



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki

OVERTURES

« The 4 ORCHESTRAL SUITES »

2 SACDs for the price of 1

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

4 OUVERTURES (ORCHESTRAL SUITES)

Disc 1

OUVERTURE III (SUITE IN D MAJOR) BWV 1068 23'29

Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, Fagotto, Violino I, II, Viola, Continuo

- | | | |
|---|-------------------------|-------|
| 1 | I. Ouverture | 10'19 |
| 2 | II. Air | 4'41 |
| 3 | III. Gavotte I – II – I | 4'26 |
| 4 | IV. Bourrée | 1'10 |
| 5 | V. Gigue | 2'48 |

OUVERTURE I (SUITE IN C MAJOR) BWV 1066 26'42

Oboe I, II, Fagotto, Violino I, II, Viola, Continuo, Cembalo

- | | | |
|----|---------------------------|-------|
| 6 | I. Ouverture | 10'01 |
| 7 | II. Courante | 2'21 |
| 8 | III. Gavotte I – II – I | 3'48 |
| 9 | IV. Forlane | 1'19 |
| 10 | V. Menuet I – II – I | 3'27 |
| 11 | VI. Bourrée I – II – I | 2'32 |
| 12 | VII. Passepied I – II – I | 3'06 |

OUVERTURE II (SUITE IN B MINOR) BWV 1067 24'14

Flauto traverso, Violino I, II, Viola, Continuo

- | | | |
|-----------|-----------------------------------|-------|
| 13 | I. Ouverture | 10'41 |
| 14 | II. Rondeau | 1'52 |
| 15 | III. Sarabande | 2'53 |
| 16 | IV. Bourrée I – II – I | 2'05 |
| 17 | V. Polonaise – Double – Polonaise | 3'52 |
| 18 | VI. Menuet | 1'17 |
| 19 | VII. Badinerie | 1'23 |

LILIKO MAEDA *flauto traverso solo*

Disc 2

OUVERTURE IV (SUITE IN D MAJOR) BWV 1069 24'01

*Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, III, Fagotto,
Violino I, II, Viola, Violoncello, Violone, Continuo*

- | | | |
|----------|------------------------|-------|
| 1 | I. Ouverture | 12'21 |
| 2 | II. Bourrée I – II – I | 2'55 |
| 3 | III. Gavotte | 1'57 |
| 4 | IV. Menuet I – II – I | 4'11 |
| 5 | V. Réjouissance | 2'31 |

TT: 99'45 (Disc 1: 75'18 · Disc 2: 24'27)

Orchestra of the **BACH COLLEGIUM JAPAN**

MASAAKI SUZUKI *direction*

BACH COLLEGIUM JAPAN

Tromba (Trumpet) I:	Toshio Shimada
Tromba II:	Graham Nicholson
Tromba III:	Ayako Murata
Timpani:	Kjartan Gudnason
Flauto traverso:	Liliko Maeda
Oboe I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Atsuko Ozaki
Oboe III:	Yukari Maehashi
Fagotto:	Kiyotaka Dosaka
Violino I:	Natsumi Wakamatsu* <i>leader</i> Paul Herrera Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada* Yuko Araki Yukie Yamaguchi
Viola:	Yoshiko Morita* Hiroshi Narita
CONTINUO	
Violoncello:	Hidemi Suzuki* Takashi Kaketa
Contrabbasso:	Shigeru Sakurai*
Cembalo:	Masaaki Suzuki*
Directed by	Masaaki Suzuki

(*Ouverture II)

Two genres dominated orchestral music in the time of **Johann Sebastian Bach**: the overture suite and the concerto. The overture suite represented the French tradition, the concerto the Italian. In Germany, however, both genres were remodelled in a new idiom – that of ‘mixed taste’, combining stylistic elements of both and also merging with the local tradition. Bach contributed directly to this development. He worked in both genres and, in each, produced works that have long held a place of honour within the history of music.

There is, however, a slight imbalance between the genres in his output: whereas his surviving concertos are more than twenty in number, there are only four orchestral suites. This inequality reflects musical developments: for Bach and his generation, both the concerto and the orchestral suite were current genres, but they co-existed only for a relatively short time within the history of music. The concerto was still a young form with a promising future. The suite, however, was in decline; it would even fail to engage the interest of Bach’s sons’ generation. It was a victim of the spiritual and social revolutions of its time, long before the forces of change erupted in the French Revolution of 1789, imposing fundamental changes upon the old order. French and aristocratic by its innermost nature, the suite lost ground in Germany as the nobility and bourgeoisie lost their fixation with France and the Versailles court, and instead developed their own new, ‘enlightened’ and bourgeois lifestyle. As Versailles lost its prominence, the importance of the dance as a social phenomenon also waned; today it is almost impossible to imagine the widespread position of eminence that it enjoyed. The ‘Sun King’ – Louis XIV of France (1643-1715), who was a talented and enthusiastic dancer – had shared his passion with all of Europe, and until well into the eighteenth century French dance, with its multitude of types, characters and forms, was a required cultural accomplishment for nobility and bourgeoisie. French dance also underpinned the suites for ensemble, keyboard or lute that not only enjoyed widespread popularity but also earned the genuine appreciation of the connoisseur.

This is the cultural background of Bach's orchestral suites. Fortunately there is nothing in them to indicate that the genre is in terminal decline; they are full of vitality and charisma, and are moreover in many ways fashionable and courtly. Although they seem to speak with a French accent, they are to a large extent Germanic, and Italian aspects are present too in the non-dance movements and, especially, in the partly *concertante* conception of the works, which interpolates elements of the instrumental solo concerto into the suite form. Admittedly this formal peculiarity – which is especially evident in the *Suite in B minor* for solo flute and orchestra (BWV 1067), is neither of Italian nor of French origin, but is part of the German amalgamation of both national styles into 'mixed taste'. This is associated in particular with the music of Georg Philipp Telemann (1681-1767), whose orchestral suites still served as a role model and – bearing in mind Bach's friendship as a young man with Telemann – must have served as an example for him as well.

Even today, Bach scholars cannot be certain about the placing of the four orchestral suites within Bach's life. Bach's original score has not survived for any of the four suites, and we cannot therefore date them on the basis of the paper and handwriting. Admittedly we have some orchestral parts from Bach's Leipzig period (1723-1750), but some of these were certainly prepared for repeat performances, and others probably so; they thus reveal nothing about the music's origin. The works probably date to a large extent from Bach's time as *Hofkapellmeister* to Prince Leopold of Anhalt-Cöthen (1717-1723), but parts of them may be even older, from his years as organist and *Konzertmeister* at the Weimar court (1708-1717). In the case of the *B minor Suite* (BWV 1067), there are some indications of a later date of composition; the work did not reach its definitive form until around 1738 in Leipzig. The final versions of the two *D major Suites* (BWV 1068, 1069) are also the result of reworkings from the Leipzig period.

From a formal point of view, all four works are 'overture suites' in which a sequence of dances and sometimes also free compositions are preceded by an

extended first movement, of French opera overture type, with its numerous characteristic changes of pulse. A slow, ceremonial introduction in dotted rhythms is followed by a fast, fugal passage, which in turn is succeeded by a slow section in the manner of the introduction; the fugato and slow section are then repeated. This type of overture goes back to Jean-Baptiste Lully (1632-1687), court conductor to Louis XIV; the introduction then had a ceremonial character because the overture marked the festive entry of the King and his retinue.

If the overtures in French orchestral suites were always genuine opera overtures, and the dances that followed were always the ballet music from the same operas, in Germany – since the late seventeenth century – orchestral suites were composed as purely orchestral music without reference to opera. Like in France, the overture was generally followed by a free sequence of dances – some fashionable, some traditional – intermingled with movements that were unrelated to dance.

The individual dance types embodied musical characters that were well-known in their era. Sometimes these were dances that were even then regarded as ‘classical’; although they were still in regular use in ballet and were also taught by both court and bourgeois dance instructors, they were gradually disappearing from social dance occasions. As instrumental music (especially in keyboard suites), however, they survived for longer in a very stylized form: the courante, the sarabande and the gigue. In suites from Bach’s era, this older stratum of dance types was juxtaposed with modern dance forms that were in regular use on social occasions, as we find in Bach’s own orchestral suites. In first place – the most popular dance until well after the end of the baroque era – was the minuet; other dances that occur frequently include the gavotte and bourrée. The passepied and polonaise (*Polonoise*) are found in one suite each. All of these modern forms are often used in pairs: as *Menuet (Gavotte, Bourrée, Passepied) I/II* or *Polonoise with Double*. In these cases the second version assumes the role of a trio; in character – and sometimes also in instrumentation and key – it forms a contrast with the first ver-

sion, or a variation on it (*Double*). In performance the first version is then repeated to conclude the movement.

In addition, three of the four orchestral suites contain a movement that we might nowadays term a 'character piece': the *Badinerie* in the *Suite No. 2 in B minor* (BWV 1067), the famous *Air* in the *Suite No. 3 in D major* (BWV 1068) and a *Réjouissance* in the *Suite No. 4 in D major* (BWV 1069)

Apart from the overture, the dances are determining feature of these suites. An idea of how contemporary listeners experienced the characteristic elements of these dances can be gained from the vivid and apt descriptions provided by Bach's learned colleague Johann Mattheson (1681-1764) in his musical compendium *Der Vollkommene Capellmeister*, published in Hamburg in 1739. He explains that the courante tried 'to do full justice to its name with its constant motion – but of such a kind that it progresses charmingly and tenderly'. The sarabande is characterized by 'grandezza' and 'seriousness'. The gigue displays a 'fresh and nimble' nature with 'heated and hasty zeal'; its purely instrumental forms in particular are of 'extreme rapidity or hastiness, yet often in a flowing and by no means impetuous way'. The basic mood of the minuet was 'a moderate joviality'. That of the gavotte, by contrast, was 'a truly exultant joy', whilst the particular characteristic of this dance was its 'skipping nature...; not at all running'. The bourrée had 'more that was flowing, smooth, gliding and belonging together' than the gavotte, and was characterized by its 'pleasant nature' and the expression of satisfaction and relaxed inouciance. The passepied was marked by 'foolishness', 'unease and fickleness', although, as Mattheson elegantly adds, it is 'that type of foolishness that has nothing hateful or deprecatory about it, but is instead rather endearing; similarly many a lady, though she may be slightly erratic, does not for that reason relinquish her charm'. The polonaise, finally, was governed by 'a special candour and even a free spirit', a trait that Mattheson associated with the Polish origin of the dance and the Polish national character.

For the *Orchestral Suite No. 1 in C major* (BWV 1066) a set of parts has been preserved that, to judge from the copyist involved, must have been prepared in Leipzig in 1724/25. It is not a new composition from that period, however, but was written some years earlier – probably in Cöthen, or even earlier in Weimar; it is possibly the earliest of the four suites. At any rate, it is particularly close to the French tradition. This applies especially to the instrumentation: as with Lully, a ‘trio’ of two oboes and bassoon (which also assumes soloistic functions) is set against the strings. It also applies to the sequence of movements that follows (the ‘suite’ proper), which here consists exclusively of dances and, with the inclusion of the *Courante*, has a very conservative inclination. An exotic among the dances is the *Forlane*, a lively dance in 6/4-time from the Italian province of Friulia that enjoyed particular popularity in eighteenth-century Venice. Bach adds an imaginative feature to the *Gavotte II*: during the trio writing for the wind instruments we hear a fanfare-like signal, played by the strings; this consists of a rising and falling C major arpeggio, after which the dominant is repeated (c'-e'-g'-c''-g'-e'-c'-g'-g'-g'-g'-g'). We recognize this signal: something very similar is heard at the beginning of the *Brandenburg Concerto No. 1* as a horn theme, and a slightly varied version is heard in the trumpet part of the aria ‘Großer Herr, o starker König’ from Bach’s *Christmas Oratorio*, and even in the parody original of this movement, the aria ‘Kron und Preis gekrönter Damen’ from the cantata *Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten* (BWV 214). In Bach’s time, one of the uses of this signal was to greet the Prince at festive occasions. Quite what this means in the context of the orchestral suite, and whom Bach had wished to greet, can no longer be determined. Bach’s contemporary audiences will presumably have understood the gesture, or at least had some inkling of its meaning.

The *Orchestral Suite No. 2 in B minor* (BWV 1067) is without question the youngest of the four. Bach scholars, however, continue to dispute its time of composition. The dates ‘before 1722’ and ‘the 1730s’ are possible suggestions. The latest possible time is determined by a set of parts written out by Bach and various

copyists from the period of roughly 1738-39. Another argument for a relatively late date of composition relates to the various extravagances that Bach permits himself. In the *Overture*, for instance, he flies in the face of tradition by changing the metre of the final slow section from 4/4 to 3/4. Another example is found in the *Sarabande*, which he writes as a canon between the highest parts (flute, violin I) and the lowest (continuo). Moreover, in the *Double* of the *Polonoise*, he transplants the upper line, previously heard from the flute and first violin, into the bass, placing above it a virtuosic flute solo. In the *Overture* the flute has ample opportunity to behave like a soloist, an opportunity offered in only two of the dances – the above-mentioned *Double* of the *Polonoise* and the *Bourrée II*. In the *Badinerie* ('jesting', 'foolery'), however, the flute can really show off; it is a finale of thrilling momentum. It is no coincidence that this movement is today one of Bach's most popular pieces.

The entire suite, especially the finale, seems to be tailor-made for the flute. Modern Bach scholarship, however, teaches us differently. The parts from 1738-39 show (mostly by way of corrections of mistakes in transposition) that the work had an earlier version: it was originally in A minor and was evidently intended not for the flute but for the violin.

In the *Orchestral Suite No. 3 in D major* (BWV 1068), magnificently and colourfully scored for three trumpets, timpani and two oboes, which add lustre to the string sound, the *Overture* – with its decidedly *concertante* use of the first violin – at times sounds rather like a violin concerto. Much the same applies to the famous *Air*, which is totally dominated by the *cantabile* first violin line and, with its *ostinato* bass writing, could well serve as the middle movement of a violin concerto. On the other hand the dances that follow – *Gavotte I/II* and *Bourrée* – are scored traditionally for orchestra: the oboes reinforce the violins, whilst the trumpets and timpani are mostly confined to short contributions, rather like festive accents. In the *Gigue* the first violin again has a leading role although here, unlike in the *Overture* and *Air*, it is somewhat obscured by the accompanying oboes.

Some of the surviving parts for the work were written around 1730 by Bach himself, together with his pupil Johann Ludwig Krebs and his son Carl Philipp Emanuel Bach. It is believed, however, that the work is of earlier origin and dates from Bach's early Köthen period, before 1720. An examination of these parts, their mistakes and corrections, combined with an analysis of the composition technique, suggests that there was an earlier version of this suite too, and that in its present form it is the result of a thorough revision. Apparently the entire work was originally scored just for strings and continuo, and Bach added the trumpets, timpani and oboe later on, during his Leipzig period. This would mean that only the *Air* (in which the wind instruments and timpani are silent) is heard in its original form.

The ***Orchestral Suite No. 4 in D major*** (BWV 1069) has even greater sonic splendour than its companion work in the same key. In addition to the strings, the work calls for not only three trumpets and a pair of timpani but also four woodwind instruments – three oboes and a bassoon. Unlike in its companion piece, the woodwind are here treated as an independent group; both in the *Overture* and in the following movements they have passages of varying lengths without string accompaniment, whilst the trumpets are always used in a purely additive manner, as an supplementary tone colour alongside the strings and oboes. Here, too, the reason for this seems to be bound up with the work's peculiar origins, almost in two phases (although, admittedly, these can only be inferred indirectly from the source materials and technical considerations). The original version, it would seem, used the four woodwind instruments but had neither trumpets nor timpani. As far as the *Overture* is concerned, the parts evidently date back to an arrangement by Bach in another context, as a so-called parody. In his cantata for Christmas Day of 1725, *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110), Bach used this *Overture* as the basis for the introductory chorus; he re-used the instrumental parts in their entirety and added a four-part choral setting to the rapid, fugal middle section. At church services on important occasions such as Christmas Day it was normal for trumpets and timpani

to be used, and so Bach added parts for these instruments (and from the corrections in his score we can see that he composed these parts as he wrote them out). From the cantata the trumpet and timpani parts later found their way back into the *Overture* and, in consequence, it proved necessary to compose trumpet and timpani parts for the *Bourrée I*, *Gavotte* and *Réjouissance* as well. Like the original date of composition, the date of the revision is impossible to determine. Some scholars suggest that the original might date back to Bach's Weimar period, around 1716.

Concerning the *Overture*, or more specifically its middle section, we should also mention the text that Bach used for the Christmas cantata of 1725: 'Unser Mund sei voll Lachens und unsre Zunge voll Ruhmens; denn der Herr hat Großes an uns getan' ('May our mouth be filled with laughter, and our tongue with singing, for the Lord hath done great things for us', after Psalm 126, verses 2-3). This also serves as an excellent characterization of the music itself. The *Bourrée I* and *II* contain an especially striking feature: the *ostinato* use of a motif that is only slightly varied. In the *Bourrée I* this is an ascending broken triad. In the first part of the movement, the woodwind present the dance itself and the strings comment upon it with entries at regular two bar intervals; in the second part the wind and strings swap roles and further lighten the exchange. In the *Bourrée II* the melody is given exclusively to the woodwind, whilst the violins and viola insistently repeat an ornamental, semicircular figure ('circolo mezzo'). In the case of the next two dances, Johann Mattheson's descriptions 'exultant joy' and 'skipping nature' (*Gavotte*) and 'moderate joviality' (*Menuet I/II*) seem particularly apposite. In conclusion there is a *Réjouissance* (festivity, rejoicing) – not at all half-hearted, but a piece of boisterous merriment.

© Klaus Hofmann 2005

The **Bach Collegium Japan** (BCJ) has acquired a formidable reputation for its recordings of J.S. Bach's Church Cantatas on BIS since 1995. Founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who holds the post of music director, the BCJ aims to introduce

Japanese audiences to period instrument performances of great works of the baroque period. As the name of the ensemble indicates, it focuses on the works of J.S. Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Böhm. The BCJ comprises both baroque orchestra and choir, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes (Bach's *Brandenburg Concertos* are available on BIS-CD-1151/52, and his violin concertos on BIS-CD-961). In addition, the BCJ performs masterpieces such as Bach's *St. Matthew Passion*, Handel's *Messiah* and Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin Mary* as well as smaller works for soloists or vocal ensembles. Based in Tokyo and Kobe, the BCJ not only performs throughout Japan, but also makes regular appearances all over the world, including the USA (Carnegie Hall), Australia and Europe (the Bach Festival Leipzig).

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee. He then began working as a soloist from his base in Japan, giving frequent performances in Europe and making annual concert tours, especially in the Netherlands, Germany and France. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo Geijutsu University. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. He has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord.

Zwei Gattungen beherrschen die Orchestermusik der Zeit **Johann Sebastian Bachs**: die Ouvertüresuite und das Konzert. Dabei vertritt die Ouvertüresuite die französische, das Konzert die italienische Tradition. Beide Gattungen aber erfahren in Deutschland eine Umprägung im Sinne eines neuen Idioms, des in Deutschland entstehenden „vermischten Geschmacks“, der Stilelemente beider Traditionen miteinander verbindet und mit der eigenen heimischen Überlieferung verschmilzt. Bach hat unmittelbaren Anteil an dieser Entwicklung. Er hat sich mit beiden Gattungen und ihren Traditionen auseinandergesetzt und auf beiden Feldern Werke geschaffen, die seit langem zur musikalischen Weltliteratur zählen.

Allerdings sind die Gewichte ungleich verteilt: Während die Gattung Konzert im erhaltenen Instrumentalschaffen mit über zwanzig Werken vertreten ist, sind es bei den Orchestersuiten nur vier an der Zahl. Das ungleiche Verhältnis ist musikgeschichtlich symptomatisch: Orchestersuite und Konzert sind für Bach und seine Generation aktuell, aber gleichzeitig aktuell sind sie doch nur für einen verhältnismäßig kurzen Abschnitt der Musikgeschichte. Das damals noch junge Konzert hat seine Zukunft noch vor sich. Die Suite aber vermag schon die Generation der Bach-Söhne nicht mehr zu interessieren – sie tritt ab. Sie wird ein Opfer der geistigen und gesellschaftlichen Umwälzungen des Jahrhunderts, und dies schon lange bevor die historisch wirksamen Kräfte eruptionsartig in der Französischen Revolution des Jahres 1789 die alte Welt von Grund auf verändern. Französisch und aristokratisch, wie die Suite ihrem innersten Wesen nach ist, wird ihr in Deutschland in dem Maße der Boden entzogen, in dem sich Adel und Bürgertum aus ihrer Fixierung auf Frankreich und den Versailler Hof lösen und neue, eigene „aufgeklärte“ und bürgerliche Lebensformen entwickeln. Verloren geht mit dem Leitbild Versailles auch eine Gesellschaftskultur des Tanzes, von deren Hochstand und Breite wir uns heute kaum einen Begriff zu machen vermögen. Der tanzbegeisterte und -begabte französische „Sonnenkönig“ Ludwig XIV. (1643-1715) hatte ganz Europa angesteckt, und bis weit in das 18. Jahrhundert hinein war die französische Tanzkunst

mit all der Vielfalt ihrer Typen, Charaktere und Formen für Adel und Bürgertum selbstverständliches Bildungsgut und für Ensemble- wie Klavier- und Lautensuite nicht nur Grundlage ihrer allgemeinen Popularität, sondern auch echten, kenne-rischen Hörens.

Mit diesem kulturellen Hintergrund rechnen auch Bachs Orchestersuiten. Vom bevorstehenden Ableben der Gattung ist bei ihnen glücklicherweise noch nichts zu spüren, sie sind voller Vitalität und Präsenz, dabei in vielem modisch und höfisch, sprechen zuweilen gleichsam mit französischem Akzent, aber zugleich ist vieles an ihnen sehr deutsch, Italienisches mischt sich ein in einigen tanzfreien Stücken und namentlich in der teilweise konzertanten Werkkonzeption, die ein Stück weit Elemente des instrumentalen Solokonzerts in die Suite interpoliert. Diese Besonderheit der Suitengestaltung freilich, die bei Bach besonders deutlich in der *h-moll-Suite* für Soloflöte und Orchester (BWV 1067) hervortritt, ist weder italienischer noch französischer Herkunft, sondern Teil der in Deutschland betriebenen Verbindung beider Nationalstile im „vermischten Geschmack“, und hier speziell mit dem Namen und Werk Georg Philipp Telemanns (1681-1767) verbunden, dessen Orchestersuiten weithin als Vorbild galten und wohl auch Bach – der in jungen Jahren mit Telemann befreundet war – als Muster gedient haben.

Über den Platz der vier Orchestersuiten in Bachs Lebensgeschichte ist sich die Bach-Forschung bis heute nicht völlig im klaren. Von keiner von ihnen hat sich Bachs Originalpartitur erhalten, so dass eine Datierung anhand von Schrift und Papier nicht möglich ist. Aufführungsstimmen gibt es zwar zum Teil aus Bachs Leipziger Zeit (1723-1750), doch wurden sie teils sicher, teils wahrscheinlich erst für Wiederaufführungen angefertigt, sagen also nichts über die Ursprünge. Diese dürften im wesentlichen in Bachs Zeit als Hofkapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, 1717-1723, liegen, könnten aber teilweise auch weiter zurückreichen in die letzten Jahre seiner Tätigkeit als Organist und Konzertmeister des Weimarer Hofes (1708-1717). Bei der *Suite in h-moll* (BWV 1067) deutet manches auf eine spätere

Entstehung; ihre endgültige Fassung jedenfalls hat sie, wie man heute weiß, erst um 1738 in Leipzig erhalten. Auch die beiden *D-Dur-Suiten* (BWV 1068, 1069) verdanken ihre endgültige Gestalt Umarbeitungen der Leipziger Jahre.

Formal betrachtet handelt es sich bei allen vier Werken um „Ouvertürensuiten“, bei denen einer Folge von Tänzen und teilweise auch freien Stücken ein ausgeglichener Kopfsatz vom Typus der französischen Opérouvertüre mit ihrem charakteristischen mehrfachen Wechsel der Bewegungsformen vorausgeht: Einer langsamen, zeremoniösen Einleitung im sogenannten „punktierten Rhythmus“ folgt ein schneller, fugierter Abschnitt, und auf diesen wieder ein langsamer Teil in der Art der Einleitung, anschließend werden Fugato und langsamer Teil gemeinsam wiederholt. Dieser Ouvertürentypus geht zurück auf den Hofkapellmeister Ludwigs XIV., Jean-Baptiste Lully (1632-1687); der zeremoniale Charakter der Einleitung hat seinen Ursprung darin, dass die Ouvertüre zum feierlichen Einzug des Königs und seines Gefolges diente.

Waren die Ouvertüren in der französischen Orchestersuite stets wirkliche Opern-einleitungen, und die Folgesätze jeweils die Balletteinlagen aus eben derselben Oper, so wurden in Deutschland seit dem späten 17. Jahrhundert Orchestersuiten ohne einen derartigen Bezug als freie Instrumentalwerke komponiert. Der Ouvertüre folgt in aller Regel wie in Frankreich eine freie Folge von teils aktuellen, teils traditionellen Tanzsätzen, vermischt mit tanzfreien Stücken.

Die einzelnen Tanztypen verkörperten für die damalige Zeit wohlvertraute musikalische Charaktere. Zum Teil handelt es sich dabei um damals bereits sozusagen „klassische“ Tänze, die zwar noch im Ballett lebendig waren und auch noch von den höfischen und bürgerlichen Tanzmeistern gelehrt wurden, aber mehr und mehr aus der gesellschaftlichen Tanzpraxis verschwanden, während sie in der Instrumentalmusik, namentlich in der Klaviersuite, in stark stilisierter Form noch längere Zeit nachlebten, wie die *Courante*, die *Sarabande* und die *Gigue*. Dieser älteren Schicht von Tanztypen stehen in den Suiten der Bach-Zeit aktuelle Tanzformen gegenüber,

die damals als Gesellschaftstänze lebendig waren und uns auch in Bachs Orchestersuiten begegnen. An erster Stelle steht hier als noch weit über das Ende der Barockzeit hinaus beliebtester Tanz das Menuett (*Menuet*); hinzu kommen, ebenfalls mehrfach auftretend, *Gavotte* und *Bourrée*, und, jeweils nur in einer Suite begegnend, *Passepied* und *Polonaise* (*Polonoise*). Alle diese modernen Tänze treten häufig in paariger Form auf, als *Menuet* (*Gavotte*, *Bourrée*, *Passepied*) I/II oder *Polonoise* mit *Double*, wobei jeweils Satz II die Rolle eines Trios einnimmt, das im Charakter, teilweise auch in der Besetzung oder in Tonart und Tongeschlecht, zu Satz I kontrastiert oder diesen variiert (*Double*). Im Aufführungsablauf wird jeweils Satz I abschließend wiederholt.

Drei der vier Orchestersuiten enthalten außerdem je einen Satz, den man heute am ehesten als „Charakterstück“ bezeichnen würde, die *Suite Nr. 2 in h-moll* (BWV 1067) eine *Badinerie*, die *Suite Nr. 3 in D-Dur* (BWV 1068) das berühmte *Air*, die *Suite Nr. 4 in D-Dur* (BWV 1069) eine *Réjouissance*.

Die eigentlich bestimmende Schicht aber bilden neben der Ouvertüre die Tänze. Eine Vorstellung davon, wie die damaligen Zuhörer diese Tänze in ihrer je eigenen Charakteristik erlebten, können etwa die anschaulichen und treffenden Beschreibungen vermitteln, die Bachs gelehrter Zeitgenosse Johann Mattheson (1681-1764) in seinem 1739 in Hamburg gedruckten musikalischen Kompendium *Der Vollkommene Capellmeister* gibt. Über die *Courante* heißt es da, sie suche „ihrem Nahmen, durch immerwährendes Lauffen, ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe“. Die *Sarabande* sei von „Grandezza“ und „Ernsthaftigkeit“ bestimmt. Die *Gigue* zeige ein „frisches und hurtiges“ Wesen und „hitzigen und flüchtigen Eifer“, besonders ihre rein instrumentalen Erscheinungsformen seien von einer „äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit; doch mehrentheils auf eine fliessende und keine ungestüme Art“. Dem *Menuet* sei als Grundaffekt „eine mässige Lustigkeit“ eigen. Dagegen sei derjenige der *Gavotte* „eine rechte jauchzende Freude“ und ihr besonderes Merkmal „das hüpfende Wesen ...; keineswegs

das lauffende“. Die *Bourrée* habe „mehr fließendes, glattes, gleitendes und aneinander hängendes ... als die Gavotte“ und zeichne sich aus durch ein „gefälliges Wesen“ und den Ausdruck von Zufriedenheit und gelassener Unbekümmertheit. Das *Passepied* sei von „Leichtsinnigkeit“, „Unruhe und Wanckelmüthigkeit“ gekennzeichnet, doch handle es sich dabei, so ergänzt Mattheson sehr hübsch, „um eine solche Art der Leichtsinnigkeit, die nichts verhasstes oder misfälliges, sondern vielmehr was angenehmes an sich hat: so wie manch Frauenzimmer, ob es gleich ein wenig unbeständig ist, dennoch ihren Reitz dabey nicht verlieret“. In der *Polo-noise* endlich herrsche „eine besondre Offenherzigkeit und ein gar freies Wesen“, ein Merkmal, das Mattheson mit der polnischen Herkunft des Tanzes und dem polnischen Nationalcharakter in Verbindung bringt.

Die *Orchestersuite Nr. 1, C-Dur* (BWV 1066) ist in einem Stimmensatz überliefert, der, nach den beteiligten Kopisten zu schließen, 1724/25 in Leipzig angefertigt worden sein muss, ist aber wohl keine Neukomposition jener Zeit, sondern etliche Jahre älter und vermutlich in Köthen, wenn nicht schon in Weimar entstanden und vielleicht überhaupt die älteste der vier Suiten. Jedenfalls steht sie besonders stark im Banne der französischen Tradition. Das gilt zum einen für die Besetzung: Dem Streicherapparat steht hier wie bei Lully als besonderes Register ein „Trio“ von zwei Oboen und Fagott gegenüber, dem auch solistische Aufgaben übertragen sind. Und es gilt zum anderen für die sich anschließende Satzfolge (die eigentliche „Suite“), die hier nur aus Tänzen besteht und mit der Berücksichtigung der *Courante* einen ausgesprochen konservativen Zug ausprägt. Geradezu ein Exot unter den Tänzen ist die *Forlane*, ein aus der italienischen Provinz Friaul stammender lebhafter Tanz im Sechsvierteltakt, der sich im 18. Jahrhundert in Venedig besonderer Beliebtheit erfreute. Mit einer originellen Besonderheit wartet Bach in der *Gavotte II* auf: In den Triosatz der Bläser hinein erklingt, von den Streichern gespielt, ein fanfarenhaftes Signal, bestehend aus einem durch die Oktave auf- und wieder absteigenden C-Dur-Dreiklang und anschließenden Tonwiederholungen auf

der Quinte (c'-e'-g'-c''-g'-e'-c'-g'-g'-g'-g'-g'). Wir kennen dieses Signal: Es erklingt ganz ähnlich zu Beginn des 1. *Brandenburgischen Konzerts* als Hornthema, außerdem leicht variiert im Trompetenpart der Arie „Großer Herr, o starker König“ aus Bachs *Weihnachtsoratorium* und auch schon in der weltlichen Parodievorlage dieses Satzes, der Arie „Kron und Preis gekrönter Damen“ aus der Kantate *Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten* (BWV 214). Das Signal diente zu Bachs Zeit unter anderem bei festlichen Anlässen zur Begrüßung von Fürsten. Was es in unserem Zusammenhang bedeutet und wen Bach damit etwa hat grüßen wollen, weiß heute niemand mehr zu sagen. Bachs damalige Hörer werden die Geste verstanden oder sich zumindest einen Reim darauf gemacht haben.

Die *Orchestersuite Nr. 2, h-moll* (BWV 1067) ist unstreitig die jüngste der vier Schwestern. Über ihre Entstehungszeit herrscht jedoch Dissens in der Bach-Forschung: Neben dem Datum „vor 1722“ stehen die 1730er Jahre zur Diskussion. Den spätestmöglichen Zeitpunkt markieren Aufführungsstimmen von der Hand Bachs und verschiedener Kopisten aus der Zeit um 1738/39. Für eine relativ späte Entstehung sprechen unter anderem verschiedene Extravaganzen, die sich Bach hier erlaubt. So, indem er in der *Ouverture* den langsamen Schlussabschnitt gegen alle Tradition vom geraden in den Dreivierteltakt versetzt; oder indem er die *Sarabande* als Kanon der Außenstimmen Flöte/Violine I und Continuo gestaltet; oder indem er im *Double* der *Polonoise* die zuvor von Flöte und Violine I gespielte Oberstimme in den Bass verlegt und dazu ein virtuosos Flötensolo setzt. Die *Ouverture* lässt die Flöte ausgiebig solistisch hervortreten, unter den Tänzen bietet dazu außer dem erwähnten *Double* der *Polonoise* nur noch die *Bourrée II* Gelegenheit. Regelrecht brillieren kann die Flöte aber dann in der *Badinerie* (Spaß, Tändelei), einem glänzenden Finale von hinreißendem Schwung, das heute nicht von ungefähr zu den populärsten Stücken Johann Sebastian Bachs gehört.

Die ganze Suite, vor allem aber das Finale, scheint der Flöte auf den Leib geschrieben. Doch die neuere Bach-Forschung belehrt uns eines besseren. Die Stimmen

von 1738/39 zeigen – meist in Form korrigierter Transpositionsversehen –, dass das Werk eine besondere Vorgeschichte hat: Es stand ursprünglich in a-moll und war im Original offenbar nicht für Flöte, sondern für Solovioline bestimmt.

Die **Orchestersuite Nr. 3, D-Dur** (BWV 1068), prächtig und farbig besetzt mit drei Trompeten, Pauken und zwei Oboen, die dem Streicherklang Glanzlichter aufsetzen, rückt die *Ouverture* mit der ausgeprägt konzertanten Behandlung der ersten Violine stellenweise in die Nähe eines Violinkonzerts. Ähnlich das berühmte *Air*, das ganz und gar von der kantablen Partie der ersten Violine beherrscht ist und, auch mit seiner ostinatohaften Bassbehandlung, gut und gern als Mittelsatz eines Violinkonzerts durchgehen könnte. Die nachfolgenden Tanzsätze *Gavotte I/II* und *Bourrée* dagegen sind in traditionellem Orchestersatz gehalten: Die Oboen verstärken die Violinen, die Trompeten und Pauken beschränken sich meist auf kurze Einwürfe, setzen gleichsam festliche Akzente. In der *Gigue* kommt der ersten Violine noch einmal eine besondere Führungsrolle zu, was freilich, anders als in der *Ouverture* und dem *Air*, hier durch die mitgehenden Oboen etwas verdeckt wird.

Ein Teil der überlieferten Stimmen des Werkes ist um 1730 von Bach selbst zusammen mit seinem Schüler Johann Ludwig Krebs und dem Sohn Carl Philipp Emanuel Bach geschrieben, doch wird vermutet, dass das Werk selbst älter ist und auf Bachs frühe Köthener Zeit vor 1720 zurückgeht. Die Untersuchung der Stimmen, ihrer Fehler und Korrekturen, deutet in Verbindung mit der kompositionstechnischen Analyse darauf, dass auch diese Suite eine Vorgeschichte hat und ihre uns vorliegende Erscheinungsform auf einer eingehenden Überarbeitung beruht: Offenbar war das ganze Werk ursprünglich nur für Streichorchester mit Continuo bestimmt, und Bach hat Trompeten, Pauken und Oboen erst in seiner Leipziger Zeit nachträglich hinzugefügt. So gesehen erscheint in der überlieferten Fassung nur das *Air*, bei dem Bläser und Pauken schweigen, in seiner ursprünglichen Klanggestalt.

Die **Orchestersuite Nr. 4, D-Dur** (BWV 1069) übertrifft das Schwesterwerk gleicher Tonart noch um einiges an Klangpracht. Außer ebenfalls drei Trompeten

und einem Paukenpaar treten hier nicht weniger als vier Holzbläser zum Streichersatz hinzu, drei Oboen und ein Fagott. Anders als in dem Schwesterwerk sind die Holzbläser als selbständige Klanggruppe behandelt, haben in der *Ouverture* wie auch in den nachfolgenden Sätzen kürzere und längere Passagen allein, ohne Begleitung der Streicher, zu bestreiten, während die Trompeten stets nur additiv, gleichsam als Kolorit, zu Streichern und Oboen hinzutreten. Der Grund dafür liegt offenbar auch hier in einer besonderen, gleichsam zweistufigen Entstehung des Werkes, die sich freilich wiederum nur indirekt aus der Analyse von Quellen- und kompositionstechnischen Befunden erschließen lässt. Danach verfügte das Original der Suite zwar bereits über das Holzbläserquartett, nicht aber über Trompeten und Pauken. Deren Stimmen gehen vielmehr offenbar, soweit es die *Ouverture* betrifft, zurück auf eine Bach'sche Bearbeitung des Satzes für einen anderen Zusammenhang, nämlich in einer sogenannten Parodie: In seiner Kantate zum 1. Weihnachtstag 1725, *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110), verwendete Bach die *Ouverture* als Grundlage des Eingangschors, übernahm den gesamten vorhandenen Instrumentalpart und fügte in dem schnellen, fugierten Mittelteil einen vierstimmigen Chorsatz hinzu. Und da im Gottesdienst an hohen Festen wie dem ersten Weihnachtsfeiertag in aller Regel mit Trompeten und Pauken musiziert wurde, setzte er außerdem Partien für diese hinzu (und an den Korrekturen in seiner Partitur ist noch zu erkennen, dass er die Stimmen im Augenblick der Niederschrift hinzukomponierte). Erst von der Kantate aus gingen die Trompeten- und Paukenstimmen später in die *Ouverture* über, und in diesem Zusammenhang müssen dann auch die Trompeten- und Paukenpartien der *Bourrée I*, der *Gavotte* und der *Réjouissance* nachkomponiert worden sein. Wann diese Überarbeitung der Suite erfolgte, ist ebenso unbekannt wie die Entstehungszeit des Originalwerks, dessen Urform nach Vermutungen einzelner Bach-Forscher bis in die Weimarer Zeit um 1716 zurückgehen könnte.

Zur *Ouverture* sei hier noch der Text erwähnt, den Bach in der Weihnachtskantate von 1725 mit ihrem Mittelteil verbunden hat: „Unser Mund sei voll Lachens

und unsre Zunge voll Rühmens; denn der Herr hat Großes an uns getan“ (nach Psalm 126, Vers 2-3). Denn trefflich ist damit auch die Musik selbst charakterisiert. *Bourrée I* und *II* fallen durch ein besonderes Gestaltungsmoment auf, die ostinate Wiederholung eines nur leicht variierten Motivs: In der *Bourrée I* ist dies ein gebrochener Dreiklang aufwärts. Im ersten Teil des Satzes tragen die Holzbläser den eigentlichen Tanzsatz vor und die Streicher kommentieren dies gleichsam mit regelmäßig alle zwei Takte eintretenden Einwüfen, im zweiten Teil tauschen Streicher und Bläser zunächst die Rollen und lockern dann das Wechselspiel weiter auf. In der *Bourrée II* bleibt die Melodieführung durchweg bei den Holzbläsern, und Violinen und Viola wiederholen dazu beharrlich eine ornamentartige halbkreisförmige Figur („circolo mezzo“). Auf die beiden folgenden Tänze scheinen Johann Matthesons Worte von der „jauchzenden Freude“ und dem „hüpfenden Wesen“ (*Gavotte*) wie von der „mäßigen Lustigkeit“ (*Menuet I/II*) besonders gut zu passen. Den Beschluss bildet, in keineswegs mäßiger, sondern eher ausgelassener Lustigkeit eine *Réjouissance* (Lustbarkeit, Fröhlichkeit).

© Klaus Hofmann 2005

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) hat sich für seine Einspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs bei BIS einen hervorragenden Ruf erworben. Das 1990 von Masaaki Suzuki, seinem Musikdirektor, gegründete Ensemble hat es sich zur Aufgabe gemacht, japanische Hörer mit bedeutenden Werken des Barock auf historischem Instrumentarium vertraut zu machen. Wie der Name des Ensembles schon sagt, konzentriert es sich auf die Werke Johann Sebastian Bachs und jenen protestantischen deutschen Komponisten, die ihm vorangingen und ihn beeinflussten, wie etwa Buxtehude, Schütz, Schein und Böhm. Das BCJ besteht aus einem Barockorchester und einem Chor; zu seinen größeren Projekten gehören eine Konzertreihe mit Bach-Kantaten (4 Konzerte pro Jahr) und eine Vielzahl von Instrumentalkonzerten (Bachs *Brandenburgische Konzerte* liegen auf BIS-CD-

1151/52 vor, seine Violinkonzerte auf BIS-CD-961). Außerdem führt das BCJ Meisterwerke wie Bachs *Matthäus-Passion*, Händels *Messias* und Monteverdis *Marienvesper* sowie kleinere Werke für Solisten oder Vokalensembles auf. In Tokyo und Kobe beheimatet, tritt das BCJ nicht nur in Japan, sondern regelmäßig auch in der ganzen Welt auf – u.a. in den USA (Carnegie Hall), Australien und Europa (Bachfest Leipzig).

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und wurde mit 12 Jahren Kirchenorganist. Er studierte Komposition bei Akio Ashiro an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität der bildenden Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß studierte er in der Graduiertenabteilung der Universität Orgel bei Tsuguo Hirono. Daneben studierte er Cembalo in einem von Motoko Nabeshima geleiteten Ensemble für Alte Musik. 1979 ging er an das Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte. Danach war er von Japan aus als Solist tätig, gab häufig Konzerte in Europa und nahm an jährlichen Konzerttourneen durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich teil. Masaaki Suzuki ist derzeit assoziierter Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. 2001 wurde er mit Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit Vokal- und Instrumentalwerken bei BIS vorgelegt, darunter die laufende Gesamteinspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Außerdem nimmt er Bachs gesamtes Cembalowerk auf.

Deux genres dominent la musique pour orchestre de l'époque de **Johann Sebastian Bach** : la Suite (sous-entendu : *de danses*) et le concerto. Ces genres représentent les traditions françaises et italiennes respectivement. En Allemagne cependant, ces genres changèrent de nature pour devenir un nouvel idiome correspondant au « goût mélangé » [*« Vermischte Geschmack »*] originaire de ce pays qui réunit les éléments stylistiques des deux traditions mentionnées plus haut pour les fondre avec sa propre tradition locale. Bach a joué un rôle important dans ce développement. Il s'est consacré aux deux genres ainsi qu'à leur tradition et a composé des œuvres qui comptent depuis longtemps dans la littérature musicale mondiale.

Cependant, le poids est inégalement réparti : alors que le concerto est représenté par plus de vingt œuvres, la suite orchestrale en revanche n'en compte que quatre. Cette relation inégale est, d'un point de vue historico-musical, symptomatique : la suite orchestrale et le concerto sont perçus comme actuels pour Bach et sa génération mais, d'un autre côté, ils ne seront « actuels » que pour une courte période, proportionnellement parlant, de l'histoire musicale. Le genre nouveau à l'époque du concerto avait encore son avenir devant lui. La suite, d'un autre côté, ne devait plus susciter d'intérêt pour les fils de Bach et ainsi s'éteignit. Elle fut une victime des bouleversements intellectuels et sociaux du siècle et ce, bien avant que les forces historiques qui explosèrent à la Révolution française de 1789, ne modifient de fond en comble les données de l'ancien monde. Ce qui était français et aristocratique – comme les suites, par leur nature même, l'étaient – est, d'une certaine façon, disparu en Allemagne et la noblesse et la bourgeoisie ont pu se défaire de leur fixation sur la France et sur la cour de Versailles et développer une nouvelle forme de vie « éclairée » et bourgeoise qui leur était propre. Avec l'image modèle de Versailles, disparut la structure sociale de la danse dont le statut et la popularité à l'époque sont à peine imaginable aujourd'hui. Le Roi-Soleil, Louis XIV (1643-1715), passionné et même doué pour la danse, avait conquis l'Europe entière et

jusqu'à tard durant le 18^e siècle, l'art français de la danse avec sa multitude de types, de caractères et de formes fit alors partie de l'éducation de base de la noblesse et de la bourgeoisie et fut non seulement à l'origine de la popularité en général de la suite instrumentale pour ensemble, instrument à clavier ou luth, mais également un véritable plaisir de connaisseur.

Les Suites pour orchestre de Bach comptent également sur ce contexte culturel. On ne peut encore envisager la disparition prochaine de ce genre tant il est ici représenté avec vitalité et présence, parlant par endroit à la fois avec l'accent français tout en ayant des aspects très allemands et une certaine « italianité » qui s'imisce dans les quelques mouvements n'empruntant pas à la danse et, plus concrètement, dans la conception partiellement concertante de la suite qui intercale plusieurs éléments tirés des concertos pour instrument soliste. Cette particularité formelle de la suite apparaît clairement dans la *Suite en si mineur* pour flûte et orchestre (BWV 1067) et ne tire pas son origine de la France ou de l'Italie mais est plutôt en partie issue de cette union utilisée en Allemagne de ces deux styles nationaux au sein du « goût mélangé » et est ici mise en relation particulièrement avec Georg Philipp Telemann (1681-1767) dont les suites pour orchestre ont servi en grande partie de modèle tout comme celles de Bach (qui, durant sa jeunesse, entretenait des liens amicaux avec Telemann).

La recherche musicologique n'a pu déterminer quel rôle les quatre suites orchestrales ont joué dans la vie de Bach. Nous ne pouvons pour aucune d'entre elles compter sur une partition originale ce qui rend impossible une datation à partir de l'écriture et du papier. On possède cependant des parties séparées datant en partie de la période leipzigoise (1723-1750) de Bach mais on sait, de manière parfois sûre, parfois moins, qu'elles ont servi lors de nouvelles exécutions et qu'elles ne révèlent rien de leur origine. Il est plus que probable qu'elles remontent à la période durant laquelle Bach était maître de chapelle à la cour du Prince Leopold von Anhalt-Coethen (1717-1723) mais elles pourraient aussi remonter à plus loin en-

core, c'est-à-dire à la dernière année de son emploi d'organiste et de chef d'orchestre à la cour de Weimar (où il a été en poste de 1708 à 1717). Dans le cas de la *Suite en si mineur* (BWV 1067), plusieurs croient à une composition plus tardive. Quoi qu'il en soit, on sait aujourd'hui que la version définitive de cette suite a été présentée en 1738 à Leipzig. Les deux suites en ré majeur (BWV 1068 et 1069) ont également reçues leur version définitive au cours de la période leipzigoise.

D'un point de vue formel, il s'agit dans le cas de chacune des quatre suites d'une « suite-ouverture » de danses et, en partie, de pièces libres, précédée d'un premier mouvement initial de grande dimension dans le style de l'ouverture de l'opéra français d'alors avec ses multiples changements de métrique caractéristiques : à une introduction lente et cérémonieuse à la rythmique « pointée » suit une section plus rapide à l'allure fuguée avant de se terminer par une autre section lente à la manière du début dans laquelle le *fugato* et la partie lente sont reprises ensembles. Ce type d'ouverture renvoie au maître de chapelle de la cour de Louis XIV, Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Le caractère cérémonial de l'introduction s'explique par le fait que l'ouverture servait d'entrée solennelle pour le roi et sa suite.

Alors que l'ouverture dans les suites orchestrales françaises était toujours une véritable ouverture d'opéra et que la succession des mouvements correspondait à l'organisation du ballet au sein de ce même opéra, en Allemagne à partir de la fin du 17^e siècle, la suite orchestrale était une pièce instrumentale libre sans les relations formelles qu'on trouvait en France. Après l'ouverture, comme en France, des mouvements de danses tantôt actuelles, tantôt traditionnelles, se mêlent à d'autres pièces n'ayant de leur côté rien à voir avec la danse.

Prises isolément, ces danses incarnaient des caractères musicaux forts connus à l'époque. Il s'agissait en partie déjà de danses « classiques » qui étaient encore utilisées dans le ballet et toujours enseignées par les maîtres de danse de la cour et de la bourgeoisie mais qui en réalité disparaissaient peu à peu de la danse en société alors qu'en revache, elles devaient vivre encore longtemps sous une forme stylisée

dans la musique instrumentale, notamment la suite pour instrument à clavier, comme ce fut le cas pour la Courante, la Sarabande et la Gigue. Ces danses plus anciennes apparaissent dans les suites de l'époque de Bach côte à côte avec des danses actuelles bien vivantes que l'on retrouve également ici dans les suites pour orchestre. Au premier rang, la danse qui bien au-delà de la fin de l'époque baroque devait rester la favorite : le Menuet. On retrouve ensuite, plusieurs fois représentées, la Gavotte et la Bourrée et, à une seule reprise chacune au sein des quatre suites, le Passe-pied et la Polonaise. Toutes ces danses modernes apparaissent souvent « en paire » comme le Menuet (Gavotte, Bourrée, Passe-pied) I/II ou la Polonaise avec son « double » alors que pour chacune d'entre elles, la seconde partie (II) joue le rôle d'un trio qui, au niveau du caractère et partiellement au niveau de l'instrumentation ou de la tonalité, établit un contraste avec la première partie (I) ou alors la varie (« double »). Dans la pratique, la première partie est ensuite à chaque fois répétée.

Trois des quatre suites orchestrales comprennent chacune un mouvement que l'on appellerait plutôt aujourd'hui « pièce de caractère ». Ainsi la *seconde Suite en si mineur* (BWV 1067) comprend une *Badinerie*, la *troisième Suite en ré majeur* (BWV 1068) le célèbre Air et la *quatrième Suite en ré majeur* (BWV 1069) une *Réjouissance*.

La base cependant, est constituée en plus de l'ouverture des danses elles-mêmes. Une interprétation de chacune de celles-ci telles que les auditeurs d'alors ont pu les percevoir a été réalisée de manière évocatrice par le contemporain de Bach, l'érudit Johann Mattheson (1681-1764) dans son traité musical publié en 1739 à Hambourg, *Der Vollkommene Capellmeister* [*Le parfait chef d'orchestre*]. La Courante cherche à « justifier son nom par une course sans fin mais de manière à la fois plaisante et charmante ». La Sarabande est caractérisée par sa « *grandezza* » et son « sérieux ». La Gigue présente « vitesse et vélocité » ainsi que « ferveur et fougue ». Plus particulièrement dans sa forme instrumentale, elle est « extrêmement

rapide et fugace, mais la plupart du temps dans une manière coulante et ininterrompue». Le Menuet affiche une «gaieté modérée». En revanche, la Gavotte est empreinte d'un «bonheur jubilatoire» et sa caractéristique principale est son «allure bondissante ... et pas du tout continue». La Bourrée est «plus coulante, plus aisée, plus glissante et plus liée» que la Gavotte et se distingue par sa «nature agréable» et son expression de contentement et de tranquille insouciance. Le Passe-pied est caractérisé par sa «légèreté», son «agitation et son inconstance». Mattheson ajoute, galamment, qu'elle est «insouciante, mais non détestable ou déplaisante, mais a quelque chose de bien plus agréable : un peu comme une femme un peu inconstante mais qui ne manque cependant pas de charme.» Dans la Polonaise finalement, on perçoit «une sincérité particulière et une nature totalement libre», une caractéristique que Mattheson associe à l'origine polonaise de la danse et au caractère national du peuple polonais.

La *Suite pour orchestre no 1 en do majeur* (BWV 1066) nous est parvenue sous forme de parties séparées à partir desquelles on peut conclure, grâce à l'identité du copiste, qu'elle était déjà complétée lors de la saison 1724-25 à Leipzig. Mais il ne s'agit cependant pas d'une composition originale datant de cette époque mais plutôt de quelques années auparavant et remonte vraisemblablement à la période de Coethen, voire à celle de Weimar et, des quatre suites, est peut être la plus ancienne. Elle est fortement sous l'emprise de l'influence française, notamment en ce qui concerne l'instrumentation : les cordes, comme chez Lully, s'opposent à un «trio» composé de deux hautbois et d'un basson qui joue également un rôle soliste. Les mouvements suivants (la véritable «suite») ne comprennent ici que des danses et, si l'on tient compte de la *Courante*, a un ton résolument conservateur. La *Forlane*, ici un véritable objet exotique au milieu des autres danses, est une danse animée à 6/4 qui vient de la région du Frioul en Italie et était particulièrement prise au 18^e siècle à Venise. Bach nous réserve une surprise dans la *Gavotte II* : dans le mouvement en trio, on entend, joué par les cordes, une fanfare consistant en un

accord ascendant et descendant de do majeur suivi d'une répétition de la quinte à l'intérieur d'une octave (do¹ – mi¹ – sol¹ – do² – sol¹ – mi¹ – do¹ – sol¹ – sol¹ – sol¹ – sol¹). On connaît ce motif : on l'entend, tel quel, au début du *premier Concerto brandebourgeois* joué par un cor et, légèrement modifié, à la trompette dans l'air « Großer Herr, o starker König » [Toi le plus grand et Roi tout-puissant] dans l'*Oratorio de Noël* ainsi que dans la parodie de ce mouvement, l'air « Kron und Preis gekrönter Damen » [Renommée et gloire des dames couronnées] dans la cantate profane *Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten* [Frappez sur vos timbales ! Sonnez, trompettes !] (BWV 214). Ce motif était utilisé à l'époque de Bach notamment à l'occasion de cérémonies pour souhaiter la bienvenue aux princes. La signification de ce signal dans ce contexte-ci et l'identité de la personne que Bach souhaitait saluer sont aujourd'hui inconnues mais les auditeurs d'alors ont cependant compris ce geste ou, à tout le moins, saisi l'allusion.

La *seconde Suite pour orchestre en si mineur* (BWV 1067) est incontestablement la plus récente des quatre. Dans la recherche consacrée à Bach, on ne s'entend cependant pas sur l'époque de sa composition : en plus de la date « avant 1722 », on évoque également les années 1730. La date possible la plus tardive nous provient des parties séparées de la main même de Bach et de celles de différents copistes autour de 1738 et 1739. Les diverses extravagances que Bach s'autorise peuvent laisser croire que la date de composition serait en effet tardive. Parmi celles-ci, mentionnons la section finale lente de l'*Ouverture* qui, contrairement à la tradition, passe d'une mesure binaire à une mesure ternaire ; dans la *Sarabande*, le canon constitué par les voix extrêmes flûtes/premiers violons et continuo ; ou dans le double de la *Polonaise*, la ligne mélodique, jouée auparavant par les flûtes et les premiers violons, passe à la basse pour faire la place à un solo virtuose de flûte. L'*Ouverture* permet à la flûte de se faire abondamment entendre en soliste tout comme, en plus du double de la *Polonaise* mentionnée plus haut, la *Bourrée II*. La flûte a véritablement la possibilité de briller dans la *Badinerie*, un finale éclatant et animé qui, en-

core aujourd'hui, figure – ce qui n'est pas le fruit du hasard – parmi les pièces les plus populaires de Bach.

Toute la Suite au complet, le Finale en particulier, semble avoir été écrit sur mesure pour la flûte. Cependant, des découvertes récentes nous apprennent quelque chose de très intéressant. Les parties de 1738/39 montrent, la plupart sous la forme d'une correction minutieuse d'une transposition, que l'œuvre a eu une genèse tout à fait différente : à l'origine, cette suite était en la mineur et était conçue non pas pour la flûte mais pour un violon solo.

La *troisième Suite en ré majeur* (BWV 1068) est somptueusement orchestrée pour trois trompettes, timbales et deux hautbois qui rehaussent l'éclat des cordes. L'*Ouverture* avec son traitement concertant du premier violon tend vers le concerto. C'est également le cas du célèbre *Air*, totalement dominé par la mélodie du premier violon et du traitement en *ostinato* de la ligne de basse qui pourrait ici passer pour le second mouvement d'un concerto pour violon. Les danses qui suivent, *Gavotte I/II* et la *Bourrée* en revanche sont traitées comme des mouvements orchestraux traditionnels : les hautbois amplifient les violons, les trompettes et les timbales se limitent principalement à de courts motifs et confèrent pour ainsi dire un ton solennel. Le premier violon reprend un rôle important dans la *Gigue*, bien entendu différent de celui de l'*Ouverture* et de l'*Air*, mais est ici quelque peu couvert par le hautbois.

Certaines parties séparées de l'œuvre qui nous sont parvenues datent de 1730 et est de la main même de Bach ainsi que de son élève, Johann Ludwig Krebs, et de son fils Carl Philipp Emanuel mais on suppose que la Suite est plus ancienne et remonte à l'époque où Bach était à Coethen, c'est-à-dire avant 1720. L'étude des parties, des erreurs qu'on y trouve et de leurs corrections laisse supposer, en conjonction avec l'analyse des techniques de composition que cette Suite a également eu une genèse compliquée et que la forme définitive dans laquelle elle apparaît aujourd'hui est le fruit d'un remaniement : apparemment, l'œuvre au complet a d'abord été

écrite pour orchestre à cordes seules avec continuo et Bach n'aurait ajouté les trompettes, timbales et hautbois qu'après coup durant son séjour à Leipzig. Seul l'*Air*, dans lequel les vents et les timbales restent muets, semble subsister de cette version originale.

La *quatrième Suite en ré majeur* (BWV 1069) dépasse l'autre suite composée dans la même tonalité pour ce qui est de l'opulence des couleurs. En plus des trois trompettes et des timbales comme dans la précédente, on y retrouve également pas moins de quatre bois, trois hautbois et un basson, qui s'ajoutent aux cordes. Contrairement à l'autre suite en ré majeur cependant, les bois, traités ici en tant que famille instrumentale distincte, ont dans l'*Ouverture* et dans les autres mouvements des passages à découvert, sans accompagnement aux cordes alors que les trompettes n'ajoutent qu'une couleur aux cordes et au hautbois. La raison tient apparemment ici à une conception en deux étapes de l'œuvre qui ne se devine qu'indirectement suite à l'analyse des sources et des techniques de composition. La version originale de la Suite comprenait les bois mais pas les trompettes ni les timbales. Ces parties remontent manifestement, en ce qui concerne l'*Ouverture* du moins, à un arrangement de Bach du mouvement pour un autre contexte, dans ce cas-ci dans une parodie. Dans sa cantate pour le jour de Noël 1725, *Unser Mund sei voll Lachens* [*Que notre bouche s'emplisse de rires*], BWV 110 Bach reprend l'*Ouverture* pour le chœur initial, c'est-à-dire l'ensemble des parties instrumentales et insère dans la partie centrale rapide *fugato* un chœur à quatre voix. Et parce qu'à la grand-messe des jours de fête importante, comme Noël, les trompettes et les timbales devaient, selon les règles, être employées, Bach a ainsi ajouté des parties pour ces instruments (et on peut voir avec les corrections dans sa partition qu'il a composé ces parties au moment de la rédaction au net). Les trompettes et les timbales sont ainsi passées de la cantate à l'ouverture et, conformément, les parties pour ces instruments durent être composées pour la *Bourrée I*, la *Gavotte* et la *Réjouissance*. La période où ce remaniement de la Suite a été réalisé est tout aussi inconnue que celle

de la conception de cette œuvre dont on peut croire que la forme originelle, si l'on se fie à quelques chercheurs isolés, remonterait à la période de Weimar, autour de 1716.

En ce qui concerne l'*Ouverture*, on pourrait évoquer le texte que Bach a utilisé dans la cantate de Noël de 1725 dans sa partie centrale. « Notre bouche s'emplit de rire et nos lèvres de chansons. Merveilles que fit pour nous Yahvé » (d'après le Psaume 126, verset 2 et 3). La musique se caractérise par sa conformité au texte. La *Bourrée I* et *II* se distingue par un élément de la construction : la répétition obstinée d'un motif légèrement varié : dans la *Bourrée I*, un accord arpégé ascendant. Dans la première partie du mouvement, les bois jouent le véritable rythme de danse alors que les cordes le commentent aussitôt par des motifs qui reviennent de deux en deux mesures. Dans la seconde partie, les cordes et les bois changent de rôle et le jeu d'échange se poursuit. Dans la *Bourrée II*, la mélodie continue d'être tenue par les bois alors que les violons et les altos répètent avec entêtement un motif ornemental en forme de demi-cercle (« *circolo mezzo* »). Pour les deux danses qui suivent, les commentaires de Mattheson, « bonheur jubilatoire », « allure bondissante » (*Gavotte*) ainsi que « gaieté modérée » (*Menuet I/II*) tombent particulièrement juste. La conclusion exprime, de manière pas du tout modérée mais plutôt avec une gaieté exubérante, une *Réjouissance*.

© *Klaus Hofmann* 2005

Le **Bach Collegium Japan** (BCJ) s'est forgé une réputation pour ses enregistrements des cantates religieuses de Johann Sebastian Bach réalisés chez BIS depuis 1995. Fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui en occupe le poste de directeur musical, le BCJ a comme objectif d'initier le public japonais aux interprétations des grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Comme le nom de l'ensemble l'indique, le BCJ se concentre sur les œuvres de Johann Sebastian Bach ainsi que sur la musique protestante allemande de compositeurs qui l'ont pré-

cédé et influencé comme Buxtehude, Schütz, Schein et Böhm. Le BCJ comprend un orchestre baroque et un chœur et parmi ses activités importantes, on retrouve une série annuelle de quatre concerts consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'à des œuvres instrumentales (*Concertos brandebourgeois*: BIS-CD-1151/52; *Concertos pour violon*: BIS-CD-961). De plus, le BCJ interprète des chefs-d'œuvres tels la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, le *Messie* de Haendel et les *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi ainsi que des œuvres à effectif réduit pour solistes ou ensembles vocaux. Basé à Tokyo et à Kobe, le BCJ, en plus du Japon, se produit un peu partout à travers le monde, notamment aux États-Unis (à Carnegie Hall), en Australie et en Europe (entre autres au Festival Bach de Leipzig).

Masaaki Suzuki est né à Kobe et a commencé à se produire en tant qu'organiste à l'église à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo). Après y avoir obtenu un diplôme, il entre aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il étudie également le clavecin au sein d'un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il s'inscrit au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam où il étudie le clavecin avec Ton Koopman ainsi que l'orgue avec Piet Kee. C'est alors qu'il commence à se produire en tant que soliste dans son pays d'origine, donne de fréquents concerts en Europe et participe à des tournées annuelles, notamment en Hollande, en Allemagne et en France. En 2005, Masaaki Suzuki était professeur associé à l'Université Geijutsu de Tokyo. Il reçoit en 2001 la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne. Il réalise plusieurs enregistrements, notamment de nombreux disques loués par la critique et consacrés à la musique vocale et à des œuvres instrumentales chez BIS, incluant l'intégrale en cours des cantates religieuses de Bach. Il enregistre également, en tant que claveciniste, une intégrale des œuvres de Bach pour clavecin.

KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL



The Shoin Women's University Chapel, in which this recording was made, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese Aufnahme gemacht wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, daß sie der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse werden sollte, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa 3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, daß die tieferen Register keinen allzu langen Nachklang haben sollten. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel, die regelmäßig in Konzerten zu hören ist.

Cet enregistrement a été réalisé à la Chapelle de l'Université pour femmes Shoin qui a été terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle a été construite dans le but de devenir un lieu de concerts, notamment d'orgue, et c'est pourquoi une attention spéciale a été accordée à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts.

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.

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

Tuner: Akimi Hayashi

RECORDING DATA

Recorded on 26th-30th October 2003 at Kobe Shoin Women's University, Japan

Recording producer: Jens Braun

Sound engineer: Thore Brinkmann

Digital editing: Christian Starke, Andreas Ruge

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Recording equipment: Neumann microphones; Studer 961 mixer; DiGi 002 & Pro Tools HD recording; Stax headphones
Executive producers: Robert von Bahr, Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Klaus Hofmann 2005

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph: Juan Hitters

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1431 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



PHOTO: K. MIURA

BIS-SACD-1431