



Vincent Bernhardt
Klaipėda Chamber Orchestra

BACH

Brandenburg Concertos

2CD

200



CD1

Concerto 1^{mo} à 2 Corni di Caccia, 3 Hautbois: è Bassono, Violino Piccolo concertato, 2 Violini, una Viola col Basso Continuo in F major, BWV 1046

1. Ino tempo indication] 3'55
2. Adagio 3'18
3. Allegro 4'16
4. Menuetto 7'17

Concerto 2^{do} à 1 Tromba, 1 Flauto, 1 Hautbois, 1 Violino, concertati, è 2 Violini, 1 Viola è Violone in Ripieno col Violoncello è Basso per il Cembalo in F major, BWV 1047

5. Ino tempo indication] 5'01
6. Andante 3'28
7. Allegro 2'46

Concerto 3^{ro} à tre Violini, tre Viole, è tre Violoncelli col Basso per il Cembalo in G major, BWV 1048

8. Ino tempo indication] 5'40
9. Adagio (Sinfonia from Cantata BWV 152) 0'41
10. Allegro 5'08

Total Time: 41'32





CD2

Concerto 4^o à Violino Principale, due Fiauti d'Echo, due Violini, una Viola è Violone in Ripieno, Violoncello è Continuo in G major, BWV 1049

1. Allegro 7'02
2. Andante 3'38
3. Presto 4'43

Concerto 5^o à une Traversiere, une Violino principale, une Violino è una Viola in ripieno, Violoncello, Violone è Cembalo concertato in D major, BWV 1050

4. Allegro 10'35
5. Affettuoso 4'39
6. Allegro 5'31

Concerto 6^o a due Viole da Braccio, due Viole da Gamba, Violoncello, Violone e Cembalo in B-flat major, BWV 1051

7. Ino tempo indication] 5'41
8. Adagio, ma non tanto 4'49
9. Allegro 5'41

Cantata BWV 174, Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte

10. Sinfonia 5'44

Total Time: 58'06

Recorded at Klaipėda Concert Hall (Lithuania), in 2021.

Sound Engineer: Kristijonas Lučinskas

Mix Engineer: Christophe Mazzella

Cover: Jan Brueghel l'Ancien & Peter Paul Rubens - Hearing (1617-1618)

Photos: Rimantas Navickas

Label Manager: Maël Perrigault

Producer: Benoit d'Hau

Artwork: Pauline Pénicaud



SOLOISTS

Mindaugas Bačkus, *artistic director; cello*
Vincent Bernhardt, *conductor; harpsichord*
Konrad Levicki, *solo violin, piccolo violin*
Vytenis Giknius, *traverso, recorder*
Rodrigo Calveyra, *recorder*
Emmanuel Laporte, Jon Olaberria, Martin Roux, *baroque oboes*
Florian Gazagne, *baroque bassoon*
Bruno Fernandes, *baroque trumpet*
Nina Daigremont, Nicolas Chedmail, *baroque horns*
Anna Luiza Aleksandrow-Bertash, Ivan Bertash, *solo violas*
Piotr Waclawik, Julia Karpeta, *viola da gambas*

KLAIPÉDA CHAMBER ORCHESTRA

Konrad Levicki, Tomas Cinelis, Jūratė Gaižutytė, Angelė Čiuberkienė,
Juozas Staniulis, Rovena Žiogė, *Violin 1*
Rimantė Agintaitė, Kristina Kupšienė, Jurgita Bačkuvienė, Nerija
Agintaitė-Repeckienė, Airida Žiliinskienė, Renata Olcvikaitė, *Violin 2*
Anna Luiza Aleksandrow-Bertash, Ivan Bertash, Edvinas Kaziukaitis,
Auksė Kaziukaitienė, *Viola*
Karolis Vaičiulis, Kornelija Kupšytė, Jurgis Karbauskas, *Cello*
Romas Grigaitis, *Double bass*



L'enregistrement des Concertos Brandebourgeois en mars-avril 2021 par l'Orchestre de chambre de Klaipédá avait pour objet de célébrer l'anniversaire de ces œuvres, dont la dédicace est datée du printemps 1721. Il s'agissait en premier lieu de réaliser une vidéo d'enregistrements *live* sans montages, qui a été diffusée en streaming sur le canal YouTube de l'orchestre, les restrictions liées à la pandémie de Covid-19 ne permettant pas de donner un concert public à ce moment. Une équipe de musiciens spécialisés dans l'usage d'instruments historiques complétait pour l'occasion le groupe de cordes de l'orchestre de chambre de Klaipédá. Vint ensuite l'idée d'une publication discographique, qui nécessita quelques menues corrections et la réalisation d'un nouveau mixage.

Cette interprétation se veut avant tout le reflet direct d'une prestation vivante, avec les aléas – mais aussi l'authenticité – d'une exécution enregistrée « sur le vif ». Elle ne prétend pas faire particulièrement autorité (s'agissant d'un répertoire déjà maintes fois gravé dans des versions particulièrement convaincantes), mais elle résulte d'un travail patient qui a notamment induit, pour les instrumentistes à cordes jouant sur instruments modernes, de jouer au diapason de 415 hertz. Elle constitue aussi l'occasion, peut-être, de se rappeler que l'art de Bach ne saurait se cantonner exclusivement aux seules cordes en boyaux.

The recording of the Brandenburg Concertos in March-April 2021 by the Klaipédá Chamber Orchestra was intended to celebrate the anniversary of these works, whose dedication dates to Spring 1721. The first step was to make a video of live recordings without editing, which was streamed on the Orchestra's YouTube channel, as the restrictions linked to the Covid-19 pandemic did not allow a public concert to be given at this time. A team of musicians specialized in the use of historical instruments completed the string group of the Klaipédá Chamber Orchestra for the occasion. Then came the idea of a discographic publication, which required some small corrections and the realization of a new mix.

This interpretation is intended to be the direct reflection of a living performance, with the vagaries – but also the authenticity – of a performance recorded “live”. It does not claim to be particularly authoritative (concerning a repertoire already engraved many times in particularly convincing versions), but it is the result of patient work which has in particular induced, for string players playing on modern instruments, to play at 415 hertz. It is also an opportunity, perhaps, to remember that Bach's art cannot be confined exclusively to gut strings.





DES CONCERTOS... BRANDEBOURGEOIS ?

*Six Concerts
Avec plusieurs Instruments
Dédicées
A Son Altesse Royalle
Monseigneur
Crétien Louis,
Marggraf de Brandenbourg*
J.S Bach

C'est avec ces mots que commence la dédicace au margrave Christian-Louis de Brandebourg-Schwedt (1677-1734) de ces six fameux concertos, réunis dans un recueil daté du 24 mars 1721 dont la calligraphie soignée est due à Bach lui-même et non, comme c'était alors souvent l'usage, à un copiste professionnel. En dehors de potentielles raisons d'ordre financier, il faut peut-être voir dans ce soin particulier une attention significative de la part du musicien : celui-ci, alors Kapellmeister à Köthen auprès du Prince Léopold (1694-1728), arrive à ce moment à la fin d'une période dont il dira qu'elle a été la plus heureuse de sa vie. En effet, son employeur, bien que mélomane averti et bon musicien – il jouait du clavecin et du violon –, réduit alors progressivement l'important budget qu'il avait alloué à la musique, et épousera peu après celle dont Bach dira qu'elle était une « amusa », c'est à dire une personne insensible aux arts en général.

Le compositeur voyait donc déjà son horizon s'assombrir et commençait à chercher son bonheur ailleurs. En quête d'un nouveau poste ou d'un protecteur, Bach semble avoir pensé au margrave de Brandebourg, rencontré début 1719 alors qu'il se rendait à Berlin pour faire l'acquisition d'un clavecin. Il écrit ainsi dans sa dédicace dont le texte original est en français :

Comme j'eus il y a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Alteſe Royalle, en vertu de ses ordres, & que je remarquai alors, qu'Elle prennoit quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donnéns pour la Musique, & qu'en prenant Conge de Votre Alteſe Royalle, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition : j'ai donc selon ses tres gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes tres-humbles devoirs à Votre Alteſe Royalle, pour les presents Concerts, que j'ai accommodés à plusieurs Instruments.

Mais ne nous trompons pas : il ne s'agit pas d'une œuvre spécialement composée pour le margrave, mais d'un florilège de pièces choisies et réunies par le musicien. En effet, le texte de Bach ne laisse pas apparaître l'idée d'un recueil composé spécifiquement pour son dédicataire, dont par ailleurs l'ensemble instrumental très réduit ne pouvait permettre l'exécution de concertos faisant appel à un certain nombre de musiciens.



En revanche, l'orchestre dont Bach disposait à Köthen, avec ses 17 musiciens, permettait de donner les concertos n° 2 à 6, comme le souligne Heinrich Bessler dans la préface de l'édition de la *Neue Bach-Ausgabe* (Bärenreiter, 1988). Cette donnée vient corroborer les analyses stylistiques à partir desquelles il est généralement admis que la composition de ces œuvres serait à dater des années 1718-1720 – époque à laquelle Bach fait déjà usage d'une écriture qui ne distingue plus qu'occasionnellement entre la manière française (dont le modèle est la suite de danse et dont l'écriture est souvent contrapuntique) et le style italien (avec le concerto en tant que forme d'expression la plus idiomatique, et faisant appel à des textures plus virtuoses que polyphoniques).

On peut être tenté de voir dans ces « goûts réunis » – pour reprendre la formule bien connue de François Couperin – un miroir des tendances de l'aristocratie germanophone de l'époque, souvent partagée entre une préférence pour le style concertant moderne de l'époque et une certaine fascination pour le modèle versaillais, son étiquette et ses représentations architecturales et artistiques. Ainsi, semble-t-il, de Léopold d'Anhalt-Köthen, qui découvrit avec passion les œuvres de Lully lors de son séjour à La Haye en 1710-1711 avant de fréquenter assidument les opéras vénitiens en 1713 – une ville où la figure de Vivaldi occupait une importance toujours grandissante. Ces deux étapes marquent respectivement le début et la fin de son « Grand tour », un itinéraire européen emprunté par nombre de jeunes aristocrates, leur permettant de connaître le monde et notamment ses différents courants artistiques. On ne sera donc pas surpris qu'arrivé dans la péninsule, le prince Léopold ait recherché les services d'un maître de musique parfaitement formé au style italien moderne, ce qu'il trouva en la personne de Johann David Heinichen, dont les opéras *Mario* et *Le passionni per troppo amore* seront donnés avec grand succès en 1713 au théâtre San Angelo de Venise – une scène étroitement liée à son imprésario, Vivaldi. C'est d'ailleurs dans la cité des Doges que Heinichen rencontrera celui qui deviendra son principal employeur : le prince héritier de Saxe, qui faisait lui aussi son Grand Tour en Saxe. Ce dernier, accompagné de certains de ses musiciens comme le violoniste Johann Georg Pisendel (ami de Bach qu'il rencontra en 1709 à Weimar), recruta en Italie une importante troupe musicale – chanteurs et instrumentistes de très haut niveau – afin de renouveler la chapelle musicale de Dresde, jusqu'alors plutôt influencée par le style français, pratiqué par le Kapellmeister Johann Christoph Schmidt qui avait notamment engagé le flûtiste français Pierre-Gabriel Buffardin et le Maître de concert français Jean-Baptiste Volumier.

Afin de faire entrer le style italien moderne à la cour de Dresde, le prince héritier rentra donc en Saxe à l'automne 1717, emportant notamment dans ses bagages des violonistes virtuoses – Veracini et Pisendel, élève de Vivaldi – ainsi qu'un nouveau Kapellmeister vénitien, Antonio Lotti, secondé par Heinichen. Lotti n'étant pas resté longtemps à Dresde, ce sera Heinichen qui prendra le poste officiel de Kapellmeister, reléguant le francophile Johann Christoph Schmidt au titre honifique de Oberkapellmeister et au surnom de « Älterer Kapellmeister » (ancien maître de chapelle). Avec ce choix, la cour saxonne affirmait sa nouvelle préférence pour le goût italien et les musiciens allemands « italianisés » tels que Heinichen mais aussi Pisendel, qui allait remplacer Volumier – une tendance qui perdurerait au-delà de la mort de Heinichen en 1729 puisque Johann Adolph Hasse, son successeur choisi après une longue période de



réflexion (et parmi des candidats incluant J. S. Bach), avait acquis en Italie le surnom de « divino Sassone » (divin Saxon).

L'événement qui avait donné une impulsion décisive au style italien moderne à Dresde est donc le retour du prince héritier saxon en 1717, accompagné de musiciens italiens qui allaient occuper le devant de la scène. Mais un personnage haut en couleur attendait à Dresde les musiciens recrutés à Venise : l'organiste et claveciniste Louis Marchand, certainement attiré par les fastes d'une cour jusqu'alors très francophile. Personnalité ambitieuse et querelleuse, Marchand sut s'attirer immédiatement l'inimitié de ses collègues saxons. Il importait donc de sauver l'honneur allemand face aux prétentions de ce Français, et on décida d'inviter à Dresde un musicien local capable de s'opposer avec brio à Marchand : il s'agit de l'épisode légendaire de la joute musicale avec Bach. Ce dernier était à ce moment employé depuis quelques années par le prince Léopold, ancien mécène en Italie du *Kapellmeister* Heinichen, tout fraîchement nommé à Dresde, et on imagine volontiers les deux hommes discutant avec plaisir du goût musical très sûr de leur patron commun.

C'est probablement à Pisendel qu'il convient d'attribuer l'idée d'inviter celui qui avait entre-temps quitté Weimar pour Köthen, et qui arrivait donc à la capitale saxonne précisément au moment où la musique vénitienne moderne y faisait son entrée. On ne serait donc guère surpris que Bach, musicien curieux s'il en est, ait porté un intérêt particulier à l'art de ses contemporains italiens, qu'il s'agisse de ceux alors présents à Dresde (on considère généralement que Bach a assisté aux répétitions de l'opéra *Giove in Argo*, première production de Lotti en Saxe) ou du grand représentant du concerto de cette époque : Vivaldi. En effet, par la filiation avec son élève et ami Pisendel, le Prêtre roux allait occuper une place de premier plan au répertoire de la *Hofkapelle*, comme en témoigne notamment la quarantaine d'œuvres de Vivaldi aujourd'hui encore préservées (parfois sous forme de manuscrits autographes) dans le fameux fonds *Schrank II* de la Bibliothèque d'État et universitaire de Dresde – héritage directement attribuable à Pisendel. Un bon nombre de ces partitions sont explicitement dédiées par Vivaldi à Pisendel, et le Vénitien composa également au moins deux œuvres destinées à l'orchestre de la cour saxonne : les *concerti grossi* RV 576 « per Sua Altezza Reale di Sassonia » et RV 577 « per l'Orchestra di Dresda », qui se distinguent des concertos italiens par leurs parties solistes destinées à des instruments à vent. Outre le *ripieno* formé par les cordes, les flûtes à bec et hautbois y dialoguent avec un ou plusieurs violons concertants.

Il s'agit d'une écriture caractéristique des nombreux concertos conservés à Dresde et composés pour son orchestre, dont les plus emblématiques sont ceux du « nouveau » *Kapellmeister* Heinichen, qui ont été portés au disque de façon magistrale par Reinhard Goebel et son ensemble *Musica Antiqua Köln* (Archiv Produktion – 437 849-2, 1993) sous le titre de *Concerti Grandi*. Tous comme les concertos de Vivaldi, ces œuvres font appel à de multiples solistes et combinent les instruments à vent et à cordes. Les parties de cors en particulier sont d'une virtuosité remarquable, tout comme celles d'un certain nombre de concertos également conservés à Dresde mais dus à d'autres auteurs, comme – parmi bien d'autres – le



concerto en ré majeur FaWV L-D5 de J. F. Fasch, qui contient une cadence pour cors dont la difficulté d'exécution est telle qu'une version simplifiée a été élaborée dans l'un de jeux de parties séparées conservées dans la *Schrank II*.

Outre leur virtuosité, les œuvres composées pour l'orchestre de Dresden se caractérisent également par leur utilisation occasionnelle du style français (certains mouvements prenant la forme des danses et évoquant les *Ouvertures à la française* encore souvent jouées à Dresden à cette époque) et par l'usage de combinaisons instrumentales inventives : les flûtes traversières y côtoient (parfois dans une même œuvre) les flûtes à bec, le hautbois solo dialogue avec le violon solo, les cors alternent avec les hautbois et les cordes. On trouve même un concerto faisant appel à un instrument polyphonique dans un rôle concertant : il s'agit du concerto S. 226 de Heinichen, pour violon, flûte traversière, hautbois, théorbe, violoncelle et cordes... Un effet si que n'est pas sans évoquer le Concerto Brandebourgeois n° 5, dont Christoph Wolff (Johann Sebastian Bach, Francfort sur le Main : S. Fischer, 2000, quatrième édition, p. 256) pense qu'il aurait été donné précisément à Dresden en 1717, au moment de la joute entre Bach et Marchand.

Cette hypothèse semble également convaincante du fait de la présence, dans cette œuvre, d'une longue cadence pour clavecin solo, qui fait date dans l'Histoire. Si de telles cadences ont existé à Venise dès 1712, en particulier chez Vivaldi (comme dans le concerto RV 212), il semble peu probable que Bach ait pu avoir connaissance de ces œuvres autrement que par la transmission de manuscrits : en effet, les concertos de Vivaldi contenant des cadences sont dans leur grande majorité conservés sous forme d'autographes ou de copies. Le concerto RV 208 est certes édité (Op. 7 n° 11, publié pour la première fois en 1720 à Amsterdam par Jeanne Roger), mais dans une version ne contenant pas les cadences ni l'extraordinaire récitatif central. Ce n'est donc pas cette version que Bach a utilisée dans sa transcription pour orgue seul de cette œuvre (BWV 594), dans laquelle apparaissent le mouvement lent et les cadences manuscrites (en l'occurrence, celles des parties d'orchestre conservées à Schwerin). Le Kapellmeister de Köthen n'a donc pu utiliser qu'une source manuscrite, transmise par l'intermédiaire d'une (ou plusieurs) personnes ayant été en contact avec le compositeur. Or, le seul collègue et collaborateur de Bach à avoir été en lien direct avec Vivaldi se trouve être Pisendel – celui qui, au moment même de son retour de Venise, a fait appel aux talents de Bach pour tenir tête à Marchand. Je formule donc l'hypothèse selon laquelle ce serait par l'intermédiaire de Pisendel que Bach aurait pu avoir connaissance de la version manuscrite du concerto RV 208 à partir de laquelle il a réalisé sa transcription pour orgue, et qui lui a donné connaissance de l'usage alors nouveau en Italie d'insérer des cadences à la fin de certains mouvements de concertos. L'exécution à Dresden en 1717 du Concerto Brandebourgeois n° 5 a pu être l'occasion pour le musicien d'insérer une cadence sur le même modèle – mais dédiée au clavecin –, ajoutée à une œuvre probablement préexistante et qui subira peut-être certaines modifications avant son intégration au manuscrit dédié au margrave de Brandebourg.

Il n'en reste pas moins que les Concertos Brandebourgeois, par la variété de leurs effectifs instrumentaux



et la prépondérance d'instruments à vent, entretiennent des similitudes considérables avec le *corpus* des concertos composés pour l'orchestre de Dresde. L'usage de parties de cors dans le concerto n° 1 – le seul qui, rappelons-le, semble n'avoir pas été jouable par l'ensemble instrumental dont Bach disposait à Köthen – semble pouvoir être mis en parallèle avec les nombreuses parties de cors, parfois très virtuoses, des concertos de la *Schrank II*. Les parties de violon solo, particulièrement exigeantes, des concertos n° 1, 2, 4 et 5, ne font-elles pas appel à un virtuose hors pair, tout comme celles des concertos de Heinichen ou de Vivaldi conservés à Dresde et dédiés à Pisendel, l'ami de Bach et celui qui, selon toute vraisemblance, l'a invité à se mesurer à Marchand en 1717 ? Même les parties de hautbois pourraient être destinées à un musicien de Dresde dont les liens futurs avec Bach sont avérés : Johann Joachim Quantz, qui avant la carrière de flûtiste qu'en lui connaît, s'est distingué comme virtuose au hautbois – et comme trompettiste, entre autres instruments.

Dès lors, peut-on avancer l'hypothèse selon laquelle les Concertos Brandebourgeois auraient été composés pour l'orchestre de Dresde ? En ce qui concerne l'esthétique instrumentale (effectifs variés, mélanges d'instruments à vent, à cordes et polyphoniques) et l'écriture concertante (très marquée par les concertos italiens mais conservant des éléments d'influence française tels que le Menuet du n° 1 ou l'usage d'une polyphonie dense, souvent à plus de quatre voix), cela semblerait envisageable. En outre, le fait que les concertos de Bach ne fassent pas partie du fonds *Schrank II* n'induit nullement qu'ils n'aient pas figurés au répertoire de la *Hofkapelle*, puisque cette collection ne représente que la partie des archives musicales dresdoises qui a été épargnée par le bombardement prussien sur la capitale saxonne en 1760.

Mais, pour séduisante qu'elle soit, l'idée d'une composition de l'ensemble des Concertos Brandebourgeois à l'intention de l'orchestre de Dresde ne peut être sérieusement étayée, puisqu'aucun voyage de Bach à Dresde n'est signalé durant les années qui suivent la joute avec Marchand, et il n'y a donc pas de raison de supposer que les concertos n° 2 à 6 – et le sixième en particulier, qui pourrait être le plus ancien de cette collection – n'ont pas été joués par les musiciens que Bach avait à sa disposition à Köthen. Que les concertos composés pour Dresde aient pu servir de modèle et que certaines parties instrumentales aient pu être élaborées en lien avec l'art de certains musiciens de la *Hofkapelle*, me paraît toutefois être une hypothèse envisageable.

Toutefois, la seule certitude que l'on puisse réellement avoir au sujet des destinataires de ces six concertos, c'est qu'ils n'ont en tout état de cause pas pu être élaborés pour les six musiciens qui compossaient l'ensemble instrumental du margrave de Brandebourg. Ce dernier ne les a donc probablement jamais entendus, et le précieux manuscrit copié avec soin par le compositeur lui-même a été vendu pour la misérable somme de 24 Groschen à la mort de son dédicataire, avant de sombrer dans l'oubli le plus total jusqu'au milieu du siècle suivant.

Alors, s'il fallait absolument donner à ces œuvres un gentilé autre que celui de la ville où Bach habitait au moment de leur composition, plutôt que celui de « Concertos Brandebourgeois », il pourrait sembler judicieux de parler de « Concertos Dresdois »...

Vincent Bernhardt



A Son Altesse Royale

Monseigneur

Prétier Louis

Margrave de Brandenbourg R. de. Sc.

Monseigneur.

Comme j'ens il y ains couple d'années, le bonheur de ne faire entendre à Votre Altesse Royale, en vertu des ordres, le que je remarquai alors qu'elle prennoit quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donné pour la Musique, et qu'en prenant conseil de Votre Altesse Royale, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition; j'ai donc selon ses tres gracieux ordres pris la liberté de rendre mes tres humbles devoirs à Votre Altesse Royale, par les presents fac-simis, que j'ay accompagnés à plusieurs Instruments; La printre tres humbllement de ne vouloir pas juger leur imperfection, à la rigueur du tout fin & délicat, que tout le monde sait qu'Elle a pour les pieces musicales plus de tresser plustôt et beaute Condescension, le pretord respect, & le tres humble obéissance que j'ache à l'heure tenir par le. Pour le reste, Monseigneur, je supplie tres humblement Votre Altesse Royale, D'avoir la bonté de contiñer les bonnes graces envers moi, et d'etre portuée par je n'ai rien tant à cœur, que de pouvoir être employé à des occasions plus dignes d'Elle et de son service, moi qui suis avec les bras sur pareil

Monseigneur De Votre Altesse Royale

Cathol. d. 24 Mar.

Le tres humble & tres obéissant serviteur
Jean Sebastian Bach.

Dedication of Brandenburg Concertos
written by Johann Sebastian Bach to
the Margravate of Brandenburg on March 24, 1721.



BRANDENBURG CONCERTOS?

*Six Concertos
With several Instruments
Dedicated
To His Royal Highness
Monseigneur
Crétien Louis,
Margrave of Brandenburg*

J.S Bach

With these words begins the dedication of these six famous concertos to Margrave Christian-Louis of Brandenburg-Schwedt (1677-1734), assembled in a collection dated March 24, 1721, whose careful calligraphy is due to Bach himself and not to a professional copyist as was often the custom at the time. Apart from possible financial reasons, this special care may be seen as indicative of significant attention on the part of the musician: he was then Kapellmeister in Köthen to Prince Leopold (1694-1728) and was coming to end of a period which he would call the happiest of his life. Indeed, his employer, despite being a well-informed music lover and a good musician - he played the harpsichord and the violin - was gradually reducing the large budget that he had allocated to music, and soon afterwards married a woman whom Bach said was an "amusa", meaning someone insensitive to the arts in general.

The composer thus already saw his horizon darkening and began to seek happiness elsewhere. In his search for a new position or protector, Bach seems to have thought of the Margrave of Brandenburg, whom he met in early 1719 while on his way to Berlin to purchase a harpsichord. In his dedication, he writes as follows (the original text is in French):

Having had the joy a couple of years ago of being heard by Your Royal Highness, by virtue of Your orders, & as I noticed then that You took some pleasure in the small talents that Heaven gave me for Music, & that in taking Leave of Your Royal Highness, You deigned to do me the honour of commissioning me to send You some pieces of my Composition, I have therefore, according to Your most gracious orders, taken the liberty of rendering my most humble duties to Your Royal Highness with the present Concertos, which I have adapted for several Instruments.

Let us not be mistaken, however: this is not a work specially composed for the Margrave, but an anthology of pieces chosen and assembled by the musician. Indeed, Bach's text makes no mention of a collection composed specifically for his dedicatee, whose very small instrumental ensemble could furthermore not permit the performance of concertos requiring a certain number of musicians.



On the other hand, the orchestra of 17 musicians at Bach's disposal in Köthen made it possible to perform concertos nos. 2-6, as Heinrich Besseler points out in the preface to the Neue Bach-Ausgabe edition (Bärenreiter, 1988). This fact corroborates stylistic analyses on the basis of which it is generally accepted that the composition of these works dates from the years 1718-1720 - a time when Bach was employing a style of writing that only occasionally continued to distinguish the French manner (modelled on the dance suite and with frequent contrapuntal writing) from Italian style (with the concerto as its most idiomatic form of expression, and calling for textures that are virtuosic rather than polyphonic).

One might be tempted to see these "combined tastes" ("gouts réunis") - to use François Couperin's well-known formulation - as mirroring the tendencies of the German-speaking aristocracy of the time, often divided between a penchant for the modern concertante style of the period and a certain fascination with the model of Versailles, its etiquette and its architectural and artistic representations. This seems to have been the case with Leopold of Anhalt-Köthen, who discovered Lully's works with passionate enthusiasm during his stay in The Hague in 1710-1711, before assiduously attending the opera houses of Venice in 1713 - a city where the figure of Vivaldi was of ever-increasing importance. These two stages respectively mark the beginning and the end of his "Grand Tour", a European route taken by many young aristocrats, allowing them to become acquainted with the world and particularly with its different artistic trends. It is therefore not surprising that when Prince Leopold arrived in the Italian peninsula, he sought the services of a master of music perfectly trained in the modern Italian style, whom he found in the person of Johann David Heinichen, whose operas *Mario* and *Le passioni per troppo amore* were given with great success in 1713 at the San Angelo theatre in Venice - a house closely linked to its impresario, Vivaldi. It was furthermore in the city of the Doges that Heinichen met the man who would become his main employer: the crown prince of Saxony, who was also on his Grand Tour in Saxony. The latter, accompanied by some of his musicians such as the violinist Johann Georg Pisendel (a friend of Bach's whom he met in 1709 in Weimar), recruited an important musical troupe in Italy - singers and instrumentalists of a very high level - in order to renew the Dresden musical chapel, which until then had rather been influenced by the French style practised by the Kapellmeister Johann Christoph Schmidt, who had notably hired the French flutist Pierre-Gabriel Buffardin as well as the French Maître de concert (concertmaster) Jean-Baptiste Volumier.

In order to bring the modern Italian style to the court in Dresden, the crown prince returned to Saxony in the autumn of 1717, significantly bringing virtuoso violinists along with his luggage - Veracini and Pisendel, a pupil of Vivaldi - as well as a new Venetian Kapellmeister, Antonio Lotti, assisted by Heinichen. As Lotti did not stay long in Dresden, it would be Heinichen who would take over the official position of Kapellmeister, relegating the Francophile Johann Christoph Schmidt to the honorary title of Oberkapellmeister and the nickname "Älterer Kapellmeister" (former Kapellmeister). With this choice, the Saxon court affirmed its new preference for Italian taste and "Italianized" German musicians such as Heinichen but also Pisendel, who would replace Volumier - a trend that would last beyond Heinichen's death in 1729, given that Johann Adolph Hasse, chosen as his successor after a long period of reflection



(and from among candidates including J. S. Bach), had acquired the nickname "divino Sassone" (divine Saxon) in Italy.

The event that gave a decisive impulse to the modern Italian style in Dresden was therefore the return of the Saxon crown prince in 1717, accompanied by Italian musicians who would take centre stage. A colourful character was however waiting in Dresden for the musicians recruited in Venice: the organist and harpsichordist Louis Marchand, who was certainly attracted by the splendour of a court that until then had been very Francophile. An ambitious and quarrelsome figure, Marchand immediately succeeded in attracting the enmity of his Saxon colleagues. It therefore became important to save German honour in the face of the Frenchman's pretensions, and the decision was taken to invite a local musician to Dresden who was capable of brilliantly opposing Marchand: we are talking about the legendary episode of his musical joust with Bach. The latter had been employed for several years by Prince Leopold, the former patron in Italy of Kapellmeister Heinichen, newly appointed in Dresden, and one can well imagine the two men taking pleasure in discussing the very sound musical taste of their common patron.

It is probably Pisendel who should be credited with the idea of inviting Bach, who in the meantime had left Weimar for Köthen and thus arrived in the Saxon capital precisely at the time when modern Venetian music was making its entrance there. It is therefore hardly surprising that Bach, a curious musician if ever there was one, should have taken a particular interest in the art of his Italian contemporaries, whether those present in Dresden at the time (it is generally thought that Bach attended the rehearsals of the opera *Giove in Argo*, Lotti's first production in Saxony) or the great representative of the concerto of the period: Vivaldi. Indeed, through his relationship with his pupil and friend Pisendel, the Red Priest would occupy a prominent place in the repertoire of the Hofkapelle, as evidenced in particular by the forty or so works by Vivaldi still preserved today (sometimes in the form of autograph manuscripts) in the famous Schrank II collection of the State and University Library of Dresden - a legacy directly attributable to Pisendel. Many of these scores are explicitly dedicated by Vivaldi to Pisendel, and the Venetian also composed at least two works for the orchestra of the Saxon court: the concerti grossi RV 576 "per Sua Altezza Reale di Sassonia" and RV 577 "per l'Orchestra di Dresda", which differ from the Italian concertos in having solo parts written for wind instruments. In addition to the ripieno formed by the strings, the recorders and oboes are in dialogue with one or more concertante violins.

The style of writing is typical of the many concertos preserved in Dresden and composed for the orchestra there, the most emblematic being those of the "new" Kapellmeister Heinichen, which have been masterfully recorded on disc by Reinhard Goebel and his ensemble Musica Antiqua Köln (Archiv Produktion - 437 849-2, 1993) under the title Concerti Grandi. Like Vivaldi's concertos, these works call for multiple soloists and combine wind and string instruments. The horn parts in particular are remarkably virtuosic, as are those of a number of concertos also preserved in Dresden but by other composers, such as - among many others - the concerto in D major FaWV L-D5 by J. F. Fasch, which contains a cadenza



for horns whose difficulty of execution is such that one of the sets of separate parts preserved in Schrank II contains a simplified version.

Apart from their virtuosity, the works composed for the Dresden orchestra are also characterized by their occasional use of the French style (certain movements taking the form of dances and evoking the French Ouvertüres still often played in Dresden at that time) and by the use of inventive instrumental combinations: transverse flutes are found alongside recorders (sometimes in the same work), the solo oboe dialogues with the solo violin, and horns alternate with oboes and strings. We even find a concerto calling for a polyphonic instrument in a concertante role: Heinichen's concerto S. 226 for violin, transverse flute, oboe, theorbo, cello and strings... an instrumentation reminiscent of the Brandenburg Concerto No. 5, which Christoph Wolff (Johann Sebastian Bach, Frankfurt am Main: S. Fischer, 2000, fourth edition, p. 256) believes was performed in Dresden in 1717, at the time of the contest between Bach and Marchand.

This hypothesis also seems convincing on account of the presence in this work of a long cadenza for solo harpsichord, which is a historical landmark. Although such cadenzas existed in Venice as early as 1712, particularly with Vivaldi (as in the concerto RV 212), it seems unlikely that Bach could have been aware of these works except through the transmission of manuscripts: indeed, the vast majority of Vivaldi's concertos containing cadenzas are preserved in the form of autographs or copies. The RV 208 concerto was admittedly in print (Op. 7 no. 11, first published in 1720 in Amsterdam by Jeanne Roger), but in a version that does not contain the cadenzas or the extraordinary central recitative. This is therefore not the version Bach used in his transcription for solo organ (BWV 594), in which the slow movement and the manuscript cadenzas appear (in this case, those of the orchestral parts preserved in Schwerin). The Köthen Kapellmeister could thus only have used a manuscript source, transmitted through one (or more) persons who had been in contact with the composer. The only colleague and collaborator of Bach's who had direct contact with Vivaldi turns out to have been Pisendel, who, upon his return from Venice, called upon Bach's talents to stand up to Marchand. I therefore hypothesize that it was via Pisendel that Bach could have learned of the manuscript version of the RV 208 concerto from which he made his transcription for organ, and which gave him knowledge of the Italian practice – novel at the time - of inserting cadenzas at the end of certain concerto movements. The performance of the Brandenburg Concerto No. 5 in Dresden in 1717 may have been the occasion for the musician to insert a cadenza based on the same model (but written for the harpsichord), added to a work that probably already existed, and which may have undergone certain modifications before its inclusion in the manuscript dedicated to the Margrave of Brandenburg.

The fact remains that the Brandenburg Concertos, by the variety of their instrumental forces and the preponderance of wind instruments, bear considerable similarities to the corpus of concertos composed for the Dresden orchestra. The use of horn parts in Concerto No. 1 (the only one that, it should be remembered, does not seem to have been playable by the instrumental ensemble at Bach's disposal



in Köthen) appears to parallel the numerous, sometimes highly virtuosic, horn parts in the concertos of Schrank II. Do the particularly demanding solo violin parts in concertos Nos. 1, 2, 4 and 5 not call for an outstanding virtuoso, as do those in the Heinichen and Vivaldi concertos preserved in Dresden and dedicated to Pisendel, friend of Bach and the person who, in all likelihood, invited him to compete with Marchand in 1717? Even the oboe parts could have been intended for a Dresden musician whose future ties with Bach are established fact: Johann Joachim Quantz, who before his well-known career as a flautist, distinguished himself as a virtuoso oboist - and as a trumpeter, among other instruments.

Can we therefore put forward the hypothesis that the Brandenburg Concertos were composed for the Dresden orchestra? As far as the instrumental aesthetic (a variable number of performers, mixtures of wind, string and polyphonic instruments) and concertante writing (very much influenced by Italian concertos, but retaining elements of French influence, as in the Minuet of No. 1, or the use of dense polyphony, often for more than four voices) are concerned, this appears possible. Moreover, the fact that Bach's concertos are not part of the Schrank II collection does not mean that they were not part of the repertoire of the Hofkapelle, since this collection represents only that part of the Dresden musical archives which was spared by the Prussian bombardment of the Saxon capital in 1760.

However, as attractive as it may be, the idea that the complete Brandenburg Concertos were composed for the Dresden orchestra cannot be seriously sustained, since no journey by Bach to Dresden is reported during the years following the contest with Marchand, and there is therefore no reason to suppose that the concertos Nos. 2-6 (and the sixth in particular, which may be the oldest in this collection) were not played by the musicians Bach had at his disposal in Köthen. That the concertos composed for Dresden could have served as a model, and that certain instrumental parts could have been developed in connection with the art of some of the musicians of the Hofkapelle, nonetheless strikes me as being a conceivable hypothesis.

Even so, the only certainty that we can really have concerning the intended recipients of these six concertos is that there is no way that they could have been written for the six musicians who made up the Margrave of Brandenburg's instrumental ensemble. He therefore probably never heard them, and the precious manuscript, carefully copied by the composer himself, was sold for the pitiful sum of 24 Groschen on the death of its dedicatee, before sinking into total oblivion until the middle of the next century.

Therefore, if we absolutely have to give these works a title referring to a city other than the one where Bach was living at the time of their composition, it might seem judicious to speak of "Dresden" rather than "Brandenburg" Concertos...

Vincent Bernhardt
Translated by Peter Bannister





L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE KLAIPÉDA est l'un des jeunes ensembles professionnels les plus remarquables de Lituanie. Depuis sa fondation en 1992, cet orchestre à cordes n'a cessé d'enrichir la scène musicale locale par des concerts innovants de musique orchestrale. L'orchestre est en résidence permanente à la salle de concert Klaipéda, un lieu où se trouve également son administration et qui organise une saison musicale tout au long de l'année ainsi que trois festivals annuels dans lesquels l'orchestre se produit régulièrement. Dans sa programmation, l'Orchestre de chambre de Klaipéda tente de stimuler et d'éclairer le public par des prestations dynamiques, présentant un large éventail de styles et de genres musicaux à travers les époques.

La sensibilité artistique particulière de l'Orchestre de chambre de Klaipéda se distingue principalement par un sens raffiné du jeu d'ensemble (souvent sans chef d'orchestre), obtenu grâce à l'engagement à long terme de ses membres individuels. L'évolution professionnelle et la qualité sonore de l'orchestre ont toujours été entre les mains d'instrumentistes à cordes talentueux, à commencer par son membre fondateur et premier directeur artistique, l'actuel altiste principal, Liuda Kuraitienė. La nomination du violoncelliste Mindaugas Bačkus en 2009 comme directeur artistique a donné lieu à un virage décisif vers un nouveau niveau d'excellence et un élargissement du répertoire. Musicien d'orchestre et d'ensemble expérimenté ainsi que soliste aventureux, Mindaugas Bačkus considère l'orchestre comme « un mode de vie, une philosophie de la relation avec la musique, un sens de la communauté artistique ». Son approche clairvoyante n'a pas tardé à porter ses fruits : ces dernières années, l'orchestre a suivi une série de masterclasses avec des spécialistes de la musique baroque et a commencé à explorer le répertoire de la musique ancienne. À l'autre extrémité de la chronologie de la musique classique, il a introduit des programmes non moins stimulants, avec une large sélection d'œuvres des XX^e et XXI^e siècles et une attention particulière à la musique contemporaine lituanienne.

En près de trois décennies, l'Orchestre de chambre de Klaipéda est devenu l'un des principaux représentants de la vie culturelle de sa ville, et se tourne actuellement vers des engagements nationaux et internationaux. Il s'est produit dans les principaux festivals et salles de concert de Lituanie, ainsi que lors de tournées internationales en Allemagne, Pologne, Ukraine, Lettonie, Estonie, Finlande, Russie, Italie, Suisse, etc. Il a travaillé aux côtés d'un grand nombre de chefs d'orchestre et de solistes, dont Reinhard Goebel, Trevor Pinnock, Andreas Staier, Enrico Onofri, Maurice Steger, Vincent Bernhardt, Bruno Cocset, Viola de Hoog, Martyna Pastuszka, Dmitry Sinkovsky, Andres Mustonen, Rodrigo Calveyra, Jean-Marc Luisada, Kaspar Zehnder, Paul Badura-Skoda, David Geringas, Giovanni Sollima, Mirga Gražinytė-Tyla, Alexander Paley, Karine Georgian, Müza Rubackytė, Saulius Sondeckis, Domenico Nordio, Christian Knüsel, Geir Draugsvoll, Zoran Dukić, Keren Hadar, Mikhail Rudy, Normunds Šnē, Robertas Šervenikas, Donatas Katkus, Vytautas Lukočius, Modestas Pitrenas, Martynas Ståskus, Giedrė Šlekytė, Petras Geniušas, Andrius Žlabys...



Klaipėda Chamber Orchestra (KCO) is one of Lithuania's youngest and most vibrant professional chamber ensembles. Since its foundation in 1992, the group of string players has striven consistently towards enrichment of the local musical scene with new traditions of orchestral music concerts. The Orchestra found permanent home and administrative support in the Klaipėda Concert Hall, a venue offering the year-round calendar of events and three annual festivals, where the Orchestra makes regular appearances as its resident ensemble. In programming events, it aims to stimulate and enlighten the audiences through dynamic performances, featuring a broad cross-section of musical styles and genres across the epochs.

KCO's unique artistic style is primarily distinguished for the refined sense of (self-conducted) ensemble, which was achieved through long-term commitment of its individual members. The Orchestra's professional growth and sound quality have always been in the hands of talented string players, starting with its founding member and first artistic director, present principal violist, Liuda Kuraitienė. A more decisive turn to the new level of excellence and expansion of the repertoire was masterminded by cellist Mindaugas Bakus who took over as the Orchestra's new artistic director in 2009. An experienced orchestral, ensemble musician and adventurous soloist himself, he sees an orchestra as "a way of life, a philosophy of one's relationship with music, a sense of artistic community." His farsighted approach soon yielded far-reaching results: in the past few years the Orchestra has gone through a series of masterclasses with Baroque music experts and started exploring early music repertoire; at the other end of classical music's timeline it has introduced no less challenging programs, with a wide selection of 20th–21st century works and with a firm focus on Lithuanian contemporary music.

Over almost three decades KCO has become a prime exponent of cultural life in Klaipėda, currently setting its sights on national and international engagements. To date, it has performed at major music festivals and venues in Lithuania, as well as on international tours in Germany, Poland, Ukraine, Latvia, Estonia, Finland, Russia, Italy, Switzerland and elsewhere. Both at home and on tour it has worked alongside a distinguished array of conductors and soloists, including Reinhard Goebel, Trevor Pinnock, Andreas Staier, Enrico Onofri, Maurice Steger, Vincent Bernhardt, Bruno Cocset, Viola de Hoog, Martyna Pastuszka, Dmitry Sinkovsky, Andres Mustonen, Rodrigo Calveyra, Jean-Marc Luisada, Kaspar Zehnder, Paul Badura-Skoda, David Geringas, Giovanni Sollima, Mirga Gražinytė-Tyla, Alexander Paley, Karine Georgian, Müza Rubackytė, Saulius Sondeckis, Domenico Nordio, Christian Knüsel, Geir Draugsvoll, Zoran Dukić, Keren Hadar, Mikhail Rudy, Normunds Šnē, Robertas Šervenikas, Donatas Katkus, Vytautas Lukočius, Modestas Pitrenas, Martynas Staškus, Giedrė Šlekytė, Petras Geniušas, Andrius Žlabys among many others.



Klaipėdos kamerinis orkestras (KKO) yra vienas jauniausių ir dinamiškiausių tarp profesionalių Lietuvos kamerinių orkestų. 1992 m. susibūrė stygirinkų ansamblis nuolatinę erdvę kūrybinei veiklai ir administracinę paramą rado Klaipėdos koncertų salėje – visais keturių metų laikais aktyviai uostamiesčio muzikinio gyvenimo epicentre; jos koncertų sezonoose ir trijuose kasmetiniuose festivaliuose orkestras kas mėnesį publikai pristato naujas programas kaip reziduojančios salės kolektyvas. Kruopščiai formuojamomis programomis ir uždegančiomis interpretacijomis KKO jau du dešimtmiečius aktyviai siekia stimuliuoti ir šviesi savo auditoriją, pateikdamas plačią jvairių epochų muzikinių stilių ir žanrų paletę nuo baroko iki šių dienų ir uostamiesčio steigdamas naujas orkestro koncertų tradicijas.

Nuolatinio dirigo neturintis KKO iš kitų kamerinių orkestų pirmiausia išsišikiria stipriu ansambliskumo pojūčiu. Profesinių orkeistro augimas ir skambesis kokybė nua pat jo įkūrimo buvo gabiu stygirinkų rankose. Beveik du dešimtmiečius orkestrą ugdė, repertuarą kaupė ir išlikimui rūpinosi jo įkūrėja, buvusi altų grupės koncertmeisterė Liuda Kuraitienė. Dar didesnį postūmį profesionalumo ir modernumo link orkestrui suteikė naujasis meno vadovas, vienas ryškiausių ir jvariapusiškiausių savo kartos Lietuvos violončelininkų Mindaugas Bačkus, perėmė šį postą 2009 m. Jo toliregiskos idėjos pastaraisiais metais įkvėpė kolektyvą pastebimiemis pokyčiamis: KKO nuosekliai gilinasi į baroko muzikos interpretaciją, dalyvaudamas meistriskumo klasėse su senosios muzikos atlikimo specialistais ir į savo pasiodymus įtraukdamas istorinius instrumentus; plečia pažintį su daugiakalbe ir daugiajautė XX ir XXI a. kūryba, nemaižai demėsio skirdamas ir jvairių laikotarpų lietuvių kompozitorų kūriniams. Kartu su repertuaru plečiasi orkestro gastrolių geografinė: ne sykį aplankytį daugelis Lietuvos festivalių, Vokietija, Lenkija, Ukraina, Latvija, Estija, Suomija, Rusija, Italia, Šveicarija ir kt.

Neblėstantis orkestro narių užsideginimas nuolat tobulinti kamerinio muzikavimo įgūdžius ir plėsti stilistinę atliekamos muzikos jvairovę subrandino išskirtinį skambesį ir ilgainiui pavertė įj patraukliu kūrybiniu partneriu rengiant ambičingas programas su tarptautiniu pripažinimu pelniusiais dirigentais bei solistais. Klaipėdos koncertų salės koncertuose ir gastrolėse KKO bendradarbiavo su daugybe jvairių kurti ir šalių pripažintų dirigentų bei solistų, tarp ju ypač minėtini Reinhard Goebel, Trevor Pinnock, Andreas Staier, Enrico Onofri, Maurice Steger, Vincent Bernhardt, Bruno Cocset, Viola de Hoog, Martyna Pastuszka, Dmitry Sivkovsky, Andres Mustonen, Rodrigo Calveyra, Jean-Marc Luisada, Kaspar Zehnder, Paul Badura-Skoda, David Geringas, Giovanni Sollima, Mirga Gražinytė-Tyla, Alexander Paley, Karine Georgian, Müza Rubackytė, Saulius Sondeckis, Domenico Nordio, Christian Knüsel, Geir Draugsvoll, Zoran Dukić, Keren Hadar, Mikhail Rudy, Normunds Šnē, Robertas Šervenikas, Donatas Katkus, Vytautas Lukočius, Modestas Pitrénas, Martynas Staškus, Giedrė Šlekytė, Petras Geniušas, Andrius Žlabys bei daugelis kitų.





VINCENT BERNHARDT

Alliant une pratique instrumentale assidue à un travail musicologique approfondi, Vincent Bernhardt est un musicien complet : claveciniste et organiste reconnu sur la scène internationale, docteur en musicologie, chef d'ensembles, il est également pédagogue et chercheur.

Depuis ses débuts comme claveciniste de l'*Orchestre Baroque de l'Union Européenne* à l'âge de 19 ans, Vincent Bernhardt, né en 1987, a été invité à donner des récitals dans de nombreux festivals internationaux et s'est produit dans une quinzaine de pays européens ainsi qu'en Amérique.

Son disque du premier livre du *Clavier bien tempéré*, paru à l'été 2020 chez Calliope, a obtenu des critiques internationales élogieuses et a été nommé aux *International Classical Music Awards* et pour le *Preis der deutschen Schallplattenkritik*. Il est actuellement organiste en résidence au festival Silbermann de Saint-Quirin. Il a pris en 2022 la direction de l'ensemble baroque luxembourgeois *La Chapelle Saint-Marc*. En tant que chambрист, il collabore particulièrement avec la violoniste Sue-Ying Koang. Vincent se produit régulièrement avec l'ensemble Gilles Binchois et le Freiburger Barockorchester. Comme chercheur, son domaine d'expertise concerne la musique instrumentale du début du XVIII^e siècle.

Lauréat de nombreux concours d'interprétation musicale (concours internationaux d'orgue Gottfried Silbermann de Freiberg, J. S. Bach de Lausanne et Cavaillé-Coll ; concours internationaux de clavecin de Bologne et de Lugano...), Vincent Bernhardt a étudié à Lyon (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse), Stuttgart (Hochschule für Musik) et Bâle (Schola Cantorum). Il est titulaire de quatre Masters d'interprétation musicale (orgue, clavecin, basse continue et orgue ancien) ainsi que d'un doctorat de musicologie. Depuis 2022, Vincent est professeur d'orgue à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Stuttgart.



Combining instrumental mastery with in-depth musicological research, Vincent Bernhardt is a complete musician: an internationally renowned harpsichordist and organist, doctor in musicology, and ensemble director while at the same time pedagogue and researcher.

Beginning his musical career as harpsichordist with the European Union Baroque Orchestra at the age of 19, Vincent Bernhardt (born in 1987) has been invited to give recitals in many international festivals and has performed in some fifteen European countries as well as in America.

As a soloist, Vincent's recording of the first book of the Well-Tempered Clavier was released in the summer of 2020 by Calliope to international critical acclaim. He is currently organist-in-residence at the Silbermann Festival in Saint-Quirin, France. Vincent took over the direction of the Luxembourg Baroque ensemble La Chapelle Saint-Marc in 2022. As a chamber musician, he principally collaborates with the violinist Sue-Ying Koang. Vincent also performs with the Ensemble Gilles Binchois and the Freiburger Barockorchester. As a researcher, his field of expertise concerns early 18th century instrumental music.

A prizewinner at numerous competitions for musical performance (the Gottfried Silbermann (Freiberg), J. S. Bach (Lausanne) and Cavallé-Coll international organ competitions; Bologna and Lugano international harpsichord competitions), Vincent Bernhardt studied in Lyon (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse), Stuttgart (Hochschule für Musik) and Basel (Schola Cantorum). He holds four Master's degrees in musical performance (organ, harpsichord, basso continuo and early organ) as well as a doctorate in musicology. Since 2022, Vincent is organ professor at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart.



