



BACH

orchestral works
masaaki suzuki
collegium japan

BRANDENBURG CONCERTOS ORCHESTRAL SUITES



SUPER AUDIO CD

197

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

THE BRANDENBURG CONCERTOS
AND ORCHESTRAL SUITES

BACH COLLEGIUM JAPAN
MASAAKI SUZUKI

TT: 201'02

SIX BRANDENBURG CONCERTOS, BWV 1046–51

SECHS BRANDENBURGISCHE KONZERTE

dedicated to Christian Ludwig, Margrave of Brandenburg, on 24th March 1721

CONCERTO NO. 1 IN F MAJOR, BWV 1046

20'22

*Concerto 1^{mo} à 2 Corni di Caccia, 3 Hautb: è Bassono, Violino Piccolo concertato,
2 Violini, una Viola è Violoncello, col Basso Continuo*

- 1 I. [No tempo indication] 4'00
- 2 II. *Adagio* (Corno I, II tacent) 3'45
- 3 III. *Allegro* 4'07
- 4 IV. Menuet – Trio (Oboe I, II, Bassono) –
Menuet – Polonaise (Violino I, II, Viola, Continuo) –
Menuet – Trio (Corno I, II, Oboi in unisono) – Menuet 8'25

THOMAS MÜLLER, OLIVIER DARBELLAY *corno da caccia I, II*

MASAMITSU SAN'NOMIYA, YUKARI MAEHASHI, ATSUKO OZAKI *oboe I, II, III*

KIYOTAKA DOHSAKA *bassono* · RYO TERAKADO *violino piccolo*

AZUMI TAKADA, MIKA AKIHA *violino I* · PAUL HERRERA, DMITRY BADIAROV *violino II*

YOSHIKO MORITA *viola* · HIDEMI SUZUKI *violoncello*

Continuo

SEIJI NISHIZAWA *violone 16'* · MASAOKI SUZUKI *cembalo*

CONCERTO NO. 2 IN F MAJOR, BWV 1047

12'04

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

- [5] I. [No tempo indication] 5'19
- [6] II. *Andante* (Flauto, Oboe, Violino, Violoncello, Cembalo) 3'43
- [7] III. *Allegro* 2'59

TOSHIO SHIMADA *tromba* · SHIGEHARU YAMAOKA *flauto*
MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe* · NATSUMI WAKAMATSU *violino*

AZUMI TAKADA *violino I* · MIKA AKIHA *violino II* · HIROSHI NARITA *viola*
SEIJI NISHIZAWA *violone 8'* · DMITRY BADIAROV *violoncello (spalla)*

Continuo

MASAAKI SUZUKI *cembalo*

CONCERTO NO. 3 IN G MAJOR, BWV 1048

14'29

Concerto 3^{zo} à tre Violini, tre Viole, è tre Violoncelli col Basso per il Cembalo

- [8] I. [No tempo indication] 5'42
- [9] II. *Adagio* 4'28
[arrangement of the 2nd movement of *Concerto for Three Harpsichords*, BWV 1064; see Production Notes]
- [10] III. *Allegro* 4'19

NATSUMI WAKAMATSU, AZUMI TAKADA, PAUL HERRERA *violino I, II*
YOSHIKO MORITA, HIROSHI NARITA, MIKA AKIHA *viola I, II, III*
RYO TERAKADO, DMITRY BADIAROV, FRANÇOIS FERNANDEZ *violoncello I, II, III (spalla)*

Continuo

SEIJI NISHIZAWA *violone 8'* · MASAAKI SUZUKI *cembalo*

CONCERTO NO. 4 IN G MAJOR, BWV 1049

15'08

*Concerto 4^{to} à Violino Principale, due Fauti d'Echo,
due Violini, una Viola è Violone in Ripieno, Violoncello è Continuo*

- | | | |
|-------------|--------------------|------|
| [11] | I. Allegro | 6'58 |
| [12] | II. Andante | 3'38 |
| [13] | III. Presto | 4'31 |

NATSUMI WAKAMATSU *violino* · SHIGEHARU YAMAOKA, AKIMASA MUKAE *flauto I, II*

AZUMI TAKADA *violino I* · PAUL HERRERA *violino II* · YOSHIKO MORITA *viola*

FRANÇOIS FERNANDEZ *violoncello (spalla)* · SEIJI NISHIZAWA *violone 8'*

Continuo

MASAAKI SUZUKI *cembalo*

CONCERTO No. 5 IN D MAJOR, BWV 1050

20'01

*Concerto 5^{to} à une Traversiere, une Violino principale, une Violino è una Viola in ripieno,
Violoncello, Violone è Cembalo concertato*

- 1 I. *Allegro* 9'31
- 2 II. *Affettuoso* (Flauto traverso, Violino solo, Cembalo) 5'19
- 3 III. *Allegro* 5'04

KIYOMI SUGA *flauto traverso* · RYO TERAOKA *violino* · MASAAKI SUZUKI *cembalo*

MIKA AKIHA *violino* · YOSHIKO MORITA *viola*

HIDEMI SUZUKI *violoncello* · SEIJI NISHIZAWA *violone 8'*

CONCERTO No. 6 IN B FLAT MAJOR, BWV 1051

17'15

Concerto 6^{to} à due Viole da Braccio, due Viole da Gamba, Violoncello, Violone e Cembalo

- 4 I. [No tempo indication] 6'37
- 5 II. *Adagio ma non tanto* (Viola da gamba I, II tacent) 5'03
- 6 III. *Allegro* 5'31

FRANÇOIS FERNANDEZ, NATSUMI WAKAMATSU *viola I, II*

HIROSHI FUKUZAWA, SHUHEI TAKEZAWA *viola da gamba I, II*

RYO TERAOKA *violoncello (spalla)*

SEIJI NISHIZAWA *violone 8'* · MASAAKI SUZUKI *cembalo*

FOUR ORCHESTRAL SUITES, BWV 1066–69

SUITE NO. 4 IN D MAJOR, BWV 1069

24'01

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

- | | | |
|----|--------------------|-------|
| 7 | I. Overture | 12'21 |
| 8 | II. Bourrée I / II | 2'55 |
| 9 | III. Gavotte | 1'57 |
| 10 | IV. Menuet I / II | 4'11 |
| 11 | V. Réjouissance | 2'31 |

SUITE No. 3 IN D MAJOR, BWV 1068

23'29

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

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

SUITE No. 1 IN C MAJOR, BWV 1066

26'42

Oboe I, II, Bassono, Violino I, II, Viola, Continuo

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

SUITE No. 2 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 | 2'05 |
| 17 | V. Polonaise – Double | 3'52 |
| 18 | VI. Menuet | 1'17 |
| 19 | VII. Badinerie | 1'23 |

LILIKO MAEDA *flauto traverso solo*

TOSHIO SHIMADA, GRAHAM NICHOLSON, AYAKO MURATA *tromba I, II, III*

KJARTAN GUDNASON *timpani*

MASAMITSU SAN'NOMIYA, ATSUKO OZAKI, YUKARI MAEHASHI *oboe I, II, III*

KIYOTAKA DOHSAKA *bassono*

NATSUMI WAKAMATSU* *leader* · PAUL HERRERA, YUKO TAKESHIMA *violino I*

AZUMI TAKADA*, YUKO ARAKI, YUKIE YAMAGUCHI *violino II*

YOSHIKO MORITA*, HIROSHI NARITA *viola*

Continuo

HIDEMI SUZUKI*, TAKASHI KAKETA *violoncello* · SHIGERU SAKURAI* *violone*

MASAAKI SUZUKI* *cembalo & direction*

*Suite No. 2 is performed by flute and solo strings



Performing Brandenburg Concerto No. 1 (above) and No. 2 (below)



Brandenburg Concertos

Background

Johann Sebastian Bach had visited Berlin in 1719 to pick up a ‘large harpsichord with two keyboards by Michael Mietke’ (*Bach Dokumente* ii, 95), and margrave Christian Ludwig von Brandenburg most probably heard him perform at that time. The two may have first become acquainted even earlier, when Bach’s employer, Prince Leopold of Anhalt-Cöthen, took six of his musicians, including Bach, and the ‘princely harpsichord’ (*Bach Dokumente* ii, 86) on a trip in 1718 to the spas at Carlsbad, an established vacation spot for German nobles (the margrave’s presence, however, is undocumented). Bach’s wife, Maria Barbara, died in 1720, evidently while he was once again with Leopold’s entourage in Carlsbad. Bach’s position at Cöthen was becoming less appealing for various reasons: a greater share of the prince’s budget was now being allocated to the castle guard; relations between Cöthen’s Lutheran and Reformed inhabitants were often strained; and, to make matters worse, Leopold’s new bride, Princess Friderica, reportedly did not care much for music. (It should be noted, however, that Bach had been seeking employment elsewhere before she arrived.)

Bach’s beautifully calligraphed score of the ‘Six Concertos for Several Instruments’, with its obsequious dedication in French to Christian Ludwig, may actually represent not so much the fulfilling of a commission as a thinly veiled application for employment in the margrave’s musical establishment. There is no record of his response. Because of this and the fact that the concertos were not mentioned among the margrave’s effects, it is often suggested that he did not appreciate Bach’s efforts. There is, however, no reason why we should expect to see Bach’s concertos specified, as the sources in question were meant to document an equal division of Christian Ludwig’s estate among his beneficia-

ries. In the 18th century printed sources of music were considerably more valuable than manuscripts, and most probably for this reason it is the margrave's concerto prints, not his manuscripts, that are listed by composer. The *Brandenburg Concertos* were no doubt kept among his several manuscript collections of 'concertos by diverse masters'.

Structure and scoring

The formal designs of Bach's concertos owe a great deal to Italian predecessors, including Torelli, Albinoni and, especially, Vivaldi. In Vivaldian concertos the alternation between the *tutti* (entire ensemble) and the *concertino* (sub-group) involves contrasts in texture as well as in the types of music performed. The *tutti* plays 'ritornellos' and the *concertino* 'episodes'. The ritornellos are expository in character, and normally they begin and end in the same key. The episodes are so named because they tend to be much less expository; they are often virtuoso, and normally they begin in one key and end in another. A Vivaldian concerto movement consists mainly of free episode material with occasional returns of part or all of the ritornello.

In his concerto-style works Bach shows a predilection for a Vivaldian ritornello type containing three clearly differentiated segments, a type which modern students of Vivaldi's music have labelled the *Fortspinnungstypus*, or 'Fortspinnung-type'. Its first segment grounds the tonality by focusing on the chords built upon the first and fifth degrees of the scale (tonic and dominant). The second segment follows with short bits of thematic material repeated at different pitch levels (called 'sequencing'); the changes in underlying harmony are marked mostly by successions of chords with fundamental pitches that are five positions apart in the scale. And the third segment brings the ritornello to a satisfying end by way of a closing gesture in the tonic. Many writers refer to these three seg-

ments of ritornello with the German terms *Vordersatz*, *Fortspinnung* and *Epilog*. ‘*Fortspinnung* type’ will be used here to describe only this specific variety of Vivaldian ritornello, which is featured to varying degrees in all six *Brandenburg Concertos*. (Bach’s other concertos frequently draw on different formal models, some of them also occasionally referred to as being of the *Fortspinnung* type.)

What makes the structure of Bach’s concertos so challenging and rewarding to follow is that they frequently assign conventional ritornello attributes to episodes, and vice versa (e.g. a ritornello will be performed by the concertino, or an episode will incorporate melodic snippets derived from the ritornello). As to scoring, Bach is often credited with bringing brass and woodwind into the baroque concerto. Recent research, which has been based on the study of concerto manuscripts, not merely of prints, has shown that the scorings of Italian concertos were in fact quite varied and that German composers in the generation before Bach wrote for similar combinations of instruments. If Bach’s forms and scorings are not, in and of themselves, particularly innovative, his treatments of them are surely unparalleled.

The individual concertos

Concerto No. 1

This is scored for two hunting horns, three oboes, bassoon, *violino piccolo*, strings and basso continuo. It must have made a sensation the first time it was heard. In the first movement the woodwind and strings perform an elegant ritornello with multiple *Fortspinnung* and *Epilog* segments, while loud greeting-calls from the hunting horns – outdoor instruments probably never before heard in the elegant chamber music rooms where Bach’s concertos were performed – clash rhythmically and harmonically. Just as the episodes develop clearer identities by becoming thematically less dependent on the ritornello, the horns lose

their distinctive identities by giving up the idiomatic fanfares of the ritornello and becoming assimilated (i.e. within the episodes) as true partners to the other instruments' more graceful lines.

The focus in the remaining movements shifts to the role of the *violino piccolo* (tuned in this case a minor third higher than the regular violin). Bach appears to have designed only the third movement with the *violino piccolo* in mind from the start. There is no part whatever for the instrument in the early version of the work, the *Sinfonia* BWV 1046a, which lacks both the third movement and the polonaise section of the last movement. (Incidentally, we do not know precisely how the early version read. The oldest surviving copy, a score prepared by C.F. Penzel in 1760, was based on a lost set of parts, and these transmitted revisions that Bach made in 1726 when he re-used the first movement as a sinfonia for his church cantata *Falsche Welt, dir trau ich nicht*.) In the Brandenburg version the *violino piccolo* line is mostly borrowed note-for-note from the first violin part of the *Sinfonia*. The *violino piccolo* doubles the first violin in the opening movement and in the tutti *Minuet* of the Brandenburg version, and in the second movement Bach gives to the *violino piccolo* what was originally the first violin part of the sinfonia and writes new filler material for the first violin.

The *violino piccolo* thus plays a marginal role in the first movement. In the second movement (*Adagio*) – a sort of triple-concerto passacaglia in which the first oboe, *violino piccolo* and continuo instruments constitute the concertino – it becomes a true member of the concertino, often even playing in canon with the first oboe. Only in the third movement (*Allegro*) does the *violino piccolo* approach becoming the central soloist. But even here its status appears problematic. At first the solo violin can do nothing but borrow themes from the *Fortspinnung*-type ritornello. In the middle section (from bar 53), as it begins playing distinctive material, other instruments immediately take away the spotlight.

In the fourth movement, a series of dances, the *violino piccolo* again recedes completely into the background. An elegant French minuet performed by the tutti acts as a sort of ritornello around three different sorts of trios. The first is a minuet scored for the Lullian trio of two oboes and bassoon, the second a polonaise for strings without *violino piccolo*, and the third a jarring bit of Germanic hunting music for horns (constituting the two upper parts) with the three oboes playing in unison.

Bach used the third movement again, in D major, as the opening choruses in his secular cantatas *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (in 1726) and *Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten* (in the 1730s). The choruses and the concerto movement may have originated in some still earlier vocal composition in F major, now lost (the high tessitura of the vocal lines in such a work would have presented few problems if it was performed in Cöthen, where Bach wrote other vocal works with similar ranges and where the pitch standard was evidently *tief-Cammerton*). Bach also used the third trio as an independent instrumental movement in the two cantatas just mentioned.

Concerto No. 2

This is scored for trumpet (notated in C, but required to match an ensemble in F), recorder, oboe, violin, strings and continuo. The soloists represent four different ways of producing sound: brass, woodwind, reeds, and strings – the four categories in which contemporary *Stadtppfeifer* (municipal musicians) were expected to demonstrate proficiency. Bach writes for the instruments here as if they were interchangeable; furthermore, the remaining string lines, apart from the cello, are written in such a way that, if they were removed, nothing harmonically or contrapuntally essential would be lost.

The first movement starts out in an uncharacteristically four-square manner:

a ritornello with twin two-bar *Vordersatz* segments followed by twin two-bar *Epilog* segments, and episodes consisting at first of nothing but a continually quoted two-bar static gesture. Only when the movement switches to the minor mode does the ritornello feature a *Fortspinnung* segment, and from that point the music spins forth in ever more thematically fragmented and harmonically distant ways (i.e. it becomes unmistakably Bachian).

The second movement (*Andante*) is scored for recorder, oboe, violin and continuo. This anguished music consists almost entirely of sequencing on a simple two-bar phrase or its counterpoint. Trumpeters must have been grateful for this respite between the ferociously difficult fast movements!

The third movement (*Allegro assai*) is a cheerful fugue for the four soloists and continuo with occasional reinforcement from the tutti. The fugue's subject acts as a sort of *Vordersatz*, and the tutti perform connecting *Fortspinnung* and *Epilog* segments. There is very little episodic material.

It is often reported that Penzel's copies (a score and a set of performing parts) represent an early version with horn in place of the trumpet and with a small violone performing at pitch as the only string bass instrument. Careful study of Penzel's manuscripts reveals, however, that his scoring of the bass line is in fact the same as in the Brandenburg version and that the indication 'ô vero Corne da Caccia' was added afterwards to what originally read only 'Tromba', presumably because no trumpeters were available who could negotiate the part or who owned the odd size of trumpet required to match the ensemble.

Concerto No. 3

This is scored for three violins, three violas, three cellos and continuo (violone and harpsichord). The violins, violas, and cellos perform both as soloists and as an ensemble. The initial section of the first movement features similar thematic

material presented in contrasting textures, and a second section (from bar 47) contrasts ritornellos with distinctively episodic material. As a sort of synthesis, a third section (from bar 78) features ritornello and non-ritornello material simultaneously in fugal form. Following the musical equivalent of an ‘erasing of the blackboard’ (bars 87–90), the movement now propels itself with episodes that move from the earlier distinctive material gradually to become more like the ritornello (at bars 91 and 108).

The second movement, as notated, is only one bar long and consists of only two chords. Some have suggested that the rest of a longer movement must be missing (but this fails to take into account that Bach notated the two chords at the middle of a page in the margrave’s score, removing doubts about missing music by providing double lines on either side of the bar). More frequently, others have suggested that Bach expected an improvisation which could close with the two indicated chords. (But then, why is the fermata over the second chord instead of the first? If it were over the first it could be understood as a corona, a sign for improvising, identical in appearance to a fermata.) It may be that the movement is not meant to ‘work’: perhaps it ought to be performed just the way it appears, as an enigma.

The third movement (*Allegro*) assumes the general character and specific (binary) form of a gigue, but its twelve-bar opening section is structured as a *Vordersatz* with *Fortspinnung* in the tonic, followed immediately by a *Vordersatz*, *Fortspinnung*, and *Epilog* in the dominant. This large block comes back several times in its entirety and thus functions as a sort of ritornello.

In 1729 Bach richly rescored the first movement as the *sinfonia* for his church cantata *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*, adding new lines for brass, reeds and strings.

Owing to too perfunctory reading of the sources, it is sometimes reported that Penzel’s copies (a score and a set of performing parts) represent an early

version with only one cello line. Working from a set of parts and noticing that the three cellos perform mostly in unison, Penzel wrote the three cello lines into one performing part and marked in the occasional *divisi* (indicating where the players should play different notes); he later scored up the work from his own parts and sometimes forgot to include the *divisi* readings. It is possible, however, that there was an earlier version without violone. Bach's title in the margrave's score fails to mention this instrument, and the bottom lines of the three relevant sources offer slightly different readings, which suggests that in each case a new bass part, meant to sound an octave lower, has been derived from the cello lines.

Concerto No. 4

This is scored for violin, two *flauti d'echo*, strings and continuo. Terminological, notational and technical evidence suggests that Bach's *flauti d'echo* were recorders that produced the pitch f' when all their holes were covered. The first movement opens with an enormous minuet-like ritornello (to bar 83) that features multiple *Vordersatz*, *Fortspinnung* and *Epilog* segments and frequent textural contrasts, making it a sort of concerto within a concerto. The episodes are marked by struggle between the violin and recorders for primacy, the violin through its overt and sometimes empty virtuosity and the recorders through their more solid melodies and counterpoint.

The second movement (*Andante*) is a sophisticated formal mixture of sara-bande and *Fortspinnung*-type concerto with continual echoing of the tutti by the concertino. The third movement (*Presto*), a driving fugal concerto, is marked by the scoring conflicts of the first movement, now carried even further.

In the 1730s Bach arranged this work as a concerto in F major for obbligato harpsichord, two recorders and strings.

Concerto No. 5

This is scored for flute, solo violin, obbligato harpsichord and strings (here with only one violin line). The first movement opens with an assertive ritornello of repeated semiquavers somewhat in *stile concitato*.

In the initial episodes the soloists work to undermine the affective power of the tutti by taking some of the *concitato* material and restating its pitch content in the form of *affettuoso* slurred couplets in quavers (in Baroque music these styles are polar opposites). The sense of struggle soon focuses on the harpsichord, which becomes increasingly frenetic. With various starts and stops, the instrument moves from its traditional role as continuo, to an obbligato role still somewhat overshadowed by the flute and solo violin, to an obbligato overshadowing the concertino, to a role completely overwhelming the tutti, and finally to one which, during the first section of its famous extended episode (often referred to as a cadenza), in effect becomes the ensemble. This extraordinarily long episode (which Bach labelled simply ‘solo senza stromenti’) features extreme departures from the rhythmic and harmonic conventions of concerto style. Some listeners are disturbed by a sense that the closing ritornello is not entirely successful in containing this remarkable outburst.

The second movement (*Affettuoso*) is an intimate piece of chamber music scored for the soloists alone. Nonetheless, Bach constructs it, too, as a concerto with various ritornellos and episodes. The third movement (*Allegro*) is designed as a gigue-like fugue. There are stretches of sequential and harmonically more static material, but the organization of the blocks of material is not clearly based on any conventional idea of ritornello form. In fact, even though there are various sections markedly set off for only the concertino members, the structure does not appear to be organized according to any concerto style involving textural contrast as a formative principle.

Two earlier versions of this concerto survive. One of them, transmitted in a set of performing parts in Bach's handwriting, is only marginally different from the version in the margrave's score. The other (BWV 1050a), still not widely known, has some substantial differences. The scoring of the string bass line is for small violone only (i.e. there is no bass part at the lower octave), and the solo episode preceding the final ritornello of the first movement is much shorter (it more or less corresponds to the concluding part of the Brandenburg version but features even more unconventional harmonies).

It is unlikely that this concerto was designed for the above-mentioned Mietke harpsichord, as none of the versions requires two manuals. Also, Bach's performance part occasionally reproduces notational habits he abandoned in his composing scores well before he acquired the Mietke instrument.

Concerto No. 6

This is scored for two violas, two violas da gamba, cello and continuo (harpsichord and violone of the gamba type). The grouping of these string instruments in an ensemble creates a striking visual impression, for it sets up a contrast of lower-pitched members of the violin and viola da gamba families. Violas and cellos were normally treated as orchestral instruments with secondary, relatively easy parts to play; gambas, on the other hand, were normally treated as special chamber instruments with difficult parts to play. Here, however, the violas and cello press forward with virtuoso solo parts, while the gambas either amble along with easy, secondary parts (in the fast movements) or are silent (in the *Adagio*).

It is not readily apparent that the first movement comes from a concerto; textural and thematic contrasts are severely attenuated. On closer consideration, however, the movement is indeed found to be marked by contrasts of ritornello

and episode – something easily overlooked, as there are some reversals in syntax: *Fortspinnung*-type organization appears in the episodes, whereas more rambling material marks the ritornello, both categories for the most part proceeding in canon.

The second movement, scored for the members of the violin family and continuo, is an exquisite *Adagio* which, uncharacteristically, begins and ends in different keys. The third movement, assuming the character of a gigue, opens with a full *Fortspinnung*-type ritornello. What is first presented as a solo theme (from bar 9) is, in fact, a thinly disguised trio variation on the *Vordersatz* segment of the ritornello (bars 9–12 could be superimposed upon 1–4 without clash). Episodic material which is not derived from the ritornello appears only in the middle section (from bar 46).

The concertos as a set

It is difficult to say whether the disposition of concertos in the collection is itself meaningful. Some suggest it cannot be, because Bach must have composed the works over a long period. Others counter that this is irrelevant, because meaningful sets can be planned out early on but take a long time to realize (e.g. Bach's *Orgel-Büchlein*) or result from careful selection of older materials. The complicated arguments surrounding this issue are explored in interpretative studies by Geck and Marissen.

© *Michael Marissen*

With permission of the publisher, this essay by Michael Marissen (associate professor of music, Swarthmore College, USA) is reproduced from the encyclopædia volume *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (London: Oxford University Press, 1999), pp. 68–73.

Bibliography

- M. Boyd: *Bach: the Brandenburg Concertos* (Cambridge, 1993)
- L. Dreyfus: *Bach's Continuo Group: Players and Practices in his Vocal Works* (Cambridge, Massachusetts, 1987)
- L. Dreyfus: 'J.S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention', *Musical Quarterly* 71 (1985), pp. 327–58
- M. Geck: 'Gattungstraditionen und Altersschichten in den *Brandenburgischen Konzerten*', *Die Musikforschung* 23 (1970), pp. 139–52
- G. Hoppe: 'Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs (Teil 1)', *Cöthener Bach-Hefte* 4 (1986), pp. 13–62
- M. Marissen: *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos* (Princeton, New Jersey, 1995)
- W. Neumann & H.-J. Schulze, eds.: *Bach-Dokumente I–III* (Kassel and Leipzig, 1963–72)

Production Notes

In connection with the present recording of the *Brandenburg Concertos* I decided to put into effect two experiments. This should not be interpreted as an attempt to stress the legitimacy of some new musicological theory. Rather, my aim was of a more personal nature, involving the wish to discover new performance possibilities for these works and to allow listeners to experience this superb collection of concertos in an even greater depth than usual. One of the experiments in question involves the use of the *violoncello da spalla* ('shoulder cello') and the other is related to the second movement of *Concerto No. 3*.

During the 17th and 18th centuries, the instrument termed 'violoncello' was not necessarily always played between the performer's legs: in the manner of a large viola, it was sometimes performed supported on the shoulder or placed horizontally in front of the performer's chest. (See the Production Notes for the BCJ Cantata Series, Vols 36 and 39, and the article entitled 'The violoncello, viola da spalla and viola pomposa in theory and practice' by Dmitry Badiarov in the *Galpin Society Journal*, No. 60, pp. 121 ff., 2007.)

The type of cello supported on the shoulder was, whether or not it was known as *violoncello da spalla* or *viola pomposa*, an instrument that may conceivably have been used by J. S. Bach (*Bach Dokumente* III/731, 820, 856, 939 and 948). Considering the indications suggesting that the *violoncello piccolo* parts included by Bach in eight of his cantatas (BWV 180, 115, 41, 6, 85, 183, 68 and 175) were performed by a violinist, it is furthermore quite possible that this instrument may in fact also have been a shoulder-supported cello.

There are no documentary materials indicating any direct connection between the *Brandenburg Concertos* and the horizontal cello. In the third concerto, however, it creates a wonderful balance, acoustically as well as visually – with three instruments of each type lined up horizontally – if one replaces the three standard cellos (whose low-pitched sound is generally too loud in this context) with horizontally supported instruments to supplement the three violins and the three violas (this assumes that Bach may have used such an instrument frequently). The bright and airy tone colours that result also provide a justification for the fact that the cellos play in unison throughout the third movement. In the sixth concerto, the pitting of a virtuoso cello part against the two violas can be realized to a more intimate and homogeneous effect when the cello is held horizontally in the same manner as the viola. Furthermore, the exchanges in the fourth and sixth concertos between the eight-foot violone and the cello parts seem to become clearer through the slightly pinched and nasal tone of the shoulder-supported cello.

In the present recording we have used a standard vertical cello in the first and fifth concertos, together with a 16-foot violone, while in the other concertos we make use of this shoulder-supported cello.

A major challenge presented by this set of concertos is that of how to perform the second movement of the third concerto. When dedicating these works

to the Margrave Christian Ludwig of Brandenburg, Bach wrote almost nothing in connection with this movement in his fair copy of the score; in fact he only included the final bar, which ends with a B major chord, the dominant of E minor. The current practice is for performers to insert an improvisational passage at this point, and the general awareness is that the concerto actually consists of two movements.

In contrast to the four orchestral suites, however, this set of six concertos was assembled for an express purpose, and the concerto positioned as the third in the set has been constructed with a clear emphasis on the number three, as witnessed by the fact that it is scored for three groups of three stringed instruments. It therefore seems highly likely that although this concerto consists of only two fully composed movements, Bach would have improvised the rest of the central movement himself, and that this movement would have been of a length and complexity suitable for maintaining an appropriate balance with the two outer movements. The question is whether we are justified in performing the movement in this way today, in the absence of the composer. It is by no means impossible to attempt such an improvisatory performance, but the closer the performance tries to adhere in style to Bach's music and the more substantial the movement is allowed to become, the greater is the risk of jeopardizing the integrity of the performance, achieving a result which the listener perceives as merely superficially alike. If, on the other hand, one were to incorporate a modern composition this would result in a sound world wholly incompatible with that of Bach.

In view of this, I asked myself whether there might not be some instrumental piece in J.S. Bach's œuvre connected with the number three. The only work I could think of was the *Concerto for Three Harpsichords*, BWV 1064. This work is clearly an arrangement of an earlier piece, the original work having been either

a concerto for three violins or a chamber work. However, if the second movement (*Adagio*) is restored as a movement for three violins, retaining the key of A minor (as in the *New Bach Edition*), the resulting writing for the solo violins is oddly high-pitched. If, on the other hand, the movement is transposed to E minor and the solo parts are given to three violins, the upper three parts of the *tutti* are allocated to the violas and the cello part is allocated to the shoulder-supported *violoncelli da spalla*, all the pitch ranges are ideal for the respective instruments. In this performance the cello part in the *ostinato* refrains is played in unison by three players – in analogy with the third movement – while the solo episodes are performed by each of the three in alternation.

It is a great joy for us thus to be able to include a second movement of the third *Brandenburg Concerto*, using music composed by J. S. Bach himself and performed by three different groups of stringed instruments. I would once more like to point out, however, that I in no way intend to suggest that Bach actually performed the work in this way. By inserting this arrangement, I merely hope to give today's listeners an opportunity to experience this exceptional concerto, constructed entirely around the sacred number three, in the form of three full movements springing from the genius of Bach.

© Masaaki Suzuki 2009

Orchestral Suites

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 multi-

tude 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 version, 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)

It is, however, the dances that – besides the overture – form the 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 tries 'to do full justice to its name with its constant motion – but in such a way that it progresses charmingly and tenderly'. The sarabande is characterized by '*grandezza*' and 'seriousness'. The gigue displays a 'fresh and nimble' nature with 'a passionate and volatile ardour'; 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 is 'a moderate gaiety'. That of the gavotte, by contrast, is 'a

true exulting joy”, whilst the particular characteristic of this dance is its ‘skipping nature...; not at all running’. The bourrée has ‘more that was flowing, smooth, gliding and coherent’ than the gavotte, and is characterized by its ‘pleasant nature’ and the expression of satisfaction and relaxed insouciance. The passepied was marked by ‘frivolity’, ‘disquiet and inconstancy’, although, as Mattheson elegantly adds, it is ‘a kind of frivolity which does not have anything detestable or unpleasant about it, but rather something pleasant: just as many a female who, though she is a little inconstant, nevertheless does not therewith lose 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, putting forward both ‘before 1722’ and ‘the 1730s’ as possible dates. Quoted among the arguments for a relatively late date of composition are 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 Cöthen 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 Rühmens; 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 'exulting joy' and 'skipping nature' (*Gavotte*) and 'moderate gaiety' (*Menuet I/II*) seem particularly apposite. In conclusion there is a *Réjouissance* ('festivity', 're-joicing') – not at all half-hearted, but a piece of boisterous merriment.

© Klaus Hofmann 2005

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of J. S. Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. A highly successful North American tour in 2003, including a concert at Carnegie Hall in New York, has been followed by appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London, and in the autumn of 2008 a high-profile European tour took the BCJ to Madrid, Paris, Brussels and Berlin. Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale works by Bach, such as the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio* which were both selected as *Gramophone's* 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St John Passion* also received a Cannes Classical Award in 2000, while in 2008 the recording of the *B minor Mass* received the prestigious French award Diapason d'Or de l'Année and was shortlisted for a *Gramophone* Award. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Since founding the Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach. He has remained the ensemble's music director ever since, taking the BCJ to major venues and festivals in Europe and the USA and building up an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work with renowned European soloists and groups, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, and he recently appeared in London with the Britten Sinfonia in a programme of Britten, Mozart and Stravinsky.

Suzuki's impressive discography on the BIS label, featuring Bach's complete works for harpsichord and performances of Bach's cantatas and other choral works with the BCJ, has brought him many critical plaudits – *The Times* (UK) has written: 'it would take an iron bar not to be moved by his crispness, sobriety and spiritual vigour'.

Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as organist and harpsichordist. Born in Kobe, he graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music and went on to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Founder and head of the early music department, he teaches at the Tokyo National University of Fine Arts and Music and Kobe Shoin Women's University, and is Visiting Professor at Yale Institute of Sacred Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.



Brandenburgische Konzerte

Hintergrund

Im Jahr 1719 besuchte Johann Sebastian Bach Berlin, um ein „großes Clavecin oder Flügel mit 2 Claviaturen von Michael Mietke“ (*Bach-Dokumente II*, 95) abzuholen; aller Wahrscheinlichkeit nach hat Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg ihn damals spielen gehört. Es mag sein, dass die beiden sich bereits früher kennenlernten, als Bachs Arbeitgeber, Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, sechs seiner Musiker – u.a. Bach – und das „fürstliche ClaviCymbel“ (*Bach-Dokumente II*, 86) im Jahr 1718 mit auf die Reise zu den Heilquellen von Karlsbad nahm, einem beliebten Urlaubsort des deutschen Adels (die Anwesenheit des Markgrafen freilich ist nicht überliefert). Bachs Gattin, Maria Barbara, starb im Jahr 1720, als Bach mit Leopolds Gefolge nachweislich wieder in Karlsbad war.

Bachs Köthener Anstellung wurde aus mehreren Gründen zusehends unattraktiv: Ein großer Anteil des fürstlichen Etats wurde nun der Schlosswache zugeteilt, die Beziehungen zwischen den Lutheranern und den Reformierten in Köthen waren oft angespannt, und zu allem Übel soll sich Leopolds neue Gattin, Prinzessin Friderica, nicht sonderlich für Musik interessiert haben (dessenungeachtet hatte Bach sich freilich bereits vor ihrer Ankunft andernorts nach einer Anstellung umgesehen).

Bachs wunderschöne handschriftliche Partitur der „Six Concerts avec plusieurs instruments“ mit ihrer unterwürfigen französischen Widmung an Christian Ludwig mag tatsächlich nicht so sehr die Erfüllung eines Auftrags als vielmehr ein kaum verhülltes Ersuchen um Anstellung am markgräflichen Hofe darstellen. Eine Antwort ist nicht überliefert. Aus diesem Grund und weil die Konzerte nicht im Inventarverzeichnis des Markgrafen aufgeführt sind, hat man vielfach angenommen, dass er Bachs Bemühungen nicht gewürdigt habe. Es gibt jedoch eigent-

lich keinen Grund für eine explizite Erwähnung, da das fragliche Verzeichnis eine gleichmäßige Aufteilung von Christian Ludwigs Vermögen unter seinen Begünstigten dokumentieren sollte. Und weil im 18. Jahrhundert Drucke erheblich wertvoller als Manuskripte waren, wurden nur die gedruckten Konzerte und nicht etwa die Manuskripte des Markgrafen (nach Komponisten sortiert) aufgelistet. Ohne Zweifel wurden die *Brandenburgischen Konzerte* in einer seiner Sammlungen von Manuskripten mit „Konzerten verschiedener Meister“ aufbewahrt.

Struktur und Instrumentation

Der formale Aufbau der Bachschen Konzerte verdankt italienischen Vorgängern wie Torelli, Albinoni und vor allem Vivaldi sehr viel. In Vivaldis Concerti hat der Wechsel von Tutti (gesamtes Ensemble) und Concertino (Teilgruppe) Kontraste im Satz wie auch in den Typen von Musik zur Folge. Das Tutti spielt „Ritornelle“ und das Concertino „Episoden“. Die Ritornelle haben den Charakter von Expositionen und enden normalerweise in derselben Tonart, in der sie beginnen. Die Episoden haben ihren Namen daher, dass sie in der Regel weniger Thematisches vorstellen; sie sind von oftmals virtuosem Zuschnitt und schließen normalerweise in einer anderen Tonart als derjenigen, in der sie beginnen. Ein Konzertsatz von Vivaldi besteht im wesentlichen aus freiem Episodenmaterial und der gelegentlichen Wiederkehr des gesamten oder fragmentarischen Ritornells.

In seinen Concerti zeigt Bach eine Vorliebe für die Ritornellform Vivaldis, die drei deutlich unterschiedene Abschnitte aufweist – ein Modell, das die neuere Vivaldi-Forschung den „Fortspinnungs-Typus“ genannt hat. Sein erster Abschnitt definiert die Tonart durch die Betonung der ersten und fünften Stufe (Tonika und Dominante). Der zweite Abschnitt folgt mit Teilen des thematischen Materials, das auf unterschiedlichen Tonhöhen wiederholt wird („Sequenzierung“); die zugrundeliegenden Harmonien bewegen sich zumeist in Quintschritten fort. Der

dritte Abschnitt dann führt das Ritornell mit einer Schlussgeste in der Tonika zu einem spannungslösenden Ende. Diese drei Abschnitte des Ritornells werden oft mit den Begriffen Vordersatz, Fortspinnung und Epilog bezeichnet. Der Begriff „Fortspinnungs-Typus“ wird hier ausschließlich zur Kennzeichnung dieser speziellen Art des Vivaldischen Ritornells verwendet, das allen sechs *Brandenburgischen Konzerten* in unterschiedlichem Ausmaß zugrunde liegt. (Bachs andere Konzerte basieren auf unterschiedlichen Formmodellen, von denen manche ebenfalls verschiedentlich dem „Fortspinnungs-Typus“ zugerechnet werden).

Was die Struktur der Bachschen Konzerte so anregend und lohnend für den aufmerksamen Hörer macht, ist, dass sie vielfach Charakteristika des Ritornells den Episoden zuweisen und umgekehrt (beispielweise wird ein Ritornell vom Concertino gespielt oder eine Episode enthält vom Ritornell abgeleitete Melodiefragmente). In instrumentatorischer Hinsicht wird Bach oft das Verdienst zugeschrieben, das barocke Concerto um Blech- und Holzbläser erweitert zu haben. Neuere Forschungen, die sich mit Manuskripten von Concerti (und nicht nur mit Drucken) beschäftigen, haben gezeigt, dass die Besetzung italienischer Concerti tatsächlich recht unterschiedlich war und dass deutsche Komponisten der Generation vor Bach für ähnliche Instrumentenkombinationen geschrieben haben. Auch wenn Bachs Formen und seine Instrumentation mithin nicht unbedingt innovativ sind, so ist die Art und Weise, wie er sie behandelt, ohnegleichen.

Die einzelnen Konzerte

Konzert Nr. 1

Besetzung: Zwei Jagdhörner, drei Oboen, Fagott, Violino piccolo, Streicher und Basso continuo. Die Uraufführung dieses Konzerts muss einer Sensation gleichgekommen sein. Im ersten Satz stimmen die Holzbläser und die Streicher ein

elegantes Ritornell mit mehreren Fortspinnungs- und Epilogteilen an, das laute Grußsignale der Jagdhörner – Freiluftinstrumente, die man wahrscheinlich nie zuvor in den eleganten Kammermusikräumen, in denen Bachs Konzerte erklangen, gehört hatte – rhythmisch und harmonisch konterkarieren. In dem Maße, wie die Episoden durch die thematische Loslösung vom Ritornell deutlichere Identitäten entwickeln, verlieren die Hörner ihre klare Identität; sie geben die idiomatischen Fanfaren des Ritornells auf und erweisen sich den graziöseren Linien der anderen Instrumente als wahre Partner.

Die übrigen Sätze widmen sich dann dem Violino piccolo (der hier eine Kleinterz höher gestimmt ist als die normale Violine). Bach scheint allein den dritten Satz bereits von Anfang an im Hinblick auf den Violino piccolo konzipiert zu haben. In der Frühfassung dieses Werks, der *Sinfonia* BWV 1046a, ist dieses Instrument nicht vorgesehen; des Weiteren fehlen hier der dritte Satz und der Polonaisen-Abschnitt des Schlussatzes. (Im übrigen wissen wir nicht genau, wie die Frühfassung aussah. Die älteste überlieferte Ausgabe – eine von C.F. Penzel 1760 edierte Partitur – basiert auf einer Reihe verlorener Stimmen, die ihrerseits die Revisionen enthielt, die Bach 1726 gemacht hatte, als er den ersten Satz als *Sinfonia* für seine Kirchenkantate *Falsche Welt, dir trau ich nicht* verwendete). In der Brandenburgischen Fassung ist der Violino piccolo nahezu notengetreu der Primgeigenstimme der *Sinfonia* entlehnt. Der Violino piccolo verdoppelt die Primgeige im Eingangssatz und im Tutti-Menuett dieser Fassung; im zweiten Satz gibt Bach dem Violino piccolo die ursprüngliche Primgeigenstimme der *Sinfonia* und schreibt für diese neues Füllmaterial.

Auf diese Weise spielt der Violino piccolo im ersten Satz eine marginale Rolle. Im zweiten Satz (*Adagio*) – eine Art Tripelkonzert-Passacaglia, in der die erste Oboe, der Violino piccolo und die Continuo-Instrumente das Concertino bilden – wird aus ihm ein echtes Mitglied des Concertino, das oft sogar im

Kanon mit der ersten Oboe spielt. Nur im dritten Satz (*Allegro*) nähert sich der Violino piccolo der Rolle eines Hauptsolisten. Doch selbst hier erscheint sein Status problematisch. Anfangs ist es ihm lediglich vorbehalten, Themen des Ritornells (Fortspinnungs-Typus) aufzugreifen. Wenn es im Mittelteil beginnt, eigenes Material vorzutragen (ab Takt 53), drängen sogleich andere Instrumente ins Rampenlicht.

Im vierten Satz, einer Folge von Tänzen, zieht sich der Violino piccolo wieder vollständig in den Hintergrund zurück. Ein elegantes, vom Tutti gespieltes französisches Menuett fungiert als eine Art Ritornell, das drei unterschiedliche Trios umgibt. Beim ersten handelt es sich um ein Menuett in der Triobesetzung Lullys (zwei Oboen und Fagott), das zweite ist eine Polonaise für Streicher (ohne Violino piccolo), und das dritte ist ein bärbeißiges Stück deutscher Jagdmusik für Hörner (sie bilden die beiden Oberstimmen) und drei Oboen unisono.

Bach verwendete den dritten Satz später für die D-Dur-Eingangschöre seiner weltlichen Kantaten *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (1726) und *Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten* (in den 1730ern). Die Chöre und der Konzertsatz haben ihren Ursprung vielleicht in einem noch früheren Vokalstück in F-Dur, das verloren ist (die hohe Tessitura der Gesangspartien eines solchen Werks würde in Köthen wenig Probleme verursacht haben, wo Bach weitere Vokalwerke mit ähnlichem Stimmumfang komponierte und wo der Stimmtoune allem Anschein nach der tiefe Kammerton war). Außerdem benutzte Bach das dritte Trio als einen eigenständigen Instrumentalsatz in den beiden erwähnten Kantaten.

Konzert Nr. 2

Besetzung: Trompete (eine in C notierte F-Trompete), Blockflöte, Oboe, Violine, Streicher und Continuo. Die Solisten repräsentieren vier verschiedene Arten der

Klangerzeugung: Blechbläser, Holzbläser, Rohrblattinstrumente und Streicher – die vier Klassen, in denen sich Stadtpfeifer (d.h. die städtischen Musiker) damals bewähren mussten. Bach schreibt für diese Instrumente hier so, als seien sie austauschbar; darüber hinaus sind die übrigen Streicherstimmen – sieht man vom Cello ab – so geschrieben, dass ihr Fehlen keine wesentliche harmonische oder kontrapunktische Konsequenz hätte.

Der erste Satz hebt in einer untypisch quadratischen Weise an: Ein Ritornell mit einem Vordersatz aus zwei gleichen Takten, gefolgt von einem ebenso gebauten zweitaktigen Epilog, während die Episoden zuerst aus nichts anderem als einem unablässig wiederholten Zweitakter statischen Charakters bestehen. Erst wenn der Satz in die Molltonart wechselt, erhält das Ritornell einen Fortspinnungsabschnitt; von dort an verfolgt die Musik thematisch noch fragmentiertere und harmonisch zusehends entferntere Pfade (mit anderen Worten: sie wird unverwechselbar „bachisch“).

Der zweite Satz (*Andante*) sieht Blockflöte, Oboe, Violine und Continuo vor. Diese schmerzerfüllte Musik besteht fast zur Gänze aus Sequenzierungen einer einfachen zweitaktigen Phrase und deren Kontrapunkt. Trompeter müssen für diese Pause zwischen den außerordentlich schwierigen schnellen Sätzen dankbar gewesen sein! Der dritte Satz (*Allegro assai*) ist eine fröhliche Fuge für die vier Solisten und das Continuo mit gelegentlicher Tutti-Verstärkung. Das Fugensubjekt fungiert als eine Art Vordersatz, während das Tutti vermittelnde Fortspinnungs- und Epilog-Abschnitte beisteuert; es gibt kaum episodisches Material. Oft wird behauptet, dass Penzels Ausgabe (Partitur und ein Satz Aufführungsmaterial) eine frühe Version darstelle, bei der das Horn die Trompete ersetzt und eine kleine Violone in hoher Lage als einziger Streicherbass fungiert. Die sorgfältige Untersuchung von Penzels Manuskripten hat jedoch gezeigt, dass die Instrumentation der Bassstimme mit der Brandenburg-Version identisch ist und

dass die Eintragung „ô vero Corne da Caccia“ eine nachträgliche Hinzufügung zu dem originalen „Tromba“ ist – wahrscheinlich, weil keiner der verfügbaren Trompeter den Part meistern konnte oder die für dieses Ensemble erforderliche, ungewöhnlich kleine Trompete besaß.

Konzert Nr. 3

Besetzung: Drei Violinen, drei Violen, drei Celli und Continuo (Violone und Cembalo). Violinen, Violen und Celli sind zugleich Solisten und Ensemble. Der Einleitungsteil des ersten Satzes präsentiert ähnliches thematisches Material in unterschiedlichen Texturen; ein zweiter Teil (ab Takt 47) stellt den Ritornellen betont episodisches Material gegenüber. In einer Art Synthese stellt ein dritter Abschnitt (ab Takt 78) Ritornell- und fremdes Material in Fugenform vor. Gleichsam als musikalisches Äquivalent zum „Tafelwischen“ (Takte 87-90), wird der Satz von Episoden vorangetrieben, die sich allmählich von dem früheren distinkten Material entfernen, um sich dem Ritornell anzunähern (Takte 91 und 108).

So, wie er notiert ist, ist der zweite Satz lediglich einen Takt lang und besteht aus nur zwei Akkorden. Es wurde vermutet, dass hier der Rest eines längeren Satzes fehlen müsse (diese Annahme übersieht freilich, dass Bach die zwei Akkorde in die Mitte einer Seite der markgräflichen Partitur notierte und durch die Platzierung von Doppelstrichen an beiden Enden des Taktes Zweifel an etwaig fehlender Musik beseitigte). Neuerdings hat man behauptet, Bach habe eine Improvisation erwartet, die mit den beiden angegebenen Akkorden enden könnte. (Warum aber dann steht die Fermate über dem zweiten und nicht über dem ersten Dreiklang? Stünde sie über dem ersten, könnte man sie als Corona verstehen, als ein Zeichen für die Improvisation, das der Fermate gleicht.) Es mag sein, dass der Satz gar nicht „funktionieren“ sollte: Vielleicht ist er einfach genauso aufzuführen, wie er dort steht – als ein Rätsel.

Der dritte Satz (*Allegro*) hat den allgemeinen Charakter und die spezifische Form (zweiteilig) einer Gigue, aber sein zwölftaktiger Eingangsabschnitt ist als Vordersatz mit Fortspinnung in der Tonika angelegt, der sofort Vordersatz, Fortspinnung und Epilog in der Dominante folgen. Dieser große Block kehrt mehrmals zur Gänze wieder und fungiert als eine Art Ritornell.

1729 instrumentierte Bach den ersten Satz als Sinfonia für seine Kirchenkantate *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* neu; Stimmen für Blechbläser, Oboen und Streicher kamen hinzu.

Aufgrund zu oberflächlichen Quellenstudiums hat man bisweilen behauptet, Penzels Ausgabe (Partitur und Stimmensatz) basiere auf einer Frühfassung mit nur einer Cellostimme. Penzel lagen die Einzelstimmen vor, und da er bemerkte, dass die drei Celli meist unisono spielen, fasste er die drei Stimmen in eine zusammen und notierte gelegentliche *divisi* (die anzeigen, wo die Spieler unterschiedliche Noten spielen sollen); später stellte er die Partitur aus seinen eigenen Stimmen zusammen und vergaß dabei mitunter, die *divisi*-Stellen zu berücksichtigen. Es ist jedoch möglich, dass eine frühere Version ohne Violone existierte. Bachs Titelbezeichnung in der markgräflichen Partitur erwähnt dieses Instrument nicht, und auch die unteren Systeme der drei betreffenden Quellen bieten etwas unterschiedliche Lesarten, so dass vermutlich jeweils die Cellostimme zu einer neuen Bassstimme tiefoktaviert wurde.

Konzert Nr. 4

Besetzung: Violine, zwei Fiauti d'echo, Streicher und Continuo. Terminologische, notationsmäßige und technische Befunde legen die Annahme nahe, dass Bachs Fiauti d'echo Blockflöten waren, die im geschlossenen Zustand sämtlicher Griffhöcher die Tonhöhe f' erreichten. Der erste Satz beginnt mit einem weitgespannten, menuettartigen Ritornell (bis Takt 83), der mehrere Vordersatz-,

Fortspinnungs- und Epilogteile sowie zahlreiche satztechnische Kontraste aufweist, so dass gleichsam ein Konzert im Konzert entsteht. Die Episoden sind geprägt von der Auseinandersetzung zwischen Violine und Flöten um die Vorherrschaft – die Violine mit offener und mitunter hohler Virtuosität, die Flöten mit Melodien und Kontrapunkt von soliderem Zuschnitt.

Der zweite Satz (*Andante*) ist ein raffiniertes formales Gemisch aus Sarabande und Concerto (Fortspinnungs-Typus), bei dem das Tutti fortwährend im Concertino widerhallt. Der dritte Satz (*Presto*), ein treibendes Fugen-Concerto, wird von den instrumentatorischen Konflikten des ersten Satzes geprägt, die jetzt noch übertroffen werden. In den 1730ern bearbeitete Bach dieses Werk als ein Konzert in F-Dur für obligates Cembalo, zwei Blockflöten und Streicher.

Konzert Nr. 5

Besetzung: Querflöte, Solovioline, obligates Cembalo und Streicher (hier mit nur einer Violinenstimme). Am Eingang des ersten Satzes steht ein markantes, dem *stile concitato* angelehntes Ritornell mit Sechzehntel-Wiederholungen. In den einleitenden Episoden beschäftigen sich die Solisten damit, die bewegende Kraft des Tutti zu unterminieren, indem sie Teile des *concitato*-Materials aufgreifen und seinen Tonhöhenvorrat in Form von *affettuoso* gebundenen Achtelpaaren neu formulieren (in der Barockmusik sind diese Stile einander gänzlich entgegengesetzt). Der Kampfgeist konzentriert sich alsbald auf das Cembalo, das zusehends frenetischer wird. Mit verschiedenen Anläufen und Abbrüchen entfernt sich das Instrument von seiner traditionellen Rolle als Continuo; es erhält obligate Funktion, anfangs immer noch ein wenig von der Flöte und der Solovioline überschattet, dann aber seinerseits das Concertino überschattend, sogar das Tutti überwältigend und schließlich, im ersten Teil seiner berühmten großen Episode (oftmals als Kadenz bezeichnet), selber zum Ensemble werdend.

Diese außerordentlich lange Episode (die Bach einfach „solo senza stromenti“ überschrieben hat) enthält extreme Überschreitungen der rhythmischen und harmonischen Konventionen des Concerto-Stils. So mancher Hörer kann sich des Gefühls nicht erwehren, dass dem Versuch des Schlussritornells, diesen bemerkenswerten Ausbruch zu zügeln, wenig Erfolg beschieden ist.

Der zweite Satz (*Affettuoso*) ist ein intimes Stück Kammermusik, in dem allein die Solisten auftreten. Nichtsdestotrotz hat Bach es ebenfalls als ein Concerto mit mehreren Ritornellen und Episoden angelegt. Der dritte Satz (*Allegro*) ist als Fuge mit dem Charakter einer Gigue konzipiert. Er weist Passagen von sequenziertem und harmonisch eher statischem Material auf, doch basiert die Organisation der Materialblöcke auf keiner konventionellen Idee von Ritornellform. Obwohl es mehrere Abschnitte gibt, die dezidiert nur für die Concertino-Spieler gesetzt sind, so scheint der formale Aufbau zudem nicht an ein Concerto-Modell angelehnt, das den Satzkontrast als ein formales Prinzip beinhaltet.

Von diesem Konzert existieren zwei frühere Versionen. Die eine ist als Stimmensatz in Bachs Handschrift überliefert und differiert nur minimal von der markgräflichen Version. Die andere (BWV 1050a), immer noch relativ unbekannt, enthält einige substantielle Abweichungen. Der Streicherbass ist allein für kleine Violone gesetzt (d.h., es gibt keine Bassstimme in der tieferen Oktave), und die Solo-Episode, die im ersten Satz dem Schlussritornell vorangeht, ist erheblich kürzer (sie entspricht mehr oder weniger dem Schlussteil der Brandenburgischen Fassung, enthält aber noch außergewöhnlichere Harmonien). Es ist wenig wahrscheinlich, dass dieses Konzert für das erwähnte Cembalo von Mietke vorgesehen war, da keine der Versionen zwei Manuale benutzt. Außerdem enthält Bachs Aufführungsexemplar Notationseigentümlichkeiten, die sich in seinen Partituren schon einige Zeit vor dem Erwerb des Instruments von Mietke nicht mehr finden.

Konzert Nr. 6

Besetzung: Zwei Violoncelli, zwei Violen da gamba, Cello und Continuo (Cembalo und Violone der Gambenfamilie). Die Anordnung dieser Streichinstrumente im Ensemble erzeugt einen verblüffenden visuellen Eindruck, da sie einen Kontrast zwischen den Mitgliedern der Geigen- und der Gambenfamilien in der tiefen Lage etabliert. Violoncelli und Celli wurden üblicherweise als Orchesterinstrumente mit untergeordneten, relativ einfachen Partien behandelt; Gamben hingegen galten als spezifische Kammermusikinstrumente und spielten schwierige Partien. In unserem Fall allerdings drängen Violoncelli und Celli mit virtuosen Solopartien voran, zu denen sich die Gamben mit einfachen, zweitrangigen Stimmen hinzugesellen (in den schnellen Sätzen) oder aber schweigen (im *Adagio*).

Es ist nicht sogleich ersichtlich, dass der erste Satz zu einem Concerto gehört; satztechnische und thematische Kontraste sind stark abgeschwächt. Bei näherer Betrachtung hingegen zeigt sich, dass der Satz tatsächlich von Kontrasten zwischen Ritornell und Episode geprägt ist – was leicht übersehen wird, da es einige Umdeutungen in der Syntax gibt: Fortspinnungsverfahren erscheinen in den Episoden, während das Ritornell von eher frei rankendem Material geprägt ist; beide schreiten meistens im Kanon voran.

Der zweite Satz – gesetzt für die Mitglieder der Violinfamilie plus Continuo – ist ein vorzügliches *Adagio*, das untypischerweise in einer anderen Tonart als der anfänglichen schließt. Der dritte Satz beginnt mit einem vollständigen Fortspinnungs-Ritornell und nimmt den Charakter einer Gigue an. Was zuerst als Solothema vorgestellt wird (ab Takt 9), ist in Wirklichkeit eine kaum verhüllte Trio-Variation des Ritornell-Vordersatzes (die Takte 9-12 könnte man ohne Probleme den Takten 1-4 unterlegen). Episodisches Material, das nicht vom Ritornell abgeleitet ist, erscheint nur im Mittelteil (ab Takt 46).

Die Konzerte als Zyklus

Es ist schwer zu sagen, ob die Anordnung der Konzerte in dieser Sammlung von besonderer Bedeutung ist. Manche wenden ein, dass Bach die Werke über einen langen Zeitraum komponiert haben muss. Andere halten dagegen, dies sei irrelevant, da Zyklen früh entworfen sein können, auch wenn sie erst spät realisiert werden (z.B. Bachs *Orgel-Büchlein*) oder aus der sorgsamsten Auswahl älteren Materials hervorgehen. Die komplizierten Argumentationen zu diesem Thema sind in den Untersuchungen von Geck und Marissen erörtert worden.

© **Michael Marissen**

Dieser Aufsatz von Michael Marissen (Professor für Musik am Swarthmore College, USA) wurde mit Erlaubnis des Verlags dem folgenden Sammelband entnommen: *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, hrsg. v. Malcolm Boyd (London: University Press, 1999), S. 68-73.

Bibliographie

- M. Boyd: *Bach: the Brandenburg Concertos* (Cambridge, 1993)
L. Dreyfus: *Bach's Continuo Group: Players and Practices in his Vocal Works* (Cambridge, Massachusetts, 1987)
L. Dreyfus: „J. S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention“, *Musical Quarterly* 71 (1985), pp. 327-58
M. Geck: „Gattungstraditionen und Altersschichten in den *Brandenburgischen Konzerten*“, *Die Musikforschung* 23 (1970), pp. 139-52
G. Hoppe: „Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs (Teil 1)“, *Cöthener Bach-Hefte* 4 (1986), pp. 13-62
M. Marissen: *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos* (Princeton, New Jersey, 1995)
W. Neumann & H.-J. Schulze (Hrsg.): *Bach-Dokumente I-III* (Kassel und Leipzig, 1963-72)

Anmerkungen zu dieser Aufnahme

Bei der vorliegenden Aufnahme der *Brandenburgischen Konzerte* entschied ich mich für zwei Experimente. Dies soll nicht als Versuch interpretiert werden, die Legitimität einiger neuer musikwissenschaftlicher Theorien herauszustreichen; meine Absicht ist eher persönlicher Natur und umfasst den Wunsch, neue Aufführungsmöglichkeiten für diese Werke zu erschließen und den Hörern die Möglichkeit zu geben, diese großartige Sammlung von Konzerten in noch größerer Tiefe als gewöhnlich zu erleben. Eines der genannten Experimente betrifft den Gebrauch des *violoncello da spalla* („Schulter-Cello“), das andere den zweiten Satz des dritten Konzertes.

Während des 17. und 18. Jahrhunderts wurde das „Violoncello“ genannte Instrument von den Spielern nicht unbedingt zwischen den Beinen gehalten: Ähnlich einer großen Bratsche wurde es manchmal auf der Schulter abgestützt oder horizontal vor der Brust des Spielers getragen. (Siehe Anmerkungen zu den Aufnahmen von Vol. 36 und 39 des Kantaten-Zyklus mit dem BCJ und den Artikel „The violoncello, viola da spalla and viola pomposa in theory and practice“ von Dmitry Badiarov, erschienen im *Galpin Society Journal*, Nr. 60, S. 121 ff., 2007.)

Es ist denkbar, dass die Art Cello, die auf der Schulter abgestützt wurde, ob sie jetzt als *violoncello da spalla* oder als *viola pomposa* bekannt war, von J. S. Bach verwendet wurde (Bach Dokumente III/731, 820, 856, 939 und 948). In Anbetracht der Hinweise darauf, dass die *violoncello piccolo*-Stimmen, die es in acht seiner Kantaten (BWV 180, 115, 41, 6, 85, 183, 68 und 175) gibt, vermutlich von einem Geiger gespielt wurden, ist es außerdem gut möglich, dass auch dieses Instrument ein auf der Schulter abgestütztes Cello war.

Es gibt keine Quellen, die auf eine direkte Verbindung zwischen den *Brandenburgischen Konzerten* und dem „horizontalen“ Cello hinweisen. Im dritten

Konzert ergibt sich allerdings eine wundervolle Balance, sowohl akustisch als auch visuell – mit drei horizontal aufgereihten Instrumenten jeder Art –, wenn man die drei gewöhnlichen Celli (deren tiefer Klang generell zu laut in diesem Zusammenhang ist) durch die horizontal gehaltenen Instrumente ersetzt, um die drei Violinen und die drei Bratschen zu ergänzen. Dies setzt voraus, dass Bach solch ein Instrument häufig verwendete. Die sich daraus ergebenden hellen und ätherischen Klangfarben rechtfertigen auch die Tatsache, dass die Celli während des ganzen dritten Satzes unisono spielen. Im sechsten Konzert, in dem ein virtuoser Cello-Part den beiden Bratschen entgegengesetzt wird, kann man einen intimeren und homogenen Effekt erzielen, wenn auch diese Stimme auf einem horizontal gehaltenen Instrument ausgeführt wird. Außerdem ist das Wechselspiel zwischen dem Achtfußviolone und dem Cello im vierten und sechsten Konzert deutlicher herauszuhören durch den leicht gepressten und nasalen Klang des Schulter-Cellos.

Bei der vorliegenden Aufnahme haben wir im ersten und fünften Konzert ein gewöhnliches „vertikales“ Cello zusammen mit einem Sechzehnfußviolone verwendet, während in den anderen Konzerten das Schulter-Cello zum Einsatz kommt.

Eine weitere größere Herausforderung, vor die man von diesen Konzerten gestellt wird, besteht in der Frage, wie man den zweiten Satz des dritten Konzertes aufführen soll. Als Bach diese Werke dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg widmete, hinterließ er in seiner sorgfältigen Abschrift der Partitur kaum eine Anmerkung zu diesem Satz – vorhanden ist tatsächlich nur der letzte Takt, der mit einem H-Dur-Akkord endet, der Dominante von e-moll. In der gegenwärtigen Praxis fügen die Interpreten an dieser Stelle eine Improvisation ein; nach heutiger Auffassung besteht das Konzert nur aus zwei Sätzen.

Im Gegensatz zu den vier Orchestersuiten wurden diese sechs Konzerte für einen bestimmten Zweck zusammengestellt, und das an dritter Stelle stehende Konzert wurde mit einer klaren Betonung der Zahl drei konstruiert, was sich durch die Tatsache, dass es für drei Gruppen von jeweils drei Streichinstrumenten komponiert ist, belegen lässt. Daher hat Bach, auch wenn nur zwei vollständig auskomponierte Sätze erhalten sind, höchstwahrscheinlich den Rest des Mittelsatzes selbst improvisiert, so dass dieser von der Länge und Komplexität her eine angemessene Balance zwischen den beiden äußeren Sätzen aufrechterhielt. Die Frage ist, ob wir berechtigt sind, diesen Satz heute auf diese Art aufzuführen. Es ist absolut nicht unmöglich, solch eine improvisatorische Aufführung auszuprobieren, aber je mehr sich die Interpretation bemüht, an Bachs Stil festzuhalten, und je mehr Substanz der Satz haben darf, desto größer wird das Risiko, die Integrität der Aufführung zu gefährden, indem ein Ergebnis erreicht wird, das der Hörer nur an der Oberfläche als stilistisch ähnlich wahrnimmt. Wenn man andererseits eine moderne Komposition einfügen würde, resultierte dies in einer mit Bachs Musik völlig unvereinbaren Klangwelt.

Angesichts dessen fragte ich mich, ob es nicht vielleicht ein weiteres mit der Zahl drei verbundenes Instrumentalstück in Bachs Werk gäbe. Das einzige, das mir einfiel, war das *Konzert für drei Cembali* BWV 1064. Dieses Werk ist offensichtlich eine Bearbeitung eines früher entstandenen Stückes, das entweder ein Konzert für drei Violinen oder ein Kammermusikwerk gewesen war. Wenn allerdings vom zweiten Satz (*Adagio*) als einem Satz für drei Violinen ausgegangen und die Tonart a-moll beibehalten wird (wie in der *Neuen Bachausgabe*), ergibt sich eine ungewöhnlich hohe Lage für die Violin-Solostimmen. Wenn der Satz aber nach e-moll transponiert wird und die Solostimmen von drei Violinen gespielt, die oberen drei Stimmen des tutti den Bratschen und die Cellostimme den *violoncelli da spalla* zugeteilt werden, sind alle Tonumfänge

ideal für die jeweiligen Instrumente. Bei dieser Aufführung wird der Cellopart in den *ostinati* von drei Spielern unisono gespielt – wie im dritten Satz –, während die Solo-Episoden abwechselnd von jedem der drei ausgeführt werden.

Es ist uns eine große Freude, dem dritten Brandenburgischen Konzert einen zweiten Satz hinzufügen zu können, indem wir Musik von J. S. Bach selbst verwenden und sie mit drei verschiedenen Gruppen von Streichinstrumenten aufführen. Ich möchte allerdings noch einmal darauf hinweisen, dass ich damit in keiner Weise andeuten will, dass Bach das Werk in dieser Weise tatsächlich aufgeführt hat. Durch das Einfügen dieser Bearbeitung hoffe ich lediglich, heutigen Hörern die Gelegenheit zu geben, dieses außergewöhnliche, ganz und gar um die heilige Zahl drei herum konstruierte Konzert in Form von drei vollständigen Sätzen zu erleben, die alle von dem Genie Bach stammen.

© *Masaaki Suzuki* 2009

Orchestersuiten

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, kennerischen 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 „Ouvvertürensuiten“, bei denen einer Folge von Tänzen und teilweise auch freien Stücken ein ausgedehnter Kopfsatz vom Typus der französischen Opernouvertüre 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 diene.

Waren die Ouvertüren in der französischen Orchestersuite stets wirkliche Operneinleitungen, 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 Matthe-

son (1681-1764) in seinem 1739 in Hamburg gedruckten musikalischen Compendium *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 „hitzen 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 laufende“. 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 Wankelmüthigkeit“ 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 verliert“. In der *Polonoise* 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'-g'). Wir kennen dieses Signal: Es erklingt ganz ähnlich zu Beginn des *I. 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 diene 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 gegeben

halten: Die Oboen verstärken die Violinen, die Trompeten und Pauken beschränken sich meist auf kurze Einwüfe, 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/III*) 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** wurde 1990 von seinem musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen der großen Werke des Barock auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Zum BCJ zählen ein Orchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertreihe mit Bach-Kantaten und Instrumental-Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J. S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Auf eine außerordentlich erfolgreiche Nordamerika-Tournee im Jahr 2003 (u.a. Carnegie Hall, New York) folgten Auftritte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie bei den BBC Proms in London. Im Herbst 2008 führte eine vielbeachtete Europatournee das BCJ nach Madrid, Paris, Brüssel und Berlin. Neben den hoch gelobten Kantaten-Einspielungen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Bach-Werke aufgenommen, darunter die *Johannes-Passion* und das *Weihnachts-Oratorium*, die von *Gramophone* als „Recommended Recordings“ ausgewählt wurden. Die *Johannes-Passion* erhielt im Jahr 2000 einen Cannes Classical Award, während die BCJ-Einspielung der *h-moll-Messe* den renommierten französischen Diapason d’Or de l’Année erhielt und für einen *Gramophone* Award nominiert wurde. Zu weiteren bestens besprochenen Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki, musikalischer Leiter des 1990 von ihm gegründeten Bach Collegium Japan, hat sich auf dem Gebiet der Bach-Interpretation als eine führende Autorität etabliert. Er hat das Ensemble zu bedeutenden Veranstaltungsorten und Festivals in Europa und USA geführt und sich mit seinen werkgetreuen Interpretationen von ausdrucksstarker Sensibilität einen hervorragenden Ruf erworben. Suzuki wird regelmäßig eingeladen, mit renommierten europäischen Solisten und Ensembles zusammenzuarbeiten, u.a. mit dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester. In London leitete er unlängst die Britten Sinfonia bei einem Konzert mit Werken von Britten, Mozart und Strawinsky.

Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS – darunter Bachs Gesamtwerk für Cembalo sowie Einspielungen der Kantaten und anderer Chorwerke mit dem BCJ – hat Suzuki begeisterte Kritiken erhalten. Die englische *Times* schrieb: „Nur eine Eisenstange könnte seiner Frische, Ernsthaftigkeit und geistigen Kraft ungerührt widerstehen.“

Neben seiner Dirigententätigkeit arbeitet Masaaki Suzuki als Organist und Cembalist. In Kobe geboren, graduierte er an der Tokyo National University of Fine Arts and Music und studierte im Anschluss daran am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium bei Ton Koopman und Piet Kee Cembalo und Orgel. Suzuki ist Gründer und Leiter der Abteilung für Alte Musik an der Tokyo National University of Fine Arts and Music und der Kobe Shoin Frauenuniversität sowie Gastprofessor am Yale Institute of Sacred Music. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.



Performing Brandenburg Concerto No. 5 (above) and No. 6 (below)



Concertos brandebourgeois

Historique

Bach s'était rendu à Berlin en 1719 pour aller chercher un « grand clavecin à deux claviers de Michael Mietke » (*Bach Dokumente* ii, 95) et le margrave l'entendit fort probablement jouer en ce temps-là. Les deux pourraient s'être connus plus tôt même, quand l'employeur de Bach, le prince Leopold d'Anhalt-Cöthen, prit six de ses musiciens, y compris Bach et le « clavecin princier » (*Bach Dokumente* ii, 86) pour un voyage en 1718 aux stations thermales de Carlsbad, un lieu connu de vacances pour la noblesse allemande (la présence du margrave cependant n'est pas documentée). La femme de Bach, Maria Barbara, mourut en 1720, certainement quand Bach était encore avec l'entourage de Leopold à Carlsbad. La position de Bach à Cöthen devenait de moins en moins intéressante pour maintes raisons : une plus grande partie du budget du prince était allouée à la garde du château ; les relations entre les habitants luthériens et les réformés de Cöthen étaient souvent tendues ; et, pour empirer les choses, il paraissait que la nouvelle femme de Leopold, la princesse Friderica, ne s'intéressait pas tellement à la musique. (Il doit cependant être noté que Bach avait fait application ailleurs avant qu'elle n'arrive à la cour.)

La partition à la ravissante calligraphie des « Six Concertos pour plusieurs instruments » de Bach, avec sa dédicace servile en français à Christian Ludwig, pourrait en fait ne pas tant représenter l'exécution d'une commande qu'une application à peine voilée pour un emploi dans l'établissement musical du margrave. On n'a pas de note de sa réponse. A cause de cela et du fait que les concertos ne sont pas mentionnés parmi les biens du margrave, on suggère souvent qu'il n'appréciât pas les efforts de Bach. Il n'y a pourtant pas de raison de s'attendre à une spécification des concertos de Bach puisque les sources en question

devaient documenter une division égale des biens de Christian Ludwig entre ses bénéficiaires. Au 18^e siècle, les sources imprimées de musique avaient considérablement plus de valeur que les manuscrits et c'est fort probablement pour cette raison que ce sont les concertos en impression du margrave, et non ses manuscrits, qui sont catalogués par compositeurs. Les *Concertos brandebourgeois* étaient sans aucun doute gardés parmi ses nombreuses collections manuscrites de « concertos de maîtres divers ».

Structure et arrangement

La forme des concertos de Bach doit beaucoup aux prédécesseurs italiens dont Torelli, Albinoni et, surtout, Vivaldi. Dans les concertos de Vivaldi, l'alternance entre le *tutti* (l'ensemble en entier) et le *concertino* (petit ensemble) montre des contrastes de texture ainsi que de types de musique jouée. Le *tutti* joue les « ritournelles » et le *concertino*, les épisodes. Les ritournelles ont un caractère d'exposition et, normalement, elles commencent et se terminent dans la même tonalité. Les épisodes sont ainsi nommés parce qu'ils ont une bien moindre tendance à l'exposition ; ils sont souvent virtuoses et, normalement, ils commencent dans une tonalité et se terminent dans une autre. Un mouvement de concerto de Vivaldi consiste principalement en matériel d'épisode libre avec des retours occasionnels d'une partie de la ritournelle ou de celle-ci au complet.

Dans ses œuvres en style de concerto, Bach montre une prédilection pour un type de ritournelle à la Vivaldi renfermant trois segments clairement différenciés, un type que les experts modernes de la musique de Vivaldi ont nommé le *Fortspinnungstypus* ou « type de *Fortspinnung* ». Son premier segment fixe la tonalité en faisant converger l'attention sur les accords bâtis sur les premier et cinquième degrés de la gamme (tonique et dominante). Le second segment suit avec des petits morceaux de matériel thématique répétés à différentes hauteurs

de son (des « séquences ») ; les changements dans l'harmonie sont faits en majeure partie par des successions d'accords aux notes fondamentales éloignées de cinq positions dans la gamme. Et le troisième segment mène la ritournelle à une fin satisfaisante au moyen d'un geste terminal dans la tonique. Plusieurs auteurs se réfèrent à ces trois segments de ritournelle avec les termes allemands *Vordersatz*, *Fortspinnung* et *Epilog*. « *Fortspinnungstypus* » ne sera utilisé ici que pour décrire cette variété spécifique de ritournelle à la Vivaldi qui est présentée à différents degrés dans tous les six *Concertos brandebourgeois*. (Les autres concertos de Bach suivent différents modèles de forme, certains étant considérés comme du type de *Fortspinnung*.)

Ce qui rend la structure des concertos de Bach si stimulante et si plaisante à suivre est qu'elle assigne fréquemment des attributs de ritournelle conventionnelle à des épisodes et vice versa (c'est-à-dire qu'une ritournelle sera jouée par le *concertino* ou qu'un épisode renfermera des bribes dérivées de la ritournelle. Quant à l'orchestration, on donne souvent le crédit à Bach d'avoir introduit les cuivres et les bois dans le concerto baroque. Des recherches récentes, basées sur l'étude des manuscrits de concertos et non pas seulement sur les copies imprimées, ont révélé que l'orchestration des concertos italiens était en fait assez variée et que des compositeurs allemands de la génération avant Bach écrivirent pour des combinaisons semblables d'instruments. Si les formes et orchestrations de Bach ne sont pas en soi particulièrement innovatrices, ses traitements sont assurément sans pareils.

Les concertos

Concerto no 1

Cette œuvre est écrite pour deux cors de chasse, trois hautbois, basson, *violino piccolo*, cordes et basse continue. La première audition a dû faire sensation. Dans le premier mouvement, les bois et cordes jouent une élégante ritournelle aux multiples segments *Fortspinnung* et *Epilog*, tandis que des appels sonores des cors de chasse – des instruments d’extérieur probablement jamais entendus dans les élégantes chambres de musique de chambre où les concertos de Bach étaient joués – résonnent en rythme et en harmonie. Juste comme les épisodes développent des identités plus claires en devenant thématiquement moins dépendants de la ritournelle, les cors perdent leurs identités distinctives en abandonnant les fanfares idiomaticues de la ritournelle et en devenant assimilés (c’est-à-dire à l’intérieur des épisodes) comme de véritables partenaires des lignes plus gracieuses des autres instruments.

Le centre d’intérêt des autres mouvements passe au rôle du *violino piccolo* (accordé dans ce cas une tierce mineure plus haut que le violon régulier). Bach semble n’avoir écrit d’abord que le troisième mouvement pour *violino piccolo*. Il n’y a pas de partie du tout pour l’instrument dans la première version de l’œuvre, la *Sinfonia* BWV 1046a à laquelle il manque le troisième mouvement et la polonaise du dernier mouvement. (A propos, nous ne savons pas exactement de quoi la première version avait l’air. La plus ancienne copie en existence, une partition préparée par C. F. Penzel en 1760, était basée sur une série perdue de parties qui transmettaient des révisions que Bach fit en 1726 quand il réutilisa le premier mouvement comme sinfonia pour sa cantate sacrée *Falsche Welt, dir trau ich nicht.*) Dans la version brandebourgeoise, la voix du *violino piccolo* est en majeure partie empruntée note pour note de la partie de premier

violon de la *Sinfonia*. Le *violino piccolo* double le premier violon dans le mouvement d'ouverture et, dans le second mouvement, Bach donne au *violino piccolo* ce qui était originalement la partie de premier violon dans la *sinfonia* et il écrit du nouveau matériel de remplissage pour le premier violon.

Le *violino piccolo* tient ainsi un rôle marginal dans le premier mouvement. Dans le second mouvement (*Adagio*) – une sorte de passacaille de concerto pour trois instruments où les premier hautbois, *violino piccolo* et instruments de continuo forment le *concertino* – il devient un membre véritable du *concertino*, jouant souvent même en canon avec le premier hautbois. Ce n'est que dans le troisième mouvement (*Allegro*) que le *violino piccolo* s'approche du rôle de soliste central. Mais même là son statut semble problématique. Le violon solo ne peut d'abord rien faire d'autre que d'emprunter des thèmes de la ritournelle de type *Fortspinnung*. Dans la section du milieu (à partir de la mesure 53), comme il commence à jouer du matériel distinctif, d'autres instruments s'attribuent immédiatement la vedette.

Dans le quatrième mouvement, une série de danses, le *violino piccolo* disparaît encore une fois complètement à l'arrière-plan. Un élégant menuet français joué par le *tutti* fait fonction de ritournelle autour de trois différentes sortes de trios. Le premier est un menuet écrit pour le trio lullien de deux hautbois et basson ; le second, une polonaise pour cordes sans *violino piccolo* et le troisième, un fragment discordant de musique de chasse allemande pour cors (formant les deux parties supérieures) avec les trois hautbois à l'unisson.

Bach réutilisa le troisième mouvement, en ré majeur, comme chœur d'ouverture de ses cantates profanes *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (en 1726) et *Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten* (dans les années 1730). Les chœurs et le mouvement de concerto pourraient provenir de quelque composition vocale encore plus ancienne en fa majeur, maintenant perdue (la haute

tessiture des lignes vocales dans une telle œuvre aurait soulevé des difficultés si elle avait été exécutée à Cöthen où Bach écrivit d'autres œuvres vocales aux étendues semblables et où l'accord était évidemment le *tief-Cammerton*). Bach utilisa aussi le troisième trio comme mouvement instrumental indépendant dans les deux cantates mentionnées ci-haut.

Concerto no 2

Il est écrit pour trompette (notée en do mais devant s'ajuster à un ensemble en fa), flûte à bec, hautbois, violon, cordes et continuo. Les solistes représentent quatre manières différentes de produire le son: cuivres, bois, anches et cordes – les quatre catégories dans lesquelles les *Stadt-pfeifer* (musiciens municipaux) contemporains devaient faire preuve de grande compétence. Bach écrit ici pour les instruments comme s'ils étaient interchangeables ; de plus, les lignes restantes pour cordes, sauf celle du violoncelle, sont écrites de manière telle que, si elles étaient supprimées, rien d'essentiel dans l'harmonie ou le contrepoint ne serait perdu.

Le premier mouvement commence de manière exceptionnellement ferme: une ritournelle avec des segments de *Vordersatz* jumeaux de deux mesures suivis de segments d'*Epilog* jumeaux de deux mesures et des épisodes consistant d'abord en rien d'autre qu'un geste statique continuellement répété de deux mesures. La ritournelle ne présente un segment de *Fortspinnung* que lorsque le mouvement passe au mode mineur et, à partir de là, la musique avance dans des voies de plus en plus thématiquement fragmentées et harmoniquement distancées (c'est-à-dire qu'elle devient indubitablement celle de Bach).

Le second mouvement (*Andante*) est une fugue enjouée pour les quatre solistes et continuo avec renforcement occasionnel du *tutti*. Le sujet de la fugue agit comme une sorte de *Vordersatz* et le *tutti* exécute des segments de *Fortspinnung* et d'*Epilog* qui y sont reliés. Il y a très peu de matériel épisodique.

On a souvent dit que les copies de Penzel (une partition et une série de parties) représentent une version hâtive avec cor à la place de la trompette et avec un petit violone comme seul instrument à cordes basses. Une étude soigneuse des manuscrits de Penzel révèle cependant que son orchestration de la voix de basse est en fait la même que dans la version brandebourgeoise et que l'indication « ô vero Corne da Caccia » fut ajoutée après coup à ce qui n'était originalement que « Tromba », probablement parce qu'il n'y avait pas de trompettiste de libre qui aurait pu surmonter la partie ou qui possédait la grandeur inhabituelle de trompette requise pour s'appareiller à l'ensemble.

Concerto no 3

Ce concerto est écrit pour trois violons, trois altos, trois violoncelles et continuo (violone et clavecin). Les violons, altos et violoncelles jouent à la fois comme solistes et comme un ensemble. La section initiale du premier mouvement expose du matériel thématique semblable présenté dans des textures contrastantes et une seconde section (à partir de la mesure 47) fait contraster des ritournelles avec du matériel épisodique distinct. Comme une sorte de synthèse, une troisième section (à partir de la mesure 78) présente du matériel de ritournelle et autre simultanément en forme fuguée. Suivant l'équivalent musical d'un « effacement de tableau noir » (mesures 87-90), le mouvement le projette maintenant avec des épisodes qui viennent du matériel distinctif précédent pour devenir graduellement plus semblable à la ritournelle (aux mesures 91 et 108).

Dans sa notation, le second mouvement ne compte qu'une mesure et consiste en deux accords seulement. On a suggéré que le reste d'un mouvement plus long doit manquer (mais cela ne prend pas en considération que Bach nota les deux accords au milieu d'une page dans la partition du margrave, effaçant tout doute au sujet de musiques manquantes en écrivant des doubles barres de me-

sure de chaque côté de la mesure). D'autres ont plus souvent avancé que Bach s'attendait à une improvisation qui pourrait se terminer avec les deux accords donnés. (Mais alors, pourquoi le point d'orgue est-il sur le second accord au lieu du premier ? S'il était sur le premier, il serait vu comme une corona, un signal d'improvisation, d'apparence identique à la fermata ou point d'orgue.) Il se pourrait que le mouvement doive rester une énigme.

Le troisième mouvement (*Allegro*) assume le caractère général et la forme spécifique (binaire) d'une gigue mais sa section d'ouverture de douze mesures est structurée comme un *Vordersatz* avec *Fortspinnung* dans la tonique, suivi immédiatement d'un *Vordersatz*, *Fortspinnung* et *Epilog* dans la dominante. Ce grand bloc revient plusieurs fois dans son entité et fait ainsi fonction de ritournelle.

En 1729, Bach réinstrumenta richement le premier mouvement en sinfonia pour sa cantate sacrée *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*, ajoutant de nouvelles lignes pour cuivres, anches et cordes.

Suite à une lecture trop superficielle des sources, on rapporte parfois que les copies de Penzel (une partition et une série de parties) représentent une version hâtive à une unique partie de violoncelle. A partir d'une série de parties et remarquant que les trois violoncelles jouent surtout à l'unisson, Penzel écrivit les trois voix de violoncelle en une partie et indiqua à l'occasion *divisi* (montrant où les musiciens devaient jouer des notes différentes) ; il orchestra ensuite l'œuvre à partir de ses propres parties et oublia à l'occasion d'inclure les *divisi*. Il est possible cependant qu'il se trouvât une version plus ancienne sans violone. Le titre de Bach dans la partition du margrave ne mentionne pas cet instrument et les lignes de basse des trois sources pertinentes offrent des versions légèrement différentes, ce qui suggère que dans chaque cas, une nouvelle partie de basse, devant sonner une octave plus bas, a été tirée des voix des violoncelles.

Concerto no 4

Ce concerto est écrit pour violon, deux *fiauti d'echo*, cordes et continuo. Des aspects de terminologie, de notation et de technique suggèrent que les *fiauti d'echo* de Bach étaient des flûtes à bec qui produisaient la note fa' quand tous leurs trous étaient bouchés. Le premier mouvement s'ouvre avec une énorme ritournelle de menuet (jusqu'à la mesure 83) qui présente de multiples segments de *Vordersatz*, *Fortspinnung* et *Epilog* et de fréquents contrastes de texture, en faisant une sorte de concerto dans un concerto. Les épisodes sont marqués par la lutte entre le violon et les flûtes à bec pour la primauté, le violon au moyen de sa virtuosité déclarée et parfois vide, et les flûtes à bec au moyen de leurs mélodies et contrepoint plus solides.

Le second mouvement (*Andante*) est un mélange formel raffiné de sarabande et de concerto de type *Fortspinnung* avec un écho continu des *tutti* par le *concertino*. Le troisième mouvement (*Presto*), un concerto fugué énergique, se distingue par les conflits d'orchestration du premier mouvement mais poussés encore plus loin. Dans les années 1730, Bach arrangea cette œuvre comme concerto en fa majeur pour clavecin *obbligato*, deux flûtes à bec et cordes.

Concerto no 5

Celui-ci est écrit pour flûte, violon solo, clavecin *obbligato* et cordes (ici avec une seule partie de violon). Le premier mouvement s'ouvre avec une ritournelle assurée de doubles croches répétées un peu dans le *stile concitato*.

Dans les épisodes initiaux, les solistes travaillent à amoindrir le pouvoir affectif des *tutti* en prenant une partie du matériel *concitato* et en réexposant son contenu de hauteur de notes dans la forme de couplets liés *affettuoso* en croches (dans la musique baroque, ces styles sont des opposés polaires). Le sens de lutte passe bientôt au clavecin qui devient de plus en plus frénétique. Avec différents

départs et arrêts, l'instrument quitte son rôle traditionnel de *continuo* et passe à un rôle *obbligato* encore un peu voilé par la flûte et le violon solo, à un *obbligato* éclipsant le *concertino*, à un rôle dépassant complètement le *tutti* et finalement à un rôle qui, au cours de la première section de son célèbre épisode étendu (souvent appelé cadence), devient en fait l'ensemble. Cet épisode extraordinairement long (que Bach appela simplement « solo senza stromenti ») présente des divergences extrêmes des conventions rythmiques et harmoniques du style de concerto. Certains auditeurs sont dérangés par une sensation que la ritournelle terminale n'a pas entièrement réussi à renfermer cette explosion remarquable.

Le second mouvement (*Affettuoso*) est une pièce intime de musique de chambre écrite pour les solistes seuls. Bach le construit néanmoins aussi comme un concerto aux ritournelles et épisodes variés. Le troisième mouvement (*Allegro*) est conçu comme une fugue giguée. Il s'y trouve des esquisses de matériel séquentiel et harmoniquement plus statique mais l'organisation des blocs de matériel ne repose pas clairement sur une idée conventionnelle de forme de ritournelle. En fait, même s'il s'y trouve différentes sections manifestement au profit des membres du *concertino*, la structure ne semble pas organisée selon un style de concerto impliquant le contraste de texture comme principe formateur.

Il existe encore deux versions plus anciennes de ce concerto. L'une d'elles, transmise dans une série de parties de la main de Bach, n'est que marginalement différente de la version dans la partition du margrave. L'autre (BWV 1050a), pas tellement répandue encore, renferme des différences substantielles. La voix de basse des cordes est donnée à un petit violone seulement (c'est-à-dire qu'il n'y a pas de partie de basse à l'octave inférieure) et l'épisode solo précédant la ritournelle finale du premier mouvement est beaucoup plus courte (elle correspond plus ou moins à la partie finale de la version brandebourgeoise mais présente des harmonies encore plus originales).

Il est peu probable que ce concerto fût destiné au clavecin Mietke ci-haut mentionné puisqu'aucune des versions ne demande deux claviers. Ainsi, la partie de Bach reproduit à l'occasion des habitudes de notation qu'il abandonna dans ses compositions bien avant d'acquérir l'instrument de Mietke.

Concerto no 6

Ce dernier concerto est écrit pour deux altos, deux violes *da gamba*, violoncelle et *continuo* (clavecin et violone du type de gambe). Le groupement de ces instruments à cordes dans un ensemble crée une impression visuelle frappante car il dresse un contraste de membres graves des familles du violon et de la viole de gambe. Les altos et les violoncelles étaient normalement traités comme des instruments orchestraux avec des parties secondaires, relativement faciles à jouer ; les gambes, d'un autre côté, étaient normalement traitées comme des instruments de chambre spéciaux avec des voix difficiles à jouer. Ici cependant, les altos et violoncelle persévèrent avec des parties solos virtuoses tandis les gambes vont l'amble avec des parties secondaires aisées (dans les mouvements vifs) ou se taisent (dans l'*Adagio*).

Il n'est pas évident que le premier mouvement provienne d'un concerto ; les contrastes de texture et de thèmes sont sévèrement atténués. En le considérant de plus près cependant, on trouve que le mouvement est bien ponctué par des contrastes de ritournelle et d'épisode – quelque chose de facilement oublié car il se trouve des renversements de syntaxe : l'organisation de type *Fortspinnung* apparaît dans les épisodes tandis que du matériel plus décousu caractérise la ritournelle, les deux catégories procédant en majeure partie en canon.

Le second mouvement, donné aux membres de la famille du violon et au continuo, est un *Adagio* exquis qui, chose inhabituelle, commence et se termine dans des tonalités différentes. Endossant le caractère d'une gigue, le troisième

mouvement s'ouvre sur une ritournelle de type *Fortspinnung*. Ce qui est présenté comme thème solo (à partir de la mesure 9) est en fait une variation en trio à peine déguisée du segment *Vordersatz* de la ritournelle (les mesures 9-12 pourraient être superposées aux mes. 1-4 sans heurt). Du matériel épisodique non dérivé de la ritournelle n'apparaît que dans la section du milieu (à partir de la mesure 46).

Les concertos comme série

Il est difficile de dire si la disposition des concertos dans la collection est significative en soi. Certains disent que non parce que Bach a dû avoir composé les œuvres sur une longue période de temps. D'autres n'y attachent pas d'importance parce que des séries significatives peuvent être projetées tôt et prendre beaucoup de temps à être réalisées (par exemple l'*Orgel-Büchlein* de Bach) ou être le résultat d'un choix attentif de matériel plus ancien. Les arguments compliqués entourant ce problème sont explorés dans les études d'interprétation de Geck et Marissen.

© *Michael Marissen*

Avec la permission de l'éditeur, cet essai de Michael Marissen (professeur associé de musique, Swarthmore College, Etats-Unis) est reproduit à partir du volume encyclopédique *Oxford Composer Companions: J.S. Bach*, éd. Malcolm Boyd (Londres: Oxford University Press, 1999), pp. 68-73.

Bibliographie

- M. Boyd : *Bach: the Brandenburg Concertos* (Cambridge, 1993)
- L. Dreyfus : *Bach's Continuo Group: Players and Practices in his Vocal Works* (Cambridge, Massachusetts, 1987)
- L. Dreyfus : « J. S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention », *Musical Quarterly* 71 (1985), pp. 327-58
- M. Geck : « Gattungsstraditionen und Altersschichten in den *Brandenburgischen Konzerten* », *Die Musikforschung* 23 (1970), pp. 139-52
- G. Hoppe : « Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs (Teil 1) », *Cöthener Bach-Hefte* 4 (1986), pp. 13-62
- M. Marissen : *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos* (Princeton, New Jersey, 1995)
- W. Neumann & H.-J. Schulze, eds. : *Bach-Dokumente I-III* (Kassel et Leipzig, 1963-72)

Notes de la production

Avec cet enregistrement, j'ai décidé de me livrer à deux expériences. Que l'on n'y voit pas une tentative d'insister sur la légitimité d'une nouvelle théorie musicologique. Mon but est plutôt de nature personnelle et concerne mon souhait de découvrir de nouvelles possibilités d'interprétation de ces œuvres et de permettre aux auditeurs de ressentir ce superbe recueil de concertos d'une manière encore plus profonde que d'habitude. L'une des expériences en question concerne l'emploi du *violoncello da spalla* (« violoncelle d'épaule ») alors que l'autre est en relation avec le second mouvement du troisième concerto.

Au cours des 17^e et 18^e siècles, l'instrument nommé « violoncello » n'était pas systématiquement tenu entre les jambes de l'interprète : à la manière d'un violon alto de grande dimension, il était parfois joué, supporté par l'épaule ou placé horizontalement devant la poitrine du musicien. (Voir les notes de production de la série de cantates du BCJ, volumes 36 et 39, ainsi que l'article intitulé « The violoncello, viola da spalla and viola pomposa in theory and practice » de Dmitry Bariarov, *Galpin Society Journal*, no 60, pp. 121, 2007).

Le type de violoncelle reposant sur l'épaule, qu'il soit connu sous le nom de *violoncello da spalla* ou de *viola pomposa* ou non, était un instrument qui a pu être utilisé par Johann Sebastian Bach (*Bach Dokumente* III / 731, 820, 856, 939 et 948). Si l'on tient compte des indications suggérant que les parties de *violoncello piccolo* incluses par Bach dans huit de ses cantates (BWV 180, 115, 41, 6, 85, 183, 68 et 175) aient été jouées par un violoniste, il est donc tout à fait possible que cet instrument ait en fait été un violoncelle reposant sur l'épaule.

Il n'existe pas de documents indiquant quelque relation que ce soit entre les *Concertos brandebourgeois* et le violoncelle horizontal. Dans le troisième concerto cependant, un merveilleux équilibre est atteint, aussi bien acoustique que visuel – avec les trois instruments différents alignés horizontalement – si l'on remplace les trois violoncelles traditionnels (dont les notes graves sont habituellement trop sonores dans ce contexte) par trois instruments horizontaux pour compléter les trois violons et les trois altos. Ceci permet d'assumer que Bach a pu fréquemment avoir recours à un tel instrument. Le timbre clair et éthéré qui en résulte peut également expliquer le fait que les violoncelles jouent à l'unisson tout au long du troisième mouvement. Dans le sixième concerto, l'opposition entre une partie virtuose de violoncelle et les deux altos peut donner un effet plus intime et homogène lorsque le violoncelle est tenu horizontalement, comme c'est le cas de l'alto. De plus, les échanges dans le quatrième et le sixième concertos entre le *violone* de huit pieds et les parties de violoncelles semblent s'éclaircir grâce à la sonorité légèrement étroite et nasale du violoncelle supporté par l'épaule.

Pour cet enregistrement, nous avons utilisé un violoncelle vertical traditionnel dans les premiers et cinquième concertos, en plus d'un *violone* de seize pieds alors que dans les autres concertos, nous avons eu recours au violoncelle reposant sur l'épaule.

Un autre défi important présenté par ce recueil de concertos concerne l'interprétation du second mouvement du troisième concerto. Lorsqu'il dédia ces œuvres au margrave Christian Ludwig de Brandebourg, Bach n'écrivit pratiquement rien en relation avec ce mouvement dans sa copie au propre de la partition. En fait, il n'écrivit que la dernière mesure qui se termine sur un accord de si majeur, la dominante de mi mineur. La pratique courante chez les interprètes est d'insérer un passage improvisé à cet endroit et on s'entend généralement sur le fait que ce concerto se compose de deux mouvements.

Contrairement au quatre suites pour orchestre cependant, cette collection de concertos a été assemblée dans un but précis, et celui placé en troisième position de cette série a été élaboré en attribuant une importance au nombre trois, un fait attesté par le fait que ce concerto est instrumenté pour trois groupes de trois instruments à cordes. Il est donc hautement probable que bien que ce concerto ne compte que deux mouvements entièrement composés, Bach aurait lui-même improvisé le reste du mouvement central et que celui-ci avait une dimension et une complexité proportionnelles aux premier et dernier mouvements. Une question demeure : sommes-nous justifiés, en l'absence du compositeur, de jouer ce mouvement de cette manière aujourd'hui ? Il est absolument impossible de tenter une telle performance improvisée. Cependant plus l'interprétation tente d'adhérer au style de la musique de Bach et plus on permet à ce mouvement de gagner en substance, plus grand est le risque de menacer l'intégrité de l'interprétation et de parvenir à un résultat que l'auditeur ne percevra que comme superficiellement semblable. D'un autre côté, si l'on intègre une composition moderne, le résultat est celui d'un univers sonore complètement incompatible avec celui de Bach.

En tenant compte de tout cela, je me suis demandé s'il n'y avait pas une pièce instrumentale dans l'œuvre de Bach qui entretenait une relation avec le

nombre trois. La seule œuvre que je trouvai fut le *Concerto pour trois clavecins*, BWV 1064. Cette composition est manifestement un arrangement d'une œuvre antérieure qui était soit un concerto pour trois violons, soit une œuvre de chambre. Cependant, si le second mouvement (*adagio*) est restauré en un mouvement pour trois violons qui conserve la tonalité de la mineur (comme dans la Nouvelle édition des œuvres complètes de Bach), le résultat sonore de ces trois violons solo est curieusement aigu. En revanche, si le mouvement est transposé en mi mineur et que les parties solistes sont confiées aux violons, que les trois parties supérieures du tutti aux altos et que la partie de violoncelle est attribuée aux *violoncelli da spalla* reposant par l'épaule, les registres sont tous parfaitement appropriés aux instruments respectifs. Dans cette interprétation, la partie de violoncelle dans le refrain en *ostinato* est jouée à l'unisson par trois interprètes – une analogie avec le troisième mouvement – alors que les épisodes solos sont joués par chacun des trois, en alternance.

C'est avec plaisir que nous avons pu inclure un second mouvement au troisième *Concerto brandebourgeois* dont la musique a été composée par Bach lui-même et qui a été joué par trois groupes différents d'instruments à cordes. J'aimerais cependant encore une fois insister sur le fait que je ne prétends d'aucune manière que Bach a effectivement interprété cette œuvre de cette manière. En ajoutant cet arrangement, j'ai simplement souhaité donner aux mélomanes d'aujourd'hui la possibilité de connaître ce concerto exceptionnel, entièrement construit à partir du nombre sacré trois, sous la forme de trois mouvements entiers surgissant du génie de Bach.

© Masaaki Suzuki 2009

Suites pour orchestre

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 encore, 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 rela-

tions 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 «insouciance, 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 vraisem-

blement 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 prisée 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 – 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, encore 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 distinguent 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** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2009, en était toujours le directeur musical. Son but était de présenter au public japonais des interprétations de grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre et un chœur et parmi ses principales activités figurent une série de concerts annuels consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'un certain nombre de programmes de musique instrumentale. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements consacrés à la musique religieuse de Bach. En 2000, pour souligner le 250^e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu ses activités à la scène musicale internationale et s'est produit dans le cadre d'importants festivals notamment à Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. Après une tournée couronnée de succès en Amérique du Nord en 2003 qui incluait un concert au Carnegie Hall de New York, le BCJ s'est produit au Bachwoche d'Ansbach, au Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi que dans le cadre des BBC Proms à Londres. À l'automne 2008, lors d'une importante tournée en Europe, le BCJ s'est produit à Madrid, Paris, Bruxelles et Berlin. En plus

des cantates de Bach saluées par la critique, l'ensemble a également réalisé des enregistrements consacrés à des œuvres importantes comme la *Passion selon Saint-Jean* et l'*Oratorio de Noël* qui ont été nommés « Recommended Recordings » par le magazine britannique *Gramophone* au moment de leur parution. La *Passion selon Saint-Jean* a également remporté un Classical Award à Cannes en 2000 alors que l'enregistrement de la *Messe en si mineur* recevait la distinction prestigieuse du Diapason d'or de l'année du magazine français *Diapason* et faisait partie des finalistes du *Gramophone Award*. Parmi les autres enregistrements qui se sont mérités des récompenses, mentionnons ceux des *Vêpres* de Monteverdi et du *Messie* de Händel.

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan en 1992, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre de Bach. Toujours directeur musical en 2008 de l'ensemble, Suzuki se produit à sa tête dans les salles et les festivals les plus importants d'Europe et des États-Unis contribuant à l'extraordinaire réputation grâce à des interprétations authentiques à l'expression raffinée. Il est régulièrement invité à se produire avec les meilleurs solistes et les meilleurs ensembles comme le Collegium Vocale Gent et le Freiburger Barockorchester ainsi que récemment, à Londres, avec le Britten Sinfonia dans un programme qui incluait Britten, Mozart et Stravinsky.

L'impressionnante discographie de Suzuki chez BIS comprend l'ensemble de l'œuvre de Bach pour clavecin. Les interprétations des cantates et des autres œuvres religieuses de Bach à la tête du BCJ lui valent des critiques élogieuses. Le *Times* de Londres écrit : « il faudrait être une barre de fer pour ne pas être ému par cette précision, cette sobriété et cette vigueur spirituelle. »

Masaaki Suzuki combine sa carrière de chef avec son travail d'organiste et de claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université nationale de Tokyo

pour les Beaux-arts et la Musique et poursuit ses études de clavecin et d'orgue au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Fondateur et directeur du département de la musique ancienne, il enseigne à l'Université nationale des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo ainsi qu'à l'Université pour femmes de Shoin à Kobe et est également professeur invité à l'Institut de musique sacrée de l'Université Yale. En 2001, il reçoit la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne.



MUZA KAWASAKI SYMPHONY HALL

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 MUZA Kawasaki Symphony Hall and to Kobe Shoin Women's University.

BIS gratefully acknowledges the loan of microphones used on this recording from Audio-Technica Japan.



RECORDING DATA

Recording: June 2008 at the MUZA Kawasaki Symphony Hall, Japan (*Brandenburg Concertos*) and October 2003 at Kobe Shoin Women's University, Japan (*Orchestral Suites*)
Tuner: Akimi Hayashi
Producers: Thore Brinkmann (*Brandenburg Concertos*); Jens Braun (*Orchestral Suites*)
Sound engineers: Rita Hermeyer (*Brandenburg Concertos*); Thore Brinkmann (*Orchestral Suites*)

Equipment: Audio-Technica AT4050SM and Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones (*Brandenburg Concertos*); Neumann microphones; Studer 961 mixer; DIGI 002 & Pro Tools HD recording; Stax headphones (*Orchestral Suites*)

Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Bastian Schick (*Brandenburg Concertos*); Christian Starke, Andreas Ruge (*Orchestral Suites*)

Executive producers: Robert von Bahr, Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Michael Marissen & © Masaaki Suzuki 2009 (*Brandenburg Concertos*); © Klaus Hofmann 2005 (*Orchestral Suites*)
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz & Anna Lamberti (German); Arlette Lemieux-Chéné & Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover painting: *Schelpje* by Henk Helmantel, 1977 (photograph: artrevisited.com)
Artist photographs, taken at Saitama Arts Theatre: © Hidehiro Katou
Photograph of the MUZA Kawasaki Symphony Hall: © Akira Kinoshita
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-1721/22 © 2005 & 2009; © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.

Masaaki Suzuki



BIS-SACD-1721/22