

ACCENT

Johann Sebastian Bach
The Orchestral Suites



Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

The Orchestral Suites

La Petite Bande

<i>violin I</i>	Sigiswald Kuijken (Suite No. 1-4), Sara Kuijken (Suite No. 1, 3 & 4)
<i>violin II</i>	Barabara Konrad (Suite No. 1, 3 & 4), Ann Cnop (Suite No. 1-4)
<i>viola</i>	Marleen Thiers (Suite No. 1-4)
<i>basse de violon</i>	Marian Minnen (Suite No. 2-4), Ronan Kernoa (Suite No. 1, 3 & 4)
<i>traverso</i>	Barthold Kuijken (Suite No. 2)
<i>oboe</i>	Vinciane Baudhuin (Suite No. 1, 3 & 4), Emiliano Rodolfi (Suite No. 1 & 4), Mathieu Loux (Suite No. 3 & 4)
<i>bassoon</i>	Rainer Johannsen (Suite No. 1 & 4)
<i>trumpet</i>	Jean-François Madeuf (Suite No. 3 & 4), Jérôme Princé (Suite No. 3 & 4), Graham Nicholson (Suite No. 3 & 4)
<i>timpani</i>	Koen Plaetinck (Suite No. 3 & 4)
<i>harpsichord</i>	Benjamin Alard (Suite No. 1-4)
<i>direction</i>	Sigiswald Kuijken

Suite No. 1 in C major, BWV 1066 *for 2 oboes, bassoon, strings & basso continuo*

1	Ouverture	5:40
2	Courante	2:28
3	Gavotte I & II	3:43
4	Forlane	1:15
5	Menuet I & II	3:14
6	Bourrée I & II	2:26
7	Passepied I & II	3:18

Suite No. 3 in D major, BWV 1068 *for 2 oboes, 3 trumpets, timpani, strings & basso continuo*

8	Ouverture	6:00
9	Air	4:20
10	Gavotte I & II	4:24
11	Bourrée	1:08
12	Gigue	3:05

Suite No. 2 in B minor, BWV 1067 *for traverso, strings & basso continuo*

13	Ouverture	5:59
14	Rondeau	1:46
15	Sarabande	3:00
16	Bourrée I & II	2:09
17	Polonaise I & II	3:43
18	Menuet	1:10
19	Badinerie	1:42

Suite No. 4 in D major, BWV 1069 *for 3 oboes, 3 trumpets, timpani, strings & basso continuo*

20	Ouverture	7:01
21	Bourrée I & II	2:44
22	Gavotte	1:55
23	Menuet I & II	3:59
24	Réjouissance	2:57

Johann Sebastian Bach The Orchestral Suites

The four orchestral suites of Johann Sebastian Bach, as we know them in today's familiar repertoire, unfortunately represent a *pars pro toto*: a part that must stand in place for a (now no longer complete) whole. As with most of the other genres which occupied him (cantatas, passions, sonatas, solo concertos and concertos with several soloists, etc.), Bach doubtless wrote more in this genre, too, than what has been handed down to us from reliable sources.

As is well known, Bach frequently made new versions of his already existing works (sometimes even several, as we can ascertain from several cantatas, for example) – in many cases, the "original versions" have been lost or their existence can only be assumed. Bach's complete oeuvre can, therefore, be more or less regarded as a "network" that has come to us with many missing parts; also a precise dating is often questionable.

Orchestral suites in the French style (often simply called *ouvertures*, whereby the actual "overture" is always followed by a series of dances or character movements) had already been known for a long time during Bach's time at larger and smaller courts throughout Europe. The splendour of the Versailles courts of Louis XIV and XV were imitated everywhere, and music was of great significance in

this respect. During the periods before and after Bach, contemporaries such as Küsser, Telemann and others probably wrote hundreds of such suites in this idiom. The operas of Jean-Baptiste Lully and his successors formed the point of departure for the development of this purely instrumental orchestral suite; soon the overtures, as well as the dance music of the numerous ballet intermezzos of these operas, were performed as independent works at instrumental concerts and combined to form suites. As a result of this, composers including Bach also created suites containing imitations of pieces that had *not* been extracted from an opera, but were new compositions. Johann Sebastian Bach knew the language of this music very well, of course, but he never found himself in a working situation in which the composition of such works belonged to his principal professional duties.

The precise dates of composition of Bach's overtures (suites) cannot be determined with any degree of certainty from the available sources. For a long time, it was assumed that most of this music was composed during Bach's years in Köthen (1717–1722), where he was in the service of the music-loving Prince Leopold: primarily instrumental music was required from Bach here, since Prince Leopold, out of Calvinistic convictions, desired no

church cantatas. In reality, however, that most of the sources originate from the Leipzig years – immediately following the Köthen period. That they were intended for the Leipzig *Collegium Musicum*, directed by Bach starting in 1729, however, also contradicts some facts...

It was probably in 1725 that Bach reused the *Overture* of the Fourth Suite in the opening chorus of his Christmas cantata BWV 110 *Unser Mund sei voll Lachens* (Let our mouth be full of laughter). He did this in such an appealing way that I cannot resist describing his procedure in somewhat greater detail. Bach used the slow outer movements of the *Overture* purely instrumentally, as prelude and postlude, only adding the four vocal parts of the Cantata (strengthened in some sections by a *ripieno* vocal quartet) above the instrumental, contrapuntal texture of the quick fugato middle movement. The already existing compositional material harmonises so well with the text "Unser Mund sei voll Lachens" that one could almost believe that Bach had anticipated using the text for this fugue!

Even if this French-orientated music definitely had a rather practical function from a social viewpoint, one should not be tempted to characterise these pieces as only "second-class Bach". What Bach writes in the opening movements (i.e. in the actual *Overtures*) is by no means light "background music", but is utterly permeated by his superior mastery of the art of composition; all the other movements also far surpass the mediocrity of common



Autograph of BWV 1066: Overture (violin part)

dances. Bach simply cannot resist leaving his own stamp – that of the learned composer exploring to the full all possibilities of the musical material – on each "fixed" form. E.g. who would have aspired in a simple *Sarabande* (like that of the B-minor Suite with flute) to lead the basso continuo part in

strict canon with the upper part whilst designing the course of the middle voices as horizontally as possible *and at the same time* creating a highly individual vertical harmony as well? Who else but Johann Sebastian Bach integrated such a plethora of special features into courantes, gavottes, bourrées, minuets, forlanes and passepieds as we encounter here in his suites?

It is reasonable to assume that the wind parts in the Third Suite (for strings, two oboes, three trumpets and timpani) were only added later and that a suite for strings alone was the basic concept – after all, the composition is already complete with only the string parts. Their being framed by winds and tympani forms an extra element that is sound effective but not structurally necessary.

One can find such suites for strings *only* in which the first violin often stands out from the other parts – by means of striking solo passages – by Johann Bernhard Bach (a nephew of Johann Sebastian), amongst others. We also encounter this soloistic aspect in the quick fugato of the *Overture* as well as in the famous second movement, *Air*, from Bach's Third Suite. (We have frequently performed the string version of this Third Suite with *La Petite Bande* in concert; for the recording, however, we considered the "customary", more richly endowed later version to be more appropriate...)

The Second Suite, the well-known B-minor Suite with obligato transverse flute, must have originally belonged to the genre "string suite with solo violin", with Bach later replacing the solo violin

with a flute... One could imagine that Father Bach made this version when his second son Carl Philipp Emanuel was appointed chamber musician to the "Flute King" Frederick the Great at the Prussian court in Potsdam in 1738/39, so that his son could present it to the royal patron as an "homage"... Be that as it may, the original version with solo violin was probably in A minor (instead of the B minor of the flute version), as can be gathered at several moments from the instrumental texture.

It remains unclear in which instrumentation these four suites were performed – whether one player to a part, doubled or even more than two players to a part. We can imagine these suites as repertoire at the Leipzig *Collegium Musicum* which Bach directed beginning in 1729, as has been mentioned. This ensemble had a variable number of musicians; information concerning the exact number of players is not clear and performances in a chamber music setting were surely given frequently.

About thirty years ago, we recorded these suites with the then-instrumentation of *La Petite Bande* – it was a (very) large ensemble. At the time, I was so captivated by the rich sound of the Lully Orchestra in Versailles (we had only recently discovered it) that I attempted, in my enthusiasm, to perform Bach using the same sound concept. This was an interesting and instructive procedure at that time (in which the acoustic result was also *beautiful*, but: what does "beautiful" mean, exactly...?). In my present view, however, there is no longer any justification – neither historical nor musical – for

such a large number of players. The advantage of the present recording with a smaller ensemble especially lies in the transparency of the texture.

Our performance is also remarkable for its use of trumpets without vent holes: as in Bach's time, the tones are produced from the natural overtone series of the instrument without mechanical aids. It took years before several brave baroque trumpeters found their way back to this practice, and "dare" to use this old original technique when performing, and we are most delighted that this step has finally been taken!

The bass group on this recording consists (alongside the harpsichord) of one or two so-called 8-foot violones (*basse de violon*, bass violin) – a bass instrument significantly larger than the present-day violoncello, placed between the knees on the floor or on a small stool. In the strings bass group in French operatic music, it was this instrument exclusively (in the tuning B flat-F-c-g; in other countries, the tuning C-G-d-a, customary for this instrument today, gradually asserted itself). The historically cor-

rect grip of the bow for the *basse de violon* player is the underhand bow grip, as was also usual with instruments of the gamba family; the upper grip originated in later times.

Designated as *basso* or *violone* in scores and part books of suites such as those of Bach, and in relatively small ensembles (such as ours), these bass parts are probably meant to be played without doubling the lower octave. (The practice of the double bass doubling the lower octave became common only from the third decade of the 18th century onwards, at the Paris Opera.) Due to its larger body and thicker strings, the sound character of this *basse de violon* is already much broader and more "bass-like" than that of the so-called baroque cello, which has a sound too thin and elegant to be able to fulfil such a bass function by itself. When over the years the more elegant *violoncello* increasingly superseded the *basse de violon* in the orchestra, the double bass simultaneously established itself as a necessary support.

Sigiswald Kuijken

Translation: David Babcock

Johann Sebastian Bach Les suites d'orchestre

Les quatre Suites d'orchestre de Johann Sebastian Bach telles que nous les connaissons du répertoire courant aujourd'hui, ne constituent malheureusement qu'une *pars pro toto* : une partie devant représenter un tout (aujourd'hui fragmentaire). Comme pour la plupart des genres auxquels il se consacra (cantates, passions, sonates, concertos avec soliste ou concertos avec plusieurs solistes etc.), Bach a sans aucun doute écrit plus dans ce genre que ce qui nous est conservé de source sûre.

On sait que Bach avait coutume d'élaborer des versions nouvelles de ses propres œuvres déjà existantes (parfois même plusieurs comme nous pouvons le constater par exemple avec certaines cantates) et dans beaucoup de cas, les « versions originelles » ont été perdues ou ne sont plus que supposées. Dans un certain sens, la création intégrale de Bach peut donc être considérée comme un « réseau » dans lequel la transmission comporte maintes lacunes et où une datation précise reste souvent sujette à caution.

Les suites d'orchestre dans le style français (souvent appelées tout simplement *Ouvertures*, une suite de danses ou de pièces de caractère suivant toujours l'*ouverture* proprement dite) étaient déjà connues depuis longtemps des grandes cours et des moins grandes dans toute l'Europe au temps de Bach : on

imitait partout la splendeur de la cour des rois Louis XIV et Louis XV à Versailles et la musique y jouait un rôle particulièrement important. À l'époque avant et après Bach, des contemporains comme Küsser, Telemann et d'autres composèrent des centaines de suites de ce genre dans cet idiome. À l'origine de cet essor de la suite d'orchestre purement instrumentale, les opéras de Jean-Baptiste Lully et de ses successeurs : autant les ouvertures que la musique de danse des nombreux intermèdes de ballet de ces opéras ne tardèrent pas à être interprétées successivement comme des œuvres autonomes lors de concerts instrumentaux et combinées en suites. Ce qui entraîna la naissance de suites avec imitations de pièces qui n'étaient justement pas reprises d'un opéra mais étaient des compositions nouvelles – comme chez Bach entre autres. Johann Sebastian Bach connaissait bien entendu ce langage musical à la perfection mais la composition d'œuvres de ce genre n'entra jamais dans le cadre de ses obligations professionnelles majeures.

Les sources existantes ne permettent pas de déterminer avec certitude la période de gestation précise des Suites d'orchestre de Bach. On supposa longtemps que la majorité en avait été composée pendant les années passées à Cöthen (1717-1722) où Bach était au service du prince mélomane Léopold :

ici, Bach avait surtout à produire de la musique instrumentale et peu de musique vocale car étant un calviniste convaincu, le prince Léopold ne voulait pas de cantates d'église. Il est sûr cependant que la plupart des sources datent des années de Leipzig – directement après la période de Cöthen. Mais certains faits viennent à leur tour contredire la destination pour le *Collegium Musicum* de Leipzig que Bach dirigea à partir de 1729...

On suppose que Bach réutilisa en 1725 l'*Ouverture* de la quatrième Suite dans le chœur d'ouverture de sa cantate de Noël *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110. Il le fait avec tant de charme que je ne puis résister au plaisir d'éclairer un peu plus en détail sa manière de procéder : Bach fait un usage purement instrumental des mouvements lents extrêmes de l'*Ouverture* en guise de prélude voire de postlude et compose les quatre parties vocales de la cantate (renforcées encore dans certains passages par un quatuor vocal *ripieno*) par-dessus la trame instrumentale contrapuntique du mouvement médian rapide fugato. Le matériau de composition déjà existant épouse si bien le texte « Unser Mund sei voll Lachens » [Que notre bouche ne soit que rires] que l'on serait presque tenté de dire que Bach avait déjà pressenti l'utilisation du texte pour cette fugue !

Même si cette musique d'orientation française revêtait socialement parlant une « fonction utilitaire » évidente, on aurait bien tort de taxer ces pièces de « Bach de deuxième catégorie ». Ce qu'écrivit Bach dans les mouvements d'ouverture

(donc dans les *Ouvertures* proprement dites), n'est pas du tout une légère « musique de fond » mais baigne entièrement dans un grand art de la composition ; tous les autres mouvements dépassent eux aussi de loin la médiocrité des « petites danses » ordinaires : Bach ne peut s'empêcher de poser sa griffe sur chaque forme « fixe », la griffe du compositeur savant qui sonde tous les aspects de la matière musicale. Qui d'autre aurait eu l'idée, par exemple dans une simple *Sarabande* (comme dans la Suite en si mineur avec flûte), de conduire la partie de basse continue en canon rigoureux avec la partie de dessus tout en agençant aussi horizontalement que possible le cours des parties médianes et en créant en plus une harmonie verticale extrêmement originale ? Qui hormis Johann Sebastian Bach a su orner les courantes, gavottes, bourrées, menuets, forlanes, passe-pieds de toutes les spécificités que nous rencontrons ici dans ses Suites ?

Il est logique de supposer que les parties d'instruments à vent de la troisième Suite (pour cordes, deux hautbois, trois trompettes et timbales) ne furent ajoutées que plus tard. Ce qui impliquerait à l'origine une pure suite pour cordes comme concept de base ; en effet, cette composition est déjà complète avec les parties de cordes, l'encadrement avec instruments à vent et timbales est certes un « plus » plein d'effet mais ne s'impose pas structurellement.

On trouve entre autres aussi chez Johann Bernhard Bach (un neveu de Johann Sebastian) des suites pour cordes de ce genre, le premier violon se



Manuscrit de BWV 1067 : Polonaise I & II, Menuet, Badinerie
(partie de flûte traversière)

« détachant » parfois des autres voix avec de marquants passages solistes. Nous rencontrons aussi cet aspect soliste dans le rapide mouvement fugato

de l'*Ouverture* et dans le célèbre second mouvement, l'*Air* de la troisième Suite de Bach. (Avec *La Petite Bande*, nous avons souvent joué la version pour cordes de cette troisième Suite ; mais pour l'enregistrement, nous avons considéré comme plus adéquate la version ultérieure « courante » plus richement distribuée ...)

La deuxième Suite, la célèbre Suite en si mineur avec flûte traversière obligée, devrait elle aussi avoir appartenu à l'origine au genre de la « suite pour cordes avec violon solo », où Bach a remplacé plus tard le violon solo par une flûte... Le bruit court que Bach père aurait élaboré cette deuxième version lorsque son second fils Carl Philipp Emanuel fut nommé musicien de chambre à la cour prussienne de Potsdam en 1738/39 par le « roi flûtiste » Frédéric le Grand, afin que son fils puisse la remettre en hommage à son royal employeur... Quoi qu'il en soit, la version originale avec violon solo devrait avoir été ici en la mineur (au lieu de si mineur dans la version pour flûte), comme il ressort de certaines conduites de voix.

On ne sait pas exactement dans quelle distribution (simple, double ou à plusieurs) ces quatre Suites étaient jouées. Pour le *Collegium Musicum* de Leipzig que Bach dirigea à partir de 1729 comme on l'a déjà dit, nous pourrions nous imaginer ces Suites en tant que répertoire. Cet ensemble avait une distribution changeante ; il n'existe pas d'indications claires sur le nombre exact d'exécutants, la distribution chambriste était très certainement fréquente.

Il y a environ trente ans de cela, nous avons enregistré ces Suites avec les musiciens d'alors de *La Petite Bande* dans une (très) grande distribution. J'étais fasciné à l'époque par la riche sonorité de l'Orchestre Lully de Versailles (que nous venions de découvrir ...), si bien que je tentai dans mon enthousiasme d'interpréter la musique beaucoup plus complexe de Bach suivant le même concept sonore. Une procédure intéressante et instructive à l'époque (et le résultat sonore en fut *beau*, mais que signifie « beau »... ?) ; pourtant, de mon point de vue actuel, plus rien ne parle en faveur d'un si grand nombre d'exécutants, tant sur le plan historique que musical. L'atout de l'enregistrement actuel avec un ensemble plus restreint réside surtout dans la transparence de la conduite des voix.

On notera aussi dans notre interprétation le recours aux trompettes historiques jouées sans trous : comme au temps de Bach, les tons sont produits sans aides mécaniques à partir de la série d'harmoniques naturelle de l'instrument. Il a fallu des années jusqu'à ce que quelques courageux trompettistes baroques redécouvrent le chemin inverse et « osent » aujourd'hui rejouer selon cette ancienne technique originelle – nous sommes très heureux que ce pas ait enfin été fait !

Le groupe grave de l'ensemble de cet enregistrement se compose (en dehors du clavecin) d'un, voire de deux dits violones de huit pieds (*basse de violon*) – un instrument grave que l'on tient entre les genoux par terre ou sur un petit tabou-

ret et qui est beaucoup plus grand que le violoncelle actuel. Dans la musique d'opéra française, on avait recours à ce seul instrument dans le groupe grave des cordes (dans l'accord Si bémol-Fa-dol ; dans d'autres pays, l'accord aujourd'hui courant Do-Sol-ré-la s'imposa avec le temps dans cet instrument). La tenue de l'archet historiquement correcte pour les joueurs de *basse de violon* est la tenue paume vers le haut comme elle était pratiquée dans la famille des violes de gambe ; la tenue paume vers le bas aujourd'hui courante n'apparut que plus tard.

Désignées sous les termes de *Basso* ou *Violone* dans les partitions et parties de suites comme celles de Bach, ces parties graves doivent être jouées dans des distributions relativement réduites (comme la nôtre) sans doublement de l'octave inférieure (ce n'est qu'à partir de la troisième décennie du 18^e siècle que la contrebasse devint courante dans l'opéra parisien pour doubler l'octave inférieure). En raison de son corps plus volumineux et des cordes plus épaisses, le caractère sonore de cette *basse de violon* est en soi déjà plus « grave » et plus ample que celui du dit violoncelle baroque actuel qui possède un son bien trop fin et élégant pour pouvoir remplir à lui seul une telle fonction de basse. Lorsque le *violoncelle* plus élégant remplaça toujours plus la *basse de violon* au cours du temps dans l'orchestre, la contrebasse s'imposa en même temps comme soutien nécessaire.

Sigiswald Kuijken
Traduction : Sylvie Coquillard

Johann Sebastian Bach Die Orchestersuiten

Die vier Orchestersuiten Johann Sebastian Bachs, wie wir sie aus dem heute geläufigen Repertoire kennen, stellen wohl leider ein *Pars pro toto* dar: ein Teil, der an Stelle für ein (heute nicht mehr vollständiges) Ganzes stehen muss. Wie bei den meisten anderen Gattungen, mit denen er sich beschäftigte (Kantaten, Passionen, Sonaten, Solo-Konzerte oder Konzerte mit mehreren Solisten etc.), hat Bach auch in dieser Gattung zweifellos mehr geschrieben als das, was uns heute aus sicheren Quellen überliefert ist.

Bekanntlich hat Bach oft aus eigenen bereits bestehenden Werken Neufassungen hergestellt (manchmal sogar mehrere, wie wir dies beispielsweise bei einigen Kantaten feststellen können) – in vielen Fällen sind dabei die „Urfassungen“ verloren gegangen oder nur noch zu vermuten. Bachs Gesamtwerk kann also gewissermaßen als „Netzwerk“ gesehen werden, bei dem die Überlieferung manchmal lückenhaft ist und eine genaue Datierung oft sehr fragwürdig bleiben muss.

Orchestersuiten im französischem Stil (oft schlicht *Ouvertures* genannt, wobei nach der eigentlichen „Ouvertüre“ immer eine Reihe Tänze oder Charaktersätze folgt) waren zu Bachs Zeit schon seit längerem an den größeren und kleineren Höfen ganz Europas bekannt: Überall wurde die Pracht

der Versailler Hofhaltung Ludwigs XIV. und XV. nachgeahmt, und dabei hatte die Musik besonders große Bedeutung. In der Zeit vor und nach Bach schrieben Zeitgenossen wie Küsser, Telemann und andere in diesem Idiom insgesamt wohl Hunderte solcher Suiten. Den Ausgangspunkt für die Entwicklung dieser rein instrumentalen Orchestersuite bildeten die Opern Jean-Baptiste Lullys und seiner Nachfolger: Bald schon wurden sowohl die Ouvertüren als auch die Tanzmusik der zahlreichen Ballett-Intermedien dieser Opern nacheinander als unabhängige Werke bei Instrumentalkonzerten aufgeführt und zu Suiten kombiniert. In der Folge entstanden dann auch Suiten mit Nachahmungen von Stücken, die eben *nicht* einer Oper entnommen waren, sondern Neukompositionen – wie dies auch bei Bach der Fall ist. Johann Sebastian Bach hat die Sprache dieser Musik selbstverständlich sehr gut gekannt, nur war er nie in einer Arbeitssituation, in der die Komposition solcher Werke beruflich zu seinen Hauptaufgaben gezählt hätte.

Die genaue Entstehungszeit von Bachs Ouvertüren-Suiten ist aus den vorhandenen Quellen nicht mit Sicherheit abzulesen. Es wurde lange angenommen, das meiste sei in den Köthener Jahren komponiert (1717–1722), wo Bach im Dienst des musikliebenden Fürsten Leopold stand: Hier wurde von Bach hauptsächlich

Instrumentalmusik verlangt und wenig Vokalmusik, da Prinz Leopold aus kalvinistischer Überzeugung keine Kirchenkantaten wollte. Tatsächlich ist es aber so, dass die meisten Quellen aus den Leipziger Jahren – unmittelbar nach der Köthener Periode – stammen. Der Bestimmung für das Leipziger *Collegium Musicum*, das Bach ab 1729 leitete, widersprechen aber auch wieder einige Tatsachen...

So hat Bach vermutlich 1725 die *Ouvertüre* der vierten Suite im Eröffnungsschor seiner Weihnachtskantate *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110 wiederverwendet. Dies tat er auf so reizvolle Weise, dass ich nicht widerstehen kann, seine Vorgehensweise etwas näher zu beschreiben: Die langsamen Ecksätze der *Ouvertüre* hat Bach rein instrumental als Vor- bzw. Nachspiel verwendet und über das instrumentale kontrapunktische Gewebe des schnellen Fugato-Mittelsatzes die vier vokalen Partien der Kantate (in einigen Abschnitten noch verstärkt durch ein *Ripieno*-Vokalquartett) hinzukomponiert. Das bereits vorhandene Kompositionsmaterial harmonisiert dabei so hervorragend mit dem Text „Unser Mund sei voll Lachens“, dass man fast meinen könnte, Bach hätte die Verwendung des Textes für diese Fuge schon vorausgeahnt!

Wenn auch diese französisch orientierte Musik im sozialen Sinne eindeutig eher „Gebrauchsfunktion“ hatte, sollte man sich nicht dazu verleiten lassen, die Stücke nur als „zweitklassigen Bach“ zu kennzeichnen. Was Bach in den Eröffnungssätzen (also den eigentlichen *Ouvertüren*) schreibt, ist keineswegs leichte „Backgroundmusik“, sondern vollstän-

dig durchdrungen von hoher Kompositionskunst; auch alle anderen Sätze übersteigen das Mittelmaß alltäglicher „Tänzchen“ bei Weitem: Bach kann einfach nicht davon lassen, jeder „festen“ Form seinen eigenen Stempel aufzudrücken, den des gelehrten Komponisten, der in der musikalischen Materie alle Möglichkeiten auslotet. Wer sonst hätte es beispielsweise in einer einfachen *Sarabande* (wie in der h-Moll-Suite mit Flöte) darauf angelegt, die Basso continuo-Stimme im strengen Kanon mit der Oberstimme zu führen, dazu den Verlauf der Mittelstimmen so horizontal wie möglich zu gestalten *und* dabei noch eine höchst eigene vertikale Harmonie zu schaffen? Wer außer Johann Sebastian Bach hat überhaupt in den Couranten, Gavotten, Bourrées, Menuetten, Forlanen, Passepieds so mannigfaltige Besonderheiten eingebaut, wie wir sie hier in seinen Suiten antreffen?

Die Vermutung liegt nahe, dass die Bläserpartien in der dritten Suite (für Streicher, zwei Oboen, drei Trompeten und Pauken) erst später hinzugefügt wurden. Das würde bedeuten, dass man hier von einer reinen Streichersuite als Grundkonzept ausgehen kann – mit den Streicherpartien ist diese Komposition nämlich schon vollständig, die Umrahmung mit Bläsern und Pauken bildet ein zwar effektvolles, aber strukturell nicht notwendiges „Extra“. Solche Streichersuiten findet man unter anderem auch bei Johann Bernhard Bach (einem Neffen Johann Sebastian), wobei sich die erste Violine manchmal von den andern Stimmen durch markante Solopassagen „abhebt“. Diesem solistischen

Aspekt begegnen wir auch im schnellen Fugato-Satz der *Ouvertüre* sowie im berühmten zweiten Satz, der *Air*, aus Bachs dritter Suite. (In Konzertauführungen haben wir mit *La Petite Bande* des Öfteren die Streicherversion dieser dritten Suite aufgeführt; für die Aufnahme aber hielten wir die „übliche“, reicher ausgestattete spätere Version doch für angebrachter...)

Auch die zweite Suite, die berühmte h-Moll-Suite mit obligater Traversflöte, dürfte ursprünglich zur Gattung „Streichersuite mit Solo-Violine“ gehört haben, bei der Bach dann später die Solovioline durch eine Flöte ersetzt hat... Es kursiert die Vermutung, diese zweite Version hätte Vater Bach hergestellt, als sein zweiter Sohn Carl Philipp Emanuel 1738/39 vom „Flöten-König“ Friedrich dem Großen als Kammermusiker an den preußischen Hof in Potsdam berufen wurde, damit sein Sohn sie dem königlichen Patron als „Hommage“ mitbringen konnte. – Wie dem auch sei, die Originalversion mit Solovioline dürfte dabei wohl in a-Moll gestanden haben (statt dem h-Moll der Flötenversion), wie sich aus einigen Stimmführungen schließen lässt.

In welcher Besetzung (ob einfach, doppelt oder sogar mehrfach besetzt) diese vier Suiten musiziert wurden, bleibt unklar. Beim Leipziger *Collegium Musicum*, das Bach wie gesagt ab 1729 leitete, könnten wir uns diese Suiten als Repertoire vorstellen. Dieses Ensemble hätte wohl eine wechselnde Besetzung; Angaben über die genaue Anzahl der Spieler sind nicht eindeutig, bestimmt wurde oft kammermusikalisch konzertiert.

Vor etwa dreißig Jahren haben wir diese Suiten mit der damaligen Besetzung von *La Petite Bande* in einer (sehr) großen Besetzung aufgenommen. Damals war ich so gefesselt vom reichen Klang des Lully-Orchesters in Versailles, (den wir zu dieser Zeit gerade neu entdeckt hatten...) dass ich in meinem Enthusiasmus auch die viel kompliziertere Musik Bachs im gleichen Klangkonzept auszuführen versuchte. Das war damals ein interessanter und lehrreicher Vorgang (bei dem das klangliche Ergebnis auch *schön* war, aber: was heißt schon „schön“...?), doch nach meiner heutigen Ansicht spricht nichts mehr für eine so große Anzahl von Spielern, weder historisch noch musikalisch. Der Gewinn der vorliegenden Aufnahme mit kleinerem Ensemble liegt vor allem in der Transparenz der Stimmführung.

Bemerkenswert bei unserer Ausführung ist auch der Gebrauch der historischen Trompeten, die ohne Hilfslöcher gespielt werden: Wie in Bachs Zeit werden die Töne ohne mechanische Hilfen aus der natürlichen Obertonreihe des Instrumentes erzeugt. Es hat Jahre gedauert, bis einige tapfere Barocktrompeter den Weg zurück entdeckt haben und es heutzutage „wagen“, wieder mit dieser alten originalen Technik zu spielen – wir sind sehr glücklich, dass dieser Schritt endlich getan wurde!

Die Bassgruppe des Ensembles dieser Aufnahme besteht (neben dem Cembalo) aus einem, bzw. zwei sogenannten 8-Fuß-Violonen (*Basse de violon*, Bassvioline) – einem Bassinstrument, das zwischen

den Knien auf den Boden oder auf einen kleinen Hocker gestellt wurde und bedeutend größer als das heutige Violoncello ist. In der französischen Opernmusik wurde in der Bassgruppe der Streicher ausschließlich dieses Instrument verwendet (in der Stimmung B-F-c-g; in anderen Ländern setzte sich bei diesem Instrument im Laufe der Zeit die heute übliche Stimmung C-G-d-a durch). Die historisch richtige Bogenhaltung für die *Basse de violon*-Spieler ist die Untergriff-Haltung, wie sie auch bei der Familie der Gamben üblich war; die heute verbreitete Obergriff-Haltung stammt aus späteren Zeiten.

In Partituren und Stimmbüchern von Suiten wie derjenigen von Bach als *Basso* oder *Violone* ver-

merkt, sind diese Bass-Stimmen bei relativ kleinen Besetzungen (wie bei der unsrigen) wohl ohne Verdopplung der unteren Oktave zu spielen (erst ab der dritten Dekade des 18. Jahrhunderts wurde in der Pariser Oper der Kontrabass als Verdopplung der unteren Oktave geläufig). Der Klangcharakter dieses *Basse de violon* ist wegen des größeren Korpus und den dickeren Saiten sowieso schon viel „bassiger“ und breiter als der des heutigen sogenannten Barockcellos, das einen viel zu schmalen und eleganten Klang hat, um alleine eine solche Bassfunktion auszufüllen. Als das elegantere *Violoncello* im Laufe der Jahre im Orchester den *Basse de violon* mehr und mehr verdrängte, etablierte sich gleichzeitig der Kontrabass als notwendige Stütze.

Sigiswald Kuijken

Recorded 29 September – 1 October 2012 at Begijnhofkerk, Sint Truiden (Belgium)
 Recording producer: Olaf Mielke, MBM Musikproduktion Darmstadt
 Executive Producer: Michael Sawall
 Front illustration: "Potsdam, Old Market, view to obelisk and Stadtschloss" (1772),
 Johann Friedrich Meyer, Neues Palais, Potsdam
 Layout: Joachim Berenbold · Booklet editor: Susanne Lowien
 CD manufactured in The Netherlands

© & © 2013 note 1 music gmbh



Sigiswald Kuijken was born in Brussels in 1944. He studied the violin at the Conservatories of Bruges and Brussels, where he finished his studies with Maurice Raskin in 1964. From a very young age he was interested, with his brother Wieland, in early music. He is self-taught in the instrumental techniques and performance practice of the seventeenth and eighteenth centuries. In 1969 he introduced a historically more authentic style of playing the Baroque violin, in which the instrument is no longer held between the chin and the shoulder, but rests on or under the collarbone, and this has some important consequences on the approach to

the violin repertoire. In fact, many performers did adopt this technique from the early seventies onward. He performed a great deal of chamber music with different specialists in the Baroque repertoire, principally his brothers Wieland and Barthold, but also Gustav Leonhardt, Robert Kohnen and later with Anner Bylisma, Frans Brüggen, René Jacobs etc. At the instigation of Gustav Leonhardt and the German company Harmonia Mundi, he founded *La Petite Bande* in 1972.

Sigiswald Kuijken taught Baroque violin at the Royal Conservatoire of The Hague from 1971 to 1996 and from 1993 to 2009 at the Royal Conservatoire of Brussels. He has, moreover, been much in demand as a visiting professor. In 2004 Sigiswald Kuijken reintroduced in practical performance the Violoncello da spalla (shoulder cello, very probably the instrument Bach had in mind when writing his six cello solos). In February 2007 the University of Leuven conferred an honorary doctorate on Sigiswald Kuijken. He was granted in February 2009 the prestigious "Life Achievement Award of the Flemish Government".

Sigiswald Kuijken est né en 1944 à Bruxelles. Il étudie le violon aux Conservatoires de Bruges puis de Bruxelles, où il termine ses études avec Maurice Raskin en 1964. Très jeune, il s'intéresse avec son frère Wieland à la musique ancienne ; il se familiarise en autodidacte avec les techniques instrumentales et l'interprétation du dix-septième et du dix-huitième siècle. Il introduit en 1969 une façon historiquement plus authentique de jouer le violon

baroque : l'instrument n'est plus pris entre le menton et l'épaule mais librement appuyé sur ou sous la clavicle, ce qui a des conséquences importantes sur l'approche du répertoire pour violon. De nombreux interprètes adopteront d'ailleurs cette technique dès le début des années septante. Il pratique beaucoup la musique de chambre en compagnie de différents spécialistes du répertoire baroque, ses frères Wieland et Barthold principalement, mais aussi Gustav Leonhardt, Robert Kohnen et plus tard également Anner Bylisma, Frans Brüggen et René Jacobs. Sous l'impulsion de Gustav Leonhardt et de la firme allemande Harmonia Mundi, il fonde en 1972 *La Petite Bande*.

Sigiswald Kuijken a enseigné le violon baroque au Conservatoire Royal de La Haye de 1971 à 1996, et de 1993 à 2009 au Conservatoire Royal de Bruxelles. Il est par ailleurs depuis longtemps un professeur invité très sollicité. En 2004, Sigiswald Kuijken réintroduit la violoncello da spalla (violoncelle d'épaule) sur la scène – l'instrument pour lequel Bach écrivit probablement ses six Suites en solo. En février 2007, il a reçu un doctorat d'honneur à l'Université de Louvain. Le prestigieux « Prix du Mérite Culturel de la Communauté Flamande » lui est attribué en février 2009.

Sigiswald Kuijken wurde 1944 in Brüssel geboren. Er studierte Geige an den Konservatorien von Brügge und Brüssel und schloss sein Studium 1964 bei Maurice Raskin ab. Schon früh interessierte er sich, wie auch sein Bruder Wieland, für die Alte Musik und befasste sich als Autodidakt mit den Instru-

mentaltechniken und Interpretationen des 17. und 18. Jahrhunderts. 1969 führte er eine historisch gesehen authentische Spielweise für die Barockvioline ein: Das Instrument wird nicht zwischen Kinn und Schulter gehalten, sondern wird frei auf oder unter das Schlüsselbein gelegt, was bedeutenden Einfluss auf die Herangehensweise an die Violinliteratur hat. Viele Interpreten haben sich seit dem Beginn der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts diese Spielweise angeeignet. Er hat sehr viel Kammermusik mit verschiedenen, auf Barockrepertoire spezialisierten Künstlern gespielt, vor allem mit seinen Brüdern Wieland und Barthold, aber auch mit Gustav Leonhardt und Robert Kohnen und später auch mit Anner Bylisma, Frans Brüggen und René Jacobs. Auf Anregung von Gustav Leonhardt und der Firma Deutsche Harmonia Mundi gründete er im Jahre 1972 *La Petite Bande*.

Sigiswald Kuijken unterrichtete von 1971 bis 1996 Barockvioline am Königlichen Konservatorium von Den Haag und von 1993 bis 2003 auch am Königlichen Konservatorium von Brüssel. Er ist außerdem seit langem ein sehr gefragter Gastprofessor. Im Jahr 2004 entschloss sich Sigiswald Kuijken, das vergessene Violoncello da Spalla (Schultercello), für das Johann Sebastian Bach zweifellos seine sechs Solosuiten schrieb, praktisch wieder einzusetzen. Daraus folgte 2009 eine Einspielung für ACCENT (ACC 24196). Die Universität von Löwen (Belgien) verlieh Sigiswald Kuijken im Februar 2007 den Ehrendokortitel. Im Februar 2009 erhielt er den „Kulturellen Verdienstorden der Flämischen Gemeinschaft“



It was in 1972 that Sigiswald Kuijken formed **La Petite Bande**, at the instigation of the German record company Harmonia Mundi, in order to record *Le Bourgeois Gentilhomme* by Lully conducted by Gustav Leonhardt. The name and the size of the orchestra were inspired by Lully's orchestra at the

court of Louis XIV. The aim was to revive this music in an authentic fashion, using instruments of the time and borrowing original playing techniques and style, in order to achieve a sound and an interpretation faithful to the original, without falling into academic sterility. The success of the recording was

such that the orchestra was regularly invited to give concerts, and ended up establishing itself as a more permanent group.

Since then its repertoire has widened to include the Italian and German Baroque style and the classical period (Mozart, Haydn). The orchestra has appeared in many festivals and on major international stages, in Europe as well as in Japan, China, Australia, South America etc. *La Petite Bande* is endowed by the Flemish Community of Belgium. Since 1997, *La Petite Bande* has been the "ensemble-in-residence" in Leuven.

C'est en 1972 que Sigiswald Kuijken créa **La Petite Bande**, à la demande de la maison de disques allemande Harmonia Mundi afin d'enregistrer *Le Bourgeois Gentilhomme* de Lully sous la direction de Gustav Leonhardt. Le nom et l'effectif d'ensemble étaient inspirés de l'orchestre de Lully à la cour de Louis XIV. Le but était de faire revivre cette musique de façon authentique, en utilisant des instruments d'époque et en empruntant des techniques et un style de jeu authentiques afin de parvenir à une image sonore et à une interprétation fidèle à l'original, sans pour autant tomber dans un académisme stérile. Le succès de l'enregistrement fut tel que l'orchestre se trouva régulièrement invité à donner des concerts et finit par s'établir comme groupe à caractère plus permanent.

Depuis lors, son répertoire s'est élargi au style baroque italien et allemand et à la période classique (Mozart, Haydn). L'ensemble s'est produit lors d'un grand nombre de festivals et sur les grandes scènes

internationales, tant en Europe qu'en Japon, en Chine, en Australie et en Amérique du Sud. *La Petite Bande* bénéficie du soutien de la Communauté flamande de Belgique. Depuis 1997, *La Petite Bande* est « ensemble en résidence » de la Ville de Louvain.

La Petite Bande wurde 1972 von Sigiswald Kuijken auf Anregung seiner damaligen Plattenfirma, (Deutsche) Harmonia Mundi, gegründet, um Lullys *Le Bourgeois Gentilhomme* unter der Leitung von Gustav Leonhardt einzuspielen. Name und Besetzung des Ensembles leiten sich von Lullys Orchester am Hofe Ludwigs XIV. ab. Ziel war, diese Musik in authentischer Weise wieder aufleben zu lassen, dabei auf Barockinstrumenten zu spielen und authentische Spieltechniken und -stile einzusetzen, um ein Klangbild und eine Interpretation zu erhalten, die dem Original getreu sind, ohne dabei in einen trockenen Akademismus zu verfallen. Der Erfolg dieser Aufnahme brachte dem Orchester zahlreiche Einladungen und hatte zur Folge, dass man einen ständigen Klangkörper etablierte.

Seitdem hat sich das Repertoire laufend erweitert, insbesondere in den Bereichen der italienischen und deutschen Barockmusik sowie der Wiener Klassik (Mozart, Haydn). *La Petite Bande* hat bei zahlreichen Festivals mitgewirkt und ist in allen grossen internationalen Konzertsälen sowohl in Europa als auch in Japan, China, Australien, Südamerika usw. aufzutreten. *La Petite Bande* wird von der flämischen Gemeinschaft Belgiens und ist seit 1997 „Ensemble in Residence“ der Stadt Löwen.



Other ACCENT recordings
with La Petite Bande

ACC 24179
Antonio Vivaldi: Le Quattro Stagioni

ACC 24224
J. S. Bach: The Brandenburg Concertos

ACC 24272
Joseph Haydn: Die Tageszeiten

www.lapetitebande.be

