

**BACH**

**CONCERTOS FOR PIANOS**

**EVGENI KOROLIOV**

**ANNA VINNITSKAYA**

**LJUPKA HADZI GEORGIEVA**

**KAMMERAKADEMIE POTSDAM**

**α**

**MENU**

**TRACKLIST**

**DEUTSCH**

**FRANÇAIS**

**ENGLISH**



# JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

## CD1

### **CONCERTO NO.1 IN D MINOR, BWV 1052**

- |   |              |      |
|---|--------------|------|
| 1 | I. ALLEGRO   | 7'47 |
| 2 | II. ADAGIO   | 8'07 |
| 3 | III. ALLEGRO | 7'35 |

E. KOROLIOV, PIANO

### **CONCERTO FOR TWO KEYBOARDS IN C MINOR, BWV 1060**

- |   |                         |      |
|---|-------------------------|------|
| 4 | I. ALLEGRO              | 4'38 |
| 5 | II. LARGO OVVERO ADAGIO | 5'20 |
| 6 | III. ALLEGRO            | 3'10 |

L. HADZI GEORGIEVA, PIANO 1 / E. KOROLIOV, PIANO 2

### **CONCERTO NO.7 IN G MINOR, BWV 1058**

- |   |                    |      |
|---|--------------------|------|
| 7 | I. [...]           | 3'37 |
| 8 | II. ANDANTE        | 6'12 |
| 9 | III. ALLEGRO ASSAI | 3'35 |

E. KOROLIOV, PIANO

### **CONCERTO FOR TWO KEYBOARDS IN C MINOR, BWV 1062**

- |    |                     |      |
|----|---------------------|------|
| 10 | I. [...]            | 3'33 |
| 11 | II. ANDANTE E PIANO | 6'07 |
| 12 | III. ALLEGRO ASSAI  | 4'15 |

L. HADZI GEORGIEVA, PIANO 1 / A. VINNITSKAYA, PIANO 2

### **CONCERTO FOR THREE KEYBOARDS IN C MAJOR, BWV 1064**

- |    |              |      |
|----|--------------|------|
| 13 | I. ALLEGRO   | 5'55 |
| 14 | II. ADAGIO   | 6'31 |
| 15 | III. ALLEGRO | 4'06 |

E. KOROLIOV, PIANO 1 / A. VINNITSKAYA, PIANO 2 / L. HADZI GEORGIEVA, PIANO 3

TOTAL TIME CD1: 81'10

## CD2

**CONCERTO NO.4 IN A MAJOR, BWV 1055**

- |   |                           |      |
|---|---------------------------|------|
| 1 | I. ALLEGRO                | 3'48 |
| 2 | II. LARGHETTO             | 5'22 |
| 3 | III. ALLEGRO MA NON TANTO | 3'43 |

A. VINNITSKAYA, PIANO

**CONCERTO NO.5 IN F MINOR, BWV 1056**

- |   |             |      |
|---|-------------|------|
| 4 | I. [...]    | 3'10 |
| 5 | II. LARGO   | 3'02 |
| 6 | III. PRESTO | 3'17 |

A. VINNITSKAYA, PIANO

**CONCERTO FOR TWO KEYBOARDS IN C MAJOR, BWV 1061**

- |   |                         |      |
|---|-------------------------|------|
| 7 | I. [...]                | 6'42 |
| 8 | II. LARGO OVVERO ADAGIO | 5'15 |
| 9 | III. FUGA. VIVACE       | 5'05 |

E. KOROLIOV, PIANO 1 / A. VINNITSKAYA, PIANO 2

**CONCERTO FOR THREE KEYBOARDS IN D MINOR, BWV 1063**

- |    |                     |      |
|----|---------------------|------|
| 10 | I. [...]            | 4'43 |
| 11 | II. ALLA SICILLIANA | 4'49 |
| 12 | III. ALLEGRO        | 4'33 |

E. KOROLIOV, PIANO 1 / L. HADZI GEORGIEVA, PIANO 2 / A. VINNITSKAYA, PIANO 3

**CONCERTO FOR FOUR KEYBOARDS IN A MINOR, BWV 1065**

ARRANGED FOR THREE PIANOS BY HENNING VOGLER

- |    |              |      |
|----|--------------|------|
| 13 | I. [...]     | 3'34 |
| 14 | II. LARGO    | 2'23 |
| 15 | III. ALLEGRO | 3'00 |

TOTAL TIME CD2: 63'09

**EVGENI KOROLIOV** PIANO

**ANNA VINNITSKAYA** PIANO

**LJUPKA HADZI GEORGIEVA** PIANO

## **KAMMERAKADEMIE POTSDAM**

**SUYEON KANG** (CONCERTMASTER)

**ROLF HAAS, THOMAS KRETSCHMER, KLARA MILLE, LAURA RAJANEN,  
HANNAH ZIMMER** VIOLIN I

**CHRISTIANE PLATH, MICHIKO IIYOSHI, MATTHIAS LEUPOLD,  
JONATHAN SCHWARZ, JUDITH WOLF** VIOLIN II

**MONIKA GRIMM, ANNETTE GEIGER, RALPH GÜNTNER,  
DORIAN WETZEL** VIOLA

**JAN-PETER KUSCHEL, CHRISTOPH HAMPE, ALICE GOTT** CELLO

**TOBIAS LAMPELZAMMER, ANNE HOFMANN** DOUBLE BASS



## TRIPEL-INTERVIEW

*Erinnern Sie sich daran, wann Sie zum ersten Mal ein Bach-Konzert gespielt haben?*

Anna Vinnitskaya: Mit 8 Jahren habe ich das g-Moll-Konzert gespielt. Es war mein allererstes Konzert mit einem Orchester überhaupt.

Evgeni Koroliov: Seit ich Klavier spiele, spiele ich Musik von Bach; mit 14 Jahren habe ich zum Beispiel den ersten Band des Wohltemperierten Klaviers gespielt, mit 17 beide Bände. Die Konzerte kamen erst später, das erste war als junger Student das d-Moll-Konzert.

Ljupka Hadzi-Georgieva: Wir alle hatten schon immer eine große Liebe zu Bachs Musik. Meine erste Erfahrung eines seiner Konzerte zu spielen war das f-Moll-Konzert während meiner Studienzeit in Moskau. In den Stunden bei Prof. Naumow übernahm mein damaliger Kommilitone und späterer Ehemann Evgeni Koroliov den Orchesterpart, wenn ich Konzerte von Bach spielte.

*Also war das, bevor Sie ein Paar wurden?*

LHG: Ja, er hat mich im Unterricht begleitet und später haben wir weitere Werke vierhändig gespielt. Die Liebe zum gemeinsamen Musizieren hat uns einander näher gebracht. So wurde nicht nur unser Duo, sondern auch unser Bund fürs Leben geboren.

EK: Viel später kamen dann die Doppel-, Tripel- und Quadrupelkonzerte von Bach hinzu. Wir haben eine Einladung bekommen, diese Konzerte im Jahr 2009 in Mailand zu spielen und ich habe meine damalige Studentin Anna Vinnitskaya gefragt, ob sie bei den Tripelkonzerten mitspielen möchte, weil ich wusste, wie gut sie Bach spielen kann.

*Warum haben Sie sich entschlossen, diese Konzerte auf modernen Konzertflügel zu spielen?*

EK: Wir spielen nicht aus „ideologischen“ Gründen auf unseren modernen Instrumenten, weil es etwa so viel besser wäre als auf dem Cembalo oder umgekehrt – nein, wir sind Pianisten und die modernen Flügel sind uns näher als die Cembali. Wobei man sagen muss, dass beide Instrumente ihre Vor- und Nachteile haben: ein Vorteil der Cembali ist die höhere Homogenität des Klanges,

dies ist aber gleichzeitig auch ein Nachteil. Wenn es polyphon wird, dann kann man die Stimmen auf dem Flügel besser auseinander halten, weil man mehr Möglichkeiten in Bezug auf die Farbe, den Anschlag und die Dynamik hat. Diese Möglichkeiten hat man so auf dem Cembalo nicht.

*Spielt es eine Rolle für Ihre Interpretation, dass die Musik ursprünglich für Cembalo geschrieben wurde?*

EK: Das wichtigste ist es, dem Geist dieser Musik treu zu bleiben. Was aber die Verzierungen, die Agogik und die Artikulation betrifft, sollte man versuchen, dies auf dem Flügel organisch zu gestalten. Aber es kann sein, dass die Agogik, die auf dem Cembalo gut wäre, auf dem Flügel übertrieben klingen würde, eben weil es auf dem Cembalo nicht so viele Möglichkeiten gibt, die Phrasierung und die Dynamik zu nutzen wie auf dem Flügel und man dort entsprechend anders mit der Agogik umgehen muss.

*Ist es nicht eine besondere Herausforderung, gerade die Agogik zu zweit oder zu dritt organisch und harmonisch zu gestalten?*

AV: Ja, das ist eine ganz andere Sache als Solist mit einem Orchester zu spielen, als mit einem oder zwei anderen Pianisten – und noch dem Orchester dazu. Es ist eine große Herausforderung, auf mehreren Flügeln gut zusammen zu spielen.

*Wie viel haben Sie drei denn diese Konzerte geprobt?*

EK: Ach, viel. Und immer wieder.

LHG: Es ist uns wichtig, dass wir für jedes neue gemeinsame Konzert nicht eine Konserve aufwärmen, sondern immer wieder etwas Neues schaffen.

EK: Die Zauberkraft dieser Musik macht Routine unmöglich.

*War es für Sie eine Umstellung, nicht alleine als Solist zu spielen?*

EK: Schon. Man kann als alleiniger Solist im Konzert im Rahmen der Stilistik freier spielen.

AV: Aber wir konnten auch gemeinsam zumindest ein wenig spontan spielen, weil wir ja auch im Konzert einander zuhören und aufeinander reagieren.

*Nun sind ja nicht alle Konzerte originär Cembalo-Konzerte, sondern zum Teil Bearbeitungen. Spielt es für Ihre Interpretation eine Rolle, ob die Konzerte im Original für Violine oder Oboe – oder eben das Cembalo – geschrieben wurden?*

EK: Bach war ein unglaublich guter Bearbeiter, daher spielt das keine große Rolle. Bach hat die Charakteristika der Instrumente bei seinen Bearbeitungen berücksichtigt.

LHG: In gewisser Weise hat es mir aber durchaus geholfen, beim Spielen meiner Stimme im Konzert BWV 1062 die Geigenpartie im Hinterkopf zu haben.

*Einmal hypothetisch gefragt: Hätte Bach dann auch eine Bearbeitung für Konzertflügel vorgenommen, wenn es diese Instrumente damals schon gegeben hätte?*

EK: Er war ein unglaubliches Genie, aber auch praktisch denkend und stand neuen Entwicklungen – gerade im Instrumentenbau – aufgeschlossen gegenüber. Wie Bach den Klang des modernen Flügels empfunden hätte, das bleibt hypothetisch, zumal der Konzertflügel natürlich nicht in die damalige Zeit passt. Aber Bach hätte sicher einen Weg gefunden, die Möglichkeiten des Instruments bestmöglich zu nutzen. Er schrieb viel für Cembalo, hat zu Hause aber am liebsten auf dem Clavichord gespielt, einem Instrument, welches feinere Möglichkeiten in der Phrasierung bietet.

AV: Bach hätte, so denke ich, ein lautes, gut funktionierendes dynamisches Tasteninstrument sehr interessant gefunden, wie er z.B. an den Fortepianos von Silbermann sehr interessiert war. Es gibt ja sogar die Vermutung, dass nicht nur das „Musikalische Opfer“ für den Silbermann-Hammerflügel geschrieben wurde, sondern dass in Leipzig sogar einige Bach-Konzerte auf solchen Instrumenten aufgeführt wurden.

*Nun hat Bach diese Konzerte auch für seine Söhne und seine Schüler geschrieben. War es bei Ihnen auch ein Lehrer-Schüler-Verhältnis?*

EK: Es war eher partnerschaftlich, würde ich sagen.

LHG: Und es war in jedem Fall ein familiäres Musizieren.

*Wie haben Sie denn z.B. die Tempi festgelegt? War das ein demokratischer Prozess?*

AV: Die Tempi haben sich in gewisser Weise selbst festgelegt. Wir haben viel experimentiert, und das Tempo, das im Dezember noch richtig war, war im März dann auf einmal nicht mehr richtig. Und im nächsten Dezember war es dann doch wieder richtig.

EK: Und was in dem einem Saal richtig war, war in einem anderen Saal zu schnell oder zu langsam.

*Gab es im Laufe der Probenarbeit Kontroversen, wie ein bestimmtes Thema zu phrasieren bzw. zu spielen sei – da Sie ja auch gleiche Themen hintereinander spielen müssen?*

EK: Das war eher ein organischer Prozess, wir haben einander beim Musizieren zugehört und uns immer mehr aneinander angenähert.

AV: Durch die vielen Proben – und auch die Diskussionen – sind wir so zu einer gemeinsamen Interpretation gekommen.

*Und dann kam auch noch das Orchester hinzu. Wie war die Zusammenarbeit mit der Kammerakademie Potsdam?*

LHG: Zu Beginn waren wir alle vorsichtig, aber im Laufe der Zeit haben wir gemerkt, dass wir einander schätzen und respektieren – und sogar mögen.

AV: Es war eine sehr intensive und, wie wir hoffen, gelungene Zusammenarbeit. Wir haben sofort gespürt, dass jeder im Orchester unsere Leidenschaft für die Bachsche Musik teilt.

LHG: Wenn es uns gelungen ist, das Glück und die Freude, die wir beim Spielen hatten, weiter zu geben, dann war die Mühe nicht umsonst.

*festgehalten von Henning Vogler*



## ENTRETIEN À TROIS VOIX

*Vous souvenez-vous de la première fois où vous avez joué un concerto de Bach ?*

Anna Vinnitskaya : J'ai joué le *Concerto en sol mineur* à huit ans. Ce fut le tout premier concerto avec orchestre que j'ai joué dans ma vie.

Evgeni Koroliov : Depuis que je joue du piano, je joue de la musique de Bach. J'ai par exemple joué à quatorze ans le premier livre du *Clavier bien tempéré*, et à dix-sept ans les deux livres. Les concertos ne sont venus que plus tard. Le premier fut le *Concerto en ré mineur*, alors que j'étais jeune étudiant.

Ljupka Hadzi-Georgieva : Nous avons tous toujours beaucoup aimé la musique de Bach. La première fois que j'ai joué l'un de ses concertos, ce fut le *Concerto en fa mineur* pendant mes études à Moscou. Quand il m'arrivait de jouer des concertos de Bach pendant les cours dans la classe du professeur Naumow, Evgeni Koroliov, qui était alors mon camarade d'études et qui allait devenir mon époux, jouait la partie d'orchestre.

*C'était donc avant que vous ne formiez un couple ?*

LHG : Oui, il m'a accompagnée pendant les cours, et plus tard, nous avons joué ensemble d'autres œuvres pour piano à quatre mains. L'amour pour la pratique commune de la musique nous a rapprochés. Ainsi est né non seulement notre duo, mais aussi notre lien pour la vie.

EK : Bien plus tard, les concertos pour deux, trois et quatre claviers de Bach sont venus s'ajouter à notre répertoire. Nous avons reçu une invitation à jouer ces concertos à Milan en 2009, et j'ai demandé à Anna Vinnitskaya, qui était alors mon élève et dont je trouvais qu'elle interprétait Bach admirablement, si elle n'avait pas envie de jouer avec nous les concertos pour trois claviers.

*Pourquoi avez-vous décidé de jouer ces concertos sur des pianos de concert modernes ?*

EK : Nous ne jouons pas sur nos instruments modernes pour des raisons « idéologiques », parce que cela sonnerait par exemple bien mieux ainsi que sur un clavecin – non, nous sommes

pianistes et les pianos modernes nous sont plus proches que les clavecins. Cela étant, il faut dire que ces deux instruments ont chacun leurs avantages et leurs inconvénients : le clavecin a l'avantage d'avoir une sonorité plus homogène, mais c'est en même temps un inconvénient. Quand la musique devient polyphonique, on peut faire davantage ressortir les différentes voix sur un piano, parce qu'on a plus de possibilités de varier les couleurs, les attaques et les nuances. Un clavecin ne permet pas de différencier ainsi.

*Est-ce que le fait que ces œuvres ont été écrites à l'origine pour clavecin joue un rôle dans l'interprétation que vous en donnez ?*

EK : L'essentiel est de rester fidèle à l'esprit de cette musique. En ce qui concerne les ornements, les modifications de tempo et l'articulation, il faut s'efforcer de les réaliser au piano de manière naturelle. Mais il est possible qu'un tempo qui serait bon au clavecin produise une impression excessive au piano, précisément parce qu'un clavecin n'offre pas autant de possibilités de varier le phrasé et la dynamique qu'un piano, ce qui oblige à aborder autrement la question du tempo.

*N'est-ce pas un défi particulier d'introduire des variations de tempo à deux ou trois solistes de manière homogène et harmonieuse ?*

AV : Oui, jouer en soliste avec un orchestre est une toute autre affaire que de jouer avec un ou deux autres pianistes – et un orchestre en plus. C'est un grand défi de bien jouer ensemble à plusieurs pianos.

*Avez-vous beaucoup répété ces concertos tous les trois ?*

EK : Beaucoup. Encore et encore.

LHG : Ce qui compte pour nous est que chaque nouveau concert que nous donnons ensemble ne soit pas simplement un réchauffé de quelque chose de tout prêt, mais une création chaque fois nouvelle.

EK : Le pouvoir magique de cette musique rend toute routine impossible.

*Est-ce que le fait de ne pas être l'unique soliste a nécessité de votre part une certaine adaptation ?*

EK : Bien sûr. En tant que soliste unique, on peut prendre plus de libertés en matière de style lors d'un concert.

AV : Mais même ensemble, nous avons pu jouer avec une certaine spontanéité parce que nous nous écoutons mutuellement pendant les concerts et que nous réagissons les uns aux autres.

*Ces concertos n'ont pas tous été écrits à l'origine pour clavecin, il s'agit en partie de transcriptions. Est-ce que le fait que certains concertos aient été composés pour violon ou pour hautbois – ou bien, précisément, pour clavecin – joue un rôle dans votre interprétation ?*

EK : Bach avait un incroyable talent d'arrangeur, ce qui fait que cela ne joue pas un grand rôle. Il a très bien tenu compte des caractéristiques des instruments respectifs dans ses transcriptions.

LHG : Mais d'une certaine manière, cela m'a bel et bien aidée d'avoir en tête la partie pour violon quand j'ai joué ma partie dans le concerto BWV 1062.

*À titre purement hypothétique : pensez-vous que Bach aurait entrepris d'arranger ces œuvres pour piano de concert si cet instrument avait déjà existé de son temps ?*

EK : Bach était un incroyable génie, mais aussi un homme qui pensait de manière pratique et était ouvert aux nouveaux développements – en particulier dans le domaine de la facture instrumentale. On ne peut qu'émettre des hypothèses sur la façon dont il aurait apprécié la sonorité des pianos modernes, d'autant que le piano de concert est un instrument qui ne convient pas à cette époque. Mais il aurait certainement trouvé le moyen d'utiliser au mieux les possibilités de cet instrument. Il a beaucoup composé pour le clavecin, mais il préférerait jouer chez lui du clavicorde, un instrument qui offrait des possibilités de phrasé plus fines.

AV : Je pense que Bach aurait trouvé très intéressant de composer pour un instrument à clavier fonctionnant bien, pouvant jouer fort et offrant davantage de possibilités de nuances, de même qu'il s'est beaucoup intéressé par exemple aux piano-fortes de Silbermann. On suppose même non seulement que l'*Offrande musicale* a été composée pour le piano-forte de Silbermann, mais que plusieurs concertos de Bach furent exécutés à Leipzig sur des instruments de ce genre.

*Bach a composé ses concertos entre autres pour ses fils et ses élèves. Y a-t-il eu entre vous également un rapport de professeur à élève ?*

EK : Je parlerais plutôt d'un rapport de partenaires.

LHG : Et ce fut en tout cas une pratique de la musique tout à fait familiale.

*Comment avez-vous décidé par exemple des tempos ? Par un procédé démocratique ?*

AV : D'une certaine manière, les tempos se sont mis en place d'eux-mêmes. Nous avons beaucoup expérimenté, et le tempo qui nous semblait encore juste en décembre ne nous le paraissait soudain plus du tout en mars. Et au mois de décembre suivant, c'était de nouveau le bon tempo.

EK : Et ce qui convenait dans une salle était trop rapide ou trop lent dans une autre.

*Est-ce qu'il y a eu des controverses au cours des répétitions à propos de la façon dont vous vouliez phraser ou jouer certains thèmes – puisque vous devez jouer les mêmes thèmes l'un après l'autre ?*

EK : Ce fut plutôt un processus naturel, nous nous écoutons mutuellement en jouant et nous nous sommes de plus en plus rapprochés les uns des autres.

AV : Nous en sommes arrivés à une interprétation commune au cours des nombreuses répétitions – et aussi par les discussions que nous avons eues à ce sujet.

*Et puis l'orchestre est venu se joindre à vous. Comment s'est déroulé le travail avec la Kammerakademie de Potsdam ?*

LHG : Au début, nous nous observions prudemment, mais au fil du temps, nous avons constaté que nous nous apprécions et respectons mutuellement – voire que nous nous aimions.

AV : Ce fut une collaboration intense et, nous l'espérons, réussie. Nous avons aussitôt senti que tous les instrumentistes de l'orchestre partageaient notre passion pour la musique de Bach.

LHG : Si nous avons réussi à communiquer le bonheur et la joie que nous éprouvons en jouant cette musique, alors nos efforts n'auront pas été vains.

*Propos recueillis par Henning Vogler*



*Do you remember when you first played a Bach concerto?*

Anna Vinnitskaya: I played the G minor concerto when I was eight. It was my very first concert with an orchestra.

Evgeni Koroliov: I've played music by Bach ever since I started playing the piano; at the age of fourteen, for example, I played the first book of *The Well-Tempered Clavier*, and both books when I was seventeen. The concertos came later: the first was the D minor concerto as a young student.

Ljupka Hadzi-Georgieva: All of us have always had a great love for Bach's music. My first experience of playing one of his concertos was the F minor concerto during my studies in Moscow. In the lessons with Professor Lev Naumov, my fellow student Evgeni Koroliov, later to be my husband, took the orchestral part when I played Bach concertos.

*So that was before you became a couple?*

LHG: Yes, he accompanied me in class and later we played other works for four hands. Our love for shared music-making brought us closer together. So not only our duo was born, but also our marriage.

EK: It was only much later that we added Bach's double, triple and quadruple concertos to our repertory. We received an invitation to play them in Milan in 2009 and I asked my then student Anna Vinnitskaya if she would like to play the triple concertos because I knew how well she can play Bach.

*Why did you decide to play these concertos on modern grand pianos?*

EK: We don't play on our modern instruments for 'ideological' reasons, because it would supposedly be so much better than on the harpsichord or vice versa – no, we are pianists and modern grands are more familiar to us than harpsichords. It has to be said that both instruments have their advantages and disadvantages: one advantage of harpsichords is the greater homogeneity of the

sound, but at the same time that's also a disadvantage. When the texture becomes polyphonic, it's easier to tell the voices apart on the piano, because there are more possibilities in terms of colour, touch and dynamics. You don't have those resources on the harpsichord.

*Does it matter to your interpretation that the music was originally written for harpsichord?*

EK: The most important thing is to stay true to the spirit of this music. Where ornaments, agogics and articulation are concerned, one should try to make them organic on the piano. But it's possible that agogic touches that would work on the harpsichord might sound exaggerated on the modern piano, precisely because there aren't so many possibilities on the harpsichord of exploiting phrasing and dynamics as on the piano, and accordingly one has to have a different approach to agogics.

*Isn't it a special challenge to make agogic variation work in organic and harmonic terms with two or three musicians?*

AV: Yes, it's a completely different thing to play as a soloist with an orchestra from playing with one or two more pianists – and with an orchestra as well. It's a big challenge to play well together on several pianos.

*How much did you rehearse these three concertos?*

EK: Oh, a lot. And constantly.

LHG: We feel it's important not just to rehearse a canned interpretation for each new concert together, but always to create something new.

EK: The magical power of this music makes routine impossible.

*Was it an adjustment for you not to play alone as a soloist?*

EK: Yes. You can play more freely as the only soloist in a concerto, while still remaining within the stylistic boundaries.

AV: But we also managed to play together with at least some degree of spontaneity, because we listen and react to each other in concert.

*Not all of these concertos were originally intended for the harpsichord: some are arrangements. Does it matter to your interpretation whether the concertos were originally written for violin or oboe – or for the harpsichord?*

EK: Bach was an unbelievably good arranger, so that doesn't play a big role. Bach took account of the characteristics of the instruments in his arrangements.

LHG: In a certain way, however, it helped me to have the violin line at the back of my mind when playing my part in the Concerto BWV 1062.

*A purely hypothetical question: would Bach have made an arrangement for concert grands if the instruments had already existed in his time?*

EK: He was an incredible genius, but also a practical thinker, and he was open to new developments – especially in instrument making. How Bach would have perceived the sound of the modern piano does remain hypothetical, especially since the concert grand, of course, has no place in the period. But he would certainly have found a way to make the best possible use of the instrument's potential. He wrote a lot for the harpsichord, but at home he preferred to play the clavichord, an instrument that enables one to achieve more delicate phrasing.

AV: I think Bach would have found a loud, well-functioning, dynamic keyboard instrument highly attractive, as he was very interested in Silbermann's fortepianos, for example. It's actually been conjectured not only that the *Musical Offering* was written for the Silbermann fortepiano, but even that some Bach concertos were performed on such instruments in Leipzig.

*Bach wrote these concertos for his sons and his pupils. Was it also a teacher-student relationship with you?*

EK: It was more like a partnership, I would say.

LHG: And in any case it was family music-making.

*How did you set the tempi, for example? Was that a democratic process?*

AV: In a way, the tempi set themselves. We experimented a great deal, and the tempo that was

right in December was suddenly not right in March. And the following December it was right again.

EK: And what was right in one hall was too fast or too slow in another.

*Were there any controversies in the course of the rehearsals about how to phrase or play a certain theme – since you also have to play the same themes one after the other?*

EK: It was more of an organic process: we listened to each other as we played and our ideas converged.

AV: In the course of our many rehearsals – and also discussions – we reached a common interpretation.

*And then there was the orchestra as well. How did you find working with the Kammerakademie Potsdam?*

LHG: At the start we were all slightly cautious, but over the course of time we realised that we valued and respected each other – and indeed liked each other.

AV: It was a very intensive and, we hope, successful collaboration. We immediately felt that everyone in the orchestra shared our passion for Bach's music.

LHG: If we've succeeded in conveying the happiness and joy we had while playing, then our efforts were not in vain.

*Interview by Henning Vogler*

RECORDED IN APRIL 2018 AT THE JESUS-CHRISTUS-KIRCHE, BERLIN (GERMANY)

ANDREAS SPREER RECORDED PRODUCER, MIXING & MASTERING  
TOM SPOGIS SOUND ENGINEER

GERD FINKENSTEIN PIANO TUNING

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION  
LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION  
VALÉRIE LAGARDE & ALINE LUGAND-GRIS SOURIS DESIGN & ARTWORK

GAETAN CHARBONNEAU / MILLENNIUM IMAGES, UK COVER IMAGE  
BURKHARD SCHEIBE INSIDE PHOTOS

**ALPHA CLASSICS**

DIDIER MARTIN DIRECTOR  
LOUISE BUREL PRODUCTION  
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 446

© KAMMERAKADEMIE POTSDAM & ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2019

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2019

## ALSO AVAILABLE



ALPHA 203



ALPHA 231



ALPHA 275

