BIS
CD-1113/1114 DIGITAL
J.S. Bach
FRENCH SUITES
Masaaki Suzuki harpsichord

BIS-CD-1113/1114 STEREO DDD **Total playing time: 140'08**

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

BIS-CD-1113 **Playing time: 64'35**

Die sechs Französischen Suiten, BWV 812-817

Jüngere Gestalt, verzierte Fassung (Fassung B)

Suite No. 1, BWV 812 — 16'25

1	I. Allemande	4'12	4	IV. Menuet I & II	3'30
2	II. Courante	2'10	5	V. Gigue	2'37
3	III. Sarabande	3'52			

Suite No. 2, BWV 813 — 15'33

6	I. Allemande	3'09	9	IV. Air	1'15
7	II. Courante	2'00	10	V. Menuet I & II	3'22
8	III. Sarabande	3'30	11	VI. Gigue	2'11

Suite No. 3, BWV 814 — 17'09

12	I. Allemande	4'12	15	IV. Anglaise	1'49
13	II. Courante	2'04	16	V. Menuet I & II	3'21
14	III. Sarabande	3'25	17	VI. Gigue	2'13

Suite No. 4, BWV 815 — 14'24

18	I. Allemande	3'03	22	V. Air	1'34
19	II. Courante	1'46	23	VI. Menuet	0'47
20	III. Sarabande	3'07	24	VII. Gigue	2'42
21	IV. Gavotte	1'25			

BIS-CD-1114 **Playing time: 75'33**

Suite No. 5, BWV 816 — **21'06**

1	I. Allemande	4'06	5	V. Bourrée	1'28
2	II. Courante	1'47	6	VI. Loure	3'09
3	III. Sarabande	5'36	7	V. Gigue	3'47
4	IV. Gavotte	1'08			

Suite No. 6, BWV 817 — **18'34**

8	I. Allemande	4'20	12	V. Menuet polonais – Petit Menuet	3'23
9	II. Courante	1'48	13	VI. Bourrée	1'33
10	III. Sarabande	3'43	14	V. Gigue	2'30
11	IV. Gavotte	1'10			

Suite in A minor, BWV 818a — **15'27**

15	I. Fort gai	1'47	18	IV. Sarabande	3'43
16	II. Allemande	4'21	19	V. Menuet	1'11
17	III. Courante	1'27	20	V. Gigue	2'45

Suite in E flat major, BWV 819a — **15'30**

21	I. Allemande	4'38	24	IV. Bourrée	1'29
22	II. Courante	2'22	25	V. Menuet I & II	2'24
23	III. Sarabande	4'23			

Appendix

26 **Allemande**, alternative version, from *Suite in E flat major*, BWV 819a **3'36**

Masaaki Suzuki, harpsichord

The ***French Suites*** (BWV 812-817) are a set of six keyboard suites that Bach compiled in his late thirties, the most prolific period of his life in which he produced a series of important instrumental works. Together with the *Inventions and Sinfonias* and the *Well-Tempered Clavier*, the *French Suites* formed an integral part of Bach's comprehensive programmes for the education of his pupils. Keyboard suites – a popular genre consisting of about half a dozen stylized dances – had high educational value; one was expected to learn from them the essence of manners and good taste.

Traditionally, the *French Suites* were considered a pair with the *English Suites*, the other unpublished collection of suites that Bach wrote earlier. The 'French' are distinguished from the 'English' both by the absence of a prelude and by being smaller in scale. Stylistically, the 'French' are the more charming and elegant of the two: they tend to avoid the use of counterpoint, and focus more sharply on the exploration of such gallant elements as *cantabile* melodies and a sonorous, idiomatic keyboard texture. When discussing these characters, one cannot dissociate them from their origin: a sort of wedding gift to his young, musical wife – Anna Magdalena Bach (née Wilcke, 1701-60).

Origins of the Work

Anna Magdalena was just twenty when Bach married her on 3rd December 1721; it was his second marriage, as he had lost his first wife, Maria Barbara, from sudden illness seventeen months earlier. One can only imagine what an uplifting change this marriage brought to Bach and his children.

She was a professional singer; her keyboard skills were predictably no equal to her singing abilities. That Bach presented her so soon after their wedding with a *Clavierbüchlein* with the first five of the *French Suites* seems to attest to their loving relationship. How did she feel when receiving such a gift? Esther Meynell, the author of *The Little Chronicle of Magdalena Bach* – a romantic fiction published anonymously in London in 1925 – vividly imagines this scene: 'Very soon after our marriage he gave me a music-book he had made for me... When I turned the pages with eager fingers, while he stood and watched me with a smile so good and kind, I found that he had

written for me in this book many easy pieces for my playing on the clavier – on which instrument he had begun giving me lessons. I was not yet very advanced, though I could play a little before I was married, and he had written these little melodious compositions to please me, to encourage me, to suit the stage of skill at which I had arrived and lead me gently on towards a higher one. Amongst these pieces was a grave and beautiful sarabande – I always thought his sarabandes in the clavier Suites and Partitas were peculiarly lovely and expressive of his mind – and the gayest little minuet, and all were of a charm to tempt any student to the keyboard. Thus he was ever ready to stoop from his own height and take by the hand a child or a beginner. Nothing ever made him impatient with a pupil save indifference or carelessness.'

The Title

Except those movements that found their way into Anna's *Clavierbüchlein*, no other copies of the *French Suites* in Bach's hand survive. What Bach called this collection is still open to debate. In all likelihood, he gave the lost autograph a plain title 'Six Suites for Harpsichord', if one can trust the wording – 'Sex Sviten pur le Clavesin' in somewhat misspelt French – found in a copy by Bach's pupil (probably Johann Schneider [1702-88]). It is striking that no further distinction was made when there was already another set of keyboard suites, the *English Suites*, in Bach's household. Bach's obituary (1754), for example, merely describes them as 'Six suites for the same [i.e. clavier]' (English) and 'Six more of the same, somewhat shorter' (French). How did Bach distinguish between them? It is in one of Marpurg's treatises in 1762, as far as we can trace, that we find the first reference to this work as 'Six French Suites'. Considering his close relationship with Bach family circles, this information seems credible. Forkel endorses this view in his biography of Bach (1802), explaining that the suites are 'written in the French taste'.

The Process of Compilation and Revision

The loss of Bach's autograph manuscript of the work also poses a serious problem when trying to establish an authoritative text of the work. In fact, a very confusing picture

emerges from the study of the surviving manuscripts; some contain different suites as a set, while others give clear evidence of Bach's continuing revisions, refining part-writing, tightening textures and adding further ornaments, bars, and even movements. Below, then, is a brief summary of the account as it appears from the main sources.

The earliest of these is Bach's only surviving autograph in Anna's *Clavierbüchlein*. The first five suites were entered here in this order. No. 1 is a fair copy, which presumably had already been copied when the book was presented to his wife early in 1722. It strongly hints that this suite was a new composition. This was soon followed by Nos. 2 and 3 in rather rough handwriting; they were perhaps a subsequent addition after Anna had learnt the first to Bach's satisfaction. No. 4 is transmitted in a near fair copy. According to Georg von Dadelsen's study of Bach's handwriting (1958), it was added towards the end of the year or in early 1723. The first few bars of No. 5 were also entered around this time, but the remaining portion was not entered until the second half of 1724. No. 6 is not found here, but since about 40 pages are now considered to have been removed at the back of the volume, it may once have been present.

One may be surprised to find therein many traces of revision as if this quasi bridal gift had turned into Bach's own workbook. The addition of minuets to Nos. 2 and 3 is particularly meaningful, for these are among the easiest movements to play. The revisions are not restricted to this book, however; evidence of Bach's tireless efforts is also found in his pupils' copies, including the second book of *Clavierbüchlein* for Anna that Bach dedicated to her in 1725 (possibly to compensate for the virtual repossession of the previous gift). There we find Nos. 1-2, in a revised shape, in Anna's handwriting, to which Bach again added further refinements.

Schneider's copy paints a similar picture of Bach working incessantly with the set. It contains six suites: Nos. 1-4, with BWV 818 and 819 placed between No. 3 and No. 4. (Nos. 5 and 6 are not found in this copy.) According to Alfred Dürr's study (1982), the first four were copied by 1722, partially from Anna's first *Clavierbüchlein*, and the last two in 1725 or later. Except BWV 818, all the pieces were subsequently updated by Bach to the state of text reflected in the second volume of Anna's *Clavierbüchlein*. The

manner in which the minuet of No. 4 was copied into an empty space after the gavotte is interesting: since this movement is absent from the first book of Anna's *Clavierbüchlein*, it may also have been a later addition.

A copy by Heinrich Nikolaus Gerber (1702-75) contains seven suites sequenced as follows: No. 1, BWV 818, BWV 819, Nos. 3, 2, 4, and 5. He copied No. 6 as well, but it was grouped under the *English Suites*, entitled 'Suite 6ta avec Prelude pour le Clavesin'. (The prelude is taken from the *Well-Tempered Clavier*, BWV 854/1). Textually speaking, the first six generally follow the earlier version, whereas the remaining two take the later version. It is in this source that two minuets are found in No. 6, the latter being called 'Petit Menuet'. This was placed at the end of the suite.

A copy by Johann Caspar Vogler (1696-1763), made before the end of 1725, exclusively transmits the later version; it permits us to say that all the revisions were completed by that year. His copy consists of Nos. 1, 2, 5, 4, 6 and BWV 819a, thus lacking No. 3 and BWV 818. In No. 6, the minuet has been placed at the end.

A copy by Johann Christoph Altnikol (1720-59), made after 1744, contains all six *French Suites* in the correct order. It bears an elaborate title page, starting in English 'Six Suites' followed by the description in German, which basically follows the wording used on the published title-page of Bach's *Six Partitas*. What is striking is that, contrary to what one would expect, it copies the earlier version of the work, similar but not identical to Anna's first *Clavierbüchlein*. Clearly, Bach kept multiple copies of the work, both revised and unrevised versions, from which his pupils made their copies.

When reassessing all this in a broader context, one may begin to appreciate how Bach conceived and developed the *French Suites*. The work almost certainly originated in 1722 when Bach was hard at work assembling a range of educational works. It seems significant that the *French Suites* were Bach's nostrum to improve and cultivate the keyboard skills of his wife, while the *Inventions and Sinfonias* (1723) and the *Well-Tempered Clavier* (1722) – the two most distinguished methodical studies – derived from the education of his eldest son, Wilhelm Friedemann. From Gerber's biographical account we learn that these suites were placed for him between the last-mentioned works. From

these sources we can also learn how Bach expanded the work and added numerous textual details to his pupils' copies, suggesting not only its importance in Bach's teaching curriculum but also how he taught his pupils. The work was largely finished by 1725, the same year Bach sent to Anna another *Clavierbüchlein*. In this more lavishly bound volume, two new suites were included that later became known as Nos. 3 and 6 of the *Six Partitas*, the first of a series of keyboard works that Bach published in print. This fresh ambition was perhaps the primary cause for the shift of Bach's focus; it appears that Bach never produced a definitive fair copy of the *French Suites*.

Given that the final text of the work was not entrusted to us in any single source, it is up to us to decide which version to take. This recording is based on 'Version B' of the New Bach Edition (1980), which takes readings from various sources that are thought to give a later text. Two companion suites, BWV 818a and 819a, as well as a notable variant, are also included.

Stylistic Features

The most prominent feature of the *French Suites* is the way Bach actively seeks the *style galant*. Bach's focus is the singing melody, and to achieve this end he carefully avoids the use of technically complex figuration and thick texture. This can even be seen in the sarabandes, which are traditionally homophonic movements. The reduced usage of contrapuntal writing is also evident in the allemandes which, with the absence of preludes, assume a prefatory character. The courantes appear in two different types: slow and deliberate French (Nos. 1 and 3) and lively Italian corrente (Nos. 2, 4, 5 and 6). Also worth noting is the variety shown in the gigues of the first half of the collection: stately French overture (No. 1), joyful French canarie (No. 2), and smoothly-flowing Italian giga (No. 3). With the *Galanterien* (the movements placed between the sarabandes and the gigues) Bach expands his stylistic dimension: here we find air, anglaise, loure and polonaise, forms not employed in the *English Suites*. Bach's freer, stylized treatment of dances is also evident, a tendency which is even more apparent with *Partitas*.

When observing from a wider historical perspective, one can see how Bach's com-

positional style and technique developed over the years. Chronologically placed between the *English Suites* and the *Six Partitas*, the *French Suites* attest to the advanced stage of Bach's own compositional styles, which were still to mature further. Yet in terms of their compactness and accessible character, the *French Suites* are, for many people, their favourite keyboard suites.

© Yo Tomita 2003

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 Hirono. 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.

Die ***Französischen Suiten*** (BWV 812-817), eine Sammlung von sechs Klaviersuiten, hat Bach in seinen späten Dreißigern zusammengetragen, seiner fruchtbarsten Schaffensphase, in der eine Reihe bedeutender Instrumentalwerke entstanden. Gemeinsam mit den *Inventionen und Sinfonien* und dem *Wohltemperierten Klavier* bilden die *Französischen Suiten* einen wesentlichen Bestandteil in Bachs umfassendem Unterrichtsprogramm. Die Klaviersuite – eine populäre, aus rund einem halben Dutzend stilisierter Tänze bestehende Gattung – war von großem erzieherischen Wert; sie sollte das Wesentliche über die Verzierungen und den guten Geschmack lehren.

Üblicherweise hat man die *Französischen Suiten* als Pendant zu den *Englischen Suiten* – die früher entstandene und ebenfalls unveröffentlichte Suitensammlung Bachs – betrachtet. Die „Französischen" unterscheiden sich von den „Englischen" durch das Fehlen von Präludien und ihre kleineren Dimensionen. Stilistisch sind die „Französischen" anmutiger und eleganter: Sie tendieren dazu, kontrapunktische Techniken zu vermeiden und widmen sich stattdessen mehr der Erkundung galanter Elemente, wie beispielsweise kantabler Melodik und klangvoll-idiomatischem Klaviersatz. Bei der Untersuchung solcher Züge muß man freilich den Entstehungsanlaß berücksichtigen, stellt die Suite doch eine Art Hochzeitsgeschenk für seine junge musikalische Frau dar – Anna Magdalena Bach (geb. Wilcke, 1701-60).

Werkentstehung

Anna Magdalena war erst zwanzig Jahre alt, als Bach sie am 3. Dezember 1721 heiratete; es war seine zweite Ehe – seine erste Frau, Maria Barbara, hatte er nach einer plötzlichen Erkrankung siebzehn Monate zuvor verloren. Man kann sich vorstellen, welcher Aufschwung mit dieser Hochzeit für Bach und seine Kinder einherging.

Anna Magdalena war eine professionelle Sängerin; ihre Fähigkeiten am Klavier konnten es ihrer Gesangskunst nicht gleichtun. Daß Bach ihr so bald nach ihrer Hochzeit ein *Clavierbüchlein* mit den ersten fünf der *Französischen Suiten* schenkte, ist ein Zeichen ihres liebevollen Verhältnisses. Was mag sie gefühlt haben, als sie solch ein Geschenk erhielt? Esther Meynell, Autorin von *Die kleine Chronik der Anna Magda-*

lena Bach – eine fiktive Erzählung, die 1925 in London anonym veröffentlicht wurde – beschreibt die Szene lebhaft: „Sehr bald nach unserer Hochzeit gab er mir ein Musikbüchlein, das er für mich angefertigt hatte ... Während er mich mit einem so gütigen wie liebenswürdigen Lächeln betrachtete, blätterte ich die Seiten mit eifrigen Fingern um und sah, daß er mir viele leichte Stücke für das Klavier aufgeschrieben hatte, auf dem er mich zu unterrichten begonnen hatte. Auch wenn ich schon vor unserer Hochzeit ein wenig spielen gelernt hatte, war ich noch nicht weit vorangekommen; diese kleinen melodischen Kompositionen hatte er geschrieben, um mich zu erfreuen, um mich zu ermutigen, um dem Stand der Fähigkeiten entgegenzukommen, den ich erreicht hatte, und mich sanft auf einen höheren zu führen. Zu diesen Stücken zählte eine ernste, wunderschöne Sarabande – ich fand die Sarabanden in seinen Klaviersuiten und -partiten immer besonders schön und charakteristisch für ihn – und ein gar fröhliches, kleines Menuett; alle waren von einem Charme, der jeden Schüler an das Klavier ziehen mußte. Er war also immer bereit, von seiner eigenen Höhe herabzusteigen und ein Kind oder einen Anfänger an die Hand zu nehmen. Nichts machte ihn im Unterricht je ungeduldig – außer Gleichgültigkeit oder Achtlosigkeit."

Der Titel

Neben jenen Sätzen, die ihren Weg in Annas *Clavierbüchlein* fanden, sind keine weiteren Manuskripte der *Französischen Suiten* in Bachscher Handschrift überliefert. Wie Bach seine Sammlung nannte, ist immer noch nicht definitiv gesichert. Aller Wahrscheinlichkeit nach gab er dem verlorenen Autograph einen schlichten Titel wie „Sechs Suiten für das Clavecin", wenn man dem ein wenig „freien" Französisch glauben darf, das sich in einer Abschrift eines seiner Schüler (wahrscheinlich Johann Schneider [1702-88]) findet: „Sex Sviten pur le Clavesin". Merkwürdig ist der Verzicht auf einere nähere Unterscheidung von der bereits im Bachschen Haushalt vorhandenen Sammlung von Klaviersuiten, den *Englischen Suiten*. Bachs Nachlaßverzeichnis (1754) spricht bloß von „Sechs dergleichen Sviten" (die *Englischen*) und „Noch sechs dergleichen etwas kürzere" (die *Französischen*). Wie hat Bach sie unterschieden? Nach derzeitigem Wissensstand findet

sich die erste Erwähnung des Titels „VI. franz. Suiten" in einer Marpurgschen Abhandlung aus dem Jahr 1762. Bedenkt man sein enges Verhältnis zur Familie Bach, so erscheint diese Angabe glaubwürdig. Forkel stützt diese Ansicht in seiner Bach-Biographie (1802) und führt an, daß diese Suiten „im Französischen Geschmack geschrieben sind".

Zusammenstellung und Revision

Der Verlust des Autographs stellt ein ernstes Problem auch bei der Etablierung eines Originaltexts dar. Tatsächlich ergibt das Studium der erhaltenen Manuskripte ein sehr verwirrendes Bild; einige verbinden verschiedene Suiten zu einer Sammlung, während andere deutlich Bachs fortwährende Revisionen belegen: Verbesserung der Stimmführung, Straffung der Texturen und Hinzufügung weiterer Ornamente, Takte oder ganzer Sätze. Im folgenden geben wir einen kurzen Überblick über die Situation, wie sie sich aus den Hauptquellen ergibt.

Deren früheste ist Bachs Autograph in Annas *Clavierbüchlein*. Hier wurden die ersten fünf Suiten in dieser Reihenfolge eingetragen. Nr. 1 ist eine Reinschrift, die wahrscheinlich bereits in dem Büchlein enthalten war, als Bach es im Frühjahr 1722 seiner Frau überreichte; dies legt den Gedanken nahe, daß es sich bei dieser Suite um eine neue Komposition handelte. Bald folgten die Suiten Nr. 2 und Nr. 3, beide in eher flüchtiger Handschrift; vielleicht wurden sie später hinzugefügt, als Anna die erste Suite zu Bachs Zufriedenheit gelernt hatte. Nr. 4 ist nahezu reinschriftlich übertragen. Nach Georg von Dadelsens Untersuchung der Handschrift Bachs (1958) wurde sie Ende 1722 oder Anfang 1723 hinzugefügt. Auch die ersten Takte der Nr. 5 sind um diese Zeit eingetragen worden, doch folgte der verbleibende Rest erst in der zweiten Hälfte 1724. Die Suite Nr. 6 ist nicht enthalten, doch da man annimmt, daß rund 40 Seiten am Ende des Büchleins entfernt wurden, mag sie einst vorhanden gewesen sein.

Es mag verwundern, daß sich hier zahlreiche Revisionen finden, so daß aus diesem vormaligen Brautgeschenk gewissermaßen Bachs eigenes Arbeitsbuch geworden ist. Besonders bedeutungsvoll ist die Hinzufügung der Menuette Nr. 2 und 3, da sie zu den leichtesten Sätzen gehören. Die Revisionen sind indes nicht auf dieses Buch beschränkt;

Belege für Bachs unermüdliche Bemühungen finden sich auch in den Abschriften seiner Schüler, u.a. auch im zweiten *Clavierbüchlein*, das Bach Anna im Jahr 1725 widmete (möglicherweise, um die tatsächliche Inbesitznahme des früheren Geschenks auszugleichen). Hier finden sich, von Anna notiert, Nr. 1 und 2 in reviderter Gestalt sowie weitere Ergänzungen von Bachs Hand.

Schneiders Abschrift belegt ebenfalls, daß Bach unablässig an der Sammlung arbeitete. Sie enthält sechs Suiten: die Nr. 1 bis 4, sowie, zwischen Nr. 3 und Nr. 4 eingeschoben, BWV 818 und 819. Nr. 5 und 6 sind hier nicht enthalten. Nach Alfred Dürr (1982) wurden die ersten vier 1722 kopiert – teilweise aus Annas erstem *Clavierbüchlein* –, die beiden letzten 1725 oder später. Von BWV 818 abgesehen, wurden alle Stücke später von Bach auf den Stand derjenigen des zweiten *Clavierbüchleins* gebracht. Die Art, wie das Menuett von Nr. 4 auf einen leeren Raum nach der Gavotte notiert wurde, ist interessant: Da dieser Satz nicht im ersten *Clavierbüchlein* enthalten ist, könnte es sich auch um eine spätere Ergänzung handeln.

Eine Abschrift von Heinrich Nikolaus Gerber (1702-75) enthält sieben Suiten in folgender Anorndung: Nr. 1, BWV 818, BWV 819, Nr. 3, 2, 4 und 5. Er kopierte auch die Suite Nr. 6, doch wurde diese unter dem Titel „Suite 6ta avec Prelude pour le Clavesin" den *Englischen Suiten* zugeordnet. (Das *Präludium* ist dem *Wohltemperierten Klavier* entnommen [BWV 854/1]). In textlicher Hinsicht folgen die ersten sechs im wesentlichen den früheren Fassungen, während die beiden anderen die späteren Fassungen heranziehen. Diese Quelle übrigens enthält zwei Menuette für Nr. 6, von denen das letztere „Petit Minuet" benannt ist und die Suite beschließt.

Eine Abschrift von Johann Caspar Vogler (1696-1763), die vor dem Ende des Jahres 1725 angefertigt wurde, überliefert ausschließlich die späteren Fassungen; sie erlaubt den Schluß, daß in diesem Jahr sämtliche Revisionen abgeschlossen waren. Seine Abschrift enthält Nr. 1, 2, 5, 4, 6 und BWV 819a – es fehlen also Nr. 3 und BWV 818. In Nr. 6 ist das Menuett an das Ende gestellt worden.

Eine nach 1744 entstandene Abschrift von Johann Christoph Altnikol (1720-1759) enthält alle sechs *Französischen Suiten* in der richtigen Reihenfolge. Sie wird von einer

kunstvollen Titelseite geschmückt, die in Englisch beginnt („Six Suites"), um dann Deutsch fortzufahren, wobei sie im wesentlichen der Wortwahl der gedruckten Titelseite von Bachs *Sechs Partiten* folgt. Überraschenderweise enthält sie die frühere Fassung der Sammlung, die Annas erstem *Clavierbüchlein* dennoch nur ähnelt und nicht vollständig entspricht. Offenkundig besaß Bach mehrere teils revidierte, teils unrevidierte Abschriften, nach denen seine Schüler ihre Kopien anfertigten.

Stellt man all dies in einen größeren Kontext, dann wird erkennbar, wie Bach die *Französischen Suiten* plante und ausführte. Seine erste Beschäftigung mit ihnen fand mit großer Sicherheit 1722 statt, als er sich bemühte, eine Reihe pädagogischer Klavierwerke zusammenzustellen. Es scheint bedeutsam, daß die *Französischen Suiten* Bachs Mittel darstellen, die Spieltechnik seiner Frau zu verbessern und zu kultivieren, wohingegen die *Inventionen und Sinfonien* (1723) und das *Wohltemperierte Klavier* (1722) – die beiden anspruchsvollsten methodischen Übungswerke – dem Unterricht für seinen ältesten Sohn, Wilhelm Friedemann, entstammen. Aus Gerbers biographischer Darstellung erfahren wir, daß diese Suiten für ihn zwischen die letztgenannten Werke plaziert wurden. Diese Quellen geben außerdem darüber Aufschluß, wie Bach die Sammlung erweiterte und zahlreiche Textdetails hinzufügte, was nicht nur ihre Bedeutung in Bachs Lehrplan belegt, sondern auch Rückschlüsse auf seinen Unterrichtsstil zuläßt. Das Werk war größtenteils 1725 vollendet, demselben Jahr, in dem Bach Anna ein weiteres *Clavierbüchlein* sandte. Diese üppiger gebundene Ausgabe enthielt zwei neue Suiten, die später als Nr. 3 und 6 der *Sechs Partiten* bekannt wurden, die erste Folge einer Reihe von Klavierwerken, die Bach im Druck veröffentlichte. Dieses neue Vorhaben war vielleicht der Hauptgrund für die Verlagerung seins Interesses; anscheinend hat Bach nie eine definitive Reinschrift der *Französischen Suiten* angefertigt.

Da es keine vollständige Schlußfassung dieser Sammlung gibt, ist es an uns zu entscheiden, welche Fassung wir bevorzugen. Diese Einspielung basiert auf der „Fassung B" der Neuen Bach-Ausgabe (1980), welche Lesarten verschiedener Quellen vereint und den Text in späterer Zeit ansiedelt. Außerdem sind die beiden Suiten BWV 818a und 819a sowie einige bemerkenswerte Varianten enthalten.

Stilistische Merkmale

Das hervorstechendste Merkmal der *Französischen Suiten* ist die aktive Art und Weise, in der Bach den galanten Stil aufgreift. Bachs Hauptinteresse gilt der „singende Melodie", und zu diesem Zweck verzichtet er auf ein dichtes Satzgefüge und den Gebrauch technisch komplexer Figurationen. Dies kann man sogar bei den traditionellerweise homophonen Sarabanden beobachten. Die Zurücknahme kontrapunktischer Techniken ist aber auch in den Allemanden evident, die angesichts fehlender Präludien einen einleitenden Charakter annehmen. Die Courante erscheint in zweierlei Gestalt: langsam und nachdenklich in französischer Manier (Nr. 1 und 3) sowie als lebhafte italienische Corrente (Nr. 2, 4, 5 und 6). Hervorzuheben ist auch der Facettenreichtum der Gigue in der ersten Hälfte der Sammlung: mal imposante französische Overture (Nr. 1), mal spielerische französische Canarie (Nr. 2), mal geschmeidige italienische Giga (Nr. 3). Mit den Galanterien erweitert Bach auch sein formales Vokabular. So finden sich Formtypen wie Air, Anglaise, Loure und Polonaise, die in den *Englischen Suiten* nicht vorkommen. Deutlich zeigt sich Bachs freie Stilisierung der Tänze, eine Tendenz, die in den Partiten noch mehr hervortritt.

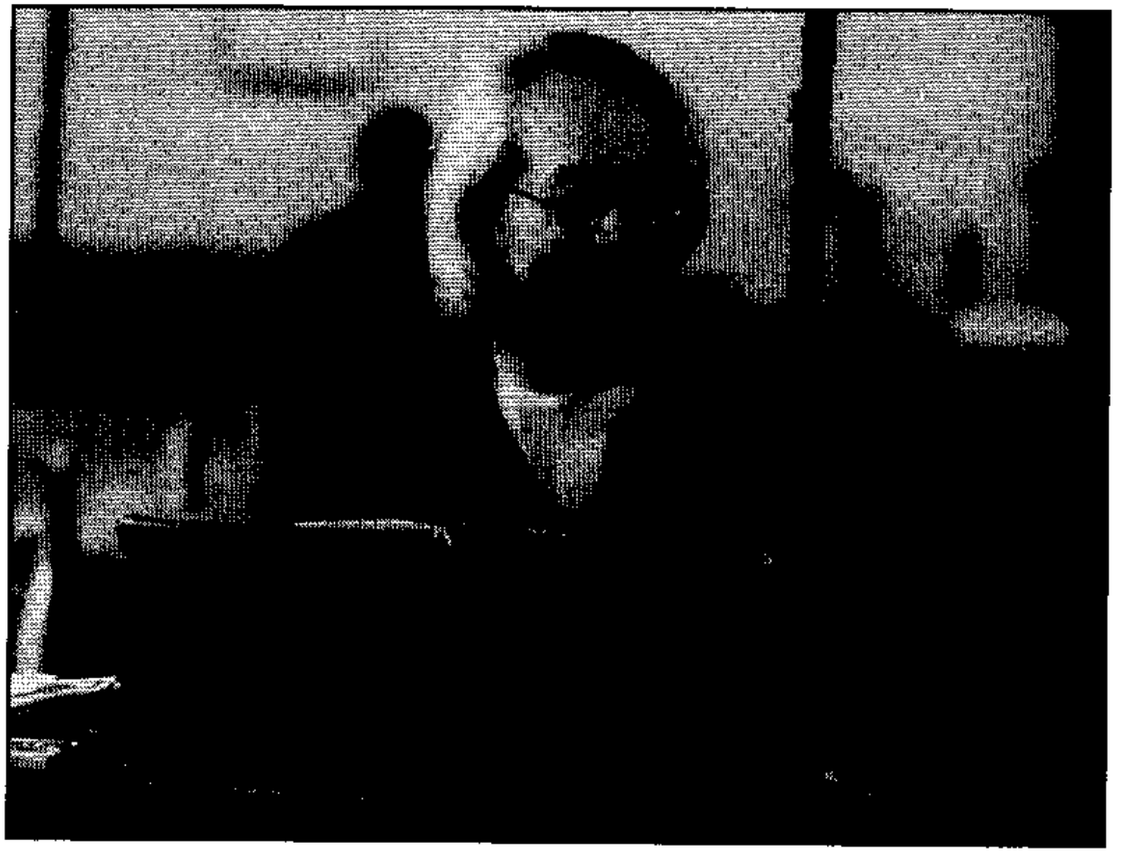
Aus größerer historischer Perspektive läßt sich erkennen, wie Bachs Kompositionsstil und -technik sich im Laufe der Jahre entwickelte. Chronologisch zwischen den *Englischen Suiten* und den *Sechs Partiten* situiert, zeugen die *Französischen Suiten* vom fortgeschrittenen Stand des Bachschen Kompositionsstils, welcher immer noch weiter reifen sollte. Hinsichtlich ihrer Dichte und ihres zugänglichen Charakters sind die *Französischen Suiten* für viele Menschen die bevorzugten Suiten im Klavierschaffen Bachs.

© Yo Tomita 2003

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 Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cem-

balo 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 Konzerttourneen 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.



Masaaki Suzuki

Les ***Suites françaises*** (BWV 812-817) sont une série de six suites pour clavier que Bach compila dans la trentaine, la période la plus féconde de sa vie et dans laquelle il composa plusieurs œuvres instrumentales importantes. En compagnie des *Inventions et Sinfonias* ainsi que du *Clavecin bien tempéré*, les *Suites françaises* forment une partie intégrale des programmes exhaustifs de Bach pour la formation de ses élèves. Les suites pour clavecin – un genre populaire consistant en une demi-douzaine de danses stylisées – possédaient une grande valeur pédagogique; on devait apprendre d'elles l'essence des manières et du bon goût.

Par tradition, les *Suites françaises* furent considérées comme faisant paire avec les *Suites anglaises*, l'autre collection non publiée de suites que Bach avait écrites plus tôt. Les « françaises » se distinguent des « anglaises » par l'absence d'un prélude et par leurs dimensions moindres. Quant au style, les « françaises » sont les plus charmantes et élégantes des deux; elles ont tendance à éviter l'emploi du contrepoint et se concentrent plus sur l'exploration d'éléments galants comme les mélodies *cantabile* et la texture sonore, idiomatique au clavecin. En discutant ces caractéristiques, on ne peut pas les dissocier de leur origine: une sorte de cadeau de noces pour sa jeune femme musicale – Anna Magdalena Bach (née Wilcke, 1701-60).

Origines de l'œuvre

Anna Magdalena n'avait que vingt ans quand Bach l'épousa le 3 décembre 1721; c'était son second mariage puisqu'il avait perdu sa première femme, Maria Barbara, d'une maladie soudaine 17 mois plus tôt. On ne peut qu'imaginer quel changement positif ce mariage apporta à Bach et à ses enfants.

Anna Magdalena était une professionnelle du chant et son habileté au clavecin n'égalait pas son adresse vocale. Que Bach lui ait offert le *Clavierbüchlein* peu après leur mariage témoigne de leur amour. Qu'a-t-elle éprouvé en recevant un tel cadeau? Esther Meyness, auteur de *The Little Chronicle of Magdanela Bach* – un roman publié anonyme à Londres en 1925 – imagine la scène de façon précise: « Très peu de temps après notre mariage, il me donna un cahier de musique qu'il avait composé pour moi... En

tournant les pages avec avidité tandis qu'il me regardait en souriant avec son regard doux et bon, je découvris qu'il avait écrit pour moi dans ce livre plusieurs pièces faciles pour que je les joue au clavecin – dont il avait d'ailleurs commencé à me donner des leçons. Je n'étais pas encore très avancée même si je pouvais jouer un peu avant mon mariage et il avait écrit ces petites compositions mélodieuses pour me faire plaisir, m'encourager, convenir au niveau auquel j'étais parvenue et me guider gentiment vers un plus élevé. Parmi ces pièces se trouvaient une sarabande grave et ravissante – j'ai toujours trouvé que ses sarabandes dans les suites et partitas pour clavier étaient particulièrement plaisantes et éloquentes sur sa personnalité – et le plus joyeux petit menuet et tout avait un charme à pousser n'importe quel élève à se mettre au clavier. Il était ainsi toujours prêt à s'abaisser jusqu'à prendre un enfant ou un débutant par la main. Rien ne l'impatientait chez un élève sauf l'indifférence ou la négligence. »

Le titre

Sauf les mouvements qui firent leur chemin dans le *Clavierbüchlein* d'Anna, il n'existe aucune autre copie des *Suites françaises* de la main de Bach. On peut encore discuter du nom que Bach donna à cette collection. Il intitula probablement l'autographe perdu de simplement « Six Suites pour clavecin » à en juger d'après les termes en français fautif – « Sex Sviten pur le Clavesin » – trouvés dans une copie de l'élève de Bach (probablement Johann Schneider, 1702-88). Il est frappant qu'aucune autre distinction n'ait été faite quand il existait déjà une autre série de suites pour clavier, les *Suites anglaises*, sur les tablettes de musique de Bach. La rubrique nécrologique (1754) de Bach par exemple ne les décrit que comme « Six suites pour la même chose [c'est-à-dire le clavier] » (anglaises) et « Six autres semblables, un peu plus courtes » (françaises). Comment Bach les distinguait-il? Aussi loin qu'on puisse le retracer, c'est dans l'un des traités de Marpurg en 1762 que nous trouvons la première référence à cette œuvre comme aux « Six suites françaises ». Vu son lien étroit avec les cercles de la famille de Bach, cette information semble croyable. Forkel adopte cette opinion dans sa biographie de Bach (1802), expliquant que les suites sont « écrites dans le goût français ».

Le procédé de compilation et de révision

La perte du manuscrit autographe de Bach pose aussi un sérieux problème à l'essai d'établir un texte qui ferait autorité au sujet de l'œuvre. En fait, une image très confuse émerge de l'étude des manuscrits qui ont survécu; certains renferment différentes suites composant une série tandis que d'autres donnent une claire évidence des révisions continuelles de Bach, raffinant l'écriture des parties, épaississant le tissu et ajoutant d'autres ornements, mesures et même mouvements. Vous trouverez ci-dessous un bref résumé de ce qui ressort des sources principales.

La plus ancienne d'elles est le seul autographe survivant de Bach dans le *Clavierbüchlein* d'Anna. Les cinq premières suites y furent entrées dans cet ordre. Le no 1 est une copie propre qui avait probablement déjà été copiée quand il offrit le cahier à sa femme au début de 1722. Cela indiquerait fortement que cette suite était une nouvelle composition. Elle fut rapidement suivie des nos 2 et 3 dans une écriture assez grossière; ces dernières furent peut-être ajoutées après qu'Anna eut appris la première à la satisfaction de Bach. Le no 4 est transmis dans une copie presque propre. Selon l'étude de Georg von Dadelsen de l'écriture de Bach (1958), elle aurait été ajoutée à la fin de l'année ou au début de 1723. Les premières mesures du no 5 furent aussi entrées dans le même temps mais le reste ne le fut qu'à la seconde moitié de 1724. Le no 6 n'est pas trouvé ici mais puisqu'on considère maintenant qu'une quarantaine de pages ont été arrachées à la fin du volume, il pourrait s'y être déjà trouvé.

On pourrait s'étonner de voir plusieurs traces de révision dans ce volume comme si ce quasi cadeau de noces était devenu un cahier de travail pour Bach. L'addition de menuets aux nos 2 et 3 est particulièrement importante car ils se classent parmi les mouvements les plus faciles à jouer. Les révisions ne se limitent cependant pas à ce livre seul; on trouve la preuve des efforts infatigables de Bach dans les copies de ses élèves, y compris le second volume du *Clavierbüchlein* pour Anna que Bach lui dédia en 1725, peut-être pour compenser la repossession actuelle de son cadeau précédent). On y trouve les nos 1 et 2, dans une forme révisée, de la main d'Anna, où Bach ajouta encore une fois d'autres raffinements.

La copie de Schneider donne une image semblable de Bach travaillant sans cesse sur la série. Elle compte six suites: nos 1-4 ainsi que les BWV 818 et 819 placés entre les nos 3 et 4. (Les nos 5 et 6 sont absents de cette copie.) Selon la recherche d'Alfred Dürr (1982), les quatre premières furent copiées avant 1722, en partie à partir du premier *Clavierbüchlein* d'Anna, et les deux dernières en 1725 ou plus tard. Sauf le BWV 818, toutes les pièces furent ensuite révisées par Bach jusqu'au niveau reflété dans le second volume du *Clavierbüchlein* d'Anna. La manière dont le menuet du no 4 fut copié dans un espace vide après la gavotte est intéressante: comme ce mouvement ne se trouve pas dans le premier volume du *Clavierbüchlein* d'Anna, il pourrait aussi avoir été ajouté plus tard.

Une copie de Heinrich Nikolaus Gerber (1702-75) renferme sept suites dans l'ordre suivant: no 1, BWV 818, nos 3, 2, 4 et 5. Il copia le no 6 aussi mais il le regroupa avec les *Suites anglaises* sous le titre de « Suite 6ta avec Prelude pour le Clavesin ». (Le prélude provient du *Clavecin bien tempéré*, BWV 854/1). Du point de vue textuel, les six premières suivent généralement la version antérieure tandis que les deux autres optent pour la version postérieure. C'est dans cette version qu'on trouva deux menuets dans le no 6, le deuxième étant appelé « Petit Menuet ». Il fut placé à la fin de la suite.

Une copie de Johann Caspar Vogler (1696-1763), écrite avant la fin de 1725, transmet exclusivement la version postérieure; elle nous permet de dire que toutes les révisions furent complétées au plus tard cette année-là. Sa copie présente les nos 1, 2, 5, 4, 6 et le BWV 819a, omettant ainsi le no 3 et le BWV 818. Dans le no 6, le menuet a été placé à la fin.

Une copie de Johann Christoph Altnickol (1720-59), faite après 1744, renferme toutes les six *Suites françaises* dans l'ordre correct. Sa page de titre est recherchée, commençant en anglais « Six Suites », puis donnant en allemand la description qui suit fondamentalement la formule utilisée sur la page de titre de la publication des *Six Partitas* de Bach. Ce qui frappe est, contrairement à ce que l'on attend, qu'elle copie la version précédente de l'œuvre, semblable mais non identique au premier *Clavierbüchlein* d'Anna. Il est clair que Bach gardait de nombreuses copies de l'œuvre, en versions révisées et

non révisées, desquelles ses élèves faisaient leurs copies.

En réexaminant tout ceci dans un contexte agrandi, on pourrait commencer à apprécier comment Bach conçut et développa les *Suites françaises*. L'œuvre date certainement de 1722 alors que Bach travaillait fort à assembler un choix d'œuvres pédagogiques. Il semble important que les *Suites françaises* fussent le moyen de Bach d'améliorer et de cultiver l'adresse de sa femme au clavier tandis que les *Inventions et Sinfonias* (1723) ainsi que le *Clavecin bien tempéré* (1722) – les deux études méthodiques les plus distinguées – servirent aux études de son fils aîné, Wilhelm Friedemann. Le récit biographique de Gerber nous apprend que ces suites étaient placées pour lui parmi les dernières œuvres à être mentionnées. Ces sources nous apprennent aussi comment Bach étendit l'œuvre et ajouta de nombreux détails textuels dans les copies de ses élèves, suggérant non seulement leur importance dans le *curriculum* pédagogique de Bach mais aussi comment il enseignait à ses élèves. L'œuvre fut finie en gros avant 1725, l'année dans laquelle Bach donna à Anna un autre *Clavierbüchlein*. Ce volume plus luxueusement relié renferme deux nouvelles suites qui, plus tard, devinrent connues comme les nos 3 et 6 des *Six Partitas*, la première d'une série d'œuvres pour clavier dont Bach publia l'impression. Cette nouvelle ambition fut peut-être la cause primaire du changement de centre d'intérêt de Bach; il semble que Bach n'écrivit jamais de copie propre définitive des *Suites françaises*.

Vu que le texte final de l'œuvre n'a été confié à aucune source, il est à nous de décider quelle version choisir. Cet enregistrement repose sur la « version B », de la Nouvelle Edition Bach (1980) qui s'appuie sur diverses sources qu'on pense donner un texte plus récent. Deux suites compagnes, BWV 818a et 819a, ainsi que quelques variantes remarquables, y figurent aussi.

Traits stylistiques

Le trait le plus évident des *Suites françaises* est la manière dont Bach cherche activement le style galant. Bach se concentre sur la mélodie chantante et, pour arriver à cette fin, il évite soigneusement l'emploi de figurations techniquement complexes et d'un

tissu épais. Cela se voit aussi dans les sarabandes qui sont par tradition des mouvements homophones. La réduction du contrepoint se remarque aussi dans les allemandes qui, vu l'absence de préludes, assument un caractère préliminaire. Les courantes se présentent sous deux aspects différents: la française lente et posée (nos 1 et 3) et l'animée *corrente* italienne (nos 2, 4, 5 et 6). La variété montrée dans les gigues de la première moitié de la collection est également digne de mention: ouverture française majestueuse (no 1), Canarie français enjoué (no 2) et *giga* italienne au flot coulant (no 3). Avec les *Galanterien*, Bach étire sa dimension stylistique: on y trouve air, anglaise, loure et polonaise, des formes inusitées dans les *Suites anglaises*. Le traitement stylisé plus libre des danses de Bach est également évident, tendance encore plus apparente dans les *Partitas*.

Dans une plus grande perspective historique, on peut voir comment le style et la technique de composition de Bach se développèrent au cours des années. Situées chronologiquement entre les *Suites anglaises* et les *Six Partitas*, les *Suites françaises* témoignent du stade avancé de développement des propres styles de composition de Bach, styles qui devaient encore mûrir. En termes de compacité et d'accessibilité pourtant, les *Suites françaises* sont les suites pour clavier préférées de beaucoup de gens.

© Yo Tomita 2003

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.

INSTRUMENTARIUM
Harpsichord by Willem Kroesbergen, Utrecht 1982
after enlarged Ruckers, 2 manuals, 2x8, 1x4, FF–f'''
Tuner: Toshihiko Umeoka.

Special thanks to Kobe Shoin Women's University

Recording data: (BWV 812) May 2001; (BWV 813-817) October 1999; (BWV 818a, 819a, Appendix) February 2002
at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones.
Balance engineers/Tonmeister: (BWV 812) Thore Brinkmann; (BWV 813-817) Marion Schwebel;
(BWV 818a, 819a, Appendix) Uli Schneider
Producers: (BWV 812) **Thore Brinkmann**; (BWV 813-817) **Marion Schwebel**;
(BWV 818a, 819a, Appendix) **Uli Schneider**
Digital editing: Uli Schneider; Fabian Frank; Christian Starke
Cover text: © Yo Tomita 2003
German translation: Horst A. Scholz
French translation: Arlette Lemieux-Chené
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: http://www.bis.se

© & ℗ 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

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