

hyperion

2 COMPACT DISCS FOR THE PRICE OF ONE

dyad



BACH

*The Four
Orchestral Suites*

THE BRANDENBURG CONSORT
ROY GOODMAN

THE FRENCH OVERTURE reached the states of Germany through performances of the *Tragédies lyriques* by Lully during the mid-1670s. Already before 1700, both in France and elsewhere, an *ouverture* was expected to consist of more than two sections or movements, rather than simply a series of challenging flourishes followed by a lighter, continuous, imitative section, although this remained the norm as far as the work's opening was concerned.

The four preserved ensemble *Ouvertüren* by Johann Sebastian Bach, which were apparently completed in Leipzig between 1723/4 and 1739, are all effectively suites with an opening overture movement in three sections. The remaining movements give each suite its own particular character. It does seem likely that early versions of *Ouvertüren* 3 and 4 (BWV1068 and 1069), which probably excluded trumpets and timpani, have been lost; probably further *Ouvertüren* existed but, although there seem to be traces of some of these (for example, in the opening sinfonia to the Cantata 119), there is too little preserved material for them to be reconstructable. Around 1730–32, incidentally, Bach and his assistants also copied out a number of further overture-suites by his own relations and probably others, presumably for performance at the concerts of the student concert-club or Collegium Musicum which had, since Easter 1729, been under Bach's direction.

A possible chronological order for the composition of Bach's four ensemble *Ouvertüren* is as follows—by 1724: Suite 3, 1st version; by the end of 1724: Suite 4, 1st version; Suite 1; for Christmas Day 1725: overture of Suite 4, 1st version, incorporated into Cantata 110; c1729: completion of Suite 4, final version; c1729–31: Suite 3 adapted to form its final version; c1737–39: Suite 2 composed.

The remaining movements played in this recording were all composed as sinfonias (preludes) to vocal cantatas, although BWV209/i comes from an Italian-texted secular cantata from around 1731; it is an extremely tasteful movement, logically designed to demonstrate Italian musical influence. BWV1045 appears to be a completed concerto-style opening movement

to a late-ish lost cantata (from about 1730); it seems to be in a newer style of composition than the preserved Cöthen works for violin and orchestra, but may have been drawn from a previously existing solo violin concerto with lighter scoring. Cantata 29 ('Wir danken dir, Gott, wir danken dir', from August 1731) opened with a delightful little movement for organ and festive orchestra which the composer had most ingeniously adapted from the violin solo prelude to the third unaccompanied Partita in E major, BWV1006—a certain Cöthen original, and arranged here in notation one tone lower. The sinfonia to Cantata 42 ('Am Abend aber desselbigen Sabbats'), composed for 8 April 1725, is a charming but active movement for Bach's basic orchestra of oboes and strings, which was presumably designed to prepare the listening congregation for the description of the appearance of the risen Christ to the disciples who had just assembled and locked themselves into a room.

For a short while around 1960 it was believed that the highly effective Suite No 1 in C major, BWV1066, was probably spurious, and even so dependable a scholar as the late Karl Geiringer expressed reservations regarding it. Fortunately these doubts have now been put to rest since the identification of the main scribe of the earliest preserved parts—C G Meissner of Gotha—has rendered its attribution to Bach unquestionable. Meissner was one of Bach's most active copying assistants, and his manuscript is datable to 1723/4.

This composition seems deliberately to reflect the more traditional styles of French dance movements, such as had been included originally by Lully, and also, perhaps significantly, by Bach's once-removed cousins Johann Bernhard and Johann Ludwig, whose own *Ouvertüren* Bach was later to have copied in parts for performance in Leipzig; perhaps he owned scores of these already.

In any event, after the tripartite *ouverture* (in which part 3 is effectively a continuation and conclusion to part 1), there follows a *courante* (by the 1720s a completely archaic dance, although still a feature of keyboard and other instrumental music), followed by pairs (marked *alternativement*) of

gavottes, minuets and, finally, passepieds. The strong resemblance which the musicologist Peter Holman noticed some years ago between the main theme of the two gavottes and the four-voice sacred song 'Dir, dir, Jehovah, will ich singen' which the composer himself wrote into his wife Anna Magdalena's second music album around 1725 can hardly be a coincidence; it is believed that the song itself is one of Bach's own compositions.

Suite No 2 in B minor, BWV1067, for flute and four-part strings with continuo is almost certainly Bach's latest preserved example of this genre, although it is possible that the surviving set of Leipzig parts, with flute and viola in the hand of Bach himself, is copied from an earlier score, or one which had been adapted recently from a lost earlier version. However, on stylistic and other, historical, grounds it seems improbable that this popular suite was composed before the 1730s, and the actual use of the flute in the music would, even in 1737 or later, have been up-to-date even in Paris.

The overture movement has been described as portraying opposing extremes, with the outer sections langorous and even mournful, whilst the bubbling central portion is active and full of the joy of life. Even if these interpretations, based as they must be on operatic vocal music, might have surprised Bach, the balance achieved by this contrast seems to be a part of the essential spirit of nearly all of his instrumental music. One interesting detail is the fact that the second slow section of this movement seems to transform the opening one, which is clearly in common time, into an even more expressive version of itself in triple (♩) time.

The dances are all absolutely delightful—and also extremely original in each genre. The sarabande makes eloquent use of the (by 1740) quite orthodox notation of following the melody in canon with the bass line; the polonaises may be based on a real Polish dance, which is exchanged between treble and bass in a distinctly different way, and the minuet may possibly have been intended to be playable with the *badinerie* as its companion *alternativement*. Played that way,

with the minuet ending the work, the substitution of triple for duple measures and the contrasts of character from the opening movement receive an effective reflection, but there is absolutely no evidence of this in what is otherwise a very clearly transmitted set of parts.

The Suite No 3 in D major, BWV1068, is probably Bach's earliest ensemble suite with a French overture, although we have no evidence to indicate—as has often been stated—that any of these works was composed before Bach's arrival in Leipzig late in May 1723. Somehow this work, originally tender and intimate in its address, seems to have been transformed totally through the addition of the brass and drum choir, even though this has been very cunningly done; an ingenious detail is the change from repeated notes to rising arpeggio in the first trumpet part at the return to the opening metre in the overture movement. Easily the most famous movement here is the exquisite quartet movement which forms the air; the wonderful thing is the way in which Bach turns a number of commonplace techniques (for example, the 'striding bass') to magical effect by his exact manner of combining them; there are beautiful moments in all of the parts. The only pair of alternating movements here are the gavottes, which somehow have a pastoral character before the brass are added, and a hunting style with the trumpets and drums. In courts influenced by French taste, the gavotte would be almost as much of a favourite as the minuet. The *bourrée* seems to demand a performing speed that is even faster than usual; this movement is another where the trumpet and drum contributions have been very discreetly added, so as nimbly to punctuate or to emphasize the thematic character of the dance. The final *gigue* is something of a swaggering affair, possibly also intended as a hunting movement. Its style is not that distant from that of the rondo themes of the hunting-finales with which Mozart would, over sixty years later, adorn his horn concertos.

Suite No 4 in D major, BWV1069, has an opening whose echoing rhythms, held notes and periods of silence seem to illustrate the outdoors, even when the music is heard inside a

building; the contrasted central section of the overture movement is much more of a bustling affair. If the opening represents some spectacular royal event, such as a parade, then the central portion must surely represent the reaction of the admiring crowd. If this seems far-fetched, we must remember that the French overture had originated in the music accompanying the entrance of the sovereign at the start of a production—usually, then, of a ballet. The following pair of *bouffées* gives scope for the display of the wind instruments, both in dialogue with the strings in the first and with their seeming light approval in the second. The gavotte is unusual in that the line which emphasizes the steps of the dance is the bass line; the material is shared during the later centre of each repeated section, but throughout the melodic line of the violins seems to question, rather than to reinforce, the predictable

character of the titled dance. The two minuets, during which Bach tactically withdraws the added trumpets to produce a more brilliant effect later, have a somewhat more intimate character; in the first, the oboes and bassoon double the strings throughout, whereas in the second, played *alternative-ment*, the strings play alone. This scoring may have been designed to reflect the traditional character of the French minuet as Bach understood it. The final *réjouissance* must for today's English listeners point forwards to the similarly titled movement of Handel's *Music for the Royal Fireworks*. Bach's *réjouissance* here leads us to wonder whether perhaps the original version of BWV1069 may not itself have been intended to be played as an accompaniment to some ballet or mime depicting a contest or a battle of some kind.

STEPHEN DAW © 1996

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

Ce sont les « Tragédies lyriques » de Lully qui ont introduit dans les états allemands l'ouverture française, vers le milieu des années 1670. Déjà avant 1700, que ce soit en France ou ailleurs, une « ouverture » devait consister en plus de deux sections ou mouvements, plutôt que d'être simplement une série de provocantes fioritures suivies d'une section imitative, continue et plus légère; cette forme a cependant continué à être la forme normale de l'introduction de l'œuvre.

Les quatre *Ouvertüren* pour orchestre de J S Bach qui ont survécu furent apparemment achevées à Leipzig entre 1723/4 et 1739. Elles sont effectivement, toutes, des suites avec une introduction initiale en trois sections. Les autres mouvements donnent à chacune son caractère particulier. Il semble probable, soit dit en passant, que les premières versions des *Ouvertüren* 3 et 4 (BWV1068 et 1069) qui ne comprenaient pas de trompettes ni de timbales, ont été perdues; d'autres *Ouvertüren* ultérieures existent probablement, mais bien que l'on en trouve certaines traces (par exemple, dans la sinfonia initiale à la Cantate BWV119), le matériau n'est pas suffisant pour reconstruire l'œuvre entière. Il faut noter qu'aux alentours de 1730–1732, Bach et ses assistants ont aussi copié un certain nombre d'ouvertures-suites composées par sa propre famille et sans doute aussi par d'autres personnes, vraisemblablement pour les représentations des concerts du concert-club des étudiants ou Collegium Musicum, dont Bach était le directeur depuis Pâques 1729.

Les autres mouvements de cet enregistrement furent composés comme des « sinfonias » (préludes) pour des cantates vocales, bien que BWV209/i provienne d'une cantate profane au texte italien, datant d'environ 1731; c'est un mouvement au goût parfait logiquement conçu pour démontrer l'influence musicale italienne. BWV1045 semble être un mouvement entier d'ouverture, dans un style de concerto, pour une cantate ultérieure qui n'a pas survécu (datant d'environ 1730); il semble être dans un style de composition plus nouveau que les œuvres conservées de Köthen pour violon et orchestre, mais il peut être issu d'un concerto pour violon seul

déjà composé dont l'orchestration était plus légère. La Cantate 29 (d'août 1731) s'ouvre sur un petit mouvement délicieux pour orgue et orchestre de fête que le compositeur a adapté d'une manière fort ingénieuse depuis le prélude pour violon seul à la troisième Partita en mi majeur, sans accompagnement, BWV1006—certainement originaire de Köthen, et arrangé ici avec une notation dans un ton inférieur. La sinfonia pour la Cantate 42, composée pour le 8 avril 1725, est un mouvement charmant mais très actif pour l'orchestre de base de Bach de hautbois et cordes; il était vraisemblablement destiné à préparer la congrégation à la description de l'apparition du Christ ressuscité aux disciples qui venaient de se réunir et s'étaient enfermés dans une pièce.

Vers 1960, pendant une courte période, la si impressive Suite n°1 en ut majeur, BWV1066, fut considérée comme probablement apocryphe, et même un érudit aussi sûr que Karl Geiringer, maintenant décédé, exprimait ses réserves à son égard. Heureusement, on a disposé de ces doutes, depuis que l'identification du scribe principal des premières parties conservées—C G Meissner de Gotha—a rendu son attribution à Bach indiscutable. Meissner était l'un des assistants copieurs les plus actifs, et l'on peut dater son manuscrit de 1723/4.

Après l'ouverture en trois parties (dans laquelle la troisième partie est en fait une continuation et conclusion de la première partie), vient une courante (qui était dans les années 1720 déjà une danse complètement archaïque, bien qu'elle demeurât un élément caractéristique de la musique de clavier et autres instruments) suivie de paires (marquées alternativement) de gavottes, de menuets et, finalement, de passepieds. Le musicologue Peter Holman remarqua, il y a quelques années, une forte ressemblance entre le thème principal des deux gavottes et le chant sacré à quatre voix: « Dir, dir, Jehovah, will ich singen », inscrit par le compositeur lui-même dans le second album de musique de sa femme Anna Magdalena, vers 1725. Cela peut difficilement être une coïncidence; il est généralement accepté que le chant sacré est une composition de Bach.

La Suite n^o2 pour flûte et cordes à quatre parties avec continuo est presque certainement le dernier exemple de ce genre par Bach qui soit conservé ; il est pourtant possible que la collection des parties de Leipzig, qui a survécu, avec flûte et alto, écrite de la main de Bach lui-même soit la copie d'une partition antérieure ou d'une récemment adaptée depuis une version antérieure perdue. Il semble cependant improbable, pour des raisons de style et d'autres, historiques, que cette suite très populaire ait été composée avant les années 1730, et l'usage même de la flûte dans la musique aurait été au goût du jour même à Paris, en 1737 ou même plus tard.

Le mouvement de l'ouverture a été décrit comme le portrait d'extrêmes contrastes, dont les sections extérieures sont langoureuses et même tristes, tandis que la portion centrale effervescente est active et pleine de joie de vivre. Ces interprétations, basées par force sur la musique vocale opératique, auraient pu surprendre Bach ; il n'en reste pas moins que l'équilibre atteint par ce contraste semble appartenir à l'esprit essentiel de presque toute sa musique instrumentale. Détail intéressant : la seconde section lente de ce mouvement semble transformer la section initiale, qui est clairement à $\frac{1}{4}$ temps, en une version encore plus expressive d'elle-même à $\frac{3}{4}$ temps.

Les danses sont toutes absolument ravissantes—et, entre parenthèses, extrêmement originales dans chaque genre. La sarabande utilise de manière éloquente la notion, tout à fait acceptée en 1740, de suivre la mélodie en canon avec la ligne de basse ; les polonaises peuvent avoir pour base une danse polonaise réelle, qui est échangée entre soprano et basse d'une façon tout à fait différente ; et il est possible que l'intention ait été de jouer le menuet alternativement avec la badinerie. Joués de cette manière, avec le menuet terminant le morceau, la substitution de mesures à trois temps pour mesures binaires et les contrastes de caractère avec le mouvement initial reçoivent une réflexion qui fait son effet—mais on ne trouve aucune évidence de ceci dans ce qui est autrement une collection très clairement transmise.

L'ouverture en ré, BWV1068, est probablement la première suite pour orchestre de Bach avec une ouverture française, bien que nous n'ayons aucune évidence pour prouver—ainsi qu'il a souvent été affirmé—que certains de ces morceaux aient été composés avant l'arrivée de Bach à Leipzig vers la fin de mai 1723. D'une manière ou d'une autre, cet ouvrage, dont l'abord est à l'origine tendre et intime, semble avoir été totalement transformé par l'addition du chœur de trompettes et tambours, bien que cela ait été très habilement effectué ; un détail ingénieux est le changement de notes répétées en un arpegge ascendant dans la partie de la première trompette, au retour du rythme initial du mouvement d'introduction. Le mouvement le plus célèbre est sûrement l'exquis mouvement en quatorze qui forme l'air ; il est merveilleux de voir l'effet magique que Bach obtient en transformant un certain nombre de techniques ordinaires (par exemple la « basse chevau-chante ») par sa manière exacte de les combiner ; il y a des moments très beaux dans toutes les parties. La seule paire de mouvements alternants sont les gavottes qui ont une sorte de caractère pastoral avant l'arrivée des cuivres, et un style de chasse avec les trompettes et les tambours. Dans les Cours influencées par le goût français, la gavotte aurait été aimée autant que le menuet. La bourrée paraît demander une vitesse d'interprétation encore plus rapide que d'habitude ; ce mouvement est un autre exemple de l'addition discrète de la contribution des trompettes et tambours afin de ponctuer vivement ou d'accentuer le caractère thématique de la danse. La gigue finale est un peu une fanfaronade, peut-être avec l'intention d'en faire un mouvement de chasse ; son style n'est pas si éloigné de celui des thèmes de rondo des finales de chasse avec lesquels Mozart, soixante ans plus tard, embellira ses concertos pour cors.

La Suite BWV1069 a une introduction dont les rythmes résonnants, les notes tenues et les périodes de silence donnent une illusion de pleine campagne, même lorsque la musique se joue à l'intérieur ; la section centrale contrastée

du mouvement d'introduction est bien plus qu'un passage trépidant. Si l'introduction représente quelque événement royal spectaculaire, une revue peut-être, la section centrale doit alors représenter la réaction de la foule avec toute son admiration. Si cela semble une interprétation exagérée, il faut rappeler que l'ouverture française était issue de la musique qui accompagnait l'entrée du souverain au début d'une représentation—souvent à cette époque, un ballet. La paire de bourrées qui suit permet de révéler les instruments à vent, à la fois dans un dialogue avec les instruments à cordes dans la première et, dans la deuxième, avec leur légère approbation apparente. Le fait que les pas de la gavotte sont accentués par la ligne de basse donne à cette danse un caractère inaccoutumé; le matériau est partagé durant le centre de chaque section répétée qui vient ensuite, mais tout au long, la ligne mélodique des violons semble contester, plutôt que renforcer, le caractère prévisible du titre de la danse. Les deux

menuets ont un caractère plus intime; Bach y a supprimé adroitement l'addition de trompettes pour produire un plus brillant effet plus tard; dans le premier menuet, les hautbois et les bassons doublent les cordes tout au long du morceau, tandis que dans le second ils jouent alternativement, et les cordes jouent seules. Il est possible que cette orchestration ait été conçue pour refléter le caractère traditionnel du menuet français, tel que Bach le comprenait. Pour les auditeurs anglais actuels, la réjouissance finale doit sembler annoncer le mouvement de la *Musique pour les feux d'artifice royaux* de Handel, de titre similaire. La réjouissance de Bach nous mène à penser que peut-être la version originale de BWV1069 avait pu être destinée à être jouée en accompagnement de quelque ballet ou mime qui dépeignait une bataille ou conflit quelconque.

STEPHEN DAW © 1996
Traduction ALAIN MIDOUX

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypéion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

DIE FRANZÖSISCHE *Ouverture* gelangte Mitte der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts mit Aufführungen einzelner *Tragédies lyriques* von Lully nach Deutschland. Bereits vor 1700 erwartete man sowohl in Frankreich als auch anderswo, daß eine *Ouverture* aus mehr als zwei Abschnitten bzw. Sätzen zu bestehen habe, im Gegensatz zu einer schlichten Serie schwieriger Passagen, gefolgt von einem leichteren, weil imitativen kontinuierlichen Teil. Allerdings blieb letzteres die Norm, was die Eröffnung der *Ouverture* angeht.

Die vier Orchester-Ouvertüren, die Johann Sebastian Bach offenbar zwischen 1723/24 und 1739 in Leipzig komponiert hat, sind im Grunde Suiten mit einem einleitenden dreiteiligen Ouvertürensatz. Die übrigen Sätze verleihen jedem Abschnitt seinen besonderen Charakter. Wahrscheinlich hat es frühere Versionen der Ouvertüren 3 und 4 (BWV1068 und 1069) ohne Trompeten und Pauken gegeben, die jedoch nicht erhalten sind; ebenso wahrscheinlich haben weitere Ouvertüren existiert, doch obwohl einige davon Spuren hinterlassen zu haben scheinen (zum Beispiel in der einleitenden Sinfonia der Kantate BWV119), ist insgesamt zu wenig Material überliefert, um sie rekonstruieren zu können. Außerdem haben Bach und seine Mitarbeiter um 1730/32 weitere, von seinen Verwandten und wohl noch anderen verfaßte Orchestersuiten kopiert, wahrscheinlich zur Aufführung bei Konzerten des studentischen Collegium Musicum, das Bach seit Ostern 1729 leitete.

Die übrigen Stücke dieser Aufnahme wurden als Sinfonias (Vorspiele) zu Kirchenkantaten komponiert, bis auf BWV209/i, das einer *ca.*1731 verfaßten weltlichen Kantate mit italienischem Text nachempfunden ist; es ist dies ein höchst geschmackvolles Stück, das mit seinem logischen Aufbau geeignet ist, den Einfluß italienischer Musik aufzuzeigen. Bei BWV1045 scheint es sich um den vollständigen einleitenden Konzertsatz einer spät (*ca.*1730) entstandenen, seither verloren gegangenen Kantate zu handeln; man hat den Eindruck, daß es einem neueren Kompositionsstil angehört als die erhaltenen Köthener Werke für Violine und Orchester, doch könnte dieses Werk ebenso gut ein Auszug aus einem älteren

Solokonzert für Violine sein. Die Kantate Nr. 29 (komponiert im August 1731) begann ursprünglich mit einem vergnüglichen kleinen Stück für Orgel und festliches Orchester, einer geschickten Bearbeitung des Präludiums für Solovioline der dritten unbegleiteten Partita in E-Dur, BWV1006—mit Sicherheit ein Köthener Original, hier um einen Ganzen herabtransponiert. Die Sinfonia der Kantate Nr. 42, komponiert zur Aufführung am 8. April 1725, ist ein charmantes, lebhaftes Werk für das bei Bach übliche Orchester aus Oboen und Streichern und war vermutlich dazu gedacht, die zuhörende Gemeinde auf die Schilderung vorzubereiten, wie der aufgestandene Jesus seinen Jüngern erscheint, die sich soeben versammelt und in einem Zimmer eingeschlossen haben.

Um 1960 wurde vorübergehend angenommen, daß die eindrucksvolle Ouvertüre in C-Dur, BWV1066, möglicherweise nicht von Bach stamme, und selbst so verlässliche Wissenschaftler wie der verstorbene Karl Geiringer äußerten diesbezüglich Vorbehalte. Glücklicherweise konnten diese Zweifel inzwischen zerstreut werden, da derjenige, der hauptsächlich für die Niederschrift der frühesten erhaltenen Parts verantwortlich ist—nämlich C. G. Meißner aus Gotha—identifiziert werden konnte und das Werk demzufolge eindeutig Bach zuzuschreiben ist. Meißner war einer von Bachs aktivsten Kopiergehilfen, und sein Manuskript läßt sich auf das Jahr 1723/24 datieren.

Diese Komposition scheint sich bewußt an die traditionellen Stilrichtungen französischer Tanzsätze zu halten, derer sich zunächst Lully und dann, vielleicht bedeutsamerweise, Johann Bernhard und Johann Ludwig, Bachs Vettern zweiten Grades, bedient hatten, deren Ouvertüren Bach später zur Leipziger Aufführung in Parts kopieren ließ; möglicherweise besaß er damals bereits die vollständigen Partituren.

Jedenfalls folgen bei dieser ersten Orchestersuite der dreiteiligen Ouvertüre (deren dritter Abschnitt im Grunde Fortsetzung und Abschluß des ersten ist) eine Courante (um 1720 bereits ein völlig veralteter Tanz, der jedoch in Kompositionen für Tasteninstrumente und anderen Instru-

mentalwerken weiterhin vorkam), sowie je zwei (alternative bezeichnete) Gavotten, Menuette und schließlich Passepieds. Die starke Ähnlichkeit, die dem Musikwissenschaftler Peter Holman vor einigen Jahren aufgefallen ist zwischen dem Hauptthema der beiden Gavotten und dem Kirchenlied „Dir, dir, Jehovah, will ich singen“ (das der Komponist persönlich um 1725 seiner Frau Anna Magdalena in deren zweites *Clavierbüchlein* geschrieben hat), kann kaum zufällig sein; man geht davon aus, daß das Lied selbst eine Komposition Johann Sebastian Bachs ist.

Die Suite Nr. 2 für Flöte und vierstimmiges Streicherensemble mit Generalbaß ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit Bachs spätestes erhaltenes Werk dieser Gattung. Zwar besteht die Möglichkeit, daß die erhaltenen Leipziger Parts—die für Flöte und Bratsche tragen Bachs eigene Handschrift—nach einer älteren oder damals gerade überarbeiteten existierenden Partitur kopiert wurden, die nicht erhalten ist. Stilistische und andere, vor allem historische Gründe sprechen jedoch dagegen, daß diese beliebte Suite vor 1730 entstanden ist, und der Einsatz einer Flöte hätte noch 1737 oder später sogar in Paris als hochaktuell gegolten.

Den einleitenden Ouvertüresatz hat man als Darstellung gegensätzlicher Extreme beschrieben, den ersten und letzten Abschnitt als matt, wenn nicht gar trist, den munteren Mittelteil hingegen als aktiv und voller Lebensfreude. Obwohl diese Interpretation, die sicherlich aus der Sicht des Operngesangs erfolgt sein muß, Bach überrascht hätte, scheint das Gleichgewicht, das durch diesen Kontrast hergestellt wird, fast seiner gesamten Instrumentalmusik wesensmäßig eigen zu sein. Ein interessantes Detail ist die Tatsache, daß der zweite, langsame Teil der Ouvertüre den ersten, der eindeutig binär gehalten ist, in eine noch ausdrucksvollere Version seiner selbst in ternärer Form (3/4-Takt) zu verwandeln scheint.

Die Tänze sind alle entzückend—and in ihrem jeweiligen Genre obendrein extrem originell. Die Sarabande macht ausgiebig Gebrauch von der um 1740 durchaus orthodoxen Idee, der Melodie die Baßlinie kanonisch folgen zu lassen; die

Polonaisen könnten auf einem echten polnischen Tanz beruhen, der auf originelle Art zwischen Ober- und Unterstimme ausgetauscht wird, und beim Menuett war möglicherweise vorgesehen, es mit der Badinerie als Gegenstück darzubieten. So gespielt, also mit dem Menuett am Schluß des Werks, würden der Ersatz des Zweier- durch einen Dreiertakt und die Kontraste im Klangcharakter des einleitenden Satzes wirkungsvoll reflektiert. Allerdings findet sich absolut kein Hinweis darauf in diesen ansonsten sehr klar übertragenen Parts.

BWV1068 in D-Dur ist vermutlich Bachs früheste Orchestersuite mit französischer Ouvertüre, obwohl uns keine Beweise für die oft aufgestellte Behauptung vorliegen, daß auch nur eines dieser Werke vor Bachs Ankunft in Leipzig Ende Mai 1723 komponiert wurde. Irgendwie erscheint dieses in seiner Wirkung ursprünglich zarte und intime Werk total verwandelt durch die Hinzunahme von Blechbläsern und Pauken, auch wenn diese sehr geschickt ausgeführt wurde; ein kunstvolles Detail ist der Wechsel von wiederholten Noten zu aufsteigenden Arpeggien im Part der ersten Trompete bei der Rückkehr zur einleitenden Taktform der Ouvertüre. Die bei weitem bekannteste Passage ist hier der erlesene Quartettsatz des Airs; das Wunderbare daran ist die Art, wie Bach ein Reihe gewohnter Techniken (zum Beispiel den „gehenden“ Baß) einfach dadurch zu magischen Effekten verarbeitet, wie er sie miteinander kombiniert; jeder einzelne Part enthält schöne Momente. Die beiden einzigen alternierenden Sätze sind hier die Gavotten, die pastoral wirken, ehe die Blechbläser hinzutreten, und mit Trompeten und Pauken an Jagdmusik denken lassen. An Höfen, die von französischen Geschmacksvorstellungen beeinflusst waren, wäre die Gavotte fast ebenso beliebt gewesen wie das Menuett. Die Bourrée scheint nach einem Aufführungstempo zu verlangen, das noch schneller ist als üblich; auch diesem Satz wurden sehr diskret Trompeten und Pauken hinzugefügt, um gewandt den thematischen Charakter des Tanzes zu unterstreichen. Die abschließende Gigue wirkt irgendwie großspurig und war vermutlich ebenfalls

als Jagdmusik gedacht; ihr Stil ist dem der Rondotheemen in den Jagdfinales nicht unähnlich, mit denen Mozart über 60 Jahre später seine Hornkonzerte schmücken sollte.

Die Suite BWV1069 besitzt eine Einleitung, deren Echo-rhythmen, lang ausgehaltene Noten und Pausen die freie Natur anklängen lassen, selbst wenn sie in geschlossenen Räumen gehört wird; der kontrastierende Mittelteil der Ouvertüre ist dagegen eine geschäftigere Angelegenheit. Geht man davon aus, daß die Eröffnung ein spektakuläres höfisches Ereignis illustriert, zum Beispiel eine Parade, muß dieser Mittelteil gewiß die Reaktion der staunenden Menge darstellen. Das mag weit hergeholt erscheinen, aber wir müssen bedenken, daß die französische Ouvertüre ihren Ursprung in der Musik hatte, die die Ankunft des Monarchen zu Beginn einer Vorstellung begleitete—zum damaligen Zeitpunkt gewöhnlich einer Ballettaufführung. Die zwei anschließenden Bourrées bieten Raum für die Herausstellung der Blasinstrumente, sei es im Dialog mit den Streichern in der ersten oder mittels ihrer scheinbar freimütigen Bestätigung in der zweiten. Die Gavotte ist insofern ungewöhnlich, als die Tanzschritte von der Baßlinie hervorgehoben werden; das melodische Material wird später

im Mittelteil eines jeden wiederholten Abschnitts gemeinsam getragen, doch hat man den Eindruck, daß die Melodielinie der Violinen das nach dem Titel vorhersehbare Wesen des Tanzes eher in Frage stellt als bekräftigt. Die zwei Menuette, in deren Verlauf Bach den taktischen Rückzug der zusätzlichen Trompeten vornimmt, um später einen umso brillanteren Effekt zu erzielen, haben einen wesentlich intimeren Charakter; im ersten doppel Oboen und Fagott durchweg die Streicher, während im alternativem dargebotenen zweiten die Streicher allein spielen. Diese Besetzung mag dazu bestimmt gewesen sein, die traditionellen Züge des französischen Minuet widerzuspiegeln, wie Bach es verstand. Die abschließende Réjouissance muß dem heutigen Hörer vorausweisend erscheinen auf den ähnlich betitelten Satz von Händels *Feuerwerksmusik*. Bachs Réjouissance veranlaßt uns hier zu der Überlegung, ob die Originalversion von BWV1069 nicht vielleicht ebenfalls als Begleitung eines Balletts oder Maskenspiels gedacht war, in dem ein Wettkampf oder eine Schlacht dargestellt wurde.

STEPHEN DAW © 1996
Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

Recorded on 22–23 November and 13–14 December 1990
Recording Engineer TONY FAULKNER
Recording Producer MARTIN COMPTON
Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY
© Hyperion Records Limited, London, 1991
© Hyperion Records Limited, London, 1996
(Originally released on Hyperion CDA66701/2)

Front illustration: Interior with an artist painting a model (c1672) by Johannes Vermeer of Delft (1632–1675)
Kunsthistorisches Museum, Vienna

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: www.hyperion-records.co.uk

Also available:

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)
The Brandenburg Concertos

THE BRANDENBURG CONSORT
ROY GOODMAN
2 Compact Discs CDD22001

'This splendid set is a dazzling companion to The Brandenburg Consort's recording of the Bach Orchestral Suites' (*CD Review*)



Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

JOHANN SEBASTIAN BACH

 COMPACT DISC 1 60'35

Suite No 1 in C major BWV1066 [24'33]

| | | | |
|--------------------|--------|--------------------|--------|
| 1 Ouverture | [9'10] | 5 Menuetto | [3'23] |
| 2 Courante | [2'16] | 6 Bourrée | [2'27] |
| 3 Gavotte | [3'08] | 7 Passepied | [3'02] |
| 4 Forlane | [1'07] | | |

8 Sinfonia from Cantata 42 BWV42 [6'35]
Suite No 2 in B minor BWV1067 [23'06]
 RACHEL BROWN flute

| | | | |
|---------------------|--------|---------------------|--------|
| 9 Ouverture | [9'39] | 13 Polonaise | [3'42] |
| 10 Rondeau | [1'51] | 14 Menuet | [1'17] |
| 11 Sarabande | [3'01] | 15 Badinerie | [1'34] |
| 12 Bourrée | [2'02] | | |

16 Sinfonia from Cantata 209 BWV209 [6'14]

 COMPACT DISC 2 52'17

Suite No 3 in D major BWV1068 [20'58]

| | | | |
|--------------------|--------|------------------|--------|
| 1 Ouverture | [9'34] | 4 Bourrée | [1'06] |
| 2 Air | [3'51] | 5 Gigue | [2'38] |
| 3 Gavotte | [3'49] | | |

6 Movement in D major BWV1045 [5'20]
 PAVLO BEZNOSIUK violin

Suite No 4 in D major BWV1069 [22'40]

| | | | |
|--------------------|---------|------------------------|--------|
| 7 Ouverture | [11'02] | 10 Menuet | [4'22] |
| 8 Bourrée | [2'46] | 11 Réjouissance | [2'30] |
| 9 Gavotte | [2'00] | | |

12 Sinfonia from Cantata 29 BWV29 [3'11]
 PAUL NICHOLSON organ

THE BRANDENBURG CONSORT
ROY GOOMAN director

2CD

Hyperion
CDD22002THE BRANDENBURG CONSORT
ROY GOODMANBACH
THE FOUR ORCHESTRAL SUITES

NOTES EN FRANÇAIS + MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR

'This new Dyad set now takes pride of place among currently available period performances of these works' (*Gramophone*)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

The Four Orchestral Suites

COMPACT DISC 1 [60'35]

- 1 **Suite No 1 in C major** BWV1066 [24'33]
- 8 **Sinfonia from Cantata 42** BWV42 [6'35]
- 9 **Suite No 2 in B minor** BWV1067 [23'06]
- 16 **Sinfonia from Cantata 209** BWV209 [6'14]

COMPACT DISC 2 [52'17]

- 1 **Suite No 3 in D major** BWV1068 [20'58]
- 6 **Movement in D major** BWV1045 [5'20]
- 7 **Suite No 4 in D major** BWV1069 [22'40]
- 12 **Sinfonia from Cantata 29** BWV29 [3'11]

'A triumph ... highly recommended' (*Soundscapes*, Australia)

'Among the finest versions in a long list' (*The Penguin Guide to Compact Discs*)

THE BRANDENBURG CONSORT
directed by **ROY GOODMAN** violin

www.hyperion-records.co.uk
HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND



2 compact discs
CDD22002

Duration 112'52

DDD

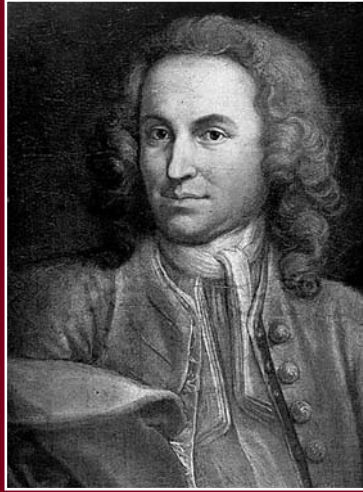
hyperion
dyad

LC 7533

MADE IN ENGLAND

2CD
BACH
THE FOUR ORCHESTRAL SUITESTHE BRANDENBURG CONSORT
ROY GOODMANHyperion
CDD22002

2 COMPACT DISCS for the price of one



Johann Sebastian Bach