

J.S. BACH

Ouvertüren

COMPLETE ORCHESTRAL SUITES

Freiburger Barockorchester



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Ouvertüren

Orchestral Suites - Suites pour orchestre

CD 1

45'41

Suite no.4 in D major / Ré majeur / D-Dur BWV 1069
for 3 oboes, bassoon, 3 trumpets, timpani, strings and b.c.

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | I. Ouverture | 11'26 |
| 2 | II. Bourrées I & II | 2'50 |
| 3 | III. Gavotte | 1'55 |
| 4 | IV. Menuets I & II alternativement | 4'14 |
| 5 | V. Réjouissance | 2'29 |

Suite no.2 in B minor / si mineur / h-Moll BWV 1067
for flute, 2 violins, viola and b.c.

- | | | |
|----|-------------------------------------|-------|
| 6 | I. Ouverture | 10'41 |
| 7 | II. Rondeau | 1'28 |
| 8 | III. Sarabande | 2'36 |
| 9 | IV. Bourrées I & II alternativement | 2'04 |
| 10 | V. Polonaise & Double | 3'17 |
| 11 | VI. Menuet | 1'05 |
| 12 | VII. Badinerie | 1'23 |

CD 2

48'01

Suite no.1 in C major / Ut majeur / C-Dur BWV 1066
for 2 oboes, bassoon, strings and b.c.

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 1 | I. Ouverture | 9'17 |
| 2 | II. Courante | 2'18 |
| 3 | III. Gavottes I & II alternativement | 3'13 |
| 4 | IV. Forlane | 1'13 |
| 5 | V. Menuets I & II alternativement | 3'15 |
| 6 | VI. Bourrées I & II alternativement | 2'42 |
| 7 | VII. Passepieds I & II | 3'27 |

Suite no.3 in D major / Ré majeur / D-Dur BWV 1068
for 2 oboes, bassoon, 3 trumpets, timpani, strings and b.c.

- | | | |
|----|--------------------------------------|------|
| 8 | I. Ouverture | 9'49 |
| 9 | II. Air | 4'37 |
| 10 | III. Gavottes I & II alternativement | 4'00 |
| 11 | IV. Bourrée | 1'10 |
| 12 | V. Gigue | 2'47 |

Freiburger Barockorchester

Flute	Karl Kaiser
Oboes	Katharina Arfken, Andreas Helm, Thomas Meraner
Bassoon	Javier Zafra
Trumpets	Friedemann Immer, Jaroslav Roucek, François Petit-Laurent
Timpani	Charlie Fischer
Violins 1	Petra Mülleians / Gottfried von der Goltz Beatrix Hülsemann, Anne Katharina Schreiber, Kathrin Tröger
Violins 2	Petra Mülleians / Gottfried von der Goltz Martina Graulich, Christa Kittel, Brigitte Täubl
Violas	Annette Schmidt, Christian Goosses, Werner Saller
Violoncellos	Guido Larisch, Stefan Mühleisen
Double bass	Dane Roberts
Harpsichord	Torsten Johann

Bach “recycleur”

Une visite de l’atelier musical de J. S. Bach

À première vue, les suites pour orchestre de Bach, simplement désignées comme “ouvertures” dans les sources, surprennent par leur style aimable et presque joyeux qui ne semble présenter aucune difficulté particulière. D’un point de vue philologique pourtant, bien des interrogations restent sans réponse. Depuis des décennies en effet, les spécialistes de Bach s’affrontent pour savoir si les suites ont été composées durant le séjour de Bach à Cöthen (1717-23) ou avant celui-ci, ou si, au contraire, elles n’ont vu le jour qu’à Leipzig (c’est-à-dire après 1723). Ces divergences d’opinion s’expliquent par le fait qu’aucune partition d’orchestre complète, seule à même de permettre une datation à peu près fiable, n’a été conservée. Des quatre suites, nous ne disposons en effet que de parties séparées, provenant certes de l’entourage immédiat de Bach, mais dont quelques-unes seulement sont autographes (BWV 1067 et BWV 1068). L’écriture de Bach comme le papier utilisé ne laissent aucun doute : ces sources datent bien de la période leipzigoise du compositeur. Pourquoi alors cette âpre discussion autour de la datation des œuvres ?

En ce qui concerne les parties séparées de la suite en Ut majeur BWV 1066, le musicologue américain Joshua Rifkin a rendu plausible en 1997 l’hypothèse selon laquelle elles auraient été réalisées à partir d’une version antérieure aujourd’hui disparue, mais qui ne saurait être postérieure à 1724. Ces nouvelles partitions étaient très probablement destinées au Collegium musicum de Leipzig qui, sous la direction de Balthasar Schott ou de son successeur, Carl Gotthelf Gerlach – par ailleurs l’un des copistes des parties séparées – interpréta cette suite durant les premières années que Bach passa dans cette ville.

Les parties de la suite en si mineur BWV 1067 datent probablement des années 1738/1739, période à laquelle Bach

assurait la direction du Collegium musicum de Leipzig. Il a copié de sa main les parties de traverso et d’alto, cette dernière ne datant cependant sans doute que du milieu des années 1740. En raison de nombreuses erreurs dans les autres parties – il s’agit le plus souvent de notes indiquées un ton entier plus bas ou d’erreurs dans les altérations – on suppose depuis longtemps que les copistes ont travaillé à partir d’une ancienne version en la mineur. Mais pour le traverso ou le hautbois, toute une série de notes étaient trop basses, de sorte que ces instruments ne pouvaient tout simplement pas jouer l’œuvre dans sa tonalité d’origine. De toute évidence, Bach n’avait initialement pas conçu cette suite pour la flûte traversière ou le hautbois, mais plus vraisemblablement pour un ensemble à cordes. De telles adaptations d’œuvres plus anciennes ne sont pas rares chez lui, comme en témoignent par exemple les concertos pour clavecin, tous écrits à l’origine pour d’autres instruments solistes.

La suite en Ré majeur BWV 1068 semble être elle aussi le fruit d’un arrangement, mais la situation paraît encore plus compliquée que ce n’est le cas de la suite BWV 1067. Les trois parties originales (celles des violons I et II et celle du continuo) ont très probablement été composées en 1730/1731 à Leipzig. Sept autres parties ont été recopiées par un copiste anonyme, qui les réalisa sans doute à la demande de Carl Philipp Emanuel Bach environ cinq ans plus tard à Francfort-sur-l’Oder. Si les trois parties leipzigoises ont longtemps été considérées comme des “doublons” ou des “doublets”, Joshua Rifkin a pu montrer en 1997 qu’ici aussi – aucune œuvre pour orchestre ne présentant de “doublons” des parties pour instruments à cordes –, il s’agissait plus probablement de parties originales, pour lesquelles certaines corrections marquantes sont bien plus typiques ; il est en effet sensiblement plus aisé de réaliser de tels doublons à partir des parties principales que d’extraire des parties séparées d’une partition d’orchestre, qui a pu faire l’objet de corrections plus nombreuses. Joshua Rifkin observe par ailleurs que les trompettes, les timbales et les hautbois ne présentent pas de

profil particulier susceptible de les différencier des instruments à cordes. Ainsi les hautbois suivent-ils largement les violons *colla parte*, n'accédant guère que dans la partie centrale de l'ouverture à une certaine autonomie. Les trompettes ne sont le plus souvent que des parties d'harmonie ; seules les courtes interventions de la première trompette dans les Gavottes viennent assouplir quelque peu l'écriture homophonique. Ce traitement instrumental relativement simple et peu ambitieux en lui-même comme dans ses implications polyphoniques est cependant plutôt atypique dans l'œuvre de Bach, à ceci près toutefois qu'on le rencontre à l'occasion dans d'autres œuvres dans lesquelles certaines parties instrumentales n'ont été écrites qu'*a posteriori*. Il faut ainsi considérer que les parties de trompettes, timbales et hautbois ont dû être ajoutées dans un second temps afin d'élargir en 1730/1731 une version originale pour cordes seules. Que Bach ait pu laisser passer quelques erreurs d'harmonie en résultant s'explique de toute évidence par l'urgence dans laquelle il a dû travailler.

La genèse de la quatrième suite pour orchestre BWV 1069 est assez semblable à celle de la suite en Ré majeur. Lorsqu'en décembre 1725, Bach reprit l'ouverture d'une suite non conservée pour en faire le chœur introductif de la cantate BWV 110 "Unser Mund sei voll Lachens", il y ajouta manifestement les parties de trompettes et de timbales. C'est probablement par ce biais qu'elles se sont ensuite retrouvées dans le matériel aujourd'hui disparu provenant de cette suite, qui ne comprenait alors sans doute que les parties de hautbois I à III, de basson, de violon I et II, d'alto et de continuo. Les Menuets semblent, eux aussi, n'avoir été ajoutés que lors du "recyclage" de l'œuvre. Comme c'est déjà le cas dans la troisième suite, et contrairement à une pratique habituelle chez Bach, les parties ajoutées ne sont pas intégrées au développement contrapuntique de l'œuvre. La partie de trompette est relativement sobre ; de même, quelques octaves parallèles résultant de l'adjonction des nouvelles parties n'ont pas été corrigées.

Si l'on considère que l'opulence sonore des suites, qui résulte pour une part non négligeable de la présence de parties destinées aux instruments à vent, n'était en aucune manière prévue à l'origine, il est encore plus surprenant de constater qu'en dépit d'un processus de composition complexe, Bach réussit à obtenir un résultat si parfaitement convaincant que l'on peut avec raison parler ici de véritables sommets de l'histoire du genre, qui exercent encore aujourd'hui toute leur fascination sur l'auditeur.

Bien que les sources dont nous disposons encore aujourd'hui ne permettent pas de fixer avec certitude la date de composition des versions primitives des quatre suites pour orchestre, les tentatives n'ont pas manqué pour établir, à partir de l'évolution de certains éléments musicaux, une sorte de "chronologie interne". On considère alors le plus souvent que la **suite en Ré majeur BWV 1069** est la plus ancienne, et on suppose que dans sa version primitive, elle fut composée dès 1716 à Weimar. Par sa structure – Overture, Bourrées I et II, Gavotte, Menuets I et II et Réjouissance – Bach s'éloigne du modèle alors habituellement adopté, fondé sur une alternance de mouvements lents et rapides écrits chacun dans un mètre qui leur est propre. C'est par d'autres moyens que le compositeur cherche à obtenir un effet d'alternance et de variété. Après une ouverture très développée par rapport aux autres mouvements et qui renvoie au modèle français tant par son rythme pointé, exprimant la gravité solennelle de l'introduction, que par les développements en imitations de la seconde partie, qui s'en démarquent nettement, Bach ne recourt à aucun des mouvements dansés traditionnellement présents dans la suite, mais à un couple de Bourrées. Bien que cette danse paysanne pleine de vie exprime le plus souvent la joie, Bach opte dans la seconde partie de ce diptyque pour une tonalité mineure avant de revenir, dans la reprise de la première partie, à une atmosphère plus joyeuse. Après la vive Gavotte en deux volets, dont la partie de trompette laisse clairement transparaître son

origine plus tardive, Bach propose à nouveau dans les deux Menuets un ensemble fondé sur l’alternance ; dans ces deux pièces, il renonce à la trompette et réduit le second menuet à un ensemble à cordes (Trio). Le mouvement final – “Réjouissance” –, très enlevé, n’appartient plus au domaine de la musique dansée mais se présente comme une conclusion relativement libre dont l’excitation joyeuse n’est interrompue qu’une seule fois par un arrêt quelque peu méditatif sur une brève pédale harmonique.

La **seconde suite en Ré majeur, BWV 1068**, a pu être composée vers 1718 à Cöthen. Ici aussi, l’ouverture est largement développée, au point d’atteindre des dimensions proches de celles de l’ensemble des autres mouvements réunis. Manifestement, Bach tenait, au moins dans la version remaniée, à développer ici une sonorité particulièrement somptueuse ; les trompettes y sont en effet utilisées jusque dans la partie médiane de l’ouverture. Si celle-ci débute comme un traditionnel mouvement en trio fugué dans lequel les hautbois doublent la partie des cordes, c’est au plus tard à l’entrée des trompettes que cette convention est abandonnée au profit d’une splendeur sonore plus impressionnante encore. À la différence de la suite BWV 1069, Bach introduit dans ces deux épisodes un matériau thématique nouveau, que l’on pourrait interpréter comme le signe d’une genèse plus tardive. Le lent Air qui suit est sans aucun doute l’une des plus belles créations de Bach (et l’une des plus connues), dont le “chant” tout de plainte et d’expressivité, soutenu par une basse qui progresse par degrés, bouleverse encore aujourd’hui. Dans l’ensemble de Gavottes qui lui succède, Bach quitte toutefois rapidement l’atmosphère élégiaque pour une gracieuse danse. Dans la Bourrée, le caractère campagnard qui transparaît également dans les mouvements circulaires, est très largement couvert par les parties de trompettes ajoutées pour la version leipzigoise. Avec la Gigue enfin, Bach recourt pour le mouvement final de la suite à une danse plus traditionnelle pour le genre de la suite

et qui, avec sa mesure rapide à 6/8, constitue sans surprise un nouveau sommet musical.

C’est probablement peu après la suite BWV 1068 qu’a été écrite celle en **Ut majeur BWV 1066** ; avec ses sept mouvements de caractère différent, elle dépasse largement le cadre des autres suites. Pourtant, l’accroissement du nombre total des mouvements entraîne presque automatiquement une certaine réduction de l’ampleur de l’ouverture. Dans cette suite également, la structuration de la partie centrale de l’ouverture est décisive pour la datation de l’œuvre – c’est du moins l’avis de Siegbert Rampe et Dominik Sackmann (*Bachs Orchestermusik*, Kassel 2000). Outre un agencement en ritournelles et épisodes nettement plus marqué, on est également frappé par les passages en trio des bois, conçus dans le style français. Même si la Courante suit traditionnellement l’Allemande, le recours à cette danse dans sa forme française et non italienne doit être interprété comme un recours explicite de Bach au modèle de la suite. Alors que dans la première Gavotte, les parties de hautbois et de premier violon sont parfaitement identiques, ce sont les hautbois qui prennent l’initiative mélodique dans la seconde Gavotte, laissant aux cordes le soin d’assurer le fondement harmonique. Dans la Forlane, à l’origine presque un peu licencieuse, Bach cherche peut-être à donner forme à une dimension érotique en confiant durant presque l’intégralité du mouvement de véritables tourbillonnements de croches égales aux voix intermédiaires (2^e violon et alto), ce qui leur permet de se distinguer nettement des autres parties aux rythmes plus marqués. À la différence du premier Menuet, dans lequel Bach aligne les instruments à vent sur le premier violon ou sur le continuo, le second Menuet le voit renoncer à cette couleur orchestrale pour ne plus utiliser qu’un ensemble à cordes. C’est d’une toute autre manière en revanche qu’il résout le problème dans la succession des deux Bourrées. Si, dans la première, les instruments à vent interviennent avec les cordes *colla parte*, seuls les vents sont présents dans la seconde, pour laquelle

Bach choisit la tonalité d'ut mineur. La danse ternaire la plus rapide est le Passepied, auquel on recourt fréquemment pour conclure les suites. Si ce sont avant tout les syncopes qui lui donnent son profil marquant, celles-ci sont abandonnées dans le second Passepied au profit d'un mouvement de croches majoritairement continu dans les hautbois.

La **suite en si mineur BWV 1067** se fonde très vraisemblablement sur une version primitive en la mineur, qui pourrait être la dernière des quatre suites et avoir été composée dans les dernières années de Bach à Cöthen. Dans toute la première partie de l'ouverture, la partie de flûte traversière, ajoutée, suit *colla parte* celle du premier violon, ce qui permet à Bach d'obtenir un timbre tout à fait nouveau. Il faut attendre les six mouvements de la deuxième partie, qui développe pour la première fois dans les suites un motif d'accompagnement propre, pour voir la flûte s'émanciper peu à peu du violon. Bien que dans le rondeau qui suit, la flûte ne se sépare de celui-ci que durant cinq mesures, elle impose à ce mouvement son caractère propre. Dans la Sarabande recueillie, écrite ici en imitation, et non comme c'est habituellement le cas de manière homophonique, Bach n'autorise à la flûte aucune note qui ne soit pas présente également au violon. La flûte n'est donc ici qu'un timbre. Situation tout à fait semblable dans la première Bourrée, pleine d'entrain ; il faut attendre la seconde pour que la flûte, déroulant de véritables guirlandes de croches, gagne un peu d'autonomie. C'est cette marge de manœuvre qu'utilise ensuite Bach dans la lente Polonaise ("moderato"),

en faisant jouer la flûte une octave plus haut que le violon, ce qui lui garantit une exposition bien supérieure du point de vue du timbre. Dans la partie intermédiaire – "Double" – elle peut alors se déployer en toute liberté en de riches figurations, tandis que la basse continue reprend la ligne mélodique de la première partie. Le Menuet, serein mais alerte, voit le premier violon et la flûte se rejoindre à nouveau. Il faut attendre la Badinerie, un morceau de caractère plutôt humoristique, pour que la flûte s'affirme à nouveau. La partie de traverso semble ici si originelle qu'il est difficile de croire qu'il s'agit d'un ajout à une œuvre déjà constituée.

Si toutes les suites pour orchestre sont issues de versions primitives légèrement différentes, leurs reprises leipzigaises en représentent, sans exception, des développements parfaitement maîtrisés – même s'ils répondirent çà et là à l'une ou l'autre contrainte et qu'ils y laissèrent quelques copeaux lors de leur passage sous le rabot. Ce sont justement ces copeaux, ces petits problèmes dans la conduite des voix, par exemple, apparaissant notamment dans des parallèles interdites, qui autorisent un coup d'œil dans l'atelier de Bach. Et on ne peut qu'être impressionné par l'incroyable dextérité de ce grand maître, capable comme nul autre de donner ainsi des formes nouvelles à un matériau préexistant.

REINMAR EMANS

Traduction Elisabeth Rothmund

Recycling, Bach-style

or A workshop report with positive musical consequences

Bach's orchestral suites, called simply 'Ouverturen' in the sources, may well surprise us with their unusually appealing, almost light-hearted style, which seems to imply they are quite unproblematic. But in philological terms they bristle with unresolved questions. For instance, Bach scholars have been quarrelling for decades as to whether the suites date from the composer's time in Cöthen (1717-23), or before then, or from Leipzig (that is, after 1723). These differences of opinion stem from the fact that no score of the works has survived to permit a reasonably accurate dating. All four suites have come down to us only in separate parts, most of them admittedly from Bach's inner circle, but only two of the works (BWV 1067 and BWV 1068) were partly copied by him. Both Bach's handwriting and the paper type leave no room for doubt that these sources belong to the composer's Leipzig years. Why, then, is there such animated discussion about the date of composition?

In the case of the parts of the C major Suite BWV 1066, the American musicologist Joshua Rifkin made out a plausible case in 1997 that they were copied from now lost models which cannot date from later than 1724. The newly prepared materials were probably made for the Leipzig Collegium Musicum, which performed this suite during Bach's early years in the city, under the direction of Balthasar Schott or his successor, Carl Gotthelf Gerlach, who was himself involved in the copying of the parts. The parts of the B minor Suite BWV 1067 are likely to date from the period around 1738/39, when Bach himself held the post of director of the Leipzig Collegium Musicum. He wrote out the

flute and viola parts in his own hand, although the latter copy probably dates from as late as the mid-1740s. On account of the numerous scribal errors in the remaining parts – mostly consisting of notes marked a whole tone too low and mistaken accidentals – it has long been suspected that the copyists were working from the existing parts of a version in A minor. However, a considerable number of notes lay too low for flute or oboe, thus making the parts unplayable in A minor on these instruments. So it is obvious that Bach had not conceived this suite for flute or oboe originally, but presumably for an ensemble consisting entirely of strings. Such arrangements of older works are not at all untypical of Bach – one need only think of the harpsichord concertos, all originally designed for other solo instruments. We seem also to be dealing with an arrangement in the case of the D major Suite BWV 1068. Here, however, matters are almost more complicated than for BWV 1067. The three autograph parts (violin I and II and continuo) were probably written out in 1730/31 in Leipzig. Seven further parts are the work of an anonymous copyist, who was probably commissioned to produce them by Bach's son Carl Philipp Emanuel in Frankfurt an der Oder some five years later. Although the three Leipzig parts were long regarded as doublets, Joshua Rifkin argued convincingly in 1997 that – since doublets do not exist for the string parts of any orchestral work – these too were more likely to be principal parts, on which substantial corrections are much more likely to be found; this is because doublets copied from principal parts are simpler to produce than parts based on a full score which may itself have undergone considerable correction. Rifkin also observed that the trumpets, timpani and oboes do not cultivate an independent profile from the strings: the oboes largely play *colla parte* with the violins and gain a certain degree of autonomy only in the middle section of the Overture. The trumpets mostly serve merely as harmony instruments; only the

brief interjections of the first trumpet in the Gavottes break up the homophonic writing a little. Although this relatively simple instrumental scoring is rather untypical of Bach in terms of both ambition and polyphonic legibility, it is occasionally to be found in other works where parts for individual instruments were only added at a later date. Hence the trumpets, timpani and oboes should be regarded as additions, grafted onto an original version for strings alone in 1730/1731. That Bach overlooked some grammatical errors resulting from this process may be due to the haste in which he obviously undertook the arrangement. The genesis of the Orchestral Suite no.4 BWV 1069 seems to have been quite similar to that of its D major companion. In December 1725, when Bach reused the Ouverture of an earlier version of the suite, which has not survived, as the opening chorus of the cantata *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110, he evidently added the trumpet and drum parts found in the latter piece. It was doubtless by this circuitous route that they ended up in the now lost performing material of the suite, which until then had probably consisted only of the parts for oboe I-III, bassoon, violin I and II, viola and basso continuo. Bach also seems to have introduced the two Menuets during this process of revision. As in the case of the Third Suite, the additional parts are not woven into the work's contrapuntal fabric in Bach's usual manner. The trumpet writing is comparatively plain, and in this work too a number of consecutive octaves arising from the addition of the new parts were left uncorrected.

When one considers that the resplendent sonorities of the suites with their wind parts were not at all part of the composer's original conception, it is all the more astonishing that, in spite of the various reworkings the orchestral suites underwent, Bach succeeded in creating an end result so musically convincing that they may justly called highpoints of their genre, still fully capable of captivating today's listeners.

Although the surviving sources can provide us with no information as to when the early versions of the four orchestral suites were written, there have been frequent attempts to establish a sort of 'internal chronology' on the basis of stylistic features. Such studies generally regard the **D major Suite BWV 1069** as the earliest of the four. It is surmised that its first version was written in Weimar around 1716. With this sequence of movements – Ouverture, Bourrée I & II, Gavotte, Menuet I & II, Réjouissance – Bach departs from the established model for the suite in his time, founded on an alternation of slow and fast movements, each in its own metre. He seeks variety in other ways. He begins with an Ouverture of positively sprawling dimensions compared to the remaining movements; both the dotted rhythms of its solemn opening and the interweaving imitative parts of the contrasting second section refer to French models. To follow this he chooses none of the standard dance movements of the suite, but a pair of Bourrées. Although this lively peasant dance is generally expressive of joy, Bach shifts the second component of his diptych into the minor before returning to a happier mood with the reprise of the first Bourrée. After the cheerful binary Gavotte, whose trumpet part clearly betrays the fact that it is a later addition, Bach returns in the Menuet I and II to the scheme of an alternating pair of movements; in both he dispenses with the additional trumpets, further reducing the scoring of the second (Trio) to strings alone. The rapid last movement, marked 'Réjouissance', no longer belongs to the realm of dance music, but forms a finale in free form, whose joyful excitement is interrupted only once by a somewhat pensive moment over a brief pedal point.

The other **D major Suite, BWV 1068**, may have been written in Cöthen around 1718. Here too the Overture is approximately the same length as all the other movements put together. Bach was obviously keen – at least in the revised version – to produce an especially splendid sound, for the trumpets are also given prominence in the middle section of the Overture. While this begins in the customary three-part fugato texture, with the oboes doubling the string part, as soon as the trumpets enter this convention is abandoned in favour of still greater sonic splendour. Here, unlike BWV 1069, Bach introduces new thematic material in the two episodes, which may possibly be an indication of a later genesis. The ensuing slow Air is undoubtedly one of his most beautiful (and most celebrated) creations; its expressively lamenting cantabile melody over a stepwise striding bass can still touch us today. However, with the pair of Gavottes that follows Bach quickly forsakes this melancholy atmosphere for a graceful dance. In the Bourrée, the rustic character which appears in the circular motifs is overlaid by the powerful trumpet parts added for the Leipzig version. In choosing a Gigue as his concluding movement, Bach falls back on one of the dances customary in the suite form: with its fast 6/8 time it traditionally represents a musical highpoint of such works.

The **C major Suite BWV 1066** was perhaps written somewhat later than BWV 1068. With its total of seven diverse movements, this work breaks the mould of the earlier suites. Precisely for that reason, however, its Overture does not have such overwhelming preponderance as before. In this suite too, the structure of the central section of the Overture is a decisive element in dating the work – at least in the view of Siegbert Rampe and Dominik Sackmann (*Bachs Orchestermusik* – Kassel: 2000). Alongside the still more marked division into ritornellos and episodes, one is also struck by the trio passages for the woodwind, entirely couched in the French style. Even if in the traditional suite the courante generally follows the allemande, the use here of a Courante in the French and not the Italian form should be seen as an indication that Bach is harking back to the original model of the genre. Whereas, in the ensuing Gavotte I, the two oboes double the first violin throughout, in the second Gavotte they take

over the melodic interest, leaving the strings to provide them with harmonic support. The next movement is a Forlane, originally a lewd dance; here Bach may perhaps be trying to recreate its erotic aspect through the almost constant swirling quaver movement in the inner voices (second violin and viola), clearly distinguished from the striking rhythm of the other parts. While Bach has the wind instruments play with the first violin and the continuo in the first Menuet, in the second he dispenses with their timbre altogether and writes for strings alone. He then resolves the problem of alternate scoring quite differently in the two Bourrées: in the first the woodwind again play *colla parte* with the strings, but the second, which slips into a contrasting C minor, is reserved for wind alone. The fastest dance in triple time is the passepied, which was frequently employed to conclude a suite. Bach's Passepied I derives its distinctive profile essentially from its syncopations, but these are abandoned in Passepied II for a more or less continuous quaver movement in the oboes.

The **Suite in B minor BWV 1067** is thought to be based on an earlier version in A minor, which may have been the last of the four suites to have been written, in Bach's later years in Cöthen. Throughout the first part of the Overture in this final version, the newly composed flute line follows the first violin *colla parte*, which nonetheless allows Bach to obtain an entirely new tone-colour. Only in the six solo episodes of the second section, which for the first time in the suites generate a true accompanying motif, does the flute break free of the violin. In the subsequent Rondeau, even though the flute parts company with the first violin for just five bars, it imposes its own character on this movement too. Then comes a contemplative Sarabande, not composed in homophony as is generally the case but shot through with imitations between the different parts. Here Bach does not allow the flute a single note independent of the violin; it is therefore present merely as a timbre. The same is true of the cheerful Bourrée I; only in the second Bourrée does the flute acquire more freedom of action, with its chains of quavers. Bach gives it similar scope in the ensuing slow Polonaise ('Moderato') by placing the flute an octave higher than the first violin, thus giving its timbre greater exposure.

Then the middle section of the movement, marked 'Double', offers it the opportunity to deploy extensive figuration while the basso continuo presents the melodic line of the first section. In the buoyant Menuet, first violin and flute once more form a single unit. It is only in the ensuing Badinerie, a playful character piece, that the flute again comes into focus as an individual presence. Here the flute part seems such an integral part of the movement that it is hard to imagine it was a later addition.

Although all the orchestral suites are derived from earlier versions, their Leipzig revisions show consistent mastery in developing the material further – even if they arose from some specific constraint and thereby lost a few shavings under the craftsman's plane. It is precisely these shavings, these occasional problems in the part-writing, manifested above all in prohibited consecutive fifths and octaves, that allow us a glimpse into Bach's workshop. And we can only be amazed again and again by the dexterity and ingenuity of this musical master who was capable of reshaping existing material like no one else.

REINMAR EMANS

Translation: Charles Johnston

Recycling à la Bach

oder Ein Werkstattbericht mit musikalisch positiven Folgen

Zwar überraschen die in den Quellen schlicht als „Ouvertüren“ bezeichneten Orchestersuiten Bachs mit einem ungewohnt gefälligen, ja fast schon heiteren Stil, der keine Probleme zu implizieren scheint. Doch halten sie auf der philologischen Ebene mannigfache ungelöste Fragen bereit. Seit Jahrzehnten nämlich streiten Bach-Forscher etwa darüber, ob die Suiten in Bachs Köthener Zeit (1717-1723) oder gar noch vor Köthen oder erst in Leipzig (also ab 1723) entstanden sind. Die Meinungsverschiedenheiten rühren daher, dass keine Kompositionspartitur überliefert ist, die eine einigermaßen sichere Datierung ermöglichen würde. Alle vier Suiten nämlich sind nur in Stimmensätzen überliefert, die zum größten Teil zwar aus dem direkten Umfeld Bachs stammen, aber nur teilweise von diesem selber geschrieben wurden (BWV 1067 und BWV 1068). Sowohl Bachs Schrift als auch das Papier lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass diese Quellen in Bachs Leipziger Zeit entstanden sind. Wie kann dann aber die Datierung so ambivalent diskutiert werden?

Für die Stimmen zur C-Dur-Suite BWV 1066 konnte der amerikanische Musikforscher Joshua Rifkin 1997 glaubhaft machen, dass diese nach Vorlagen geschrieben wurden, die heute verloren sind, aber nicht später als 1724 entstanden sein können. Wahrscheinlich entstand das neu angefertigte Notenmaterial für das Leipziger Collegium musicum, das zu Beginn von Bachs Leipziger Amtszeit unter der Leitung von Balthasar Schott oder seinem Nachfolger, Carl Gotthelf Gerlach, der beim Ausschreiben der Stimmen beteiligt war, diese Suite aufgeführt hat.

Die Stimmen der h-Moll-Suite BWV 1067 dürften aus der Zeit um 1738/1739 stammen, in der Bach die Leitung des Leipziger Collegium musicum inne hatte. Dieser hat die Stimmen für die Traversflöte und die Viola eigenhändig geschrieben, letztere aber wohl erst in den mittleren 1740er-Jahren. Aufgrund zahlreicher Schreibversehen in den übrigen Stimmen – meist um einen Ganzton zu tief notierte Töne und falsche Akzidentien – vermutet man seit längerem, dass den Kopisten ältere Stimmen einer Fassung in a-Moll vorlagen. Für Traversflöte oder Oboe aber lag eine ganze Reihe von Tönen zu tief, weswegen die Partien auf diesen Instrumenten in a-Moll nicht spielbar waren. Offenbar hatte Bach diese Suite also weder für Traversflöte noch Oboe konzipiert, sondern mutmaßlich für ein reines Streicherensemble. Derartige Umarbeitungen älterer Werke sind für Bach durchaus nicht untypisch, man denke nur an die Cembalokonzerte, die ursprünglich allesamt für andere Solo-Instrumente geschrieben wurden.

Um eine Bearbeitung scheint es sich auch bei der D-Dur-Suite BWV 1068 zu handeln. Hier liegen die Dinge aber fast noch komplizierter als bei BWV 1067. Die drei Originalstimmen (Violine I und II sowie Continuo) entstanden wohl um 1730/1731 in Leipzig. Sieben weitere Stimmen stammen von einem anonymen Schreiber, der diese wohl im Auftrag des Bach-Sohnes Carl Philipp Emanuel etwa ein halbes Jahrzehnt später in Frankfurt an der Oder erstellte. Galten die drei Leipziger Stimmen lange Zeit als Dubletten, so konnte 1997 Joshua Rifkin plausibel machen, dass – weil für keines der Orchesterwerke Dubletten der Streicherstimmen vorliegen – es sich auch hier eher um Hauptstimmen handeln dürfte, für die markante Korrekturen sehr viel typischer sind; Dubletten nach den Hauptstimmen nämlich sind einfacher herzustellen als Stimmen, die eine möglicherweise stärker korrigierte Partitur als Kopiervorlage nutzen. Joshua Rifkin machte zudem die Beobachtung, dass die Trompeten, Pauken und Oboen gegenüber den Streichern kein selbständiges Profil

entwickeln. So werden die Oboen weitgehend mit den Violinen *colle parti* geführt und gewinnen lediglich im Mittelteil der Ouvertüre eine gewisse Eigenständigkeit. Die Trompeten dienen meist nur als Harmoniestimmen; lediglich die kurzen Einwürfe der ersten Trompete in den Gavotte-Sätzen lockern die homophone Schreibweise ein wenig auf. Diese im Anspruch wie auch in der polyphonen Durchdringung eher schlichte Instrumentalbehandlung jedenfalls ist für Bach eher untypisch, findet sich aber gelegentlich auch in anderen Werken, in denen einzelne Instrumente erst nachkomponiert wurden. Und so werden auch die Trompeten, Pauken und Oboen als Zusätze zu bewerten sein, die 1730/1731 eine ursprüngliche Streicherfassung erweiterten. Dass einige daraus resultierende Satzfehler von Bach übersehen wurden, mag der Eile geschuldet sein, mit der er die Bearbeitung offenbar vornahm.

Ganz ähnlich wie bei der D-Dur-Suite dürfte auch die Entstehungsgeschichte der 4. Orchestersuite BWV 1069 verlaufen sein. Als Bach im Dezember 1725 die Ouvertüre einer nicht überlieferten Suitenfassung als einleitenden Chorsatz für die Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“ BWV 110 verwendete, hat er offenkundig die Trompeten- und Paukenstimmen dort nachkomponiert. Über diesen Umweg gelangten sie dann wohl auch in das verschollene Aufführungsmaterial der Suite, die bis dahin wohl lediglich aus den Stimmen Oboe I-III, Fagott, Violine I und II, Viola und Basso Continuo bestand. Bei der Überarbeitung scheint Bach auch erst die beiden Menuette nachkomponiert zu haben. Wie bereits bei der 3. Suite sind auch die nachkomponierten Stimmen dieses Werkes nicht – wie eigentlich für Bach üblich – kontrapunktisch eingebunden. Der Trompetensatz ist verhältnismäßig schlicht; zudem blieben auch hier einige Oktavparallelen, die durch die hinzukomponierten Stimmen entstanden, unkorrigiert.

Bedenkt man also, dass gerade die Klangpracht der Suiten mit ihren Bläuersätzen zunächst gar nicht geplant war, so erstaunt umso mehr, dass es Bach trotz der Überarbeitungen bei den Orchestersuiten gelungen ist, ein musikalisch derart überzeugendes Endergebnis zu schaffen, so dass sich zu Recht von Höhepunkten der Gattung sprechen lässt, die auch den heutigen Hörer noch unmittelbar fesseln können.

Obwohl die überlieferten Quellen keine Auskünfte darüber geben können, wann die Frühfassungen der vier Orchestersuiten entstanden sind, wurde immer wieder versucht, anhand musikalischer Entwicklungszüge eine Art „innere Chronologie“ zu entwickeln. Innerhalb einer solchen Chronologie wird die **D-Dur-Suite BWV 1069** meist als die früheste angesehen. So wird vermutet, dass deren frühe Fassung bereits in Weimar um 1716 entstand. Mit ihrer Satzfolge Ouverture, Bourrée I & II, Gavotte, Menuet I & II und Réjouissance entfernt sich Bach von dem gängigen Suitenmodell seiner Zeit, das von dem Wechsel von langsamen und schnellen Sätzen in jeweils eigenen Metren lebt. Bach hingegen sucht die Abwechslung auf andere Weise. Nach der im Vergleich zu den übrigen Sätzen umfangsmäßig geradezu ausufernden Ouverture, deren punktierte Rhythmen des feierlichen Eingangs ebenso auf französische Vorbilder verweisen wie der davon abgesetzte, von Imitationen der Stimmen durchwirkte schnellere zweite Teil, nutzt Bach keinen der für die Suite typischen Tanzsätze, sondern ein Bourrée-Paar. Obwohl die Bourrée als lebhafter Bauerntanz eher Freude ausdrückt, versetzt Bach das zweite Glied dieses Paares nach Moll, kehrt dann aber mit der Wiederholung des ersten Gliedes zur freudigeren Stimmung zurück. Nach der munteren zweiteiligen Gavotte, deren Trompetenpart recht deutlich sein nachträgliches Entstehen verrät, schreibt Bach mit dem Menuet I und II wiederum ein alternatives Satzpaar; bei beiden Sätzen verzichtet Bach auf den Trompetenzusatz und reduziert letzteren sogar auf einen reinen Streichersatz (Trio). Der schnelle, als Réjouissance überschriebene

Schluss-Satz gehört nicht mehr zur Sphäre der Tanzmusik, sondern bildet einen freien Werkabschluss, dessen freudige Erregtheit nur an einer Stelle durch ein etwas nachdenklicheres Innehalten über einem kurzen Orgelpunkt unterbrochen wird.

Die andere **D-Dur-Suite, BWV 1068**, könnte etwa 1718 in Köthen entstanden sein. Auch hier hat die einleitende Ouverture annähernd den gleichen Umfang wie die übrigen Sätze zusammen. Offenbar war Bach – zumindest in der überarbeiteten Fassung – an einem besonders prächtigen Klang gelegen, denn auch im Binnenteil der Ouverture werden die Trompeten herangezogen. Zwar beginnt dieser Teil wie ein üblicher fugierter Triosatz, bei dem die Oboen den Part der Streicher mit übernehmen, doch spätestens beim Einsatz der Trompeten wird diese Konvention zugunsten größerer Klangpracht aufgebrochen. Anders als noch in BWV 1069 arbeitet Bach in den beiden Episoden neues thematisches Material ein, was möglicherweise ein Hinweis auf die spätere Entstehung ist. Die nachfolgende langsame Air gehört zweifellos zu den schönsten (und bekanntesten) Schöpfungen Bachs, deren ausdrucksvoll klagender „Gesang“ über einen stufenweise fortschreitenden Bass auch heute noch emotional berührt. Mit dem nachfolgenden Gavottenpaar verlässt Bach die Klage aber rasch wieder zugunsten eines graziösen Tanzes. In der Bourrée wird der ländliche Charakter, der sich auch in den kreisenden Motiven zeigt, durch die für die Leipziger Fassung hinzukomponierten Trompeten stark überdeckt. Mit der Gigue greift Bach im Schluss-Satz der Suite auf einen der üblichen Suitentänze zurück, der mit seinem raschen 6/8-Takt traditionell noch einmal einen musikalischen Höhepunkt darstellt.

Vielleicht etwas später als BWV 1068 entstand die **C-Dur-Suite BWV 1066**, die mit ihren insgesamt sieben unterschiedlichen Sätzen den Rahmen der vorangegangenen Suiten sprengt.

Allerdings hat schon allein deswegen die einleitende Ouvertüre hier nicht ein derartiges Übergewicht wie zuvor. Auch in dieser Ouvertüre ist die Satzgestaltung des Binnenteils maßgeblich für die Datierung – so zumindest aus der Sicht von Siegbert Rampe und Dominik Sackmann (*Bachs Orchestermusik*, Kassel 2000). Neben den ausgeprägteren Ritornellen und Episoden fallen auch die ganz im französischen Stil gehaltenen Triopassagen der Holzbläser auf. Auch wenn in der traditionellen Suite die Courante meist erst nach der Allemande folgt, so ist doch allein schon die Verwendung einer Courante in der französischen und nicht der italienischen Form als ein Rückgriff Bachs auf das Suitenmodell zu verstehen. Während in der nachfolgenden ersten Gavotte die Oboen durchgehend mit der ersten Geige geführt sind, übernehmen sie in der zweiten Gavotte die melodische Führung und überlassen den Streichern ihre harmonische Stützung. Im ursprünglich anzüglichlichen, Forlane genannten Tanz bildet Bach möglicherweise das erotische Moment durch die fast ständig in kreisenden Achtel-Bewegungen durchlaufenden Mittelstimmen (zweite Geige und Viola) nach, die sich von den übrigen rhythmisch markanten Stimmen deutlich absetzen. Anders als im ersten Menuet, in dem Bach die Bläser mit der ersten Geige bzw. der Continuo-Stimme gehen lässt, verzichtet er im zweiten auf diese Orchesterfarbe und nutzt den reinen Streichersatz. Gänzlich anders löst er das Problem der Abfolge in den beiden Bourrées. In der ersten werden wiederum die Bläser mit den Streichern *colla parte* geführt, doch bleibt die zweite, die nun abweichend in c-Moll steht, allein den Bläsern vorbehalten. Der schnellste Tanz im Dreiertakt ist der Passepied, der häufig als Suitenschluss genutzt wird. Ein markantes Profil erhält dieser vor allem durch die Synkopen, die aber beim zweiten Passepied zugunsten einer weitgehend durchlaufenden Achtelbewegung in den Oboen aufgegeben werden.

Die **h-Moll-Suite BWV 1067** basiert mutmaßlich auf einer a-Moll-Fassung, die als letzte der vier Suiten in den späteren Jahren von Bachs Köthener Amtszeit entstanden sein könnte. Im gesamten ersten Teil der Ouvertüre wird die neu hinzukomponierte Traversflöte colla parte mit der ersten Geige geführt, womit Bach aber doch eine ganz neue Klangfarbe erzielt. Erst in den insgesamt sechs Episoden des zweiten Teils, die erstmalig in den Suiten ein eigenes Begleitmotiv entwickeln, emanzipiert sich die Traversflöte von der Geige. Obwohl die Flöte im nachfolgenden Rondeau sich nur fünf Takte lang von der ersten Violine trennt, zwingt sie auch diesem Satz ihren eigenen Charakter auf. In der besinnlichen Sarabande, die hier nicht wie zumeist als homophoner Satz vertont, sondern mit Imitationen in den verschiedenen Stimmen durchsetzt ist, hat Bach der Flöte keinen von der Violine unabhängigen Ton gestattet. Sie wirkt hier also nur als Klangfarbe. Ganz ähnlich verhält es sich bei der munteren ersten Bourrée; erst in der zweiten gewinnt die Flöte mit ihren Achtelketten größeren Freiraum. Einen solchen nutzt Bach in der folgenden langsamen Polonaise („moderato“), indem er die Flöte eine Oktave höher als die erste Violine setzt und damit klanglich exponiert. Im als „Double“ bezeichneten Zwischenteil darf sie sich dann in reichhaltigen Figurationen entfalten, während der Continuo-Bass die melodische Stimme des ersten Teils präsentiert. Im beschwingt heiteren Menuet verschmelzen erste Geige und Traversflöte wieder zu einer Einheit. Erst in der anschließenden Badinerie, einem scherzhaften Charakterstück, gewinnt die Flöte wieder eigene Konturen. Hier wirkt der Flötenpart derart genuin, dass man sich schwer vorstellen kann, dass dieser erst eine nachträgliche Zutat darstellt.

Auch wenn allen Orchestersuiten frühere Fassungen vorangegangen sind, so erweisen sich doch die Leipziger Überarbeitungen durchweg als sehr souveräne Weiterentwicklungen – selbst wenn sie dem ein oder anderen Zwang entsprangen und dadurch auch ganz werkstattmäßig einige Späne beim Hobeln verloren. Genau diese Späne, diese Stimmführungsprobleme, die sich vor allem in verbotenen Parallelen zeigen, sind es, die uns den Blick in die Werkstatt Bachs freigeben. Und immer wieder kann man dann nur erstaunt sein über die handwerkliche Geschicklichkeit dieses musikalischen Meisters, der auch bereits vorhandenes musikalisches Material zu formen verstand wie kaum ein zweiter.

REINMAR EMANS

Le **Freiburger Barockorchester** a désormais derrière lui plus de vingt ans de réussite continue. Invité des salles de concert et des opéras les plus prestigieux à travers le monde, de sa propre ville de Fribourg-en-Brisgau jusqu'en Extrême-Orient, il y joue un répertoire des plus diversifiés, depuis le baroque jusqu'à la musique contemporaine.

Le credo artistique des Freiburger reste cependant inchangé : une curiosité créatrice de la part de chaque musicien qui va de pair avec la volonté d'interpréter les œuvres abordées de la façon la plus vive et la plus expressive qui soit. Le fait de confier des concertos solistes exigeants à des instrumentistes sortis des rangs de l'orchestre fait partie intégrante de cette démarche. Ainsi un jeu d'ensemble cultivé et enthousiasmant est-il devenu la marque de fabrique de l'orchestre sur la scène internationale.

Le FBO collabore avec de grands artistes tels que René Jacobs, Andreas Staier et Thomas Quasthoff et bénéficie d'une coopération suivie avec harmonia mundi France. Le succès artistique de ce partenariat musical s'est exprimé dans de nombreux enregistrements qui ont remporté les prix les plus prestigieux, dont le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik en 2009, le Prix Edison de la musique classique en 2008, le Prix allemand ECHO de la musique classique en 2007, ainsi que le Classical Brit Award dans cette même année.

Sous la direction artistique de ses deux Konzertmeister Gottfried von der Goltz et Petra Müllejan ou sous la baguette de chefs d'orchestre triés sur le volet, le FBO présente une centaine de concerts par an dans diverses formations qui vont de l'orchestre de chambre au grand orchestre lyrique. Ensemble autonome, il organise ses propres concerts d'abonnement au Konzerthaus de Fribourg, au Liederhalle de Stuttgart et à la Philharmonie de Berlin ainsi que des tournées dans le monde entier.



The **Freiburger Barockorchester** can look back on a success story lasting over twenty years and is a popular guest at the foremost concert halls and opera houses. A glance at the ensemble's concert calendar shows a diverse repertoire played at a variety of venues, ranging from the Baroque to the contemporary and from Freiburg to the Far East.

The Freiburgers' artistic credo, however, remains unchanged: the creative curiosity of each individual member, with the aim of playing a composition in as lively and expressive a manner as possible. This also involves assigning demanding solo concertos to players from the orchestra's own ranks. Cultivated yet at the same time exciting ensemble playing has thus become the orchestra's international trademark.

The FBO collaborates with leading artists such as René Jacobs, Andreas Staier and Thomas Quasthoff, and enjoys a close cooperation with harmonia mundi France. The artistic success of this musical partnership has been demonstrated in numerous recordings which have won top awards such as the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, the Edison Classical Music Award 2008, the ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007, and the Classical Brit Award 2007.

Under the artistic directorship of its two Konzertmeisters Gottfried von der Goltz and Petra Mülleians, and under the baton of selected conductors, the FBO presents around one hundred performances per year in a variety of formations from chamber to opera orchestra: a self-governing ensemble with its own subscription concerts at the Konzerthaus in Freiburg, the Liederhalle in Stuttgart and the Berlin Philharmonie in addition to a worldwide touring programme.

Das **Freiburger Barockorchester** blickt heute auf eine über zwanzigjährige Erfolgsgeschichte zurück und ist ein gefragter Gast in den bedeutendsten Konzert- und Opernhäusern. Ein Blick auf den Konzertkalender des Ensembles präsentiert eine Vielfalt des Repertoires und der Auftrittsorte, die sich vom Barock bis in die musikalische Gegenwart und von Freiburg bis in den Fernen Osten erstreckt.

Unverändert geblieben ist das künstlerische Credo der „Freiburger“: die kreative Neugier jedes einzelnen, mit dem Ziel, eine Komposition so lebendig und sprechend wie nur irgend möglich zu spielen. Dazu gehört auch die Besetzung anspruchsvoller Solokonzerte mit Mitgliedern aus den eigenen Reihen. Ein kultiviertes und zugleich mitreißendes Ensemblespiel ist so zum internationalen Markenzeichen geworden.

Das FBO arbeitet kontinuierlich mit bedeutenden Künstlern wie René Jacobs, Andreas Staier und Thomas Quasthoff zusammen und ist in einer engen Kooperation mit dem französischen Label harmonia mundi France verbunden. Der künstlerische Erfolg dieser musikalischen Partnerschaften äußert sich in zahlreichen CD-Produktionen und der Verleihung prominenter Auszeichnungen wie dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, dem Edison Classical Music Award 2008, dem ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007 oder dem Classical Brit Award 2007.

Unter der künstlerischen Leitung seiner beiden Konzertmeister Gottfried von der Goltz und Petra Müllejans sowie unter der Stabführung ausgewählter Dirigenten präsentiert sich das FBO mit rund einhundert Auftritten pro Jahr in unterschiedlichen Besetzungen vom Kammer- bis zum Opernorchester: ein selbstverwaltetes Ensemble mit eigenen Konzertreihen im Freiburger Konzerthaus, in der Stuttgarter Liederhalle und der Berliner Philharmonie und mit Tourneen in der ganzen Welt.

„Das Freiburger Barockorchester ist ein Solitär von besonderer Leuchtkraft. In der technischen und mentalen ‚Beherrschung‘ der Instrumente und der einzelnen Partien zeigt sich, wozu ‚historisches‘ Musizieren heute fähig ist. Plastisch und rein, transparent und klar, delikate Phrasierung und Artikulation und ohne pathetischen Überdruck hört man alle Details und erlebt das Ganze als einen musikalischen Kosmos von überwältigendem Reichtum. Ohren auf, so klingt Musik!“ (Salzburger Nachrichten, Januar 2009)



harmonia mundi s.a.
Mas de Vert, F-13200 Arles

Enregistrement janvier-février 2011, Freiburg, Paulussaal
Direction artistique : Martin Sauer
Prise de son : René Möller - Montage : Martin Litauer/Martin Sauer, Teldex Studio Berlin
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photos Freiburger Barockorchester : Marco Borggreve

harmoniamundi.com

HMC 902113.14