



J.S.
Bach

six partitas

*Mireille
Lagacé*
clavecin



Baroque

ACD 2 2231/32

2CD

ATMA

Johann Sebastian Bach

1685-1750

six partitas

(Clavierübung I) BWV 825-830

*Mireille
Lagacé*

clavecin • harpsichord

Enregistrement et réalisation / Recorded and produced by : **Johanne Goyette**

Église Saint-Alphonse-Rodriguez, St-Alphonse-Rodriguez (Québec) 4 et 5 février, 3 et 4 juillet 2000 /
February 4, 5 and July 3, 4, 2000

Clavecin Keith Hill, 1984 d'après Ruckers, 1640, 2 claviers 3x8'; 1x4' /
Harpsichord: Keith Hill, 1984 after Ruckers, 1640, 2 manuals 3x8'; 1x4'

Technicien d'accord / Tuning technician : **Robert Sigmund**

Tempérament / Temperament : Vallotti

Photo : **Barbara Gottling**, Cincinnati, 8/6/1995

Adjoints à la production / Production assistants : **Valérie Leclair, Jacques-André Houle**

Conception graphique / Graphic Design : **Diane Lagacé**

CD 1

1:19:06

PARTITA 1, BWV 825 (22:07)

1	Præludium	2:08
2	Allemande	5:10
3	Corrente	2:57
4	Sarabande	5:37
5	Menuet 1 & 2	3:45
6	Giga	2:30

PARTITA 2, BWV 826 (23:02)

7	Sinfonia	5:01
	<i>(Grave adagio – andante – [allegro])</i>	
8	Allemande	5:33
9	Courante	2:34
10	Sarabande	4:14
11	Rondeaux	1:30
12	Capriccio	4:10

PARTITA 6, BWV 830 (33:57)

13	Toccata	7:13
14	Allemanda	4:29
15	Corrente	5:22
16	Air	1:39
17	Sarabande	6:46
18	Tempo di Gavotta	2:16
19	Gigue	6:12

CD 2

1:21:01

PARTITA 3, BWV 827 (21:02)

1	Fantasia	2:01
2	Allemande	3:50
3	Corrente	3:17
4	Sarabande	5:07
5	Burlesca	2:08
6	Scherzo	1:19
7	Gigue	3:20

PARTITA 4, BWV 828 (36:16)

8	Ouverture	6:14
9	Allemande	11:32
10	Courante	3:49
11	Aria	2:25
12	Sarabande	6:51
13	Menuet	1:27
14	Gigue	3:58

PARTITA 5, BWV 829 (23:43)

15	Præambulum	2:40
16	Allemande	6:02
17	Corrente	1:53
18	Sarabande	5:22
19	Tempo di Minuetta	1:47
20	Passepied	1:45
21	Gigue	4:14

Les Six Partitas

Lorsque fut gravée pour la première fois, en 1726, une œuvre écrite pour le clavier par J.S. Bach, la Partita en *si* bémol majeur (BWV 825), elle était présentée par son auteur comme «modestes prémices musicales» dans le poème de dédicace à l'occasion de la naissance du prince héritier d'Anhalt-Cöthen, Emanuel Ludwig (1726-1728). Comme l'a remarqué Manfred Bukofzer, paradoxalement l'*opus 1* de Bach — la *Clavierübung I* de 1731 dont allait faire partie cette partita — était néanmoins l'œuvre d'un compositeur qui se révélait dans sa phase de plus haute maturité. Si nous ignorons tout de la date de composition de cette suite, les circonstances de sa publication s'expliqueraient par le désir du musicien de profiter des grandes foires des éditeurs qui avaient lieu chaque année à Leipzig.

Bach avait-il un plan précis en tête au moment de la publication de sa partita ? Des indices que confirmeront les faits dans les années ultérieures permettent de répondre par l'affirmative. Ainsi, l'œuvre

est annoncée sous le titre de Partita 1 destinée à faire partie d'un recueil intitulé *Clavirr Übung* (ou *Clavierübung*), recueil devant se composer de «préludes, allemandes, courantes, sarabandes, giges, menuets et autres galanteries». Notons au passage qu'aucune «autre galanterie» que les deux menuets ne figure dans cette première suite. En réalité, le terme de *Clavierübung* que l'on peut rendre en français par Exercice pour le Clavier, ou, d'une façon plus large, par Divertissement, selon l'enseignement d'Albert Schweitzer, suffit à dissiper tout doute. Ce titre, Bach l'emprunta à son prédécesseur à Leipzig, J. Kuhnau, auteur de deux livres publiés en 1689 et en 1692, contenant chacun principalement, dans l'ordre ascendant, des tons majeurs (1^{re} partie) et mineurs (2^e partie), en procédant de la première à la septième note diatonique de la gamme. La destination de ces ouvrages est commune : ils s'adressent aux «amateurs» et Bach y précise le but poursuivi, la «récréation de leur esprit».

L'année suivante (1727), deux partitas virent le jour. L'une, en *do* mineur (Partita 2), est privée de gigue et de menuet, que remplacent Rondeaux et Capriccio — ces pièces de caractère que l'auteur qualifie de «galanteries» ont fait supposer à certains historiens modernes que l'absence de conformité du plan aux indications fournies par le titre, plus certains détails d'ordre stylistique, fournirait la preuve que Bach a procédé dans le cas de cette suite à un regroupement de morceaux de même ton mais de provenance diverse.

L'autre, en *la* mineur (Partita 3), justifie par contre pleinement le titre du recueil. On peut même aller jusqu'à penser que l'ordonnance générale de cette suite qui se retrouve dans le *Petit Livre de musique* (1725) d'Anna Magdalena a servi de modèle, malgré la conversion du titre original de menuet en celui de Burlesca désignant la cinquième pièce. Ainsi, à un mouvement d'introduction (Fantasia) succèdent trois danses traditionnelles de la suite (Allemande, Corrente, Sarabande) puis le menuet (Burlesca), une «galanterie» (Scherzo) et enfin la Gigue. Sept mouvements donc que l'on retrouve dans

l'ensemble des Partitas, à l'exception de la seconde. Entre chacun, Bach a tissé des liens thématiques qui les rapprochent par un moyen plus subtil que la seule identité du mode et du ton, et qui assurent cohérence et homogénéité à l'ensemble. À ce chapitre, la troisième partita constitue une illustration exemplaire du principe énoncé par J.G. Walther dans son *Musikalisches Lexikon* de 1732 selon lequel «dans une partie musicale, elle [l'allemande] constitue la proposition de laquelle découlent les autres mouvements, par exemple la courante, la sarabande et la gigue, à la manière de parties constituantes.»

Nouvelle livraison, en 1728, d'une Partita cette fois dans le ton de *ré* majeur, d'une ampleur et d'un caractère saisissants. Comme dans le cas de la Partita 3, l'œuvre, solidement charpentée, juxtapose sept mouvements répondant aux catégories énumérées dans le titre. Toutefois, on aura vite fait de remarquer que cette fidélité au plan général est accompagnée d'une licence peu commune : L'Aria, pièce que l'on s'attendrait à retrouver après le Menuet, est intercalée entre la Courante et la Sarabande, deux mouvements

traditionnels de danse habituellement en juxtaposition stricte. Deux ans plus tard, parut la Partita 5 en *sol* majeur, sœur jumelle de la Partita en *la* mineur mais d'un esprit différent. Puis, contrairement à ce qui était annoncé dans un journal du 1^{er} mai 1730, la première Partie achevée de la *Clavierübung* fut imprimée en 1731, réunissant six et non sept partitas, soit les cinq déjà parues à tour de rôle à partir de 1726, et une sixième en *mi* mineur qui existait sous forme de version manuscrite dans le *Petit Livre de musique* d'Anna Magdalena, arrangée ici de manière à rapprocher son plan d'ensemble de celui de la Partita en *ré* majeur.

Les raisons qui auraient incité Bach à ne pas inclure une septième partita (dans le ton de *fa* ?) dans son recueil ne nous sont pas connues. Une hypothèse peut néanmoins être énoncée avec profit. Sachant l'inclination qui portait le compositeur à soumettre ses œuvres à la loi des nombres, il est permis de croire, en matière d'œuvres profanes, que le chiffre 6 lui soit apparu plus approprié que 7, en raison de la symbolique de ces nombres. Si 7, en effet, est le chiffre sacré par excellence, 6 contient pour sa part la

représentation du macrocosme : les 6 jours de la création, les 6 directions de l'espace, les 6 couleurs, les 6 notes de l'hexacorde, base de tout le système musical ancien. Dans quelle mesure Bach aurait, en conséquence, plié son œuvre aux lois impératives de la *natura naturata* symbolisée par le nombre 6, mérite considération.

Qu'un caractère d'universalité ait été recherché au moment de la composition de ces suites ne peut être nié. À preuve les 6 tons différents partagés également entre modes majeurs (Partitas 1, 4, 5) et mineurs (Partitas 2, 3, 6); le caractère nettement contrastant de chaque suite : lyrique (Partita 1), olympien (Partita 4), gai (Partita 5), pathétique (Partita 6); la diversité de coupe et d'appellation des mouvements initiaux (Præludium – Sinfonia – Fantasia – Ouverture – Præambulum – Toccata); la prodigieuse diversité d'écriture rencontrée au niveau des danses telles que courantes, sarabandes et giges très spécialement, associées à des caractères nationaux encore identifiables; enfin l'esprit de recherche qui affecte les allemandes en général, en compensation de leur aspect plus uniforme.

Cette «somme» de l'art d'écrire la suite, si elle témoigne du haut niveau d'assimilation atteint par Bach depuis la composition des *Suites anglaises*, n'est pourtant pas le seul aspect reflété par cette première partie de la *Clavierübung*. Dans un geste de grandiose dépassement, Bach en approfondit le sens en poussant vers une stylisation de plus en plus grande des mouvements constituants. Les pièces d'introduction au caractère monumental, par exemple, favorisent de façon naturelle ce passage d'une musique utilitaire à une musique pure. On observera à cet égard que si la plupart des courantes et giges conservent encore un accent typique, certaines sarabandes (celles des Partitas 2, 3, 5, 6) développent par contre, une écriture dont on chercherait en vain les modèles. Les menuets même se dépouillent de leur simplicité légendaire pour affecter un esprit galant (Burlasca de Partita 3) ou donner dans l'abstraction (Tempo di Minuetta de Partita 5). Ainsi, au moment où Bach amenait à sa perfection un genre dont il épuisait toutes les ressources, commençaient à apparaître des signes de désintégration prochaine de la suite, comme l'attestent non seulement cette tendance à la stylisation des mouvements

de danse, mais aussi leur remplacement éventuel par des pièces de caractère (Capriccio de Partita 2 et Burlasca de Partita 3), ou encore la rupture de l'ordre établi afin de favoriser l'insertion d'une pièce de style nouveau, l'Air, ainsi qu'on peut l'observer dans les Partitas 4 et 6.

L'étendue des moyens mis en œuvre, la combinaison d'éléments anciens et nouveaux, le registre d'expression étonnamment étendu expliquent que, malgré leur complexité, les Partitas auront connu de leur publication à ce jour, un rayonnement particulier, comme en témoignent Forkel, Spitta, les nombreuses copies soit manuscrites, soit provenant de l'édition originale qui nous sont parvenues, les rééditions modernes, enfin, la place que ces œuvres occupent à juste titre dans le répertoire des instrumentistes à clavier.

LUCIEN POIRIER

The Six Partitas

When in 1726 J.S. Bach first had a keyboard work of his engraved, the Partita in B flat major (BWV 825), it was presented by its author as “modest musical beginnings” in the dedicatory poem for the birth of the heir of the Anhalt-Cöthen court, Prince Emanuel Ludwig (1726-1728). As Manfred Bukofzer noted, we are confronted here “with the anomaly that the *opus 1* of a composer [the *Clavierübung I* of 1731, which this partita was to open] reveals him in his most mature phase.” Although it is unknown when this suite was composed, the circumstances of its publication can be explained by Bach’s desire to take advantage of the publishers’ grand annual trade fairs in Leipzig.

Did Bach have a precise plan in mind when his partita was published? Several clues, validated by the facts in the following years, point in this direction. Indeed, the work is announced under the

title Partita 1 as destined to be part of a collection entitled *Clavier Übung* (or *Clavierübung*), composed of “preludes, allemandes, courantes, sarabandes, giges, minuets and other gallantries.” Note in passing that no “other gallantries” than the two minuets are to be found in this first suite. In fact, the term *Clavierübung*—which could translate as ‘keyboard exercises,’ or more generally as ‘divertissement,’ according to the teachings of Albert Schweitzer—is sufficient to cast aside any doubts. Bach borrowed this title from his predecessor in Leipzig, J. Kuhnau, who composed two books, published in 1689 and 1692, each mainly containing major (1st part) and minor (2nd part) keys, proceeding from the first to the seventh diatonic note of the scale. Both sets are addressed to the “amateurs,” and Bach further specifies his purpose, the “recreation of the spirit.”

The following year (1727), two partitas appear. The one in C minor (Partita 2) has its gigue and minuet replaced by a Rondeaux and a Capriccio. These character pieces that the author calls “*galanterien*” have prompted certain modern historians to infer from the unconformity of the work’s layout with the indications given in the title, as well as from certain stylistic details, that Bach in this suite grouped pieces in the same key but from different sources.

The one in A minor (Partita 3), on the other hand, fully justifies the title of the set. One could even suppose that the overall layout of this suite, which is also found in the *Little Notebook* for Anna Magdalena (1725), served as a model for the set, despite the change of the fifth piece’s title from Menuet to Burlesca. Thus, after an introductory movement (Fantasia) follow three conventional dances of the suite (Allemande, Corrente, Sarabande), then the minuet (Burlesca), a “gallantry” (Scherzo) and finally the Gigue. These are the seven movements found in all the partitas except the second. Between each, Bach wove strands of thematic material that bind them more closely together than

mere similarity of mode and key, and that ensures consistency and homogeneity to the whole. With regard to this, the third partita is an exemplary illustration of J.G. Walther’s principle as stated in his *Musikalisches Lexikon* of 1732, which likens an allemande to a rhetorical “Proposition, woraus die übrigen Suiten, als die Courante, Sarabande, und Gigue, als Partes fließen.”

A new instalment is made in 1728 of a Partita in D major, remarkable in scope and character. As was the case in Partita 3, this well-structured work aligns seven movements conforming to the categories enumerated in the title. However, one will quickly notice that this compliance with the overall design is accompanied by an exceptional licence: the Aria, which one would expect to find after the Menuet, is inserted between the Courante and the Sarabande, two traditional dance movements usually strictly paired. Two years later was published the Partita 5 in G major, sibling to the Partita in A minor but differing in spirit. Then, contrary to what was announced in a newspaper on May 1, 1730, the first completed Book of the *Clavierübung* was published in 1731

comprising six instead of the promised seven partitas. These were the five already published since 1726, plus a sixth partita in E minor, which existed in manuscript form in the *Little Notebook* for Anna Magdalena, and which was arranged here so that its overall layout resembled that of the Partita in D major.

It is unknown why Bach did not include a seventh partita (in the key of F?) in the set. An attractive hypothesis can nevertheless be advanced. Knowing Bach's inclination to have his works abide by the laws of numbers, it could be assumed that, for secular works, the number 6 would have appeared to him more appropriate than 7, on account of the symbolic nature of these numbers. If 7 is considered the sacred number *par excellence*, 6 on the other hand contains a representation of the macrocosm: the 6 days of Creation, the 6 spatial directions, the 6 colours, the 6 notes of the hexachord, basis of the entire ancient musical system. It is worth considering, therefore, in what measure Bach might have submitted his works to the imperative laws of *natura naturata* symbolized by the number 6.

Bach undeniably sought a character of universality when he composed these suites. One has only to consider the 6 different keys divided equally between major modes (Partitas 1, 4, 5) and minor modes (Partitas 2, 3, 6); the clearly contrasting nature of each suite: lyric (Partita 1), Olympian (Partita 4), gay (Partita 5), poignant (Partita 6); the variety of outline and titles for the initial movements (Præludium – Sinfonia – Fantasia – Ouverture – Præambulum – Toccata); the prodigious diversity of styles in the dances, such as the courantes, sarabandes and giges most particularly, associated with still identifiable national traits; finally, the remarkably inventive spirit applied to the composing of the allemandes on the whole, thus compensating for their more uniform aspect.

The sweeping nature of Bach's art of writing the suite, if it is a witness to the high capacities of integration he attained since the composition of the *English Suites*, is not however the only aspect reflected by this first part of the *Clavierübung*. In a grandiose and transcending gesture, Bach delves deeper into its meaning by an ever

increasing stylization of its components. The monumental introductory movements, for example, naturally favour a passage from utilitarian to absolute music. In this regard, it can be observed that if most of the courantes and giges still retain their typical accentuation, several sarabandes (in Partitas 2, 3, 5, 6) develop on the contrary an unprecedented style of writing. Even the minuets are stripped of their legendary simplicity in order to affect a *galant* spirit (Burlesca of Partita 3) or to lapse into abstraction (Tempo di Minuetta of Partita 5). Hence, at the very moment Bach brings a genre of which he exhausts all the resources to its point of perfection, there begins to appear the signs of the imminent disintegration of the suite. This is attested not only by the tendency toward a stylizing of dance movements, but also by their eventual replacement by character pieces (Capriccio of Partita 2 and Burlesca of Partita 3), or by the disruption of the established order so as to favour the insertion of a piece written in a novel style, namely the Air, as can be observed in Partitas 4 and 6.

The scope of the means they put to use, their combination of old and new elements and their sheer expressive range explain why, despite their complexity, the Partitas of J.S. Bach have continued since their first publication to have such widespread impact, as is testified by Forkel, Spitta, the many manuscript or original edition copies that have come down to us, the modern republications, and finally, the important place these works occupy in the repertoire of keyboard players.

LUCIEN POIRIER

TRANSLATION: JACQUES-ANDRÉ HOULE

Mireille Lagacé

Mireille Lagacé est l'une des rares interprètes à être également à l'aise à l'orgue et au clavecin. Elle s'est toujours distinguée par sa brillante technique ainsi que par la perfection, la musicalité et la vitalité de ses interprétations. Née au Québec en 1935, elle a étudié l'orgue à Vienne avec Anton Heiller et à Montréal avec son mari, Bernard Lagacé. En 1962, elle remporte un prix et une médaille aux concours internationaux d'orgue à Munich et à Genève, et en 1965 elle est finaliste en tant que claveciniste au concours international de Genève. À son activité de soliste et de chambriste, madame Lagacé joint une activité pédagogique considérable. Elle a enseigné l'orgue durant dix ans au *New England Conservatory* de Boston et enseigne le clavecin et la musique de chambre baroque au Conservatoire de musique du Québec à Montréal depuis 1973. Elle a été invitée à donner maints cours de maître aux États-Unis, au Canada et en Europe. Elle a également enregistré une vingtaine de disques sur étiquettes Calliope, Titanic et Radio-Canada SM. On y retrouve, notamment, des œuvres pour clavecin de Bach et de Boismortier, et, avec Bernard Lagacé, l'intégrale de l'œuvre d'orgue de Buxtehude.

Madame Lagacé remercie Bernard Lagacé, Marcel Saint-Cyr et Dom André Laberge pour l'assistance apportée à la préparation de cet enregistrement.

Mireille Lagacé is one of the rare performers to be equally at ease on the organ and the harpsichord. She has always distinguished herself by her brilliant technique, as well as for the perfection, sensibility and vitality of her performances. Born near Montreal in 1935, she studied organ in Vienna with Anton Heiller and in Montreal with her husband, Bernard Lagacé. In 1962, she was a prize winner at the Munich and Geneva International Organ Competitions, and in 1965, she was a harpsichord finalist at the Geneva International Competition. To complement her activities as soloist and chamber musician, Mrs. Lagacé enjoys a very active pedagogical career. She taught organ for 10 years at the New England Conservatory in Boston and since 1973 has been teaching harpsichord and Baroque chamber music at the *Conservatoire de musique du Québec à Montréal*. She has been invited to give numerous master classes in the United States, Canada and Europe. In addition, she now has some twenty recordings to her credit on Calliope, Titanic and Radio-Canada SM labels. Among them, harpsichord works by Bach and by Boismortier, and, with Bernard Lagacé, the complete organ works by Buxtehude.

She wishes to thank Bernard Lagacé, Marcel Saint-Cyr and Dom André Laberge for their assistance in the preparation of this recording.