

CD-1313/1314 DIGITAL

J.S. Bach
PARTITAS *for harpsichord*
Masaaki Suzuki

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Partitas Nos. 1-6, BWV 825-830**

BIS-CD-1313

Playing time: 81'02

Partita No. 1, BWV 825**21'40**

[1] I. Præludium	2'01	[4] IV. Sarabande	5'55
[2] II. Allemande	4'58	[5] V. Menuet I & II	3'14
[3] III. Corrente	3'03	[6] VI. Giga	2'20

Partita No. 3, BWV 827**21'53**

[7] I. Fantasia	2'16	[11] V. Burlesca	2'04
[8] II. Allemande	4'01	[12] VI. Scherzo	1'10
[9] III. Corrente	3'30	[13] VII. Gigue	4'02
[10] IV. Sarabande	4'40		

Partita No. 4, BWV 828**36'55**

[14] I. Ouverture	6'11	[18] V. Sarabande	6'41
[15] II. Allemande	12'05	[19] VI. Menuet	1'34
[16] III. Courante	3'39	[20] VII. Gigue	4'03
[17] IV. Aria	2'34		

Partita No. 2, BWV 826**22'20**

[1] I. Sinfonia	5'08	[4] IV. Sarabande	3'44
[2] II. Allemande	5'27	[5] V. Rondeaux	1'36
[3] III. Courante	2'27	[6] VI. Capriccio	3'55

Partita No. 5, BWV 829**20'27**

[7] I. Preambulum	2'29	[11] V. Tempo di Minuetta	2'21
[8] II. Allemande	5'53	[12] VI. Passepied	1'39
[9] III. Corrente	2'01	[13] VII. Gigue	4'30
[10] IV. Sarabande	4'28		

Partita No. 6, BWV 830**33'51**

[14] I. Toccata	7'24	[18] V. Sarabande	6'22
[15] II. Allemanda	4'46	[19] VI. Tempo di Gavotta	2'13
[16] III. Corrente	5'03	[20] VII. Gigue	6'25
[17] IV. Air	1'32		

Masaaki Suzuki, harpsichord**INSTRUMENTARIUM**

Harpsichord by Willem Kroesbergen, Utrecht 1982
 after enlarged Ruckers, 2 manuals, 2x8, 1x4, FF-f'''
 Tuner: Toshihiko Umeoka
 Assistant: Shizue Ueno

On wing to the restrictions imposed by the limited playing time of a normal CD, it was not possible to arrange the *Partitas* on this recording according to the original order given by the composer (1731), i.e. Nos. 1-6, without sacrificing repeats in the pieces. It is therefore worth mentioning here once again (see the article by Dr. Tomita, p. 6) how beautifully planned the tonal scheme of this first book of *Clavierübung* is; it follows a two-dimensional direction (B flat–c–a–D–G–e) starting on B flat (in German notation, the ‘B’ of BACH) and, moreover, the opening pieces of each partita are carefully varied in their form, having the French Overture placed centrally as the opening piece of the second half of collection, as seen also in the *Goldberg Variations*. The order used on these CDs is the one felt to be the best compromise between this artistic consideration and harsh technical reality.

Masaaki Suzuki

The *Six Partitas* (BWV 825-830) were the first of a series of works for keyboard instruments that Bach published under the general title of *Clavier-Übung* ('Keyboard Practice'). With them Bach effectively engraved his name in the long and proud tradition of German composers. Johann Nikolaus Forkel describes the impact which the partitas had on the world in his pioneering biography of Bach (1802): 'This work caused quite a sensation among his contemporaries in the world of music; such splendid keyboard compositions had never previously been seen or heard. Whoever learned to perform any of these pieces to a high standard could make his fortune in the world.'

Bach's contemporaries such as Johann Mattheson (1731), Johann Christoph Gottsched (1732) and Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1738) seem to agree with Forkel, particularly on the second point – the extreme technical demands. This was the time when keyboard instruments – in particular the clavichord, spinet and harpsichord – had become the favourite family instruments of the growing number of middle-class amateur musicians. For them, suites like these were valued highly, except perhaps by some less technically competent amateurs who might have considered Bach's virtuosic writing off-putting. Whether the technical demands were a result of Bach's unwillingness to compromise for the sake of art, or whether he was deliberately demonstrating his compositional powers, it

is difficult to tell. What is certain is that, for Bach, the *Six Partitas* had a special significance for his career at this time.

Historical Background

By the time he was appointed cantor at the St. Thomas' School and director of music in Leipzig in the spring of 1723, Bach had already established his reputation as a virtuoso keyboard player. The contest with Louis Marchand in Dresden in 1717 – a German defeating a Frenchman, which became an enduring legend – was still fresh in the minds of many. As a composer, too, he was equally accomplished. That Bach had an extraordinary ability to improvise on the organ was one thing; he also proved that he was able to compose in various styles, from highly complex fugues to 'gallant' pieces such as suites. For his job application in Leipzig, Bach presumably wanted to show himself as not only a learned church musician but also as a highly competent teacher, as he (very probably) presented to the selection panel a list of educational works that he had recently prepared for his pupils: the *Inventions and Sinfonias* (1723) and the *Well-Tempered Clavier* (1722). The fact that the previous holder of the post was Johann Kuhnau (1660-1722), a man of high calibre as a composer of keyboard works, was also significant; as will be shown, Kuhnau's legacy was an important inspiration for Bach when he composed the *Six Partitas*.

Initially, Bach's musical duties in Leipzig were overwhelming; with the weekly production of cantatas, it would be surprising if he was able to work on anything else at all. But the publication of keyboard pieces had very little to do with his official duties. Nevertheless, it was an historical necessity that Bach, with all his pride and confidence, should overcome all the obstacles. The sheer weight of Bach's determination is clearly reflected in the content and character of this work, as we shall see below.

The origin of the *Clavier-Übung* series

It was in the autumn of 1726 that Bach finally came to publish the first of the partitas. Its title-page reads as follows: 'Keyboard Practice, consisting of preludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, minuets and other galanteries, composed for music lovers, to refresh their spirits, by Johann Sebastian Bach, Actual Capellmeister to His Highness the

Prince of Anhalt-Cöthen and Directore Chori Musici Lipsiensis. Partita I. Published by the Author. 1726.' This was followed by the second and third partitas in 1727, the fourth in 1728, and the fifth and sixth in 1730. In 1731 Bach assembled all six and republished the collection as 'Opus 1'. This manner of publication helped Bach to reduce the financial risk, as the earnings from earlier sales could be injected into future productions.

We now know that Bach used his network of personal friends as sales agents outside Leipzig: Christian Petzold (Dresden), Johann Gotthilf Ziegler (Halle), Georg Böhm (Lüneburg), G.H.L. Schwanenberger (Brunswick), G. Fischer (Nuremberg), and J.M. Roth (Augsburg). They were all well-known figures in their cities, hinting that the main buyers Bach anticipated were not general 'music lovers' but more serious performers, as one would naturally expect from this type of professional network.

Bach's partitas were modelled on Kuhnau's *Neue Clavier-Übung*; from this work Bach took the general title and the name 'partita' (or 'Partie'). Without this historical tie, it is difficult to explain why Bach decided to publish this sort of entertainment music at this particular time. Kuhnau, in fact, published two sets of *Clavier-Übungen*, in 1689 and 1692 respectively, each containing seven partitas. They were some of the best-known keyboard works in Germany at the time. Bach's partitas can, therefore, be seen as his homage to his predecessor, not by nostalgic means but by a 'new compositional challenge'. This is evident in the stylistic contents of Bach's sets, as if his intention was to update Kuhnau's original contributions. The break with Kuhnau is also apparent in the shape of the collection. Bach wrote only six partitas, not seven. (In fact, we learn from a newspaper advertisement on 1st May 1730 that Bach hesitated about writing a seventh.) The key scheme of the collection is different; Bach took the idea and developed it from his predecessor. Kuhnau's scheme was a simple one, based on an ascending scale: the first set explores major keys only (C–D–E–F–G–A–B flat), while the second uses minor keys only (c–d–e–f–g–a–b). Bach's key-scheme (B flat–c–a–D–G–e) starts from the point where Kuhnau left off, and mixes major and minor modes quite randomly. Here, yet again, Bach goes one step further than Kuhnau: Bach's scheme is, in fact, a sophisticated sequence based on gradually expanding upward and downward intervals: a second up, a third down, a fourth up, a fifth down, a sixth up – which, effectively, forms a hybrid, two-dimensional (or *crescendo*) shape.

Bach seems to have been satisfied with the initial success of his project and his ambition continued to grow. In the next ten years, this manifested itself in the *Clavier-Übungen* in four instalments, the most complete studies exploring the art of keyboard instruments that we have seen in the works of German Baroque composers.

Character and Originality

Like the suites that he wrote earlier, such as the *English Suites* and *French Suites*, all *Six Partitas* follow the basic suite scheme: allemande–courante–sarabande–gigue. Within this framework, each pursues variety in its own way, firstly by means of a distinctive opening movement, which determines the colour and mood of each suite, and secondly by the ‘galantries’ – optional dances – that are added towards the end of each suite. The variety is often increased further by having non-dance-type pieces, such as *rondeau* and *burlesca*, which contribute much to the musical flow and character of each suite. In *Partita No. 2*, a *capriccio* was chosen in place of the final gigue. Viewed from the point of view of musical flow and the overall balance of texture, this functions very effectively, providing a powerful and convincing conclusion to the work.

Also ingenious is the manner in which Bach treats foreign styles. This is particularly evident in the way he distinguishes between ‘corrente’ (Italian) and ‘courante’ (French). By taking this stylistic contrast as his fundamental vocabulary, Bach pursues both the character that is inherent in each dance movement and also the diversity of contents.

As for Bach’s originality, it is worth pointing out how Bach extends the range of expression in the same type of dance movement. Taking two allemandes from *Partitas No. 1* and *No. 4* as an example, one finds very different qualities in them: the former features power and brilliance, and the latter sophisticated lyricism. The treatment of dance forms is another aspect where Bach takes liberties, freely expanding their inherent expressive possibilities. The best examples are the sarabandes in *Partitas No. 3*, *No. 5* and *No. 6* which all begin with an anacrusis.

The references to ‘music lovers’ and ‘to refresh their spirits’ found on the title-page should not, in fact, be interpreted simply as implying that the work was written for representative amateur musicians. This becomes obvious when we consider both the work’s

extraordinary demands on technical agility and the method of distribution Bach adopted for the published scores. It is thus unlikely that Bach anticipated huge profits from this project, although a recent study by A. Talle shows that sales were by no means disappointing. What Bach really cared about was not financial gain but the successful public demonstration both of his knowledge of the latest styles and of his ability to put this into practice in composition. At a time when Bach was continually receiving various forms of influence from the Dresden court and its musicians, Bach's message was clear: he was a force to be reckoned with. One may catch a glimpse of him already speculating about obtaining the title of Royal Court Composer, a title which he eventually received nearly ten years after the initial publication of the first partita.

© Yo Tomita 2002

This recording is based on the latest research on Bach's final text. The text of the second half of *Gigue* in *Partita No. 3* follows the revision entered into the original print now in the Library of Congress, Washington D.C. For a discussion of its authenticity, see the critical report of NBA V/1 (1997), p.5.

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 National University of Fine Arts and Music. After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hiroto. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, eventually graduating with a soloist's diploma in both instruments. He then began working as a soloist from his base in Japan, giving frequent performances in Europe and engaging in annual concert tours, especially in the Netherlands, Germany and France. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

While working as a solo harpsichordist and organist, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's

church cantatas. 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.

Aufgrund der Beschränkungen, die die begrenzte Spielzeit einer normalen CD mit sich bringt, war es bei dieser Einspielung leider nicht möglich, die *Partiten* in der vom Komponisten 1731 gewählten Anordnung (Nr. 1-6) zu plazieren, ohne dabei Wiederholungen zu opfern. Es ist daher nochmals einer Erwähnung wert (vgl. den Beitrag von Dr. Tomita, S. 12), wie wunderbar das tonale Schema dieses ersten Bandes der *Clavier-Übung* beschaffen ist; es folgt einer zweidimensionalen Anordnung (B-c-a-D-G-e), die mit B-Dur (wie BACH) beginnt. Darüber hinaus sind die Eröffnungssätze jeder Partita in formaler Hinsicht sorgfältig variiert, wobei die Französische Ouvertüre an zentraler Stelle die zweite Hälfte der Sammlung eröffnet, wie etwa auch in den *Goldbergvariationen*. Die Reihenfolge der Stücke auf dieser CD ist der bestmögliche Kompromiß zwischen solchen künstlerischen Erwägungen und der rauen technischen Realität.

Masaaki Suzuki

Die *Sechs Partiten* BWV 825-830 bilden die erste Gruppe einer Folge von Werken für Tasteninstrumente, die Bach unter dem Titel *Clavier-Übung* veröffentlichte und mit denen er seinen Namen erfolgreich in eine lange und stolze Tradition deutscher Komponisten einschrieb. In seiner bahnbrechenden Bach-Biographie beschreibt Johann Nikolaus Forkel den Einfluß, den die Partiten auf die Welt ausübten: „Dieß Werk machte zu seiner Zeit in der musikalischen Welt großes Aufsehen; man hatte noch nie so vortreffliche Claviercompositionen gesehen und gehört. Wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen.“

Zeitgenossen Bachs wie Johann Mattheson (1731), Johann Christoph Gottsched (1732) und Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1738) scheinen mit Forkel einer Meinung zu sein, insbesondere, was den zweiten Punkt betrifft – die extremen spieltechnischen Anforderungen. Es war die Zeit, in der die Tasteninstrumente – vor allem das Clavichord, das Spinet und das Cembalo – die beliebteste Instrumentengattung bei der wachsenden Zahl von bürgerlichen Amateurmusikern darstellten. Diese schätzten solche Suiten sehr – einige technisch weniger versierte Amateure vielleicht ausgenommen, denen Bachs virtuoser Stil nicht gelegen haben mag. Es ist schwer zu sagen, ob die hohen technischen Anforderungen Bachs künstlerische Kompromißlosigkeit bezeugen oder ob er ganz bewußt sein komposi-

torisches Können demonstrieren wollte. Sicher aber ist, daß die *Sechs Partiten* für Bachs Entwicklung zu jener Zeit eine ganz besondere Bedeutung hatten.

Historischer Hintergrund

Als Bach 1723 zum Thomaskantoren und Leipziger Musikdirektor ernannt wurde, hatte er bereits einen Namen als Klavier- und Orgelvirtuose. Der Wettkampf mit Louis Marchand 1717 in Dresden – daß ein Deutscher einen Franzosen besiegte, wurde zu einer regelrechten Legende – war vielen noch in Erinnerung. Auch als Komponist war er voll entwickelt. Bachs außerordentliche Improvisationskunst auf der Orgel war eine Sache; daneben bewies er, daß er in verschiedenen Stilen komponieren konnte – von hochkomplexen Fugen zur „galanten“ Suite. Vermutlich wollte Bach sich bei seiner Leipziger Bewerbung nicht nur als gelehrter Kirchenmusiker, sondern auch als überaus sachkundiger Lehrer präsentieren, da er der Findungskommission höchstwahrscheinlich eine Liste von Lehrwerken vorlegte, die er in jüngerer Zeit für seine Schüler geschrieben hatte: die *Inventionen und Sinfonien* (1723) und das *Wohltemperierte Klavier* (1722). Auch war nicht unwichtig, daß der Amtsvorgänger Johann Kuhnau (1660-1722) hieß, ein hochangesehener Komponist von Klavierwerken; wie gezeigt werden wird, bildete Kuhnaus Vermächtnis für Bach eine wichtige Inspiration, als er die *Sechs Partiten* komponierte.

Anfangs waren Bachs musikalische Pflichten erdrückend; denkt man an die wöchentliche Kantatenproduktion, so ist kaum zu glauben, daß er daneben noch anderes komponieren konnte. Die Veröffentlichung von Klavierstücken hatte mit seinen offiziellen Aufgaben nur wenig gemein. Gleichwohl war es eine historische Notwendigkeit, daß der stolze und selbstbewußte Bach die Hindernisse überwinden würde. Bachs große Entschlossenheit spiegelt sich deutlich in Inhalt und Charakter dieses Werks wider, wie wir weiter unten sehen werden.

Der Ursprung der *Clavier-Übungen*

Im Herbst 1726 schließlich kam Bach dazu, die Partiten zu veröffentlichen. Auf der Titelseite heißt es: „Clavier Übung, bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Menuetten, und andern Galanterien; Denen Liehabern zur Gemüths-

Ergoezung fertiget von Johann Sebastian Bach, Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischen würklichen Capellmeister und Directore Chori Musici Lipsiensis. Partita I. In Verlegung des Autoris. 1726.“ 1727 folgten die zweite und die dritte Partita, 1728 die vierte und 1730 die fünfte und sechste. 1731 vereinigte Bach die sechs Teile und veröffentlichte die gesamte Sammlung als „Opus 1“. Diese Publikationsweise half Bach, die finanziellen Risiken zu reduzieren, da die Gewinne aus früheren Verkäufen in spätere Produktionen gesteckt werden konnten.

Wir wissen, daß Bach seinen Freundeskreis als Verkaufsagenten außerhalb Leipzigs nutzte: Christian Petzold (Dresden), Johann Gotthilf Ziegler (Halle), Georg Böhm (Lüneburg), Georg Ludwig Schwanenberger (Braunschweig), G. Fischer (Nürnberg) und J.M. Roth (Augsburg). Sie alle waren in ihren Heimatstädten wohlbekannt, was darauf hinweist, daß die Käufer, an die Bach vornehmlich dachte, nicht die „Musikliebhaber“ im allgemeinen waren, sondern ernsthaftere Musiker, die man in einem solchen Netzwerk unter Kollegen eher antreffen konnte.

Bachs *Partiten* basieren auf Kuhnau's *Neuer Clavier-Übung*, der er den Titel und die Bezeichnung „Partita“ (oder „Partie“) entlehnte. Ohne diesen Hintergrund ist kaum zu verstehen, warum Bach diese Art Unterhaltungsmusik zu dieser speziellen Zeit veröffentlichte. Kuhnau hatte in den Jahren 1689 und 1692 zwei *Clavier-Übungen* à sieben Partiten veröffentlicht. Sie gehörten zu den bekanntesten Klavierwerken ihrer Zeit. Bachs *Partiten* können mithin als eine Hommage an seinen Vorgänger angesehen werden – freilich nicht in nostalgischem Sinne, sondern als eine „neue kompositorische Herausforderung“. Dies erhellt aus den stilistischen Profilen der Bachschen Werke, die die Kuhnau'schen Beispiele gleichsam aktualisieren. Der Bruch mit Kuhnau wird bereits aus der Anlage ersichtlich: Bach schrieb nur sechs Partiten, nicht sieben. (Ein Zeitungsinsserat vom 1. Mai 1730 belegt, daß Bach an eine siebte Partita dachte.) Das Tonartenschema der Sammlung ist anders; Bach griff das Konzept seines Vorgängers auf und entwickelte es weiter. Kuhnau's Schema war einfach und basierte auf der aufsteigenden Tonleiter: Die erste Sammlung erkundet Durtonarten (C–D–E–F–G–A–B), während die zweite nur Molltonarten verwendet (c–d–e–f–g–a–h). Bachs Tonartenschema (B–c–a–D–G–e) beginnt am selben Punkt wie Kuhnau's und vermischt Dur- und Molltonarten recht zufällig. Doch auch hier geht

Bach einen Schritt weiter als Kuhnau. Bachs Schema ist eine raffinierte Sequenz, die auf anwachsenden Auf- und Abwärtsintervallen basiert: eine Sekunde aufwärts, eine Terz abwärts, eine Quart aufwärts, eine Quint abwärts, eine Sext aufwärts – was letztlich zu einer hybriden, zweidimensionalen (oder Crescendo-) Anlage führt.

Bach scheint mit dem Erfolg seines Projekts zufrieden gewesen zu sein, so daß sein Ehrgeiz weiter wuchs. Während der nächsten zehn Jahre manifestierte sich dies in den vier Folgen der *Clavier-Übungen*, den umfänglichsten Studienwerken für Tasteninstrumente, die der deutsche Barock hervorgebracht hat.

Charakter und Originalität

Wie die früher entstandenen Suiten – beispielsweise die *Englischen* und die *Französischen Suiten* – folgen alle sechs Partiten dem traditionellen Grundschema Allemande–Courante–Sarabande–Gigue. Innerhalb dieses Rahmens sorgt jede Suite auf eigene Weise für Abwechslung. Zuerst durch einen profilierten Eröffnungssatz, der die Farbe und die Stimmung der jeweiligen Suite umreißt, und zweitens durch die „Galanterien“ – optionale Tanzsätze, die am Ende jeder Suite angefügt sind. Die Vielfalt wird oftmals noch durch Stücke erweitert, die, wie Rondeau und Burlesca, ebenfalls keine Tänze sind und die viel zum musikalischen Fluß und Charakter jeder Suite beitragen. In der *Partita Nr. 2* ersetzt ein Capriccio die abschließende Gigue – vom musikalischen Fluß und der Balance der Texturen aus betrachtet, funktioniert diese Variante ausgezeichnet und versieht das Werk mit einem starken und überzeugenden Abschluß.

Ebenso kunstvoll ist die Art und Weise, in der Bach ausländische Stile behandelt. Dies wird besonders daran deutlich, wie er zwischen „Corrente“ (ital.) und „Courante“ (franz.) unterscheidet. Indem er diesen stilistischen Kontrast als sein grundlegendes Vokabular nimmt, geht Bach sowohl dem Charakter nach, der den jeweiligen Tanzsätzen eignet, als auch ihren verschiedenen Inhalten.

Um Bachs Originalität zu ermessen, achte man etwa darauf, wie er den Ausdrucksreichtum innerhalb derselben Tanzform erweitert. Vergleicht man beispielsweise die beiden Allemanden der *Partiten Nr. 1* und *Nr. 4*, so kann man darin ganz unterschiedliche Eigenschaften bemerken: die eine voller Kraft und Brillanz, die andere von feinem Lyrizismus.

Die besten Beispiele sind die Sarabanden der *Partiten Nr. 3, Nr. 5* und *Nr. 6*, die alle mit einer Anacrusis beginnen.

Der Hinweis auf die „Liebhaber“ und deren „Gemüths Ergoezung“ auf dem Titelblatt sollte nicht zu der Annahme verleiten, das Werk sei für repräsentative Amateurmusiker geschrieben worden. Dies wird deutlich, wenn wir sowohl die außerordentlichen technischen Anforderungen wie auch Bachs Distributionswege berücksichtigen. Es ist also unwahrscheinlich, daß Bach von diesem Unternehmen große Gewinne erwartete, wenngleich eine jüngere Untersuchung von A. Talle belegt, daß die Verkaufszahlen keinesfalls enttäuschend waren. Was für Bach wirklich wichtig war, war nicht der finanzielle Gewinn, sondern die erfolgreiche öffentliche Demonstration seiner Kenntnis der neuesten Stile und seiner Fähigkeit, sie in die Kompositionspraxis umzusetzen. Zu einer Zeit, da Bach regelmäßig verschiedenste Einflüsse vom Dresdner Hof und dessen Musiker aufnahm, war seine Botschaft klar: Er war eine Kraft, mit der man rechnen musste. Man mag darin bereits die Spekulation auf den Titel eines Königlichen Hofcompositeurs sehen, der ihm schließlich fast zehn Jahre nach der Erstveröffentlichung der ersten Partita verliehen wurde.

© Yo Tomita 2002

Diese Einspielung basiert auf neuesten Forschungsergebnissen zu Bachs Letzfassung. Der Notentext der zweiten Hälfte der Gigue in der *Partita Nr. 3* folgt der im Erstdruck eingetragenen Revision (im Besitz der Library of Congress, Washington D.C.). Hinsichtlich der Authentizitätsfrage vergleiche man den Kritischen Bericht in NBA V/1 (1997), S. 5.

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirano Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in der Abteilung für Alte Musik unter der Leitung von Motoko Nabeshima. 1979 ging er zur Sweelinck Akademie nach Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit einem Solistendiplom ab. Anschließend begann

er von Japan aus eine Solistenkarriere, die zu häufigen Verpflichtungen nach Europa und zu jährlichen Konzerttouren durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich führte. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Im Jahr 2001 erhielt er das „Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland“.

Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er eine Aufführungsserie Bachscher Kirchenkantaten unternahm. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit vokaler und instrumentaler Musik für das Label BIS eingespielt, u.a. die fortlaufende Reihe sämtlicher Kirchenkantaten Bachs. Außerdem nimmt er Bachs sämtliche Werke für Cembalo auf.

A cause des restrictions imposées par les limites d'un disque compact normal, il n'a pas été possible d'arranger les *Partitas* sur cet enregistrement selon l'ordre original donné par le compositeur (1731), soit nos 1-6, sans omettre les reprises dans les pièces. C'est pourquoi on se doit de mentionner ici encore (voir l'article du Dr Tomita, p. 19) le magnifique plan du schéma tonal dans le premier tome du *Clavierübung*; il suit une direction bidimentionale (si bémol majeur – do mineur – la mineur – ré majeur – sol majeur – mi mineur) commençant sur si bémol – le «B» de BACH dans la notation allemande – et, de plus, les premières pièces de chaque partita sont soigneusement variées dans leur forme, ayant l'ouverture française placée au centre comme première pièce de la seconde moitié de la collection, ce qui est aussi le cas dans les *Variations Goldberg*. L'ordre choisi sur ces disques est celui qu'on croit être le meilleur compromis entre cette considération artistique et la rude réalité technique.

Masaaki Suzuki

Les *Six Partitas* (BWV 825-830) furent les premières d'une série d'œuvres pour instruments à clavier que Bach publia sous le titre général de *Clavier-Übung* («Exercices au clavier»). Avec elles, Bach grava efficacement son nom dans la longue et fière tradition des compositeurs allemands. Johann Nikolaus Forkel décrit l'impact fait par les partitas sur le monde dans sa biographie de Bach (1802): «Cette œuvre fit tout une sensation parmi ses contemporains dans le monde de la musique; on n'avait jamais auparavant vu ni entendu des compositions pour clavier aussi splendides. Qui-conque apprendrait à jouer l'une de ces pièces à un haut niveau ferait fortune dans le monde.»

Des contemporains de Bach dont Johann Mattheson (1731), Johann Christoph Gottsched (1732) et Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1738) semblent être d'accord avec Forkel, surtout sur le second point – les difficultés techniques extrêmes. C'était l'époque où les instruments à clavier – en particulier le clavicorde, l'épinette et le clavecin – étaient devenus les instruments de famille préférés du nombre grossissant de musiciens amateurs de la classe moyenne. Des suites comme celles-là étaient hautement prisées, sauf peut-être par quelques amateurs à la technique moins développée qui pourraient avoir été découragés

par l'écriture virtuose de Bach. Il est difficile de dire si les exigences techniques sont le résultat du refus de Bach de faire tout compromis pour l'amour de l'art ou s'il montrait délibérément son talent en composition. Il est cependant certain que, pour Bach, les *Six Partitas* revêtirent une importance spéciale pour sa carrière à ce moment-là.

Historique

Quand Bach fut choisi comme cantor de l'école St-Thomas et directeur de la musique à Leipzig au printemps de 1723, il jouissait déjà d'une réputation bien établie de virtuose du clavier. Le concours avec Louis Marchand à Dresde en 1717 – un Allemand imposant une défaite à un Français, ce qui devint une légende durable – était encore frais dans la mémoire de plusieurs. En tant que compositeur aussi, il était tout aussi accompli. Que Bach fut extraordinairement habile à improviser à l'orgue était une chose; il montra aussi qu'il était capable de composer dans des styles variés, de fugues très compliquées à des pièces « galantes » comme les suites. Dans son application pour le poste de Leipzig, Bach voulut probablement se faire voir non seulement comme musicien d'église accompli mais aussi comme professeur hautement compétent car il présenta (très probablement) au comité de sélection une liste d'œuvres éducationnelles qu'il avait récemment préparées pour ses élèves: les *Inventions et Sinfonias* (1723), *Le Clavecin bien tempéré* (1722). Il est significatif aussi que l'ancien détenteur du poste, Johann Kuhnau (1660-1722), était un homme de haut calibre comme compositeur d'œuvres pour instruments à clavier; il sera démontré que le legs de Kuhnau fut une importante inspiration pour Bach quand il composa les *Six Partitas*.

Au début, les responsabilités de Bach à Leipzig étaient écrasantes; vu la production hebdomadaire de cantates, il serait surprenant qu'il fût capable de travailler sur tout autre chose. Or, la publication de pièces pour clavier touchait très peu à sa tâche officielle. Il était pourtant une nécessité historique que Bach, avec toute sa fierté et confiance, surmonte tous les obstacles. L'unique poids de la détermination de Bach est clairement reflété dans le contenu et le caractère de cette œuvre, ainsi que nous le verrons ci-dessous.

Les origines de la série du *Clavier-Übung*

C'est à l'automne de 1726 que Bach finit par publier la première des partitas. On lit sur sa page de titre: « Exercices au clavier consistant en préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, menuets et autres galanteries, composés pour les amateurs de musique, pour raviver leur esprit, par Johann Sebastian Bach, présent maître de chapelle de Son Altesse le Prince d'Anhalt-Cöthen et Directore Chori Musici Lipsiensis. Partita I. Publiée par l'auteur. 1726. » Les *seconde* et *troisième* partitas suivirent en 1727, la *quatrième* en 1728, les *cinquième* et *sixième* en 1730. En 1731, Bach assembla les six et republia la collection comme son « Opus 1 ». Ce mode de publication aida Bach à réduire le risque économique puisque les gains des premières ventes pouvaient être investis dans les productions à venir.

Nous savons que Bach utilisa son réseau d'amis personnels comme agents de vente hors de Leipzig: Christian Petzold (Dresde), Johann Gotthilf Ziegler (Halle), Georg Böhm (Lunebourg), G.H.L. Schwanenberger (Brunswick), G. Fischer (Nuremberg) et J.M. Roth (Augsbourg). Ces gens étaient tous des figures bien connues dans leur ville, laissant supposer que les principaux acheteurs visés par Bach n'étaient pas des « amateurs de musique » en général mais des exécutants plus sérieux, comme on s'y attend naturellement de ce genre de réseau professionnel.

Les partitas de Bach furent modelées sur le *Neue Clavier-Übung* de Kuhnau; Bach lui emprunta le titre général et le nom de « partita » (ou « Partie »). Sans ce lien historique, il est difficile d'expliquer pourquoi Bach décida de publier cette sorte de musique divertissante juste à ce moment-là. Kuhnau, en fait, publia deux séries de *Clavier-Übungen* en 1689 et 1692 respectivement, chacune renfermant sept partitas. Elles comptent parmi les œuvres pour clavier les mieux connues en Allemagne à cette époque. C'est pourquoi les partitas de Bach peuvent être vues comme un hommage à son prédécesseur, non par un moyen nostalgique mais par un « nouveau défi en composition ». Cela se voit dans le contenu stylistique des séries de Bach, comme si son intention était de mettre à jour les contributions originales de Kuhnau. La différence avec Kuhnau paraît aussi dans la forme de la collection. Bach n'écrivit que six partitas, non pas sept. (En fait, une annonce dans un journal le 1^{er} mai 1730 nous apprend que Bach pensa à en écrire une septième.) Le plan tonal de la collection est différent; Bach prit l'idée de son prédécesseur et la développa. Le plan

de Kuhnau était simple, basé sur une gamme ascendante: la première série explore les tonalités majeures seulement (do – ré – mi – fa – sol – la – si bémol) tandis que la seconde n'utilise que les tonalités mineures: (do – ré – mi – fa – sol – la – si). Le plan tonal de Bach (si bémol majeur – do mineur - la mineur – ré majeur – sol majeur – mi mineur) commence là où Kuhnau s'est arrêté et mêle les modes majeur et mineur assez au hasard. Ici encore pourtant, Bach va plus loin que Kuhnau: le plan de Bach est, en fait, une suite raffinée basée sur des intervalles grandissants ascendants et descendants: une seconde ascendante, une tierce descendante, une quarte ascendante, une quinte descendante, une sixte ascendante – qui, effectivement, dessine une forme hybride (ou *crescendo*) en deux dimensions.

Bach semble avoir été satisfait du succès initial de ce projet et son ambition s'accrut. Les dix années suivantes en fournirent la preuve avec les *Clavier-Übungen* en quatre tomes, l'étude la plus complète explorant l'art des instruments à clavier que nous ayons vue dans les œuvres de compositeurs baroques allemands.

Caractère et originalité

Comme les suites antérieures, par exemple les *Suites anglaises et françaises*, les *Six Partitas* suivent toutes le plan fondamental de la suite: allemande – courante – sarabande – gigue. Dans ce cadre, chacune recherche la variété de sa propre manière, d'abord au moyen d'un premier mouvement distinctif qui détermine la couleur et l'atmosphère de chaque suite, et ensuite par les « galantries » – danses optionnelles – qui sont ajoutées vers la fin de chaque suite. La variété est souvent accrue par des pièces qui ne sont pas des danses, le rondeau et la burlesca par exemple, qui contribuent beaucoup au débit de la musique et au caractère de chaque suite. Dans la *Partita no 2*, la gigue finale a été remplacée par un capriccio. Des points de vue du débit musical et de l'équilibre général de la structure, cela fonctionne très bien, dotant l'œuvre d'une conclusion énergique et convaincante.

Ingénieuse aussi est la manière dont Bach traite les styles étrangers . C'est particulièrement évident là où il distingue entre « corrente » (italien) et « courante » (français). En adoptant ce contraste stylistique comme vocabulaire fondamental, Bach recherche le caractère inhérent à chaque mouvement de danse ainsi que la diversité du contenu.

Quant à l'originalité de Bach, il vaut la peine de montrer comment Bach étend la palette

d'expression dans le même type de danse. Avec deux allemandes tirées des *Partitas no 1 et no 4* comme exemples, on peut y voir des qualités très différentes: la première montrant force et brillance, la seconde déployant un lyrisme raffiné. L'abord des formes de danse est un autre point où Bach se permet des libertés, étendant à volonté leurs possibilités expressives inhérentes. Les meilleurs exemples sont les sarabandes dans *Partita no 3, no 5 et no 6*, chacune commençant par une anacrouse.

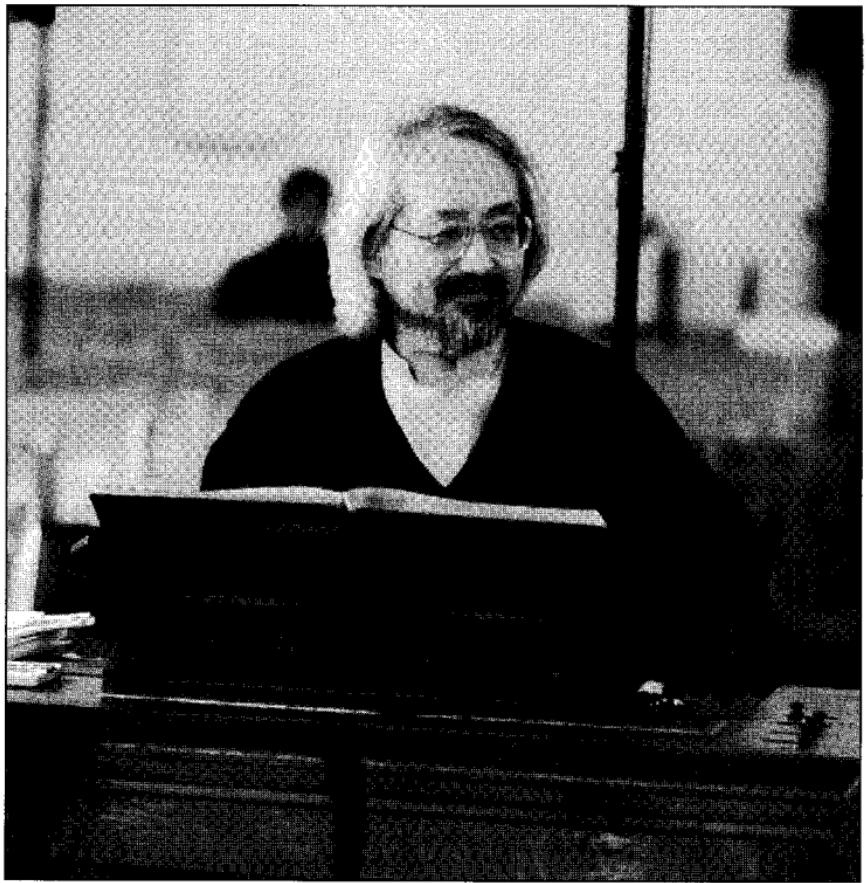
Les références aux « amateurs de musique » et « pour raviver leur esprit » trouvées sur la page de titre ne devraient pas être interprétées simplement en fait comme indiquant que l'œuvre était écrite pour des musiciens amateurs représentatifs. Cela devient évident quand on pense aux extraordinaires demandes d'agilité technique des œuvres et à la méthode de distribution adoptée par Bach pour les partitions publiées. Il est donc improbable que Bach s'attendît à de gros profits de ce projet-là, quoique une récente étude d'A. Talle montre que les ventes ne furent absolument pas décevantes. Bach ne se préoccupait pas tellement du gain monétaire mais plutôt du succès de la démonstration publique de sa connaissance des derniers styles et de son habileté à les mettre en pratique dans ses compositions. A un moment où Bach recevait sans cesse diverses formes d'influence de la cour de Dresde et de ses musiciens, son message était clair: il était une force sur laquelle on pouvait compter. On pourrait l'entrevoir s'imaginer déjà la réception du titre de Compositeur de la Cour Royale, un titre qu'il finit par obtenir près de dix ans après la publication initiale de la *première partita*.

© Yo Tomita 2002

Ce disque repose sur la dernière recherche sur le texte final de Bach. Le texte de la seconde moitié de la *Gigue* dans la *Partita no 3* suit la révision faite dans l'impression originale maintenant à la Bibliothèque du Congrès, Washington D.C. Pour la discussion sur son authenticité, voir le rapport critique de NBA V/I (1997), p. 5.

Masaaki Suzuki est né à Kobe et il a commencé à jouer comme organiste d'église à l'âge de 12 ans. Il a étudié la composition avec Akio Yashiro à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique. Après l'obtention de son baccalauréat, il étudia l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il a aussi étudié le clavecin dans le groupe de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. Il se rendit à l'Académie Sweelinck à Amsterdam en 1979 pour étudier le clavecin avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee, obtenant un diplôme de soliste pour les deux instruments. Il commença ensuite à travailler comme soliste à partir de sa base au Japon, donnant de fréquents concerts en Europe et faisant des tournées annuelles, surtout aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. Masaaki Suzuki est maintenant professeur associé à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo. Il reçut en 2001 la Croix de Chevalier de l'Ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne.

Tout en travaillant comme claveciniste et organiste soliste, il fonda en 1990 le Collegium Bach du Japon avec lequel il s'engagea dans une série d'exécutions des cantates sacrées de J.S. Bach. Il a fait de nombreux enregistrements, lançant des disques enthousiasmants d'œuvres vocales et instrumentales sur étiquette BIS dont la série en cours de l'intégrale des cantates sacrées de Bach. Comme claveciniste, il enregistre l'œuvre complet de Bach pour clavecin.



Masaaki Suzuki

Special thanks to Kobe Shoin Women's University

Thanks also to the wonderful cook, Yoshiya Hida

Recording data: October 2001 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Balance engineer/Tonmeister: Thore Brinkmann

Neumann KM 130 and Sennheiser MKH 80 microphones; Studer 962 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder;
Stax headphones

Producer: Thore Brinkmann

Digital editing: Thore Brinkmann

Cover text: © Dr. Yo Tomita 2002

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: Daniel Lindh

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

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

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & ℗ 2002, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

Other Bach recordings by Masaaki Suzuki:



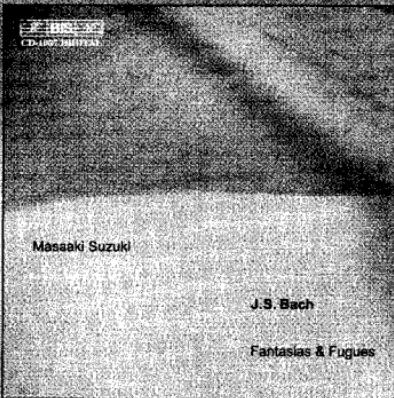
The Well-Tempered Clavier I BIS-CD-813/814



Goldberg Variations BIS-CD-819



Inventions & Sinfonias BIS-CD-1009



Fantasias & Fugues BIS-CD-1037