hierarchie in einer modernen Komposition beibehält und ihr recht eigentlich den Weg ebnet, zeigt uns Deans *Approach*, dass dieser Diskurs heute große Relevanz hat. In Approach vertiefen die beiden Bratschen (eine davon spielt Dean selber) ihre Zusammenarbeit und ihr gegenseitiges

Verständnis, und genau diese Vorbereitung ermöglicht es zwei unverhofften Solisten, in Bachs Konzert aufzublühen und uns vorzuführen, dass nicht etwa hierarchische Abstufung, sondern vielmehr Kooperation uns hier auf Erden eine Ahnung vom Paradies vermitteln kann. (Uraufführung: 8. März 2018, Örebro Konserthus)

© Thomas Dausgaard 2019

Mårten Larsson ist seit 1990 Solo-Oboist der Göteborger Symphoniker, davor hatte er dieselbe Position beim Royal Stockholm Philharmonic Orchestra inne. Er studierte bei Alf Nilsson an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm. Larsson ist ein vielgefragter Solist, der mit den meisten schwedischen Orchestern aufgetreten ist; zu seinen Einspielungen – auf Oboe, Oboe d'amore und Englischhorn – gehören Konzerte von J. S. Bach, Cimarosa, Lebrun und Mozart. Außerdem hat er die Konzerte von Jean Françaix und Richard Strauss aufgeführt und gastiert als Solo-Oboist bei Ensembles wie dem Schwedischen Kammerorchester.

Energiegeladen durchdringt **Antje Weithaas** mit ihrer zwingenden musikalischen Intelligenz und ihrer technischen Souveränität jedes Detail im Notentext. Ihr Charisma und ihre Bühnenpräsenz fesseln, ohne sich je vor das Werk zu drängen. Neben den großen Konzerten Mozarts, Beethovens und Schumanns und neuen Werken wie Jörg Widmanns Violinkonzert beinhaltet ihr weitgefächertes Repertoire auch Klassiker der Moderne wie Schostakowitsch, Prokofjew und Gubaidulina sowie selten gespielte Violinkonzerte wie die von Hartmann und Schoeck. Als Solistin hat Antje Weithaas mit den meisten der großen deutschen Orchester Deutschlands sowie mit zahlreichen internationalen Spitzenorchestern zusammengearbeitet. Sie spielt auf einer Violine von Peter Greiner aus dem Jahr 2001.

https://antje-weithaas.de

Der Cembalist **Mahan Esfahani** hat sich als ein neuer Wegbereiter für sein Instrument etabliert – ob es nun darum geht, das Cembalo als wichtiges Konzertinstrument bei den führenden Orchestern unserer Zeit wieder heimisch zu machen, mit Elektronik und neuen Medien zu arbeiten oder einige der ersten Cembalokonzerte z.B. in China zu geben. Geboren in Teheran und aufgewachsen in den USA, studierte er Musikwissenschaft und Geschichte an der Stanford University und schloss sein Studium bei Zuzana Růžičková in Prag ab. Esfahanis weitgefächerte Diskographie enthält mehrere von der Kritik gefeierte und mit bedeutenden Klassik-Preisen ausgezeichnete Aufnahmen.
www.mahanesfahani.com

Die Avantgarde-Cellistin **Maya Beiser** lässt sich in keine Schublade einordnen. Die *New York Times* pries ihre „mitreißende emotionale Kraft“, der *Rolling Stone* nannte sie einen „Cello-Rockstar“ und der *Boston Globe* feierte sie als „Naturgewalt“. Mit großer Leidenschaft erweitert sie in bahnbrechenden Multimedia-Performances Wirkungssphäre und Grenzen ihres Instruments und demonstriert ihre wagemutige, unorthodoxe Virtuosität auf den angesehensten Bühnen der Welt in fünf Kontinenten. Maya Beiser hat zwölf Soloalben und zahlreiche Filmmusiken veröffentlicht; ihr „Talk“ auf der Hauptbühne der interdisziplinären Innovations-Konferenz TED wurde von über einer Million Menschen verfolgt. Maya Beiser ist Absolventin der Yale University.
www.mayabeiser.com

Als einer der weltweit führenden Solisten wird **Håkan Hardenberger** sowohl wegen seiner Aufführungen des klassischen Trompetenrepertoires als auch für seine Rolle als Wegbereiter bedeutender neuer Werke geschätzt. Er konzertiert mit den führenden Orchestern der Welt und arbeitet mit Dirigenten wie Alan Gilbert, Andris

Nelsons, Sakari Oramo und John Storgårds. Zu den für Hardenberger geschriebenen Werken gehören Kompositionen von HK Gruber, Brett Dean, Olga Neuwirth und Tōru Takemitsu. Seine erste Aufnahme im Jahr 1985 (bei BIS) war der Beginn einer umfangreichen Diskographie bei zahlreichen Labels. Zu seinen kammermusikalischen Duo-Partnern zählen der Pianist Roland Pöntinen und der Schlagzeuger Colin Currie.
www.hakanhardenberger.com

Die irische Flötistin **Fiona Kelly** wurde von der *New York Times* als eine Interpretin mit beeindruckender Technik und eleganter Musikalität gefeiert. Nach ihrem Master-Abschluss an der Juilliard School war Fiona Kelly vier Jahre lang Solo-Flötistin des Schwedischen Kammerorchesters. Derzeit lebt sie in London und ist eine vielgefragte Orchester- und Kammermusikerin. Sie hat als Solo-Flötistin bei allen großen britischen Orchestern gastiert und tritt in dieser Position regelmäßig mit der Academy of St Martin in the Fields, dem Philharmonia Orchestra und dem Royal Philharmonic Orchestra auf.
www.fionakellyflute.com

Der Violinist, Dirigent und Komponist **Pekka Kuusisto** ist bekannt für seinen erfrischenden Blick auf Repertoire, Programmgestaltung und Darbietung. Er konzertiert mit bedeutenden Orchestern in der ganzen Welt und war bei den Londoner BBC Proms, dem Edinburgh International Festival, dem Rheingau Musik Festival, der Hollywood Bowl Los Angeles und dem Mostly Mozart Festival im New Yorker Lincoln Center zu Gast. Als Künstlerischer Partner pflegt er nachhaltige Beziehungen zum Mahler Chamber Orchestra und dem Saint Paul Chamber Orchestra sowie, als „Artistic Best Friend“, zur Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Als engagierter Fürsprecher neuer Musik hat er Konzerte von Daníel Bjarnason, Sauli Zinovjev, Anders Hillborg, Andrea Tarrodi und Philip Venables uraufgeführt.

Sébastien Dubé studierte Kontrabass am Conservatoire du Québec und an der University of Southern California. Nach freiberuflicher Tätigkeit in Nordamerika zog er nach Skandinavien, wo er Stellvertretender Solo-Kontrabassist beim Bergen Philharmonic Orchestra und dann Solo-Kontrabassist der Norrlandsopera wurde. Im Jahr 2000 übernahm er die Position des Solo-Kontrabassisten beim Schwedischen Kammerorchester. Dubé spielt auch Jazz und Folk; 2017 war er Headliner bei der Tagung der International Society of Bassists. Er liebt es, verschiedene Genres zu mischen, darunter Weltmusik, Klassik, Jazz und Folk.

Claire Chase, „die wichtigste Flötistin unserer Zeit“ (*New York Times*), ist eine Solistin, interdisziplinäre Kammermusikpartnerin, Kuratorin und Fürsprecherin neuer und experimenteller Musik. Sie hat Hunderte von Werken uraufgeführt und sich durch den Aufbau von Organisationen, die Bildung von Allianzen, bahnbrechende Auftragsinitiativen und die Unterstützung von Bildungsprogrammen international für neue Musik eingesetzt. 2001 gründete Chase das International Contemporary Ensemble, 2012 wurde sie zum „MacArthur Fellow“ ernannt und 2017 als erste Flötistin mit dem „Avery Fisher Prize“ des Lincoln Center for the Performing Arts ausgezeichnet. Sie ist Musikprofessorin an der Harvard University und Creative Associate an der Juilliard School.
www.clairechase.net

Der Pianist und Komponist **Uri Caine** hat Kompositionsaufträge u.a. vom American Composers Orchestra, vom Arditti Quartett, der Wiener Volksoper, vom Concerto Köln, vom Kammerorchester Basel und vom Beaux Arts Trio erhalten. Im Jahr 2003 war er Musikdirektor der Biennale von Venedig. Er ist bei zahlreichen Jazz-Festivals aufgetreten, darunter North Sea, Monterey, Montreal und Newport Jazz Festival, sowie bei klassischen Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem

Holland Festival, dem IRCAM und bei „Great Performers at Lincoln Center“. Caine hat als Ensembleleiter mehr als 40 Alben aufgenommen; *The Othello Syndrome* wurde 2009 für einen Grammy Award nominiert.
www.uricaine.com

Tabea Zimmermann gilt als eine der renommiertesten Musikerinnen unserer Zeit. Publikum und Musikerkollegen schätzen ihre charismatische Persönlichkeit und ihr tiefes musikalisches Verständnis. Als Solistin arbeitet sie regelmäßig mit den weltweit bedeutendsten Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Orchestre de Paris, dem London Symphony Orchestra und dem Israel Philharmonic Orchestra zusammen. Sie hat zahlreiche Komponisten dazu inspiriert, für die Bratsche zu schreiben, und hat zahlreiche neue Werke in das Konzert- und Kammermusikrepertoire eingeführt. Seit 2019 spielt sie auf einem maßgefertigten Instrument von Patrick Robin.
www.tabeazimmermann.de

Der Komponist, Dirigent und Bratschist **Brett Dean** ist eine der führenden Künstlerpersönlichkeiten Australiens und einer der meistaufgeführten Komponisten seiner Generation. Viele Dirigenten und Orchester in der ganzen Welt setzen sich für seine Musik ein, und er erhielt Kompositionsaufträge von bedeutenden Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest und dem Los Angeles Philharmonic. 2009 wurde Dean für sein Violinkonzert *The Lost Art of Letter Writing* mit dem renommierten Grawemeyer Award ausgezeichnet. Seine Oper *Hamlet*, 2017 von der Glyndebourne Festival Opera mit großem Erfolg uraufgeführt, gewann 2018 bei den „South Bank Sky Arts Awards“ und den „International Opera Awards“ und erhielt 2019 den „Contemporary Award“ der Zeitschrift *Gramophone*.

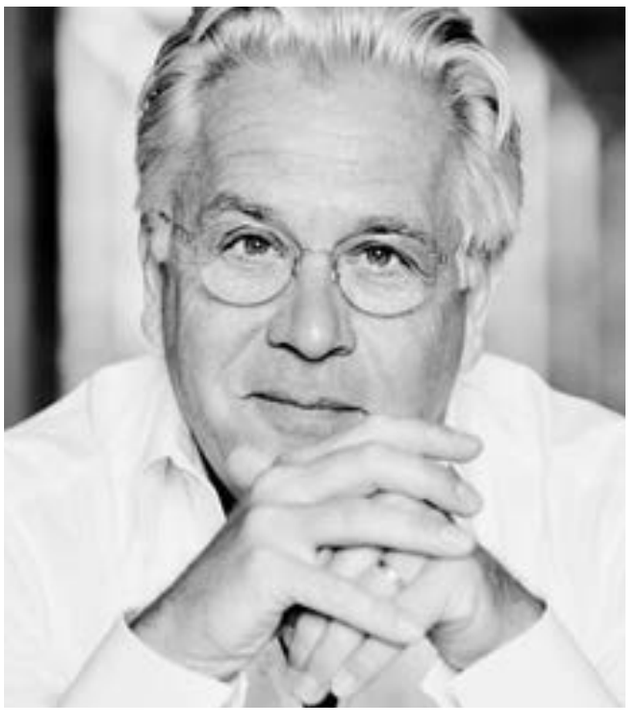
Das **Schwedische Kammerorchester** wurde 1995 gegründet; nur zwei Jahre später trat Thomas Dausgaard das Amt des Chefdirigenten an. In den folgenden 22 Jahren feilten Dausgaard und das Ensemble an der Herausbildung eines eigenen, dynamischen Klangprofils, mit dem es sich in der internationalen Musikszene etabliert hat. Im August 2019 übernahm Martin Fröst den Posten des Chefdirigenten, während Dausgaard dem Orchester als Ehrendirigent verbunden bleibt.

Das aus 39 festen Mitgliedern bestehende, eng verbundene Ensemble hat sich international als unverwechselbare Stimme mit umfangreichem Repertoire und großer stilistischer Bandbreite einen Namen gemacht. Das Orchester debütierte 2004 mit Auftritten bei den BBC Proms in Großbritannien und beim Mostly Mozart Festival des Lincoln Center in den USA. Seither unternimmt es regelmäßig Konzertreisen durch Europa, hat sein Japan-Debüt gegeben und wurde zu den Salzburger Festspielen eingeladen. Zu den Höhepunkten aus jüngerer Zeit zählen Konzerte im New Yorker Lincoln Center im Jahr 2017 (Beethovens *Missa Solemnis*), die BBC Proms im Jahr 2018 (*The Brandenburg Project*) und eine Mini-Residenz im Wiener Konzerthaus im Frühjahr 2019.

Unablässig erweitert das Schwedische Kammerorchester sein Repertoire und öffnet sich neuen Herausforderungen. Mit Dausgaard hat das Ensemble bei BIS Gesamteinspielungen der Symphonien von Schubert, Schumann und Brahms vorgelegt, doch widmet es sich ebenso leidenschaftlich der Aufführung zeitgenössischer Werke und arbeitet regelmäßig mit den Dirigenten und Komponisten HK Gruber und Brett Dean zusammen. Dank seines großen Engagements kann das Orchester auf eine beeindruckende Riege von Gastkünstlern blicken, darunter Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Michael Collins, Isabelle Faust, Andrew Manze, Nina Stemme, Jörg Widmann, Nikolaj Szeps-Znaider, Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann und James Ehnes.

Thomas Dausgaard ist bekannt für seine kreative und innovative Programmgestaltung, die spannungsgeladene Atmosphäre seiner Konzerte und eine umfangreiche, von der Kritik gefeierte Diskographie. Der Musikalische Leiter des Seattle Symphony Orchestra und Chefdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra ist außerdem Ehrendirigent des Orchestra della Toscana, des Danish National Symphony Orchestra, als dessen Chefdirigent er von 2004 bis 2011 fungierte, und des Schwedischen Kammerorchesters, dessen Chefdirigent er von 1997 bis 2019 war. Zu Anfang seiner Laufbahn studierte er bei Leonard Bernstein und war Assistent von Seiji Ozawa; heute leitet er weltweit führende Orchester wie die Münchner Philharmoniker, das Leipziger Gewandhausorchester, das Konzerthausorchester Berlin, die Wiener Symphoniker, das London Symphony Orchestra, das BBC Symphony Orchestra, das Philharmonia Orchestra und das Orchestre Philharmonique de Radio France. Seine nordamerikanische Karriere begann er als Assistenzdirigent des Boston Symphony Orchestra; seitdem ist er mit dem Cleveland Orchestra, den New Yorker Philharmonikern, dem Los Angeles Philharmonic, dem Washington National Symphony Orchestra, der Houston Symphony und den Symphonieorchestern von Baltimore, Toronto und Montreal aufgetreten. Darüber hinaus ist er regelmäßig in Asien und Australien zu Gast. Zu den Festivals, bei denen er auftritt, gehören die BBC Proms, die Salzburger Festspiele, Mostly Mozart, das George Enescu Festival und Tanglewood. Thomas Dausgaard wurde mit dem dänischen Ritterkreuz ausgezeichnet. Er ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie und Ehrendoktor der Universität von Örebro in Schweden.

http://thomasdausgaard.com



Håkan Hardenberger *trumpet*

Photo: © Marco Borggreve

Fiona Kelly *flute*

Photo: © Pip Bacon

Pekka Kuusisto *violin*

Photo: © Maija Tammi

Sébastien Dubé *double bass*

Photo: © Ulla-Carin Ekblom

Le projet brandebourgeois

Les pièces de musique qui nous sont familières courent le risque de devenir de confortables compagnons de nos vies et – comme avec les gens, l'environnement, les livres ou les pensées – nous sommes susceptibles de devenir immunisés contre leurs qualités spéciales et même de les prendre pour acquis. Prenons les *Concertos brandebourgeois* de Bach : aimés passionnément par les auditeurs et par les musiciens amateurs autant que les professionnels ainsi que connus par beaucoup outre les connaisseurs de musique classique – quelles sont leurs qualités spéciales qui peuvent nous inspirer aujourd'hui, en plus d'être bien connus et aimés ?

Quand Gregor Zubicky, directeur artistique de l'Orchestre de chambre suédois, et moi nous sommes posé cette question en 2001, nous avons compris que nous devions demander aux compositeurs d'aujourd'hui de nous éclairer. Nous avons pris contact avec six compositeurs – certains avec lesquels nous entretenions déjà une relation inspiratrice et certains avec lesquels nous souhaitions en développer une semblable – et avons entrepris un projet qui devait aboutir à une exécution intégrale des œuvres – nouvelles et anciennes – en un seul jour aux Proms de la BBC au Royal Albert Hall en 2018.

Un des aspects frappants de chacun des *Concertos brandebourgeois* est le choix d'instruments solos. Chacun de nos compositeurs a choisi un concerto particulier comme point de départ et, pour s'assurer que cela se refléterait dans les nouveaux concertos, nous les avons instruits de garder l'instrumentation originale mais avec le choix d'ajouter un nouvel instrument comme soliste. Cela donna lieu à la substitution d'un cor anglais pour un hautbois, à l'échange d'un basson pour un contrebasson ou – à son plus extrême – au remplacement du clavecin par une multitude d'instruments. Dans le processus, divers compositeurs considérèrent l'emploi d'un marimba, basse électrique, chanteur de jazz et guitare comme solistes. Quel serait le résultat de cette expérience farfelue de rassembler six compositeurs ? Pourrait-

il en ressortir un tout significatif ? Notre excitation à l'arrivée des nouvelles partitions était palpable; comment se rapporteraient-elles à Bach, le maître vénéré, et quels nouveaux aperçus offriraient-elles ?

En 1721, pour sa série de *Concertos brandebourgeois*, Bach révisa et combina six de ses meilleurs concertos à ce jour, fort probablement pour impressionner le margrave de Brandebourg dans l'espoir de recevoir une offre d'emploi. Bach savait sa place dans la société mais il essayait clairement de monter en grade. Depuis qu'Adam a goûté à la pomme au jardin d'Éden, la hiérarchie a été une manière nécessaire pour garder l'ordre, du moins ici sur terre. Du temps de Bach, cette hiérarchie terrestre fut choisie en musique et dans les rôles assignés aux différents instruments dans un orchestre ou ensemble : le premier violon était soliste et dirigeait tandis que le continuo (clavecin et violoncelle / violone / contrebasse) en étaient les humbles serviteurs fournissant l'harmonie fondamentale. Pour remplir l'espace entre les voix de violon et de continuo se trouvaient les altos, au pire joués par les violons moins habiles et de ce fait, plus bas dans la hiérarchie (Bach, Mozart et Beethoven étaient tous des altistes !) Une exception parmi ces instruments plus graves, la viole de gambe (dont le registre oscillait entre les altos et les violoncelles) jouissait de rôles plus importants et était parfois même soliste. Les instruments à vent portent des connotations relatives à leur champ particulier d'emploi : au sommet les trompettes associées aux festivités royales; suivent les cors, symbole de la chasse, le passe-temps de la royauté et de l'aristocratie ; entretemps les hautbois et bassons servaient dans les forces armées où les hautbois pouvaient doubler la flûte, un instrument autrement souvent joué par des musiciens amateurs.

Le fait que tant des cycles d'œuvres de Bach soient conçus en groupes de six nous donne un indice pour apprécier l'emploi non conventionnel d'instruments solos dans les *Concertos brandebourgeois*. Il a écrit six *Suites anglaises*, six *Suites*

françaises, six sonates et partitas pour violon solo, six suites pour violoncelle solo, six sonates en trio, six motets, l'*Oratorio de Noël* en six parties – 6 comme symbole de la perfection et de l'harmonie, le nombre de jours pendant lesquels Dieu créa le monde : 6 comme une bénédiction divine, apportant un contexte religieux aux œuvres de Bach. Influencé par les pensées de Martin Luther, Bach vit pareillement la musique comme une manière pour l'homme de glorifier Dieu ainsi qu'une façon spirituelle d'élever les gens – à penser au paradis, notre but ultime. L'une des caractéristiques du paradis est certainement qu'il est très différent de la terre : pas de pomme dont une bouchée est un péché, donc pas besoin de hiérarchie pour maintenir l'ordre. Donc, si nous imaginions la musique du paradis, comment serait-elle ?

Ici, les *Concertos brandebourgeois* de Bach offrirent une nouvelle expérience à l'auditeur de l'époque : les habitués d'entendre tous les solos joués par le premier violon pourraient maintenant faire l'expérience d'un concerto au complet dominé par deux altos ou deux flûtes ou même par le clavecin ! La hiérarchie a été dissoute et un ordre alternatif mondial est présenté. Renversant le classement instrumental de haut en bas, ces concertos uniques nous portent à penser à un autre ordre, l'ordre du paradis – la musique du paradis !

Le ***Concerto brandebourgeois n^{o} 1*** est écrit pour trois hautbois (au lieu des deux habituels), deux cors (utilisés ici comme solistes pour la première fois en musique allemande), basson, *violino piccolo* (accordé plus haut et convenant mieux aux notes aiguës que le violon standard), cordes et continuo.

En quatre mouvements, le premier *brandebourgeois* est sur une plus grande échelle que les cinq autres concertos. On peut imaginer les trois premiers mouvements inspirés de Vivaldi – mais là où Vivaldi popularisa la forme du concerto grâce à une certaine simplicité, Bach utilise le langage de Vivaldi pour créer des mouvements d'une complexité raffinée. Le premier mouvement est une variation en con-

tinuel développement sur le thème présenté au début et, dans les tutti de début et de fin, les cors vont souvent leur propre chemin avec leurs triolets caractéristiques de chasse tandis que les autres instruments jouent en rythmes binaires ; dans les passages solos, les cors, hautbois, cordes aiguës et continuo s'imitent à tour de rôle. À l'exception de deux mesures seulement, le premier violon, jouant ici du *violino piccolo*, joue le premier mouvement en entier à l'unisson avec les premiers violons, complètement subordonné aux hautbois et aux cors solistes. Le basson est relégué à doubler le continuo. Le second mouvement (*Adagio*) introduit le premier hautbois comme soliste, en duo parfois à tour de rôle et parfois en imitation proche du *violino piccolo*, tandis que les cors se taisent. Les solos richement ornés s'arrêtent à la fin mystérieuse où des accords doux et tendus alternent avec le continuo, hautbois et cordes aiguës, menant au troisième mouvement joyeusement dansant. Les cors sont de retour, bavardant gentiment avec le *violino piccolo* solo dans un mouvement qui aurait bien pu clore le concerto. Mais Bach avait encore de quoi dire sur la raison pour laquelle il avait choisi ces instruments solos pour nous parler du monde : le mouvement final est une série de danses nous menant du menuet (de la cour française et joué tutti), un trio aux bois (le basson finalement seul dans sa voix de basse), à une polonaise (une danse professionnelle polonaise seulement pour cordes et continuo et où le *violino piccolo* est marqué *tacet* !) se terminant en un trio de style allemand avec les cors dans leur mode de chasse le plus virtuose.

Mark-Anthony Turnage a eu une soudaine inspiration pour sa pièce compagne à ce concerto quand il fit l'expérience d'un concert avec la violoncelliste américaine Maya Beiser, et il donna simplement son nom à la pièce : ***Maya***. Elle est orchestrée pour le même groupe à vent que le concerto de Bach mais elle échange le troisième hautbois et le basson pour le cor anglais et le contrebasson à la sonorité plus grave. Le clavecin n'est pas requis tandis que certaines de ses sonorités pincées sont transférées aux *pizzicati* des cordes graves. En un sens, Turnage poursuit le traite-

ment sévère de Bach envers le *violino piccolo* à sa conclusion logique et l'échange pour le chant du violoncelle qui devient une sorte de chantre ou même de célébrant – le chef qui manque chez Bach. Le violoncelle chante de longues mélodies lentes, sur des rythmes irréguliers et il médite dans une voix presque ininterrompue, entremêlée de commentaires des cors et des cordes et d'harmonies statiques aux hautbois. Une pause dramatique mène à des échanges plus agités et une cadence solo au violoncelle. La musique du début revient embellie d'ornements accompagnateurs jusqu'à ce qu'un bref solo de violoncelle mène à une coda dominée par les harmonies statiques des hautbois.

À la répétition générale à Örebro, Turnage s'exclama : « Est-ce moi qui ai écrit cela ? » Et bien sûr, Maya Beiser mène cette pièce vers le monde solennel, plaintif et passionné du roi Salomon, tel qu'exprimé dans *Schelomo* de Bloch. La représentation de l'égalité peu orthodoxe au paradis est mise au défi par la modernisation de l'ordre du monde par Turnage et *Maya*, où un nouveau chef médite et prêche des émotions intenses. (Création le 17 novembre 2016 à Konserthus d'Örebro)

Le ***Concerto brandebourgeois n^{o} 2*** présente quatre solistes – trompette, flûte, hautbois et violon – ainsi que cordes et clavecin. Tous les instruments solistes ont à peu près la même étendue mais la trompette se meut, ainsi que la flûte, dans un registre spectaculairement aigu tandis que le hautbois et le violon utilisent surtout leur registre grave. Dans le premier des trois mouvements, les solistes sont introduits en succession suivant le tutti d'ouverture, après quoi ils s'imitent l'un l'autre, comme si atteindre un équilibre entre la puisssante trompette et les instruments plus faibles ne posait aucun problème. On rend peut-être le mieux justice à la partition en la lisant, car il est presque impossible d'arriver à un équilibre entre les solistes en concert ! Le frisson physique cependant d'entendre ces notes super aiguës à la trompette défiant la gravité et la combinaison colorée de plusieurs différentes sortes de timbres compensent pour l'écriture moins que réaliste. Plutôt que d'offrir le con-

traste traditionnel entre tutti et solos, les solos sont souvent subtilement accompagnés par l'orchestre. Le contraste créé par le second mouvement (*Andante*) est d'autant plus important, écrit pour trois des solistes (la trompette prend un repos bien mérité) ainsi que violoncelle et clavecin. Flûte, hautbois et violon solo s'imitent à tour de rôle et ensemble, vers la fin, si sommairement qu'on croirait presque que la musique est en train de se désintégrer. Reposée après sa pause, la trompette mène le vigoureux début fugué du finale (*Allegro assai*) et, comme dans le premier mouvement, les solistes sont encore traités comme si leur puissance était également forte – la trompette royale, le premier violon en tête de l'ensemble et les deux vents militaires. Comme un *perpetuum mobile* d'énergie implacable, le bref mouvement arrive à une halte finale sur un point d'orgue.

Le point d'orgue devient le pont et la fenêtre sur ***Triceros*** de **Steven Mackey** (« trois cors » – une référence au trompettiste qui joue de trois instruments différents.) Mackey écrit : « Sur un verre de vin, Håkan [Hardenberger] et moi avons convenu qu'aucun instrument ne décrivait mieux la mélancolie que la trompette. Ceci me poussa à me concentrer sur l'exploration de la variété de couleurs inhabituelles en plus du brillant appel de clairon de la trompette piccolo de Bach. Comme les *Triceros jacksonii* – connus aussi comme trois caméléons à cornes – Håkan passe aisément de la lumière aux ténèbres, du vif à la sourdine, du lisse au rêche. Contrairement à la structure de mouvement modulaire, *Triceros* est en un mouvement ininterrompu aux délimitations claires entre les sections denses et remplies d'action et les sections planantes et spacieuses. »

De la fermata finale du second *brandebourgeois* croissent des rythmes, mélodies et harmonies définissant le langage de Mackey, qui poursuivit organiquement celui de Bach. Mackey garde le quatuor solo, demandant à l'occasion au hautbois de passer au cor anglais et à la flûte, au piccolo et flûte alto tout en laissant la trompette de se hausser de *primus inter pares* à l'étoile. Le clavecin s'établit rapidement

comme cinquième soliste tandis que la trompette se repose, créant une attente avant sa première entrée sur le doux bugle (« doucement plaintif, coulant facilement » – éventuellement « rythme mécaniquement uniforme, clairement mais doucement articulé, avec des accents changeants comme une légère perturbation due à la brise, sans agression ni drame »). Passant à une trompette en do (« une nouvelle voix, d'abord pâle, puis devenant plus brillante » – « tournoyant hors de contrôle » – « légère, capricieuse » – « rêche… devenant flasque et dégonflée »), il finit par se joindre à un paisible choral. Comme la musique se remet en préparation (« brillante et cuivrée » – « brûlante comme une guitare électrique solo »), le soliste retourne au bugle (« comme un Harley-Davidson »). La section démoniaque finale est un genre de *perpetuum mobile* comme le finale de Bach et le trompettiste, sur la trompette piccolo, commence avec « un appel de clairon » et, dans la version révisée de la fin, les mesures finales de Bach couronnent pertinemment ce véritable tour de force.

Contrairement au traitement idéaliste de Bach des solistes sur un pied d'égalité, Mackey présente la trompette comme le véritable héros, multitâche comme un surhomme, séduisant ses admirateurs comme la guitare principale dans un groupe rock et rendant les rues dangereuses comme un macho aux guidons d'une Harley – une superstar romantique moderne. Au crédit de la trompette, il influence ses collègues solistes à atteindre avec lui des sommets inconnus de virtuosité. « L'American Dream » même de mobilité ascendante s'exprime peut-être de la manière dont le clavecin monte en grade de continuo servile à brillant soliste aux côtés des quatre autres ? (Création le 10 décembre 2015 à Konserthus d'Örebro.)

Pour le concerto au nombre sacré de trois, l'orchestre a été divisé en trois groupes, chacun également divisé en trois : trois violons, trois altos et trois violoncelles soutenus par la basse et le clavecin. Tandis que dans le second concerto un monde imaginaire d'équilibre existait entre des genres très différents d'instruments, le ***Concerto brandebourgeois n^{o} 3*** présente trois groupes de la famille des cordes,

s'équilibrant de manière beaucoup plus naturelle. Parfois les trois voix au sein d'un groupe s'imitent mutuellement, parfois les trois groupes s'imitent entre eux. Mais d'un point de vue terrestre, d'avoir ces trois groupes instrumentaux agissant comme s'ils étaient égaux est évidemment radical : les altos ne pourraient jamais se mesurer aux violons ou même aux violoncelles ici sur terre ! Le concerto se déroule en deux mouvements remplis de vitalité et, dans l'*Allegro* final, le continuo (contrebasse et clavecin) est aussi traité comme un partenaire égal aux trois groupes solistes. Entre les deux mouvements, Bach a inséré un *Adagio* d'une mesure seulement – peut-être une suggestion aux exécutants d'improviser leur propre passage intermédiaire. Afin de créer un lien à la pièce compagne du *Concerto brandebourgeois n^{o} 3*, j'ai demendé à **Anders Hillborg** de composer un bref second mouvement lent consistant en musique qui apparaît dans son ***Bach Materia***.

Hillborg écrit : « *Bach Materia* est composé pour violon solo et orchestre à cordes pour le violoniste finlandais Pekka Kuusisto – un musicien incomparable pour qui l'improvisation est un ingrédient naturel dans ses concerts ; c'est pourquoi l'improvisation est une partie importante de cette composition. Dans le matériel de ma pièce se trouvent aussi de la musique du concerto de Bach ainsi que de la musique écrite dans son esprit, et de la mienne aussi. On y compte trois sections où le soliste a carte blanche pour faire tout ce qui lui plaît. »

Bach Materia sélectionne un individu, un « élu » pour ressortir du groupe d'égaux de Bach ; le premier violon joue le rôle d'un magicien qui peut hypnotiser les autres cordes (le clavecin est mis de côté) et le public, et qui surpasse souvent l'orchestre. Quand il improvise, le magicien réveille un géant dans son sommeil : la contrebasse solo joue le rôle d'un partenaire égal. Dans notre orchestre, le phénoménal Sébastien Dubé fait plus que remplir son rôle, comme il l'a fait dans tant de concerts que nous avons donnés avec Pekka au cours des ans – concerts qui finissaient souvent par des bis improvisés entre les deux.

Bach Materia s'ouvre mine de rien avec les cordes qui s'accordent, bavardent un peu et jouent des gammes, jusqu'à ce qu'elles s'unissent en un gros *crescendo*. Quand celui-ci s'éteint, le magicien entre avec des arpèges caractéristiques au violon, comme dans des concertos pour violon de Bach, Mendelssohn, Sibelius ou Berg. Il domine le reste de l'œuvre quand il nous mène à travers des citations de Bach, rythmes hérissés à la Stravinsky, sections jazzées au tempo accru, sons d'oiseau, chorals et le sillon final de percussion rock. (Création le 2 mars 2017 à Konserthus d'Örebro)

Le ***Concerto brandebourgeois n^o^ 4*** est écrit pour trois solistes – violon et deux flûtes, décrites comme *flauti dolci* ou, dans certaines éditions, *fiauti d'echo* (on spécule beaucoup à quel instrument les deux appellations se réfèrent) ainsi que cordes et continuo. Le choix des solistes met côte à côte deux extrêmes de la hiérarchie : le premier violon qui atteint les hauteurs et loin en bas les flûtes, jouées par des hautboïstes militaires comme deuxième instrument ou par des amateurs. Comme si cela ne suffisait pas, ce sont les flûtes qui introduisent tous les thèmes principaux dans cette œuvre. Comme dans le mouvement d'ouverture du Concerto n^o^ 1, le premier mouvement est une variation étendue des idées musicales présentées au début, et l'orchestre souvent réduit joue un rôle accompagnateur léger, faisant place aux flûtes au son délicat. À brûle-pourpoint, le violon se lance dans plusieurs longs solos, dont l'un est si incroyablement rapide qu'on dirait que le but du soliste est de faire preuve de toute sa virtuosité – ou frustration devant la dominance des flûtes ! – en très peu de temps. Le second mouvement (*Andante*) est une sarabande aux tutti et solos en alternance, et le violon solo est souvent réduit à fournir aux flûtes une voix de basse. Le *Presto* final est une fugue brillante, incorporant simultanément des contrastes entre solos et tutti, figures au mouvement lent ou rapide, en augmentation et diminution – et non le moindre, un autre solo spectaculaire et frénétique du violon.

De toutes les nouvelles œuvres, ***Aello (ballet mécanomorphe)*** d'**Olga Neuwirth** est à la fois la plus féroce et la plus proche de Bach. Ses trois mouvements et leurs thèmes sont moulés sur ceux de Bach, parfois même assez strictement. Pourtant, elle semble unique et très libre – comment cela a-t-il pu se faire ? Neuwirth a laissé le monde sonore de Bach subir une véritable transformation : le violon « frustré » tourne en flûte qui devient le soliste dominant. Assez semblable à *Triceros* de Mackey et *Bach Materia* de Hillborg, le soliste de Neuwirth est une surfemme multitâche affichant une vaste variété de couleurs et techniques virtuoses tout le long et passant de la flûte à la flûte basse dans le dernier mouvement. Quant aux flûtes originales de Bach, Neuwirth suggère que Bach pourrait avoir voulu dire avec *fiauti d'echo* un instrument à double tuyau, ce qu'elle remplace par deux trompettes avec sourdines ; les trompettes « royales » et « machos » sont émasculées par l'emploi de diverses sourdines : droites, wow-wow et sèches. La transformation la plus substantielle de la compositrice a trait au clavecin, divisant ses caractéristiques en plusieurs « instruments » ; sa capacité de virtuosité brillante est soulignée par un synthétiseur à sonorité de clavecin et, dans le second mouvement, un son d'harmonica de verre. La qualité de picotements du son du clavecin est recréée par un mousseur à lait à batteries tenu alternativement contre un petit triangle, un verre à vin rempli d'eau accordé sur mi et une cloche de réception. L'idée la plus comique est cependant l'imitation du son pincé de clavecin en utilisant un clavigraphe (mécanique), de préférence un Olivette Lettera 22 ! Ses touches de lettres sont utilisées avec la barre d'espacement, les touches majuscules et le retour chariot: les thèmes de Bach traduits en sons de bureau du 20^{e} siècle ! Finalement, l'orchestre même, placé en demi-cercle, est petit : 6 violons, 2 altos, 2 violoncelles et pas de contrebasse).

Pour compléter la transformation, Neuwirth accorde le groupe à quatre hauteurs de son différentes : la plus élevée est celle des violoncelles (450 Hz), puis celle des

flûtes, trompettes, premiers violons, altos et verre (443 Hz, ensuite le synthétiseur (434 Hz) et la plus basse est celle des seconds violons (430.6 Hz).

Quant au titre *Aello*, il s'agit d'une référence à l'une des harpies en mythologie grecque : « une femme du vent, envoyée par les dieux, pour restaurer la paix – même par la force si nécessaire », une question, remarque Neuwirth, non sans pertinence contemporaine. Le sous-titre original, presque dadaïste de *ballet mécanomorphe*, est un ballet ayant la forme ou la qualité d'une machine – il pourrait expliquer comment, vers la fin de l'œuvre, une cavalcade à la sonorité mécanique se répartit dans tous les instruments en une immense intensification (assez semblable à une chanson du groupe Radiohead), seulement pour être coupée par une bouffée d'air à la flûte – *Aello* qui, on l'espère, restaure la paix. (Création le 8 mars 2018 à Konserthus d'Örebro)

Le ***Concerto brandebourgeois n^{o} 5*** présente trois solistes : flûte, violon et – chose inusitée pour la période – clavecin. Dans l'orchestre à cordes accompagnateur (sans continuo de clavecin, puisque le clavecin a été élevé au rôle de soliste), les deux groupes, dans lesquels les violons sont habituellement divisés, n'en forment qu'un seul. L'*Allegro* d'ouverture établit le clavecin traditionnellement servile dans le rôle prédominant, surtout que sa virtuosité s'élève vers une cadence propre – une sorte d'improvisation écrite aux proportions immenses, presque un tiers du mouvement en entier. Avec ce mouvement favorisant radicalement l'opprimé – le clavecin – le chemin est fait pour tous les concertos subséquents pour instruments à clavier. Le second mouvement (*Affettuoso*) est intimement orchestré pour les trois solistes à eux seuls, tandis que l'orchestre retourne à son rôle de support dans l'*Allegro* terminal, pour les jeux d'imitation entre les solistes dans cette gigue bouillonnante. Les solistes apparaissent ici en termes égaux, l'équilibre est restauré.

Dans son œuvre compagne ***Hamsa***, **Uri Caine** mène plusieurs traits principaux chez Bach à un nouveau niveau : le clavecin est remplacé par le piano moderne

(joué ici par le compositeur), la quasi-improvisation de la cadence devient une partie pour piano en majeure partie improvisée (y compris une cadence), les trois mouvements (*Rapide – Adagio – Vivace*) reflètent les tempi du concerto de Bach mais ils sont tous sur une plus grande échelle, avec l'orchestre entrant dans le second mouvement. Musicalement, les thèmes et motifs utilisés par Bach sont repris, cristallisés par l'imagination de Caine en leurs essences, rythmiquement et harmoniquement transformés ou métamorphosés en sons hurlants ou aériens. Au début du second mouvement, ceci est obtenu par l'emploi de tubes sifflants en plastique que les exécutants font tourbillonner dans l'air. La musique est souvent enjouée au rythme incisif, changeant de direction comme un kaléidoscope. La section de seconds violons a été rétablie et le grand orchestre à cordes joue un rôle très actif.

Caine écrit : « *Hamsa* est le mot arabe pour cinq (très semblable au mot hébreu *hamesh*). C'est un ancien symbole de bonne fortune montrant une main droite ouverte avec cinq doigts étendus et se trouve dans plusieurs maisons comme amulette protectrice qu'on croit apporter de la bonne chance et de la protection contre le mauvais œil. Il rappelle aussi une autre célèbre main musicale, la ‹ main de Guido ›, inventée par le moine bénédictin Guido d'Arezzo vers 1033. Ce système mnémonique largement utilisé associait le nom des notes à diverses parties de la main humaine pour aider les chanteurs à chanter à vue.

Hamsa présente un constant dialogue entre les solistes et le grand orchestre à cordes et les idées musicales visitent tous les musiciens. J'ai composé *Hamsa* en été 2015 et l'esprit protecteur de Bach me fut une inspiration. » (Création le 10 décembre 2015 à Konserthus d'Örebro)

Tandis que les concertos précédents ont tous lutté avec un nouvel ordre mondial, le ***Concerto brandebourgeois n^{o} 6*** va un pas plus loin: les opprimés de l'orchestre, les altos, sont ici les solistes. L'orchestre accompagnateur consiste en un violoncelle, deux violes de gambe, contrebasse et clavecin. Normalement, la viole de

gambe devrait être plus soliste que le violoncelle mais ils sont réduits ici à un rôle subordonné et ne jouent même pas dans le sublime second mouvement (*Adagio ma non tanto*). L'imitation serrée entre les altos, surtout dans le premier mouvement, établit une nouvelle norme pour l'interaction des solistes.

Ceci inspira clairement **Brett Dean** quand il composa sa réponse ***Approach*** ; comme il l'explique, il a vu le besoin d'une œuvre pour préparer les musiciens à jouer la partition de Bach, c'est-à-dire une œuvre menant directement au sixième *Concerto brandebourgeois*. Dean écrit : « Les œuvres de Bach à deux solistes concertants occupent une place spéciale dans le genre comme concertos à deux. Plusieurs autres bons concertos pour deux solistes dans le répertoire, tels *Sinfonia Concertante* de Mozart ou Concerto pour violon et violoncelle de Brahms établissent un dialogue plus lyrique, de type déclaration et réponse entre les deux solistes. Sauf quelques passages en tierces ou sixtes, les solistes jouent rarement ensemble. Par contre, les œuvres de Bach pour deux solistes, grâce à leur nature fortement contrapuntique, fournissent aux solistes des parties individuelles qui révèlent leur exhaustivité quand elles sont jouées aux côtés des autres contreparties solistes. Cela paraît le plus dans l'écriture canonique serrée trouvée dans le premier mouvement de l'extraordinaire sixième *Concerto brandebourgeois* de Bach où les deux solistes se promènent, s'imitent ou se reflètent souvent à distance d'une seule croche. Comme partie de l'initiative de l'Orchestre de chambre suédois de commander des œuvres qui réfléchissent sur les *Concertos brandebourgeois*, je me sens obligé d'aborder ce concept de contrepoint musical, un aspect d'importance maintenant dans la composition de musique classique contemporaine, au moins en termes de Bach. Ma pièce est une tentative de construire une pièce introductrice qui passe directement au 6^{e} *brandebourgeois*. En créant deux tempéraments contrastants entre les solistes, je désire en fin de compte trouver un point de réconciliation entre eux qui nous mène à juste titre à ce type particulier d'étroite camaraderie contra-

puntique de voix inhérente à l'original de Bach. »

Approach de Dean nous montre comment deux individus très différents (les altos) peuvent préparer une collaboration si étroite dans le *Concerto brandebourgeois n^{o} 6* qu'ils peuvent devenir plus que la somme de leurs parties. Ainsi, l'œuvre prend au sérieux la discussion de hiérarchie de Bach dans ses *Concertos brandebourgeois* : en gardant et même en ouvrant la voie pour la nouvelle hiérarchie de Bach dans une composition moderne, Dean nous montre que cette discussion est puissamment pertinente aujourd'hui. Dans *Approach*, les deux altos (Dean lui-même en joue d'un) développent leur collaboration et compréhension mutuelle et c'est cette préparation qui permet à deux solistes improbables de s'épanouir dans le concerto de Bach et de nous démontrer que la collaboration, au lieu d'une hiérarchie causant la division, est ce qui peut nous donner un goût du paradis sur terre. (Création le 8 mars 2018 à Konserthus d'Örebro)

© Thomas Dausgaard 2019

Mårten Larsson est premier hautbois à l'Orchestre symphonique de Göteborg depuis 1990, ayant aussi occupé le même poste à l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm. Il a étudié avec Alf Nilsson au Conservatoire royal de Stockholm. Larsson est un soliste très demandé jouant avec la plupart des orchestres suédois ; ses enregistrements – de hautbois, hautbois d'amour et cor anglais – comptent des concertos de J. S. Bach, Cimarosa, Lebrun et Mozart. Il a aussi interprété les concertos de Jean Françaix et Richard Strauss en plus de faire des apparitions comme principal hautbois invité avec l'Orchestre de chambre suédois entre autres ensembles.

Débordante d'énergie, **Antje Weithaas** apporte son intelligence musicale irrésistible et sa maîtrise technique à tous les détails de sa musique. Son charisme et sa présence sur scène nous captivent mais n'éclipsent jamais les œuvres elles-mêmes. Son vaste répertoire couvre les concertos de Mozart, Beethoven et Schumann, de nouvelles œuvres telles le Concerto pour violon de Jörg Widmann, des classiques modernes de Chostakovitch, Prokofiev, Ligeti et Gubaidulina ainsi que les concertos moins souvent joués de Hartmann et Schoeck. Comme soliste, Antje Weithaas a travaillé avec les plupart des principaux orchestres de l'Allemagne ainsi qu'avec de nombreux grands orchestres internationaux. Elle joue d'un violon Peter Greiner de 2001.
https://antje-weithaas.de/en/

Que ce soit dans le domaine du rétablissement de la présence du clavecin comme important instrument de concerto avec de grands orchestres du jour, du travail dans l'électronique et de nouveaux médias ou des premiers récitals de clavecin en Chine par exemple, **Mahan Esfahani** s'est établi comme un nouveau pionnier de l'instrument. Né à Téhéran et élevé aux États-Unis, il a étudié la musicologie et l'histoire à l'université de Stanford et terminé ses études avec Zuzana Růžičková à Prague. La discographie vaste et variée d'Esfahani comprend plusieurs enregistrements acclamés par la critique et qui ont reçu d'importants prix dans le domaine de la musique classique.
www.mahanesfahani.com

La violoncelliste d'avant-garde **Maya Beiser** défie les catégories. Saluée pour son « pouvoir émotionnel exaltant » par le *New York Times*, elle a été appelée « cello rock star » par *Rolling Stone* et louée comme « une force de la nature » par *The Boston Globe*. Étendant passionnément la portée et les limites de son instrument avec des exécutions multimédia révolutionnaires, elle apporte sa virtuosité auda-

cieuse et peu orthodoxe sur les scènes les plus prestigieuses des cinq continents. Maya Beiser a enregistré douze albums solos et ses nombreuses partitions pour film ainsi que sa causerie TED Talk ont été entendus par plus d'un million de personnes. Elle est diplômée de l'université Yale.
www.mayabeiser.com

L'un des plus grands solistes du monde, **Håkan Hardenberger** est reconnu pour ses interprétations du répertoire de la trompette classique ainsi que pour son rôle dans le lancement d'importantes œuvres nouvelles. Il joue avec les meilleurs orchestres du monde, collaborant avec les chefs Alan Gilbert, Andris Nelsons, Sakari Oramo et John Storgårds entre autres. Les œuvres écrites pour Hardenberger comptent des compositions de HK Gruber, Brett Dean, Olga Neuwirth et Tōru Takemitsu. Ses débuts sur disque BIS en 1985 marquèrent le début d'une impressionnante discographie sur de nombreuses étiquettes. En récital, Håkan Hardenberger joue en duo avec le pianiste Roland Pöntinen et le percussionniste Colin Currie.
www.hakanhardenberger.com

La flûtiste irlandaise **Fiona Kelly** a été saluée par le *New York Times* comme flûtiste à la technique impressionnante et à la musicalité élégante. Après l'obtention de sa maîtrise à Juilliard, Fiona passa quatre années comme première flûte à l'Orchestre de chambre suédois. Actuellement basée à Londres, elle est très demandée comme musicienne d'orchestre et chambriste. Ella a joué comme première flûte invitée avec tous les grands orchestres du Royaume-Uni et apparaît régulièrement dans ce même rôle à l'Academy of St Martin in the Fields, l'Orchestre Philharmonia et l'Orchestre philharmonique royal entre autres.
www.fionakellyflute.com

L'altiste, chef d'orchestre et compositeur **Pekka Kuusisto** est connu pour son abord personnel du répertoire, de la programmation et de l'interprétation. Il joue avec d'importants orchestres dans le monde et il s'est produit aux Proms de la BBC de Londres, festival international d'Edinbourg, Rheingau Musik Festival, Hollywood Bowl Los Angeles et festival Mostly Mozart au centre Lincoln de New York. Il entretient des relations continues comme partenaire artistique de l'Orchestre de chambre Mahler et l'Orchestre de chambre de Saint-Paul, et comme Artistic Best Friend avec la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. Un défenseur de musique nouvelle, il a donné la création de concertos de Daniel Bjarnason, Sauli Zinovjev, Anders Hillborg, Andrea Tarrodi et Philip Venables.

Sébastien Dubé a étudié la contrebasse au Conservatoire du Québec et à l'université de Southern California. Après du travail comme free-lance en Amérique du Nord, il s'établit en Scandinavie devenant principal contrabassiste assistant à l'Orchestre philharmonique de Bergen, puis première contrebasse au Norrlandsopera. Il occupe le poste de première contrebasse à l'Orchestre de chambre suédois depuis 2000. Dubé joue aussi du jazz et de la musique folklorique et il fut une tête d'affiche à la convention de la Société internationale de contrebassistes en 2017. Il se plaît à mêler des genres différents dont de la musique mondiale, du jazz classique et de la musique foklorique.

Décrite comme « la plus importante flûtiste de notre temps » (*The New York Times*), **Claire Chase** est flûtiste, artiste collaboratrice, conservatrice et championne de la musique nouvelle et expérimentale. Ella a créé des centaines d'œuvres et défendu la musique nouvelle sur la scène internationale en fondant des organisations, des alliances, mettant sur pied des initiatives de commandes et soutenant des programmes éducationnels. Chase a fondé l'Ensemble Contemporain International en

2001, fut nommée MacArthur Fellow en 2012 et, en 2017, elle était la première flûtiste à recevoir l'Avery Fisher Prize du Lincoln Center for Performing Arts. Elle enseigne l'interprétation de la musique à l'université de Harvard et elle est Creative Associate à l'école Juilliard.
www.clairechase.net

Le pianiste/compositeur **Uri Caine** a reçu des commandes de musique pour l'Orchestre des compositeurs américains, le Quatuor Arditti, Vienna Volksoper, Concerto Köln, l'Orchestre de chambre de Bâle et le Trio des Beaux Arts entre autres. Il a été directeur musical de la Biennale de Venise en 2003. Il s'est produit à de nombreux festivals dont North Sea, Monterey, festivals de jazz de Montréal et de Newport ainsi qu'à des festivals classiques dont ceux de Salzbourg et de Hollande, l'IRCAM et Great Performers au Centre Lincoln. Caine a enregistré plus de 40 albums comme chef d'ensemble et il a été mis en nomination pour un Grammy Award pour *The Othello Syndrome* en 2009.
www.uricaine.com

Tabea Zimmermann a été considérée comme l'une des plus célèbres musiciennes de notre ère. Public et collègues musiciens apprécient sa personnalité charismatique et sa profonde compréhension musicale. Elle travaille régulièrement comme soliste avec les orchestres les plus distingués du monde dont l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre symphonique de Londres et l'Orchestre philharmonique d'Israël. Elle a inspiré de nombreux compositeurs à écrire pour alto et elle a introduit plusieurs œuvres nouvelles dans le répertoire standard de concert et de musique de chambre. Depuis 2019, elle joue d'un instrument bâti pour elle par Patrick Robin.
www.tabeazimmermann.de

Brett Dean – compositeur, chef d'orchestre et altiste – est l'une des principales figures artistiques de l'Australie et l'un des compositeurs les plus joués de sa génération. Sa musique est défendue par plusieurs des principaux chefs et orchestres du monde et il a reçu des commandes d'importants orchestres dont l'Orchestre philharmonique de Berlin, le Concertgebouworkest et l'Orchestre philharmonique de Los Angeles. En 2009, Dean gagna le prestigieux Grawemeyer Award pour son concerto pour violon *The Lost Art of Letter Writing* et, en 2017, la première de son opéra *Hamlet* eut lieu à l'Opéra du festival de Glyndebourne avec grand succès, gagnant les South Bank Sky Arts et International Opera Awards en 2018 et Contemporary Award du magazine *Gramophone* en 2019.

L'**Orchestre de chambre suédois** (SCO) a été fondé en 1995; Thomas Dausgaard en devint chef titulaire seulement deux ans plus tard. Les vingt-deux années suivantes, Dausgaard et la formation ont travaillé étroitement ensemble pour créer leur nouvelle sonorité dynamique qui a contribué à les placer sur la scène internationale. Depuis août 2019, le chef titulaire est Martin Fröst mais Dausgaard poursuit son travail avec l'orchestre comme chef lauréat.

L'ensemble soudé de 39 membres réguliers est devenu internationalement établi comme voix unique avec un vaste réportoire et des styles variés. L'orchestre fit ses débuts britanniques et américains en 2004, jouant aux Proms de la BBC et au festival Mostly Mozart du Centre Lincoln. Depuis lors, la formation a régulièrement voyagé en Europe pour des tournées, a fait ses débuts au Japon et a été invité au festival de Salzbourg. Des sommets récents comptent des concerts au Centre Lincoln de New York (*Missa Solemnis* de Beethoven) en 2017, les Proms de la BBC en 2018 (*Le projet brandebourgeois*) et, au printemps 2019, une mini-résidence à la Konzerthaus de Vienne.

L'Orchestre de chambre suédois continue d'agrandir son répertoire et de relever

de nouveaux défis ; avec Dausgaard, l'ensemble a enregistré l'intégrale des cycles symphoniques de Schubert, Schumann et Brahms sur étiquette BIS mais il se dédie aussi à l'interprétation d'œuvres contemporaines et il collabore régulièrement avec les chefs et compositeurs HK Gruber et Brett Dean. Grâce à son haut niveau d'implication, l'orchestre a de plus rédigé une liste impressionnante d'artistes en visite dont Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Michael Collins, Isabelle Faust, Andrew Manze, Nina Stemme, Jörg Widmann, Nikolaj Szeps-Znaider, Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann et James Ehnes.

Reconnu pour sa créativité et l'innovation de ses programmes, l'enthousiasme qui se dégage de ses prestations et une importante discographie saluée par la critique, **Thomas Dausgaard** était en 2019 directeur musical de l'Orchestre symphonique de Seattle et chef principal du BBC Scottish Symphony Orchestra. Il était également chef honoraire de l'Orchestra della Toscana et de l'Orchestre symphonique national du Danemark où il a été chef principal de 2004 à 2011 ainsi que chef lauréat de l'Orchestre de chambre suédois dont il a été chef principal de 1997 à 2019. Au début de sa carrière, il a étudié avec Leonard Bernstein et a été l'assistant de Seiji Ozawa. Il se produit maintenant à la tête de nombreux orchestres de renommée internationale dont l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre du Konzerthaus de Berlin, les orchestres symphoniques de Vienne, de Londres et de la BBC, le Philharmonia Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra et l'Orchestre philharmonique de Radio France. Dausgaard a commencé sa carrière nord-américaine en tant que chef d'orchestre adjoint de l'Orchestre symphonique de Boston et s'est produit depuis avec l'Orchestre de Cleveland, les orchestres philharmoniques de New York et de Los Angeles, le National Symphony Orchestra de Washington, les orchestres symphoniques de Houston, Baltimore, Toronto et Montréal. Il se rend également régulièrement en

Asie et en Australie. Parmi les festivals où il s'est produit, mentionnons les BBC Proms, le Festival de Salzbourg, Mostly Mozart, le Festival George Enesco et celui de Tanglewood. Thomas Dausgaard a reçu la Croix de chevalier au Danemark, est membre de l'Académie royale de musique de Suède et a reçu un doctorat *honoris causa* à l'Université d'Örebro en Suède.

http://thomasdausgaard.com

Claire Chase *flute*

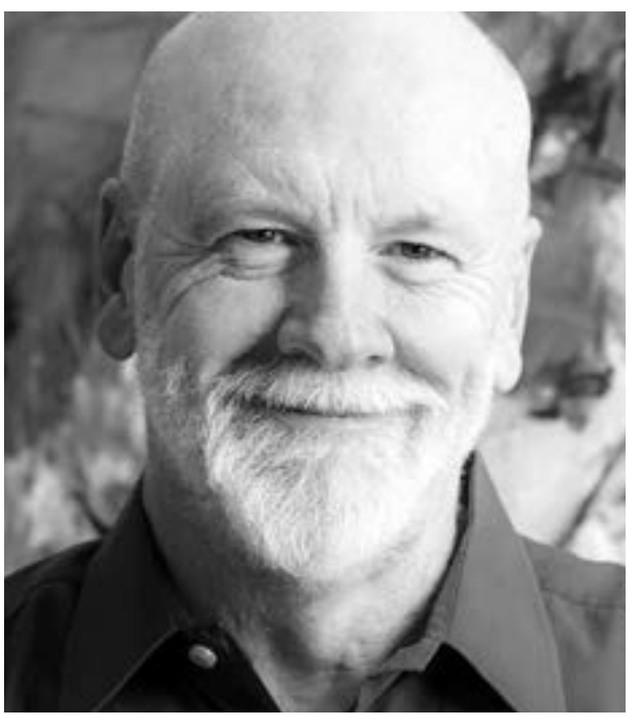
Photo: © David Michalek

Uri Caine *piano*

Photo: © Jean-Baptiste Millot

Tabea Zimmermann *viola*

Photo: © Marco Borggreve



Brett Dean *viola*

Photo: © Bettina Stoess

Supported by Statens Kulturråd SWEDISH ARTSCOUNCIL

The music on these Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: May 2017 at the Örebro Concert Hall, Sweden (Hillborg)
August 2017 (Caine, Mackey), March 2018 (Dean, Neuwirth, Bach No. 6); July 2018 (Turnage, Bach No. 5 & No. 1 [part]); September 2018 (Bach No. 1 [part] & Nos 2–4) at the Concert Hall of the School of Music, Theatre and Art, Örebro, Sweden
Producer: Martin Nagorni (Arcantus Musikproduktion)
Sound engineers: Christian Starke (Hillborg, Caine, Mackey, Bach No. 1 [part] & Nos 2–4)
Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion) (Dean, Neuwirth, Bach No. 6)
Bastian Schick (Turnage, Bach No. 5 & No. 1 [part])

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Martin Nagorni
Mixing: Martin Nagorni (with Olga Neuwirth and Christoph Amann [*Aello*])

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Thomas Dausgaard 2019
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photography: © Nikolaj Lund
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2199 Ⓟ & © 2021, BIS Records AB, Sweden.

BIS-2199

The Swedish Chamber Orchestra and Thomas Dausgaard performing Brandenburg Concerto No. 1 at the BBC Proms in Albert Hall on 5th August 2018