JOH. SEB. BACH

ENGLISCHE SUITEN

BWV 806–811

NACH DER HANDSCHRIFTLICHEN ÜBERLIEFERUNG
AUS BACHS SCHÜLERKREIS HERAUSGEGEBEN
VON

RUDOLF STEGLICH

FINGERSATZ VON

HANS-MARTIN THEOPOLD

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

INHALT · CONTENTS · INDEX

Seite

Vorwort – Preface – Préface (Rudolf Steglich) Seite 3

Suite 1 A-dur A major La majeur 5
Prélude – Allemande – Courante I – Courante II avec deux Doubles – Sarabande – Bourrée I – Bourré II – Gigue

Suite 2 a-moll a minor la mineur 22
Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Les agréments de la même Sarabande – Bourrée I alternativement – Bourrée II – Gigue

Suite 3 g-moll g minor sol mineur 40
Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Les agréments de la même Sarabande – Gavotte I alternativement – Gavotte II ou la Musette – Gigue

Suite 4 F-dur F major Fa majeur 56
Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Menuet I – Menuet II – Gigue

Suite 5 e-moll e minor mi mineur 72
Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Passepied I en Rondeau – Passepied II – Gigue

Suite 6 d-moll d minor ré mineur 92
Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Double – Gavotte I – Gavotte II – Gigue

Anmerkungen – Notes – Annotations (Rudolf Steglich) Seite 116

VORWORT

Diese sechs Klaviersuiten Johann Sebastian Bachs wurden schon in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts „Englische Suiten" genannt; wie der Bach-Biograph Forkel meint, weil sie „für einen vornehmen Engländer gemacht" sind. Vielleicht hängt das zusammen mit der Bemerkung „faites pour les Anglois" auf dem Titel der dem jüngsten, in London wirkenden Bach-Sohn Johann Christian gehörenden Abschrift der Suiten. Doch könnte das auch nur eine nachträgliche liebenswürdige Widmung Joh. Christians sein. Andrerseits ist der Name auf Anklänge an Klaviermusik des in London lebenden französischen Komponisten Dieupart zurückgeführt worden und – was wahrscheinlicher ist – auf eine gewisse Verwandtschaft besonders der 1. Suite mit der ersten, ebenfalls in A-dur stehenden der 1720 in London gedruckten Klaviersuiten Händels. Bach selbst hat sie, nach erhaltenen Abschriften zu urteilen, zunächst wohl „Préludes avec leurs Suites" genannt, dann „Suites avec Préludes". Sind die Präludien doch ganz besonders umfängliche und gewichtige Stücke.

Der füllige und weiträumige, temperamentvolle und zum Teil virtuose Fluß dieser Suiten steht der Musiksprache des jüngeren Bach viel näher als die schlanken, eleganteren Französischen Suiten. Daher sind sie wohl vor diesen, noch vor 1722 in Bachs Köthener Kapellmeisterjahren entstanden. Sie sind nicht in Bachs Eigenschrift erhalten, nur in Abschriften aus dem Schülerkreis, die in Einzelheiten voneinander abweichen, worunter auch Verbesserungen Bachs selber sein mögen. Bachs endgültige Fassung ist daher nicht zweifelsfrei festzustellen. Einige der Abschriften, vor allem die aus dem Besitze Joh. Christian Kittels, eines der letzten Bach-Schüler, der später Organist in Erfurt war, geben durch Auszierungs- und Artikulationszeichen wertvolle Hinweise darauf, mit welchen Mitteln Bach „so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag brachte, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach" (wie Forkel

PREFACE

These six pianoforte suites of Johann Sebastian Bach were known as "English Suites" as early as the latter half of the eighteenth century because (as Bach's biographer Forkel put it) "they were made for an Englishman of rank". Perhaps that has some connection with the annotation "faites pour les Anglois" in the title of the copy of the Suites belonging to Bach's youngest son, Johann Christian, who was then living in London. And yet it might also be only a gracious dedication added later by Johann Christian himself. On the other hand, the title has been attributed to reminiscences of the pianoforte music of the French composer Dieupart, who resided in London, and also (which is far more likely) to a certain relationship between the first suite in particular and the first of Handel's pianoforte suites, (also in A Major), which were published in London in 1720. Judging by surviving copies, Bach himself first called them "Préludes avec leurs Suites" and then later "Suites avec Préludes". For all that, the Préludes are really quite sizable and important pieces.

The full, broad, temperamental and in part virtuoso flow of these Suites is more characteristic of the musical language of the young Bach than the slight, more elegant French Suites. They were therefore possibly written before the latter, before 1722 during Bach's Kapellmeister years in Köthen. The original autographs have not survived. We have only copies made by Bach's pupils and these differ in details, some of which may be corrections made by Bach himself. For this reason, it is impossible to say with certainty which was Bach's final version. In their ornament and articulation signs some of these copies (particularly those belonging to Johann Christian Kittel, one of Bach's last pupils and later organist in Erfurt) provide valuable information how Bach, in Forkel's words, "introduced so much variety in his performance that under his hand every piece was as it were like a discourse" so that his clavier

PRÉFACE

Ces six suites pour piano de Johann Sebastian Bach furent déjà nommées «Suites Anglaises» dans la deuxième moitié du 18e siècle, parce qu'elles avaient été écrites pour «un Anglais de distinction» comme le suppose Forkel, le biographe de Bach. Ceci a peut-être un rapport avec la remarque: «faites pour les Anglois» écrite sur la copie des Suites ayant appartenu au plus jeune fils de Bach Johann Christian qui vivait à Londres. Cependant, il ne s'agit peut-être que d'une aimable dédicace faite plus tard par Johann Christian. D'autre part, il est possible que ce nom ait été attribué à la réminiscence des œuvres pour piano du compositeur français, vivant à Londres, Dieupart et, ce qui est encore plus plausible, à une certaine affinité qui existe, principalement, entre la première suite et celle également en La majeur des Suites pour Piano de Händel, imprimées en 1720 à Londres. A en juger par les copies existantes, Bach les a nommées pour commencer: «Préludes avec leurs Suites», puis «Suites avec Préludes»; les préludes sont pourtant des morceaux importants et d'une grande envergure.

La fluidité de ces suites, pleines d'ampleur et de tempérament et en partie de virtuosité, est plus proche du langage musical du jeune Bach que ne le sont les élégantes et fines Suites Françaises. C'est pourquoi, on suppose qu'elles ont été écrites, avant 1722, pendant les années où Bach était maître de chapelle à Köthen. On ne possède plus les autographes de ces œuvres, mais seulement les copies des élèves de Bach qui diffèrent les unes des autres et où il peut avoir porté lui-même des améliorations. C'est pour cette raison qu'il est difficile de savoir quelle est la version définitive de Bach. Quelques unes de ces copies, entre autres celles ayant appartenu à Johann Christian Kittel qui fut un des derniers élèves de Bach et plus tard organiste à Erfurt, donnent, par leurs signes d'ornement et d'articulation, de précieuses indications sur «la diversité des moyens d'exécution que Bach possédait et par lesquels chaque morceau prenait sous ses doigts l'importance d'un dis-

überliefert), und wodurch sein Klavierspiel ganz besonders „zierlich, fein und angenehm" klang (wie Friedemann berichtet). Dürfen wir doch gerade auch bei den Tanzsätzen der Suiten nicht vergessen, daß Bach kein steifer Perückenmann war, sondern – nach dem Zeugnis eines seiner späteren Thomasschulrektoren – ein „omnibus membris rhythmicus": einer, der den Rhythmus in allen Gliedern hat. Solche Tanzsätze wollten damals „agil und galant" empfunden und wiedergegeben werden. Das heißt nicht etwa oberflächlich und leichtfertig, sondern feinsinnig geistvoll und herzhaft lebendig bewegt, gerade auch in den feinbeweglichen Auszierungen der Melodien. Als Wegweiser dahin, die uns aus Bachs eigenem Schülerkreis überkommen sind, wurden die Auszierungs- und Artikulationszeichen der besten alten Abschriften übernommen. Allerdings ließen die Schreiber – wie auch Bach selbst – dort, wo das Auszieren ohnehin selbstverständlich war, die Zeichen oft weg. Andrerseits schreiben sie keineswegs immer das gleiche vor, denn die Art des Auszierens war ja nicht in allen Einzelheiten festgelegt, es blieb ihr immer etwas Freies, Persönliches. Die Zeichen in dieser Ausgabe wollen also die Musizierenden weniger festlegen als anregen zu lebendig-„manierlichem" Spiel, auch da, wo nichts eigens vorgeschrieben ist.

Zur Ausführung der Zeichen sei auf die im Vorwort der Ausgabe der Inventionen wiedergegebene Tabelle aus dem Klavierbüchlein für Friedemann Bach verwiesen; was den Charakter der Tanzstücke angeht, auf die ausführlichere Beschreibung im Vorwort zu den Französischen Suiten.

Hier zu den Tanzcharakteren in Kürze nur das Wesentlichste: Die *Allemande* ist in ruhig-gemessenem Schritt der Viertel zu musizieren, der 3/2-Takt der *Courante* in flüssiger Schrittbewegung der drei Halben (nicht der sechs Viertel!), wobei besonders an den Teilschlüssen auch Rhythmuswechsel in zweiteiligen Takt vorkommt. Der 3/4- oder 3/2-Takt der *Sarabande* ist langsam, oft geradezu feierlich bewegt im Rhythmus , das *Menuet* sehr lebhaft und anmutig-heiter, der *Passepied* etwas leichter noch als das Menuet. Die *Bourrée* und die *Gavotte* haben lebhaften Zweischritt-Takt (nicht etwa 4/4!), die erste ist mehr volkstümlich „untersetzt", die zweite mehr gesellschaftlich-graziös vergnügt. Die *Gigue* schließlich verlangt springlebendig-tänzerische Bewegung, wenn sie dem englischen Vorbild folgt, wie besonders in der ersten und vierten Suite, oder virtuos-schnellen, „hitzigeifrigen" Bewegungsfluß, wo sie von dem italienischen Giguentypus angeregt ist, so besonders in der zweiten Suite, aber auch, verbunden mit deutscher fugenhafter Arbeit, in der dritten und sechsten.

Die Vorzeichen sind nach heutigem Brauch gesetzt, so daß sie jeweils für den ganzen Takt gelten. Die alte polyphone Schreibweise wurde auch bei akkordischen Zusammenklängen möglichst gewahrt, ebenso die Anschaulichkeit des Notenbildes bei engem Zusammenrücken der Stimmen in der Höhe oder Tiefe, weshalb in solchen Fällen Schlüsselwechsel möglichst vermieden wurde. Besondere Anmerkungen finden sich am Schluß des Bandes.

playing, according to Friedemann Bach, "was very delicate, fine and pleasant to the ear". In the dance movements of the Suites, in particular, we must also not forget that Bach was no strict pedant but, as testified by one of the later rectors of the Thomas-Schule, an "omnibus membris rhythmicus" – one with rhythm in all his members. At that time such dance movements were intended to be felt and performed "quickly and gracefully". This does not mean that they are to be played superficially and thoughtlessly, let us say, but sensitively and intelligently, with great rhythmical swing, particularly in the plastically delicate embellishments of the melodic line. As guide in this direction we have taken the ornament and articulation signs from the best old copies. However, even here the copyists – and also Bach himself – often omitted the signs where the ornament was conventionally understood. On the other hand, the notation of the signs was by no means uniform since the style and manner of ornamentation was not systematized in detail. There was always something spontaneous and personal about it. Hence in this edition the marks are intended less to dictate to the player a fixed manner of interpretation than to incite him to embellish his performance flexibly and sensitively even where it is not expressly indicated.

Regarding the execution of the ornaments, see the Table from the Little Clavier Book for Wilhelm Friedemann Bach reproduced in the Preface of our edition of the Inventions. For a detailed description of the dance pieces, see the Preface to the French Suites.

Here we will only touch briefly on the most important points: The *Allemande* is to be played in a quiet, stately four-part metre, the 3/2 time of the *Courante* in a flowing movement of the three half-notes (minims) – not six quarter-notes! There is also a change of rhythm to two-part time at the close of the sections. The 3/4 or 3/2 metre of the *Sarabande* is slow and often with stately rhythm , the *Minuet* very lively and graceful, the *Passepied* somewhat lighter than the *Minuet*. The *Bourrée* and the *Gavotte* are in sprightly two-part metre (not 4/4!), the first more popular in style, the gaiety of the second more refined and gracious in atmosphere. Finally the *Gigue* requires a jerky rhythm when it is based on the English model, as in the first and fourth Suite or a virtuoso pace and bouncing rhythm when based on the Italian, as in the second Suite. This is true also of the third and sixth, where the Italian style is combined with German fugal technique.

The accidentals follow modern usage, being valid for the whole bar. The old polyphonic notation also has been retained in the chords as far as possible; likewise the visual clarity of the notation where the upper and lower voices are written close together. For this reason change of clef has been avoided as far as possible in such cases. Special comments will be found at the end of the volume.

cours» (d'après l'appréciation de Forkel) et dont le jeu au piano était excessivement «délicat, fin et agréable à l'oreille» (selon le témoignage de Friedemann Bach). Il ne faut pas perdre de vue que, surtout dans les mouvements de danse des Suites, Bach n'avait pas la rigidité d'un homme à perruque, mais qu'il était un «omnibus membris rhythmicus» – ayant du rythme dans tous ses membres –, comme le disait un de ses recteurs de l'école St. Thomas. Ces mouvements de danse étaient considérés à cette époque comme «agiles et galants» et exécutés dans cet esprit. Ceci ne veut pas dire superficiellement et négligemment, mais, au contraire, délicatement et spirituellement, avec une agitation résolue et vive, particulièrement dans les ornements subtils de la mélodie. La manière d'y parvenir est indiquée par les signes d'ornement et d'articulation extraits des meilleures copies anciennes provenant des propres élèves de Bach. Toutefois, les copistes ont souvent renoncé, comme Bach l'a fait aussi, à mettre ces signes, là, où l'ornement se conçoit de lui-même. D'autre part, leurs prescriptions ne sont pas toujours semblables, car la façon d'ornementer n'a pas été fixée dans ses détails, on y a toujours laissé une place à la conception personnelle du joueur. Les signes contenus dans cette édition ne veulent pas contraindre le joueur, mais plutôt l'inciter à jouer les ornements d'une façon vivante, également là, où rien n'a été indiqué.

Pour l'exécution des signes, on se reportera au tableau provenant du «Klavierbüchlein» écrit pour Friedemann Bach et reproduit dans la Préface de l'édition des Inventions. Quant au caractère des danses, il est décrit d'une façon plus détaillée dans la Préface des Suites Françaises.

Ici nous ne donnerons qu'un court aperçu sur l'essentiel de leur caractère de danse: L'Allemande est à jouer sur un rythme tranquille et régulier où chaque pas représente une noire. La mesure à 3/2 de la Courante a un mouvement plus rapide de trois blanches (non de six noires) et – principalement à la fin des cadences – parfois un changement de rythme aux mesures binaires. La mesure à 3/4 ou à 3/2 de la Sarabande est lente, souvent franchement solennelle, à rythme . Le Menuet très vif et enjoué. Le Passepied encore plus léger que le Menuet. La Bourrée et la Gavotte ont un pas vif à deux temps (non à 4/4!); la première est plutôt une danse populaire à mouvements ramassés, moins élégante que la deuxième qui est une danse de société, gracieuse et gaie. La Gigue enfin, demande des mouvements de danse sautillants et pleins d'entrain si elle suit l'exemple anglais, comme surtout dans la première et quatrième Suite, ou bien des mouvements fougueux, de grande agilité, si elle est inspirée par le genre italien de la gigue, comme on le rencontre surtout dans la deuxième Suite, mais aussi associée au style fugué allemand, comme dans la troisième et sixième Suite.

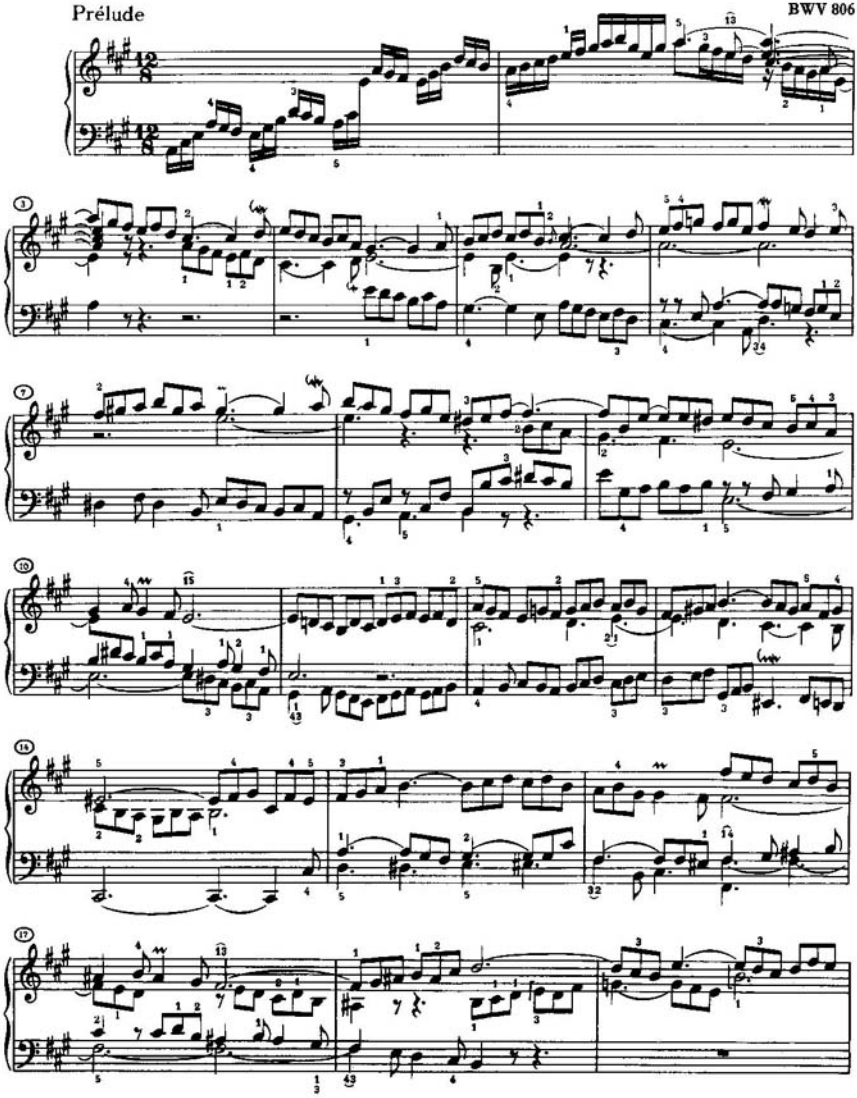
Les altérations répondent à l'écriture moderne, autrement dit, elles sont valables pour toute la mesure. L'ancienne écriture polyphone a été autant que possible respectée, également dans les émissions simultanées de sons des accords. Il en est de même pour l'aspect du texte où les voix se rapprochent vers le haut ou vers le bas; dans ces cas on a évité autant que possible un changement de clefs. Les remarques spéciales sont réunies à la fin de ce volume.

Erlangen, Herbst 1971 RUDOLF STEGLICH

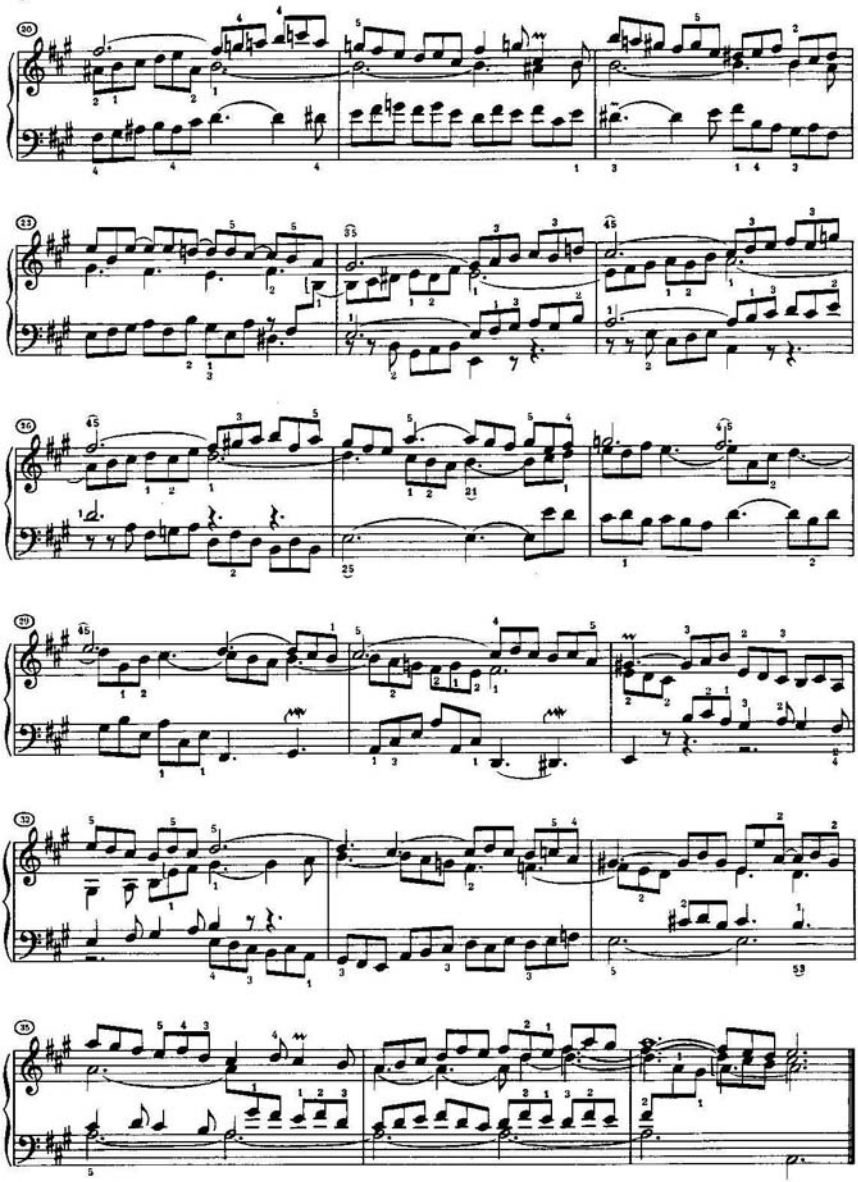
SUITE I

Prélude

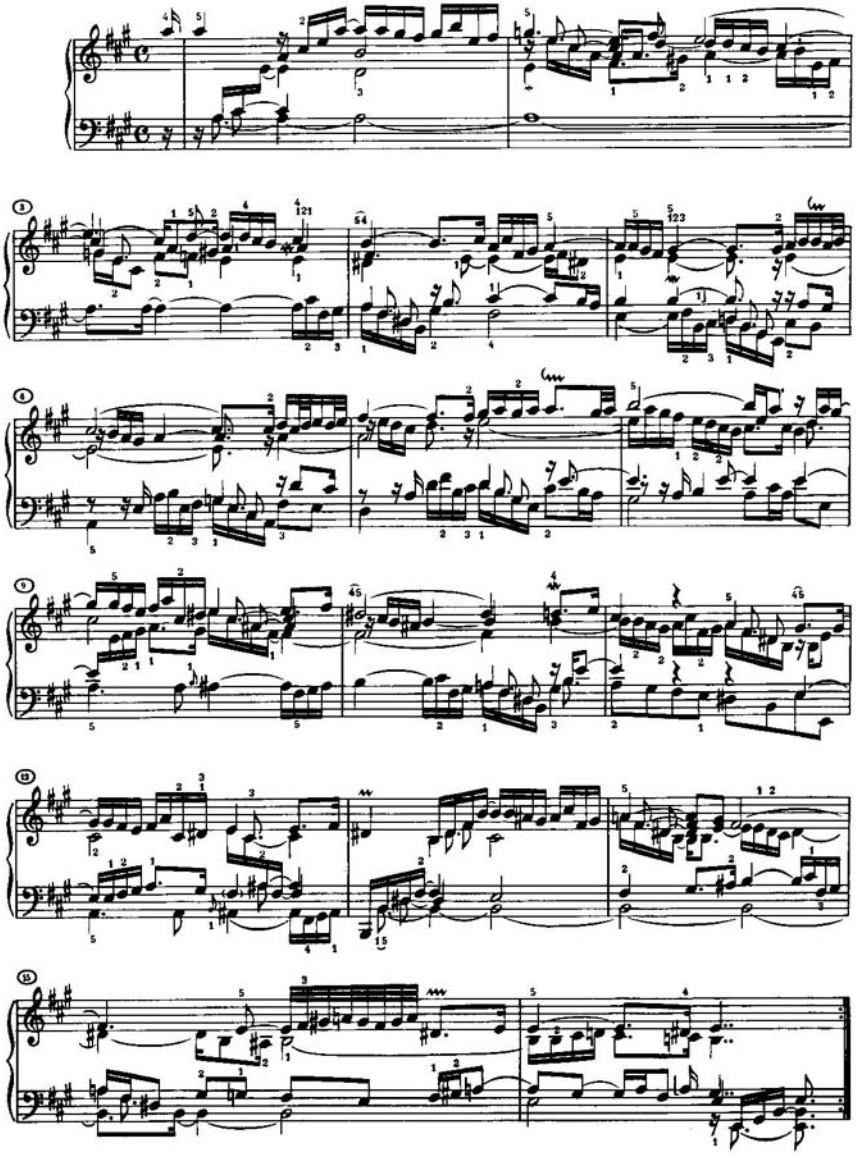
BWV 806

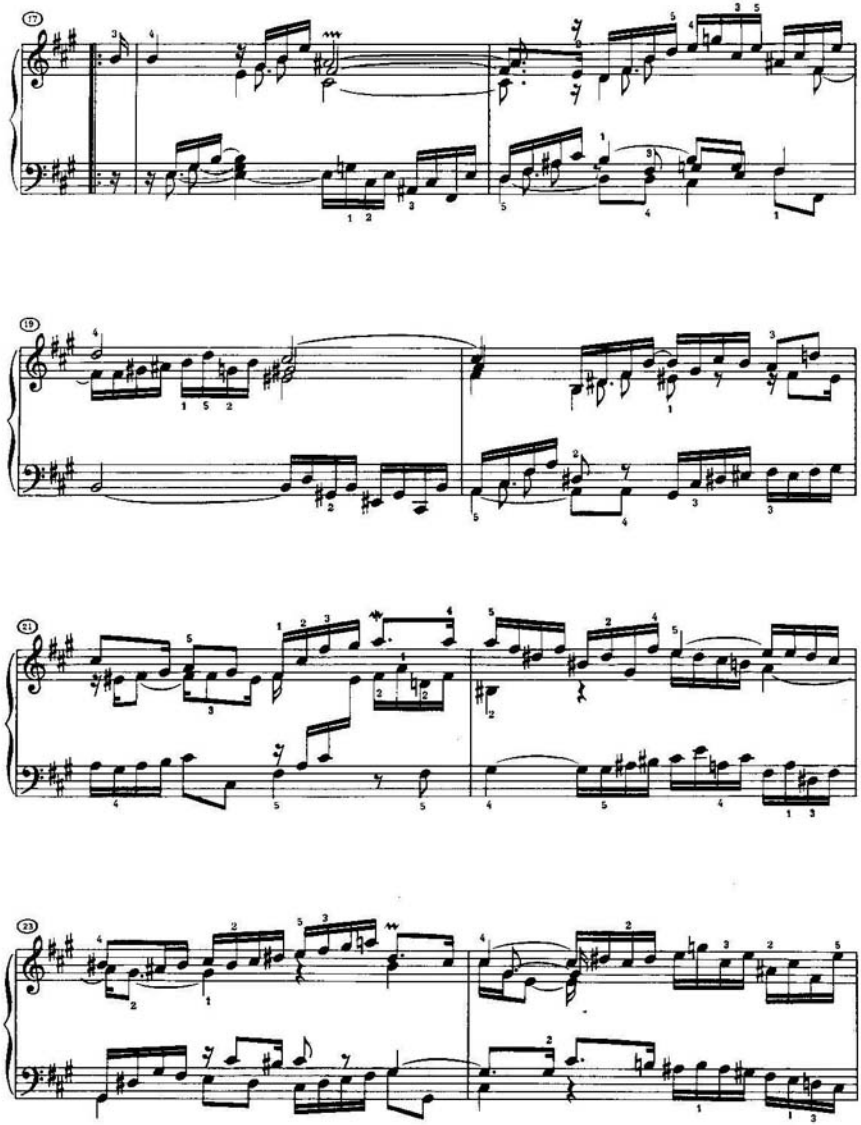


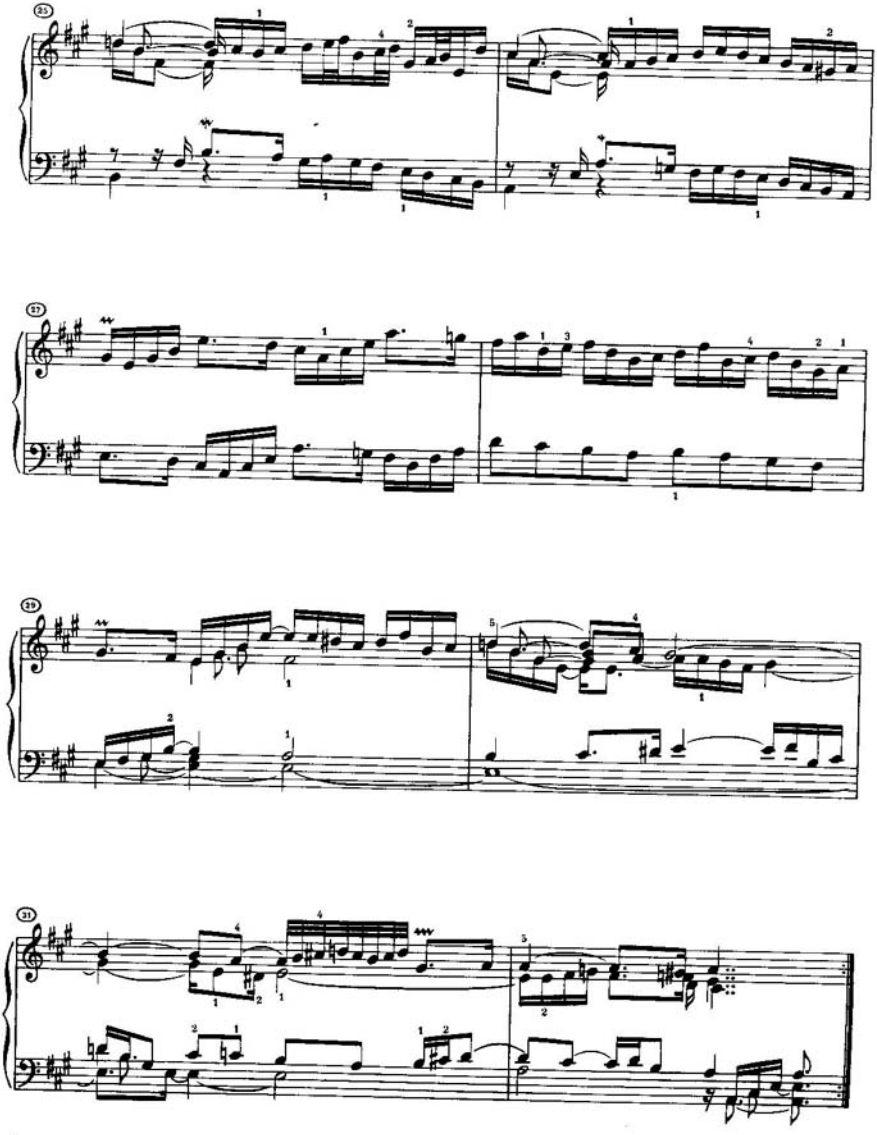
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 1958/1986 by G. Henle Verlag, München



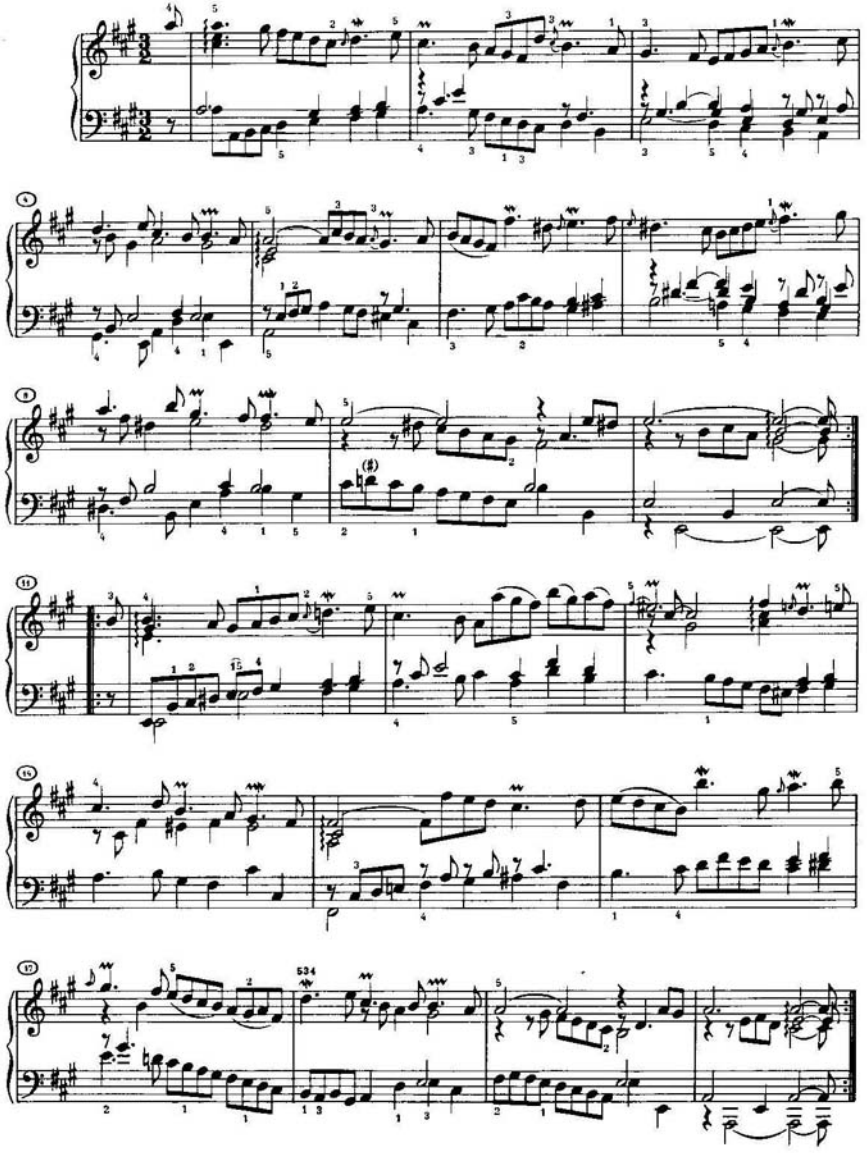
Allemande



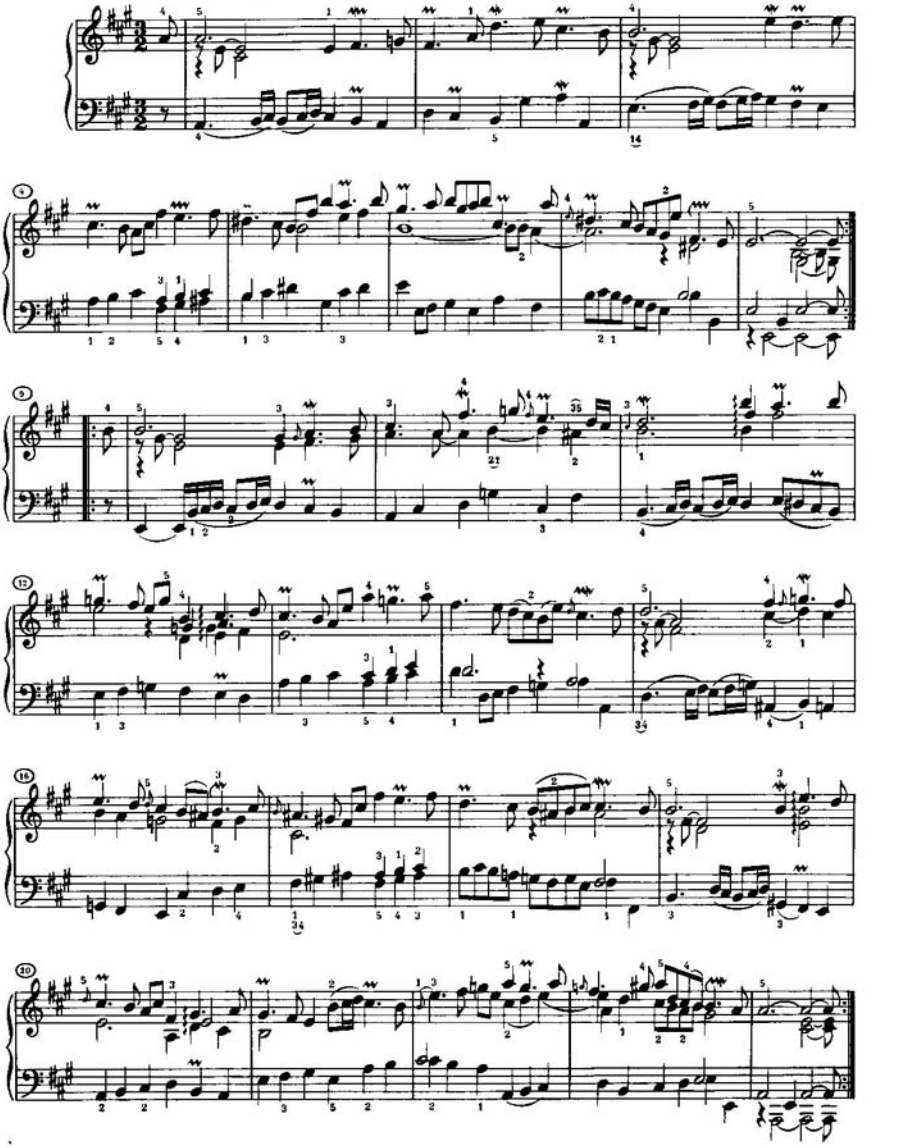




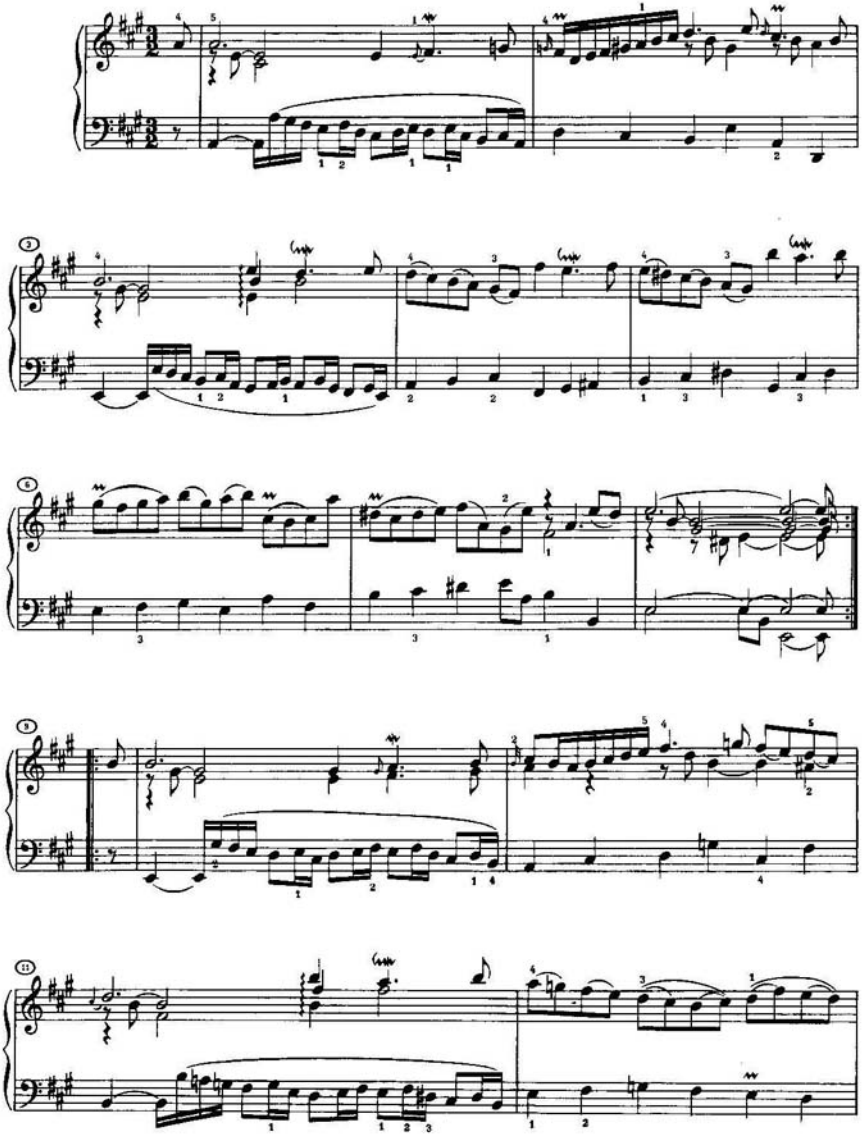
Courante I

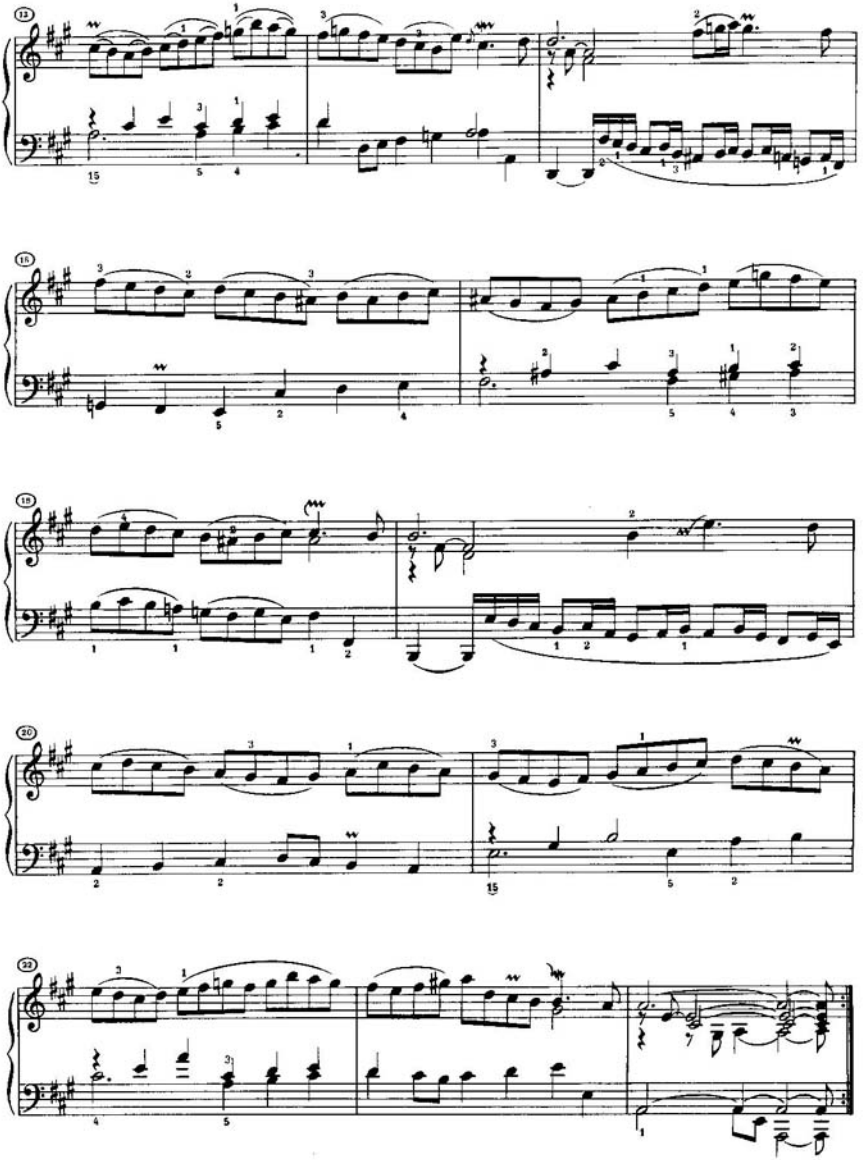


Courante II avec deux Doubles

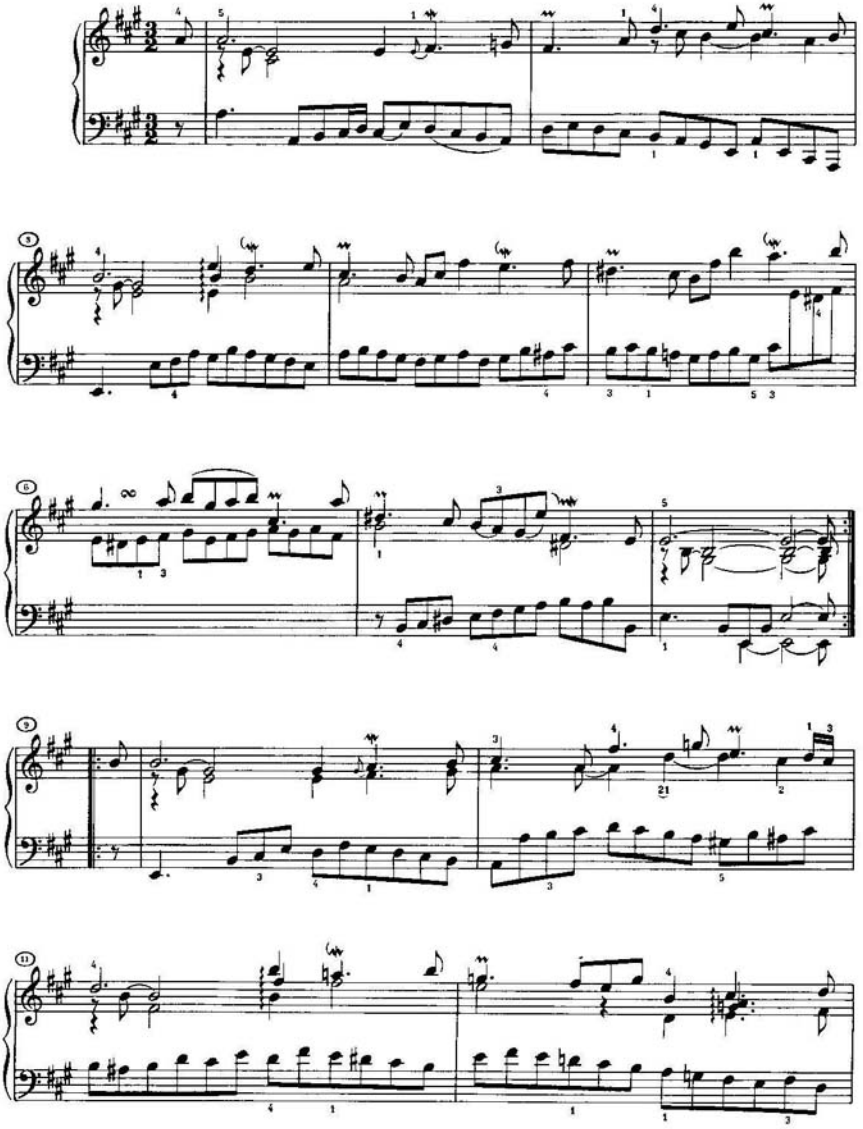


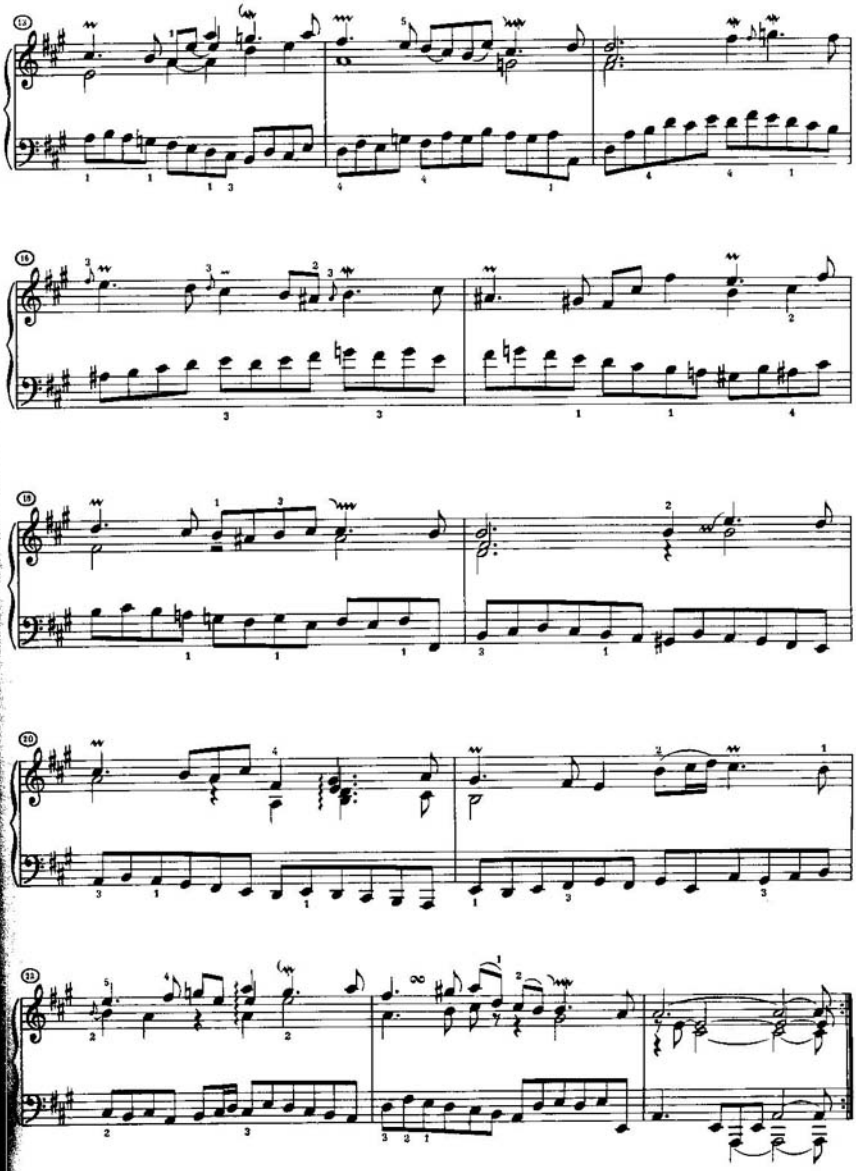
Double I



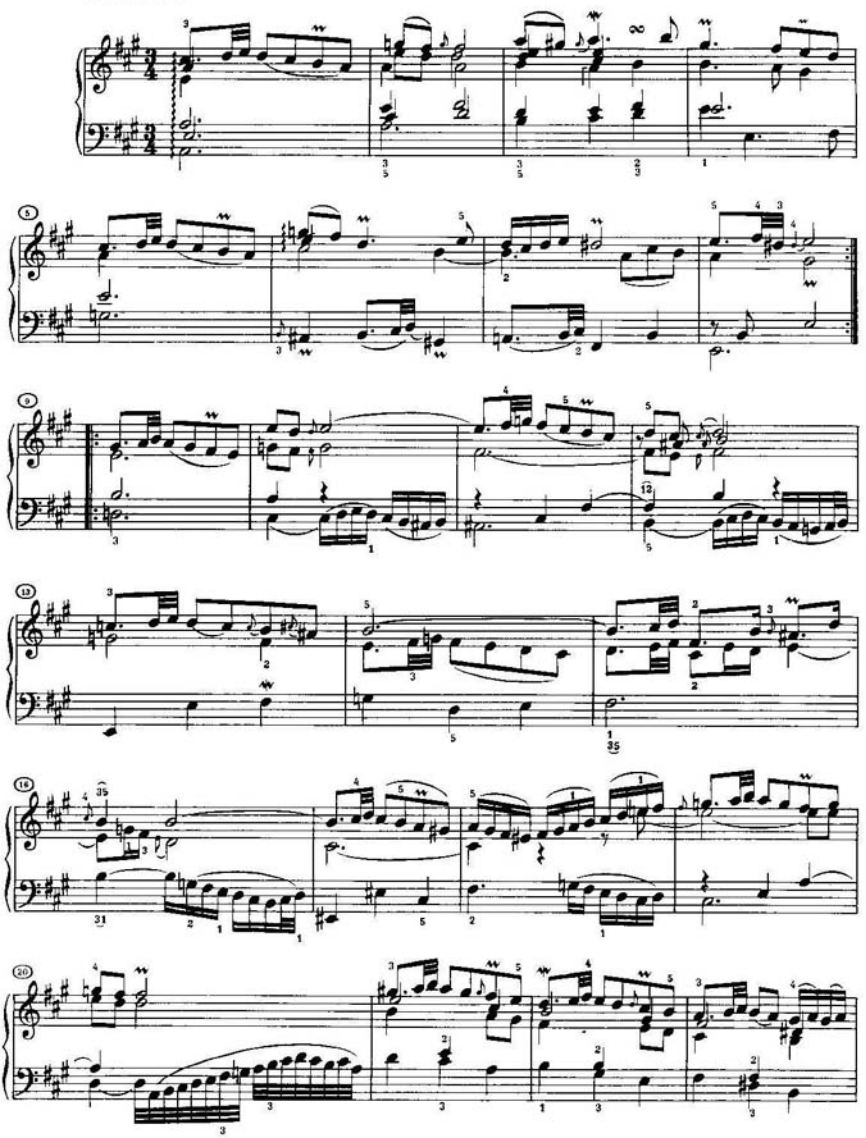


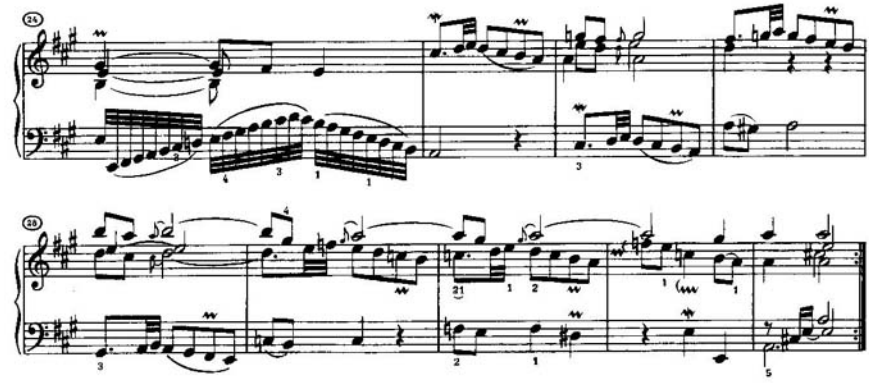
Double II



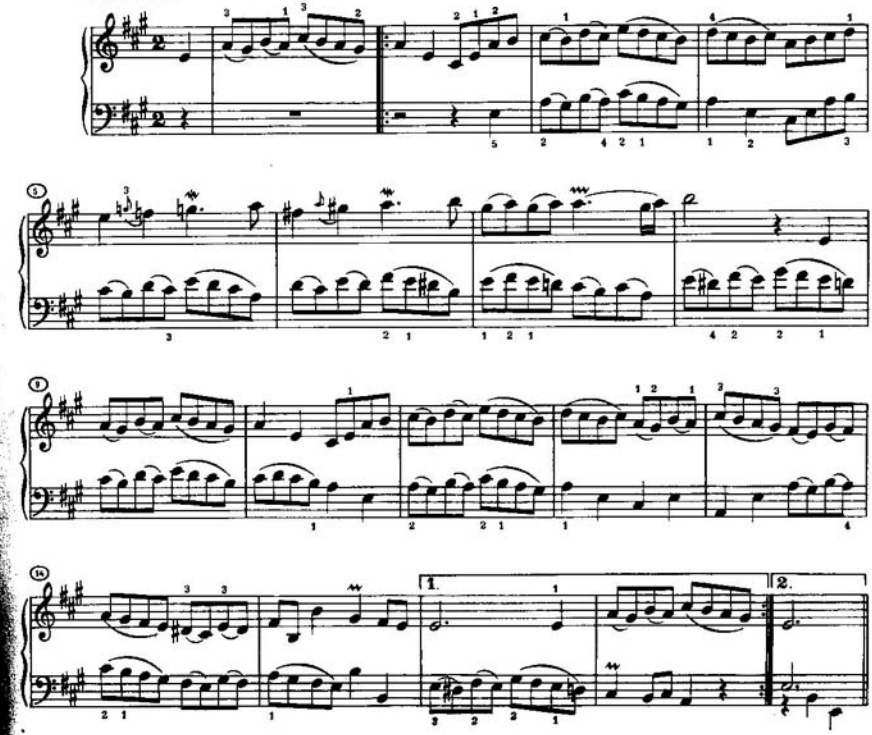


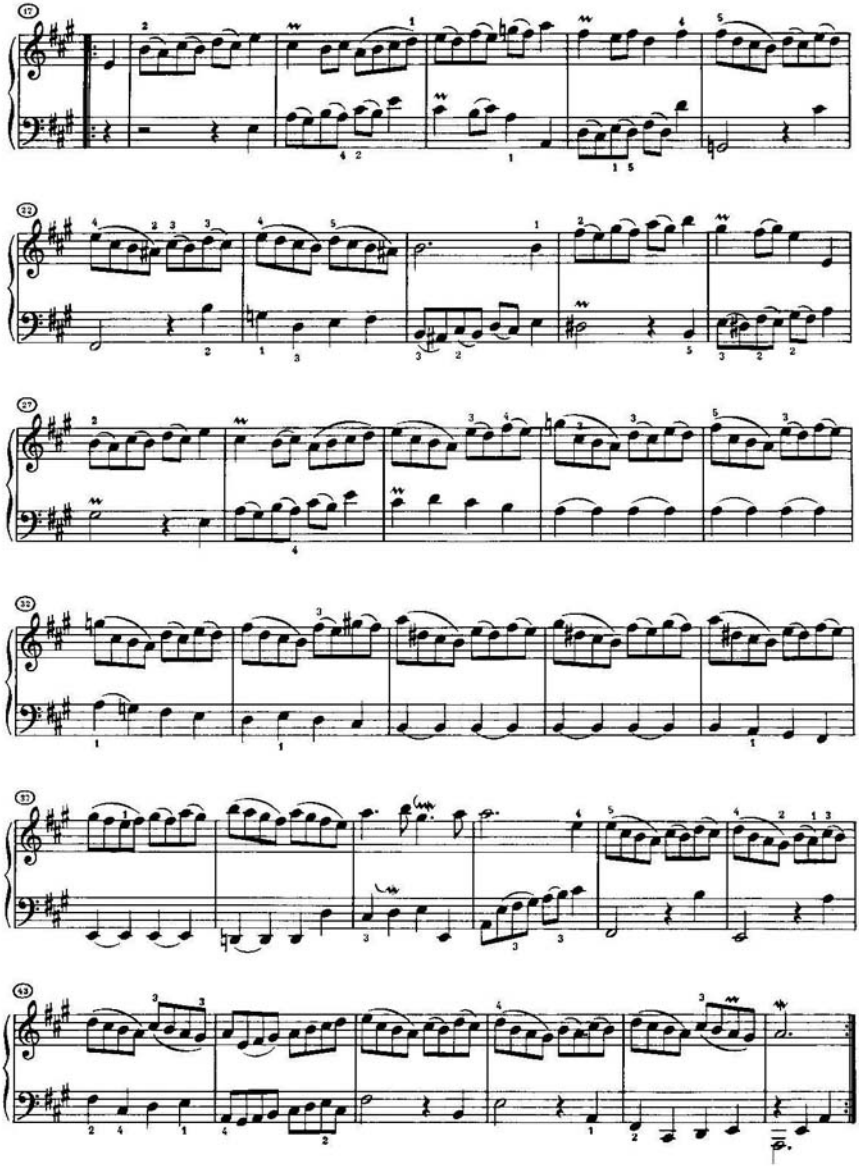
Sarabande



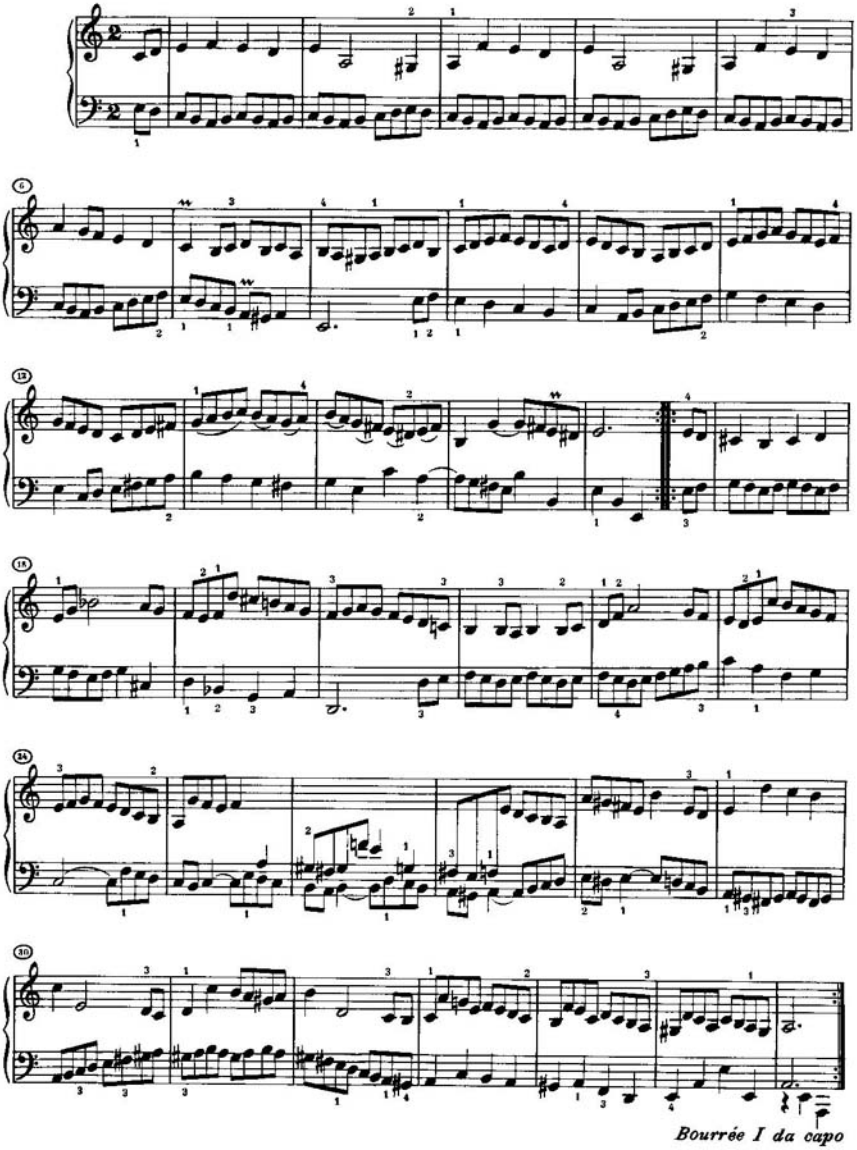


Bourrée I



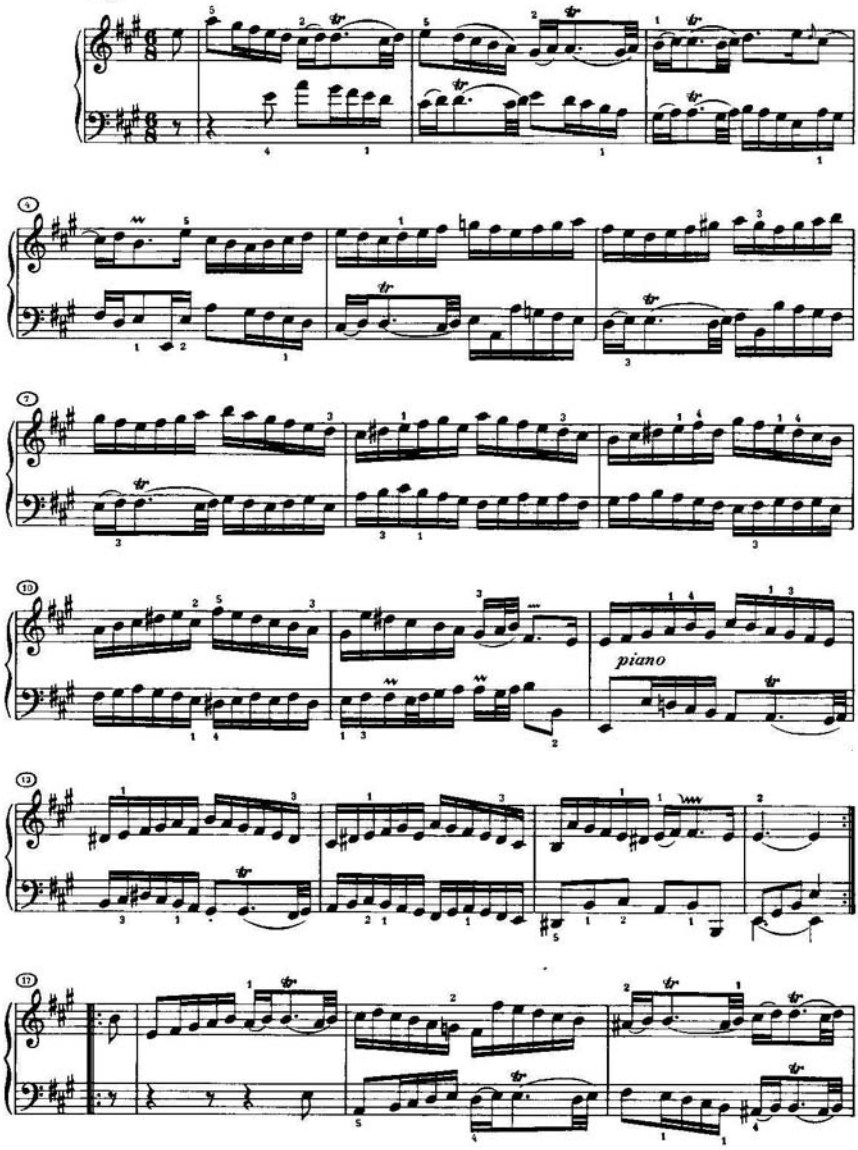


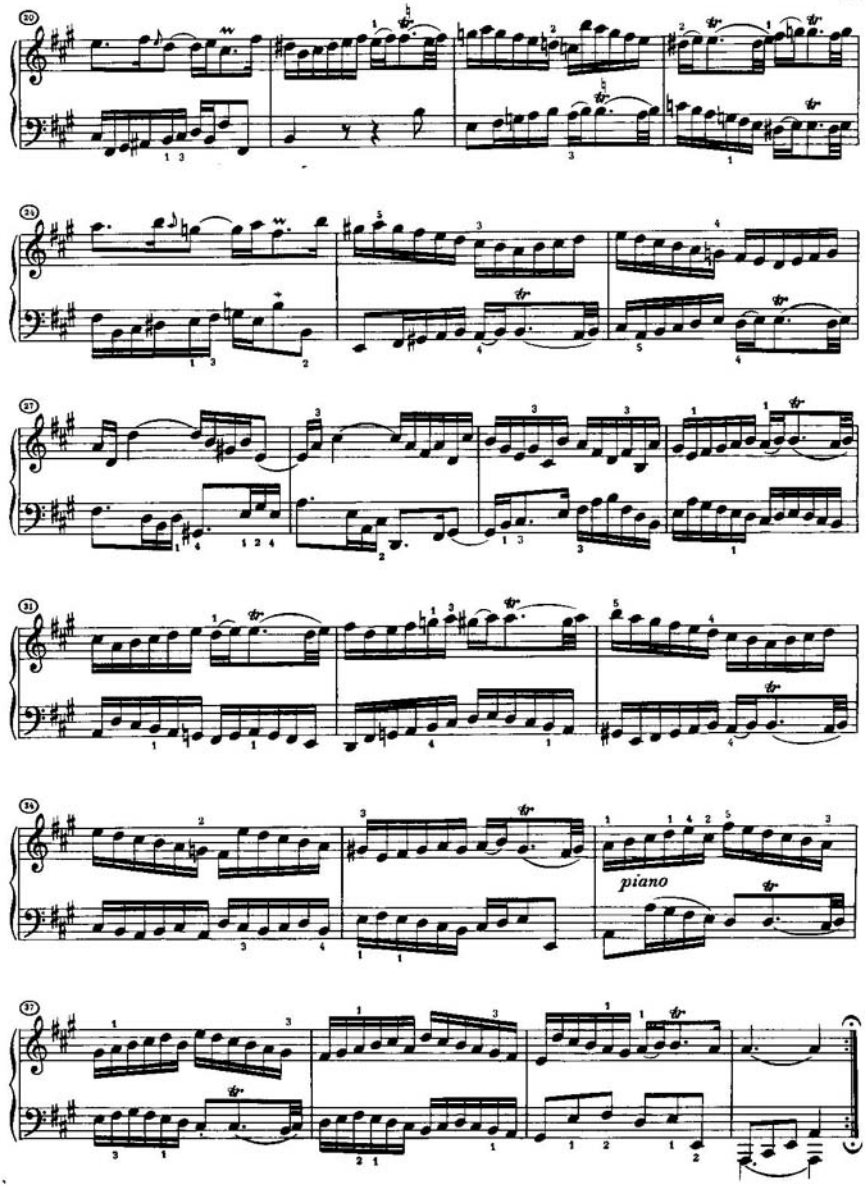
Bourrée II



Bourrée I da capo

Gigue

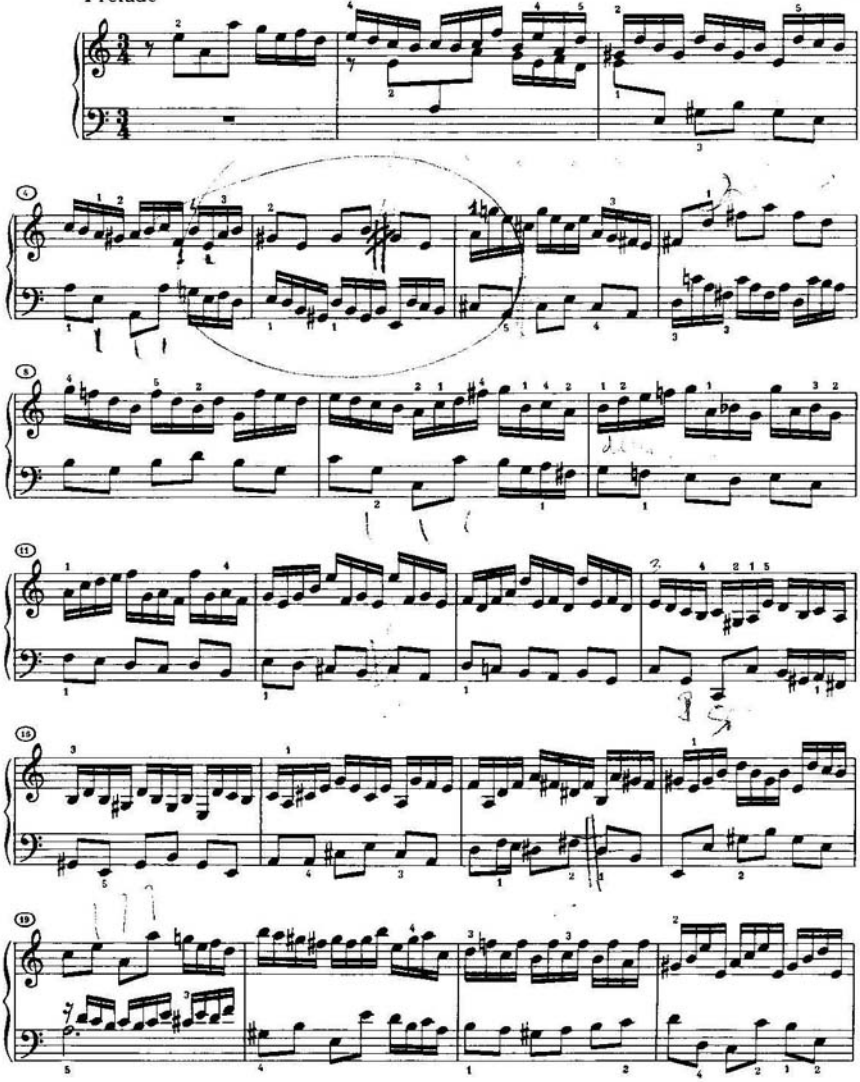


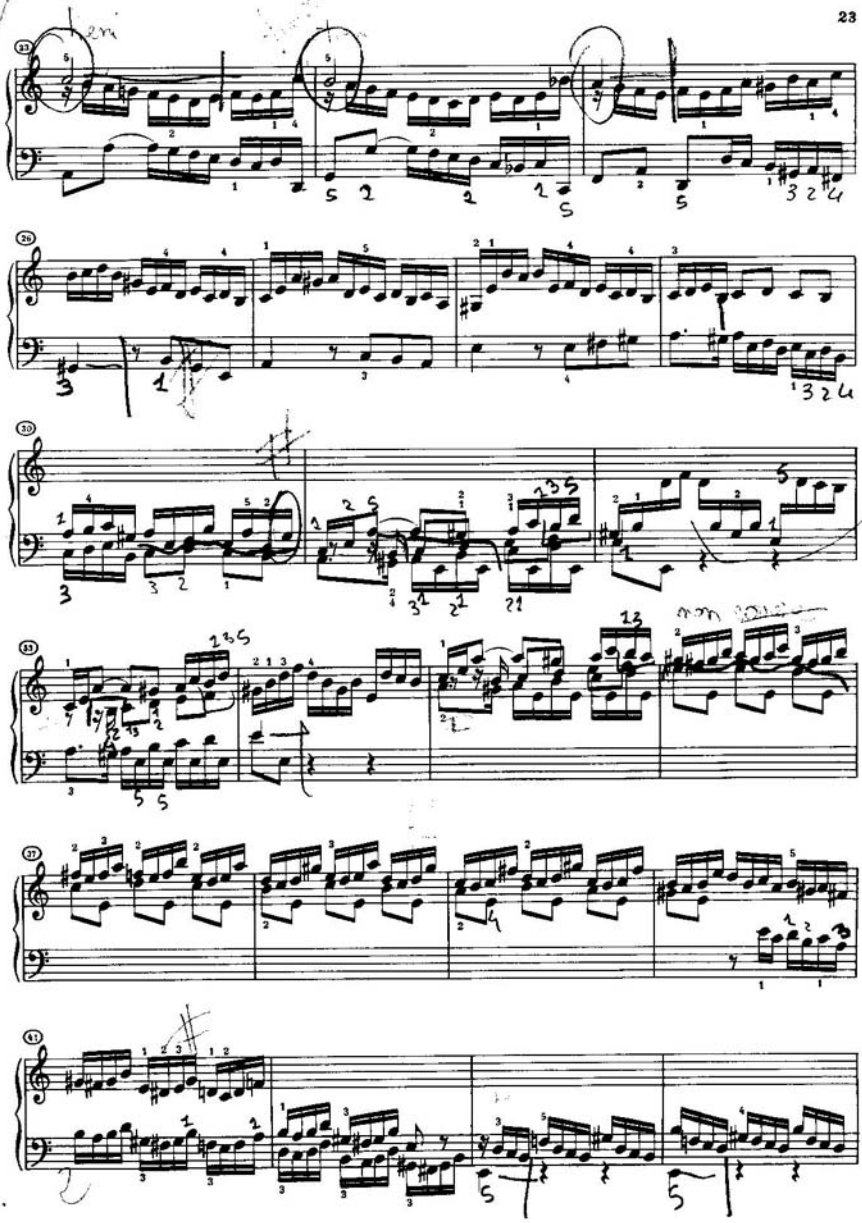

piano

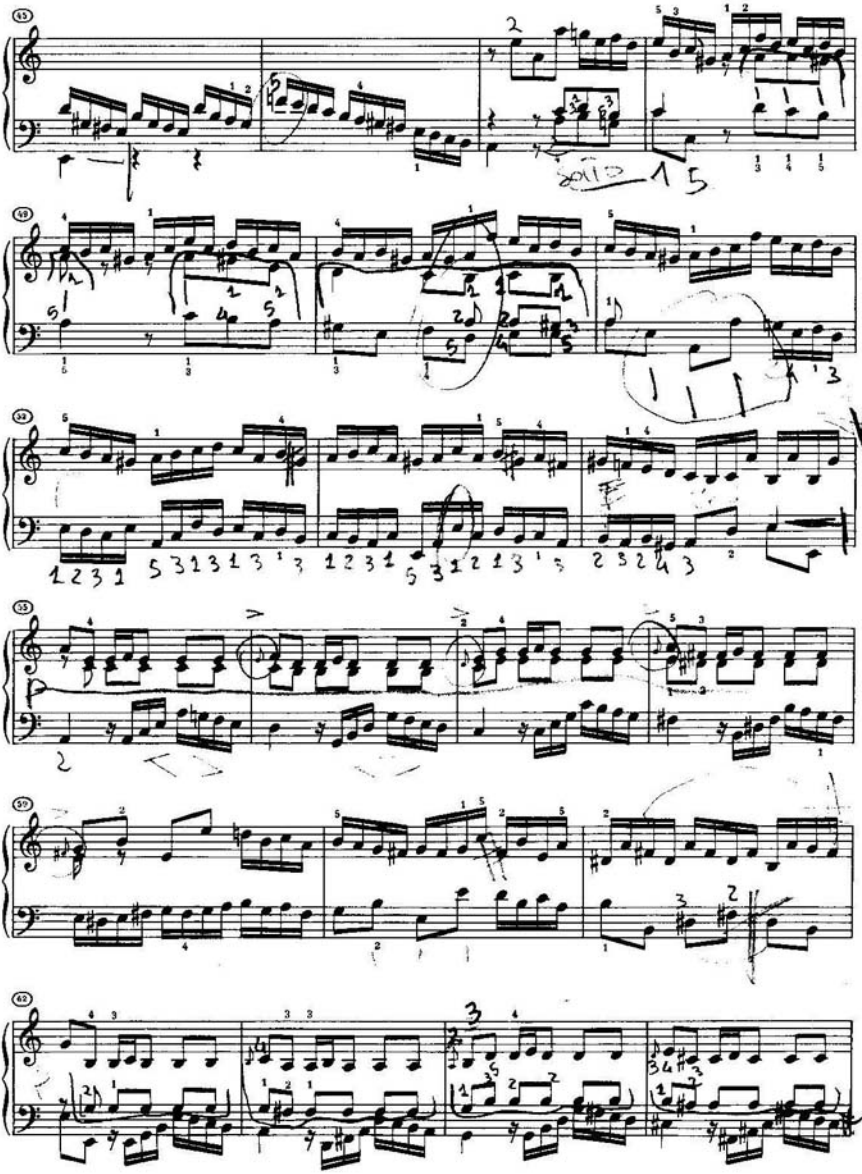
SUITE II

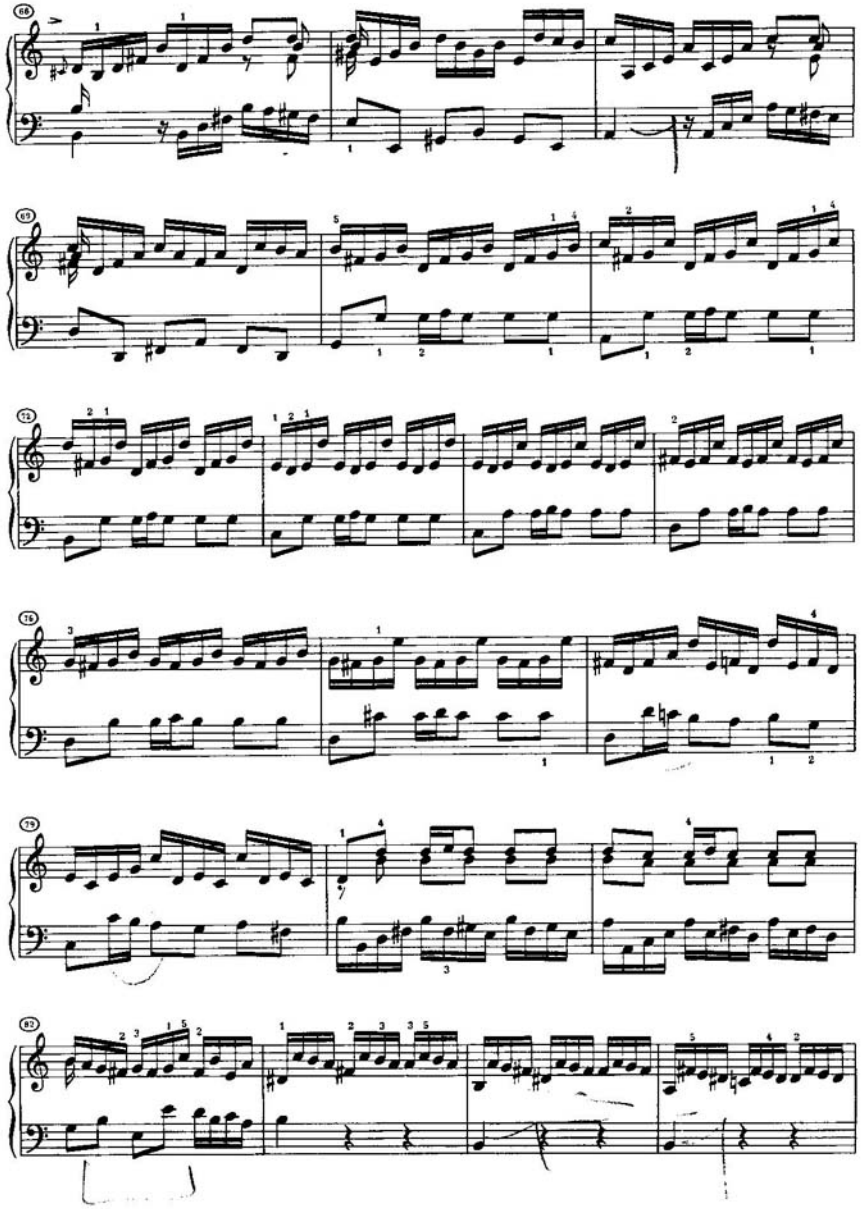
Prélude

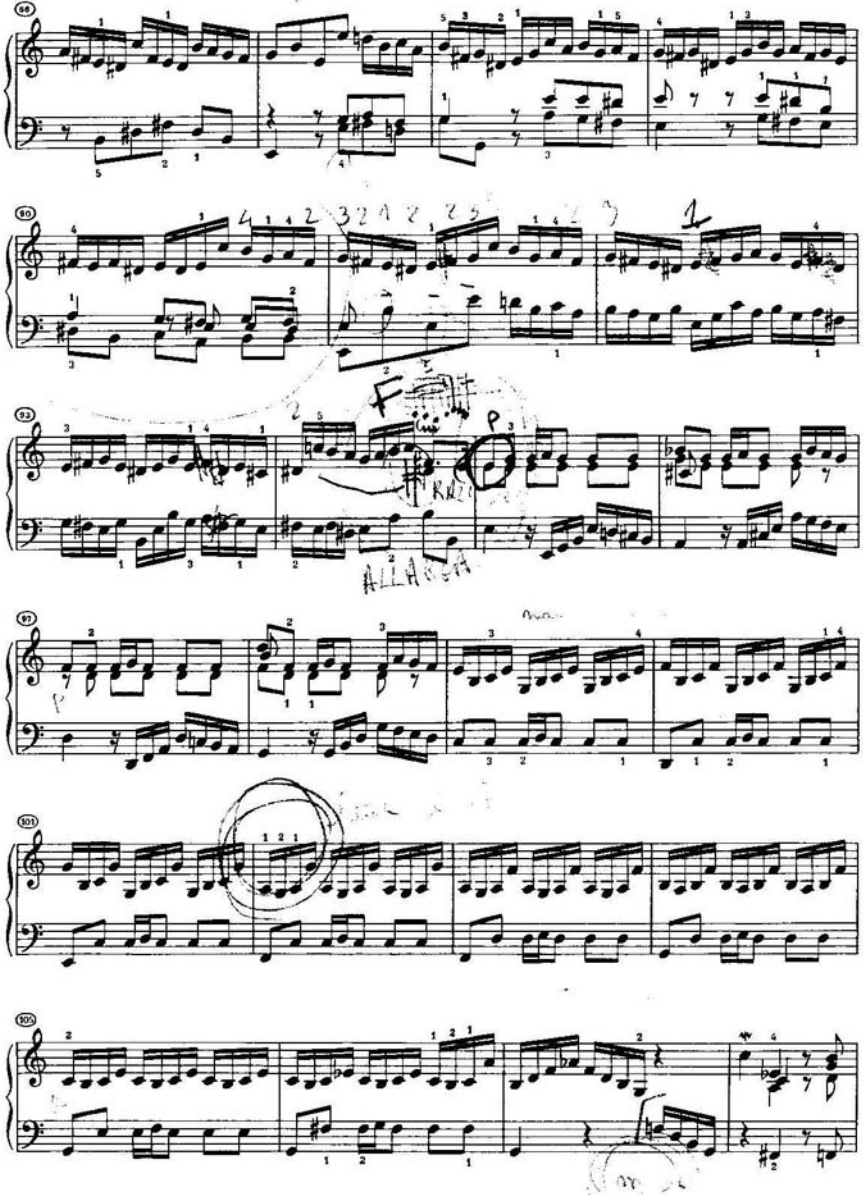
BWV 807

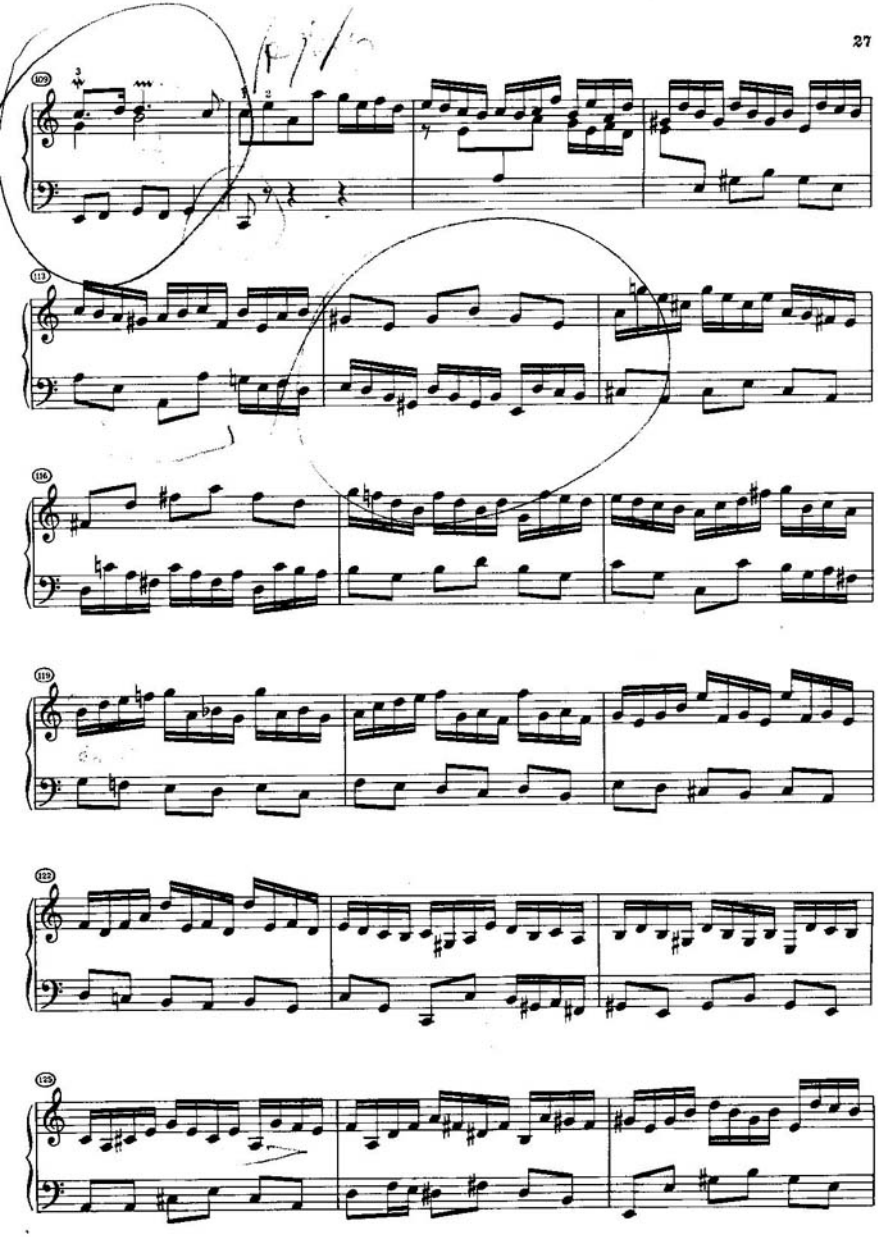


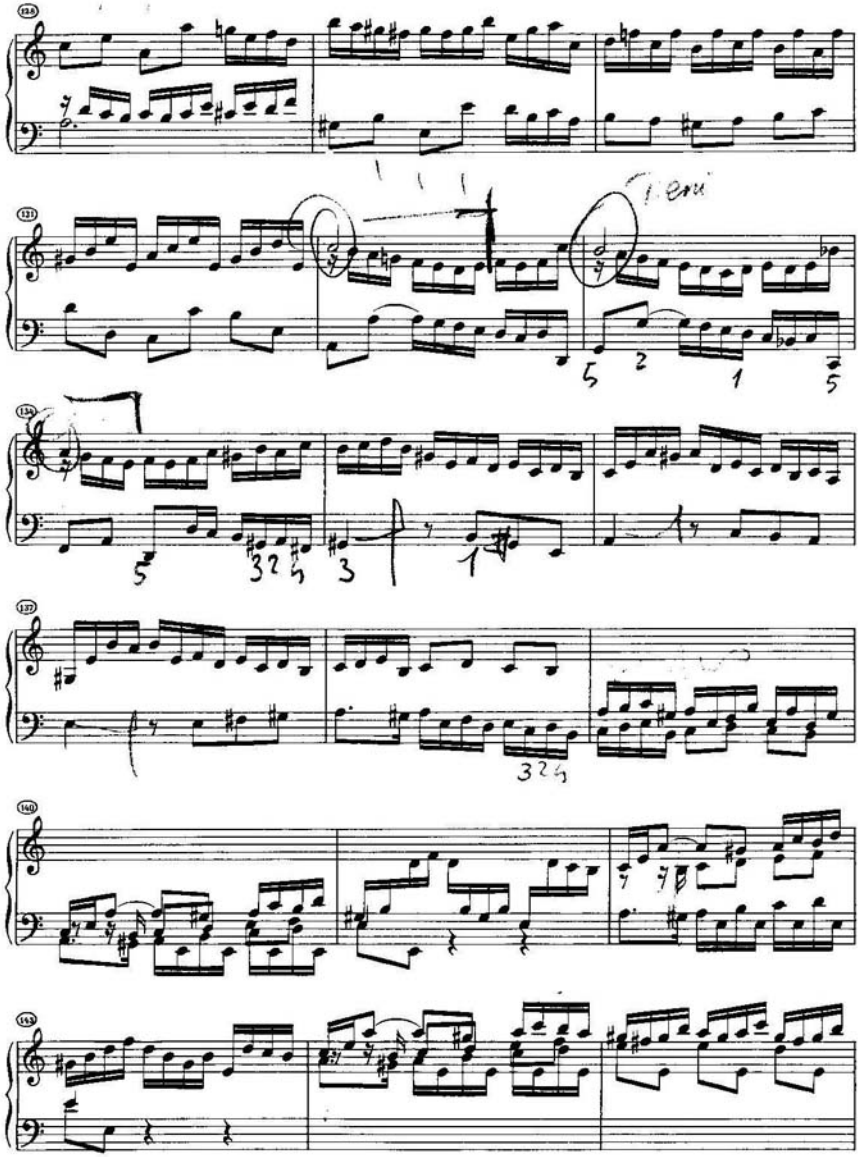


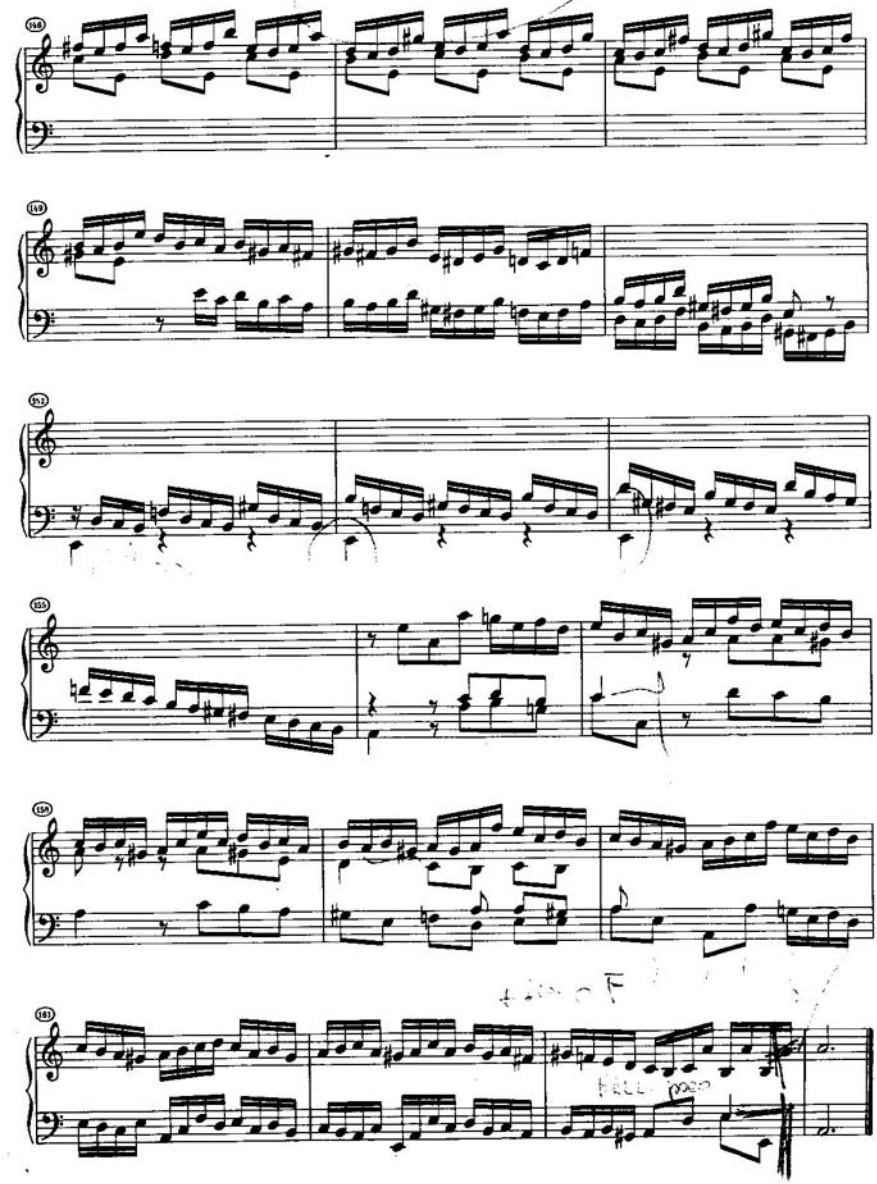




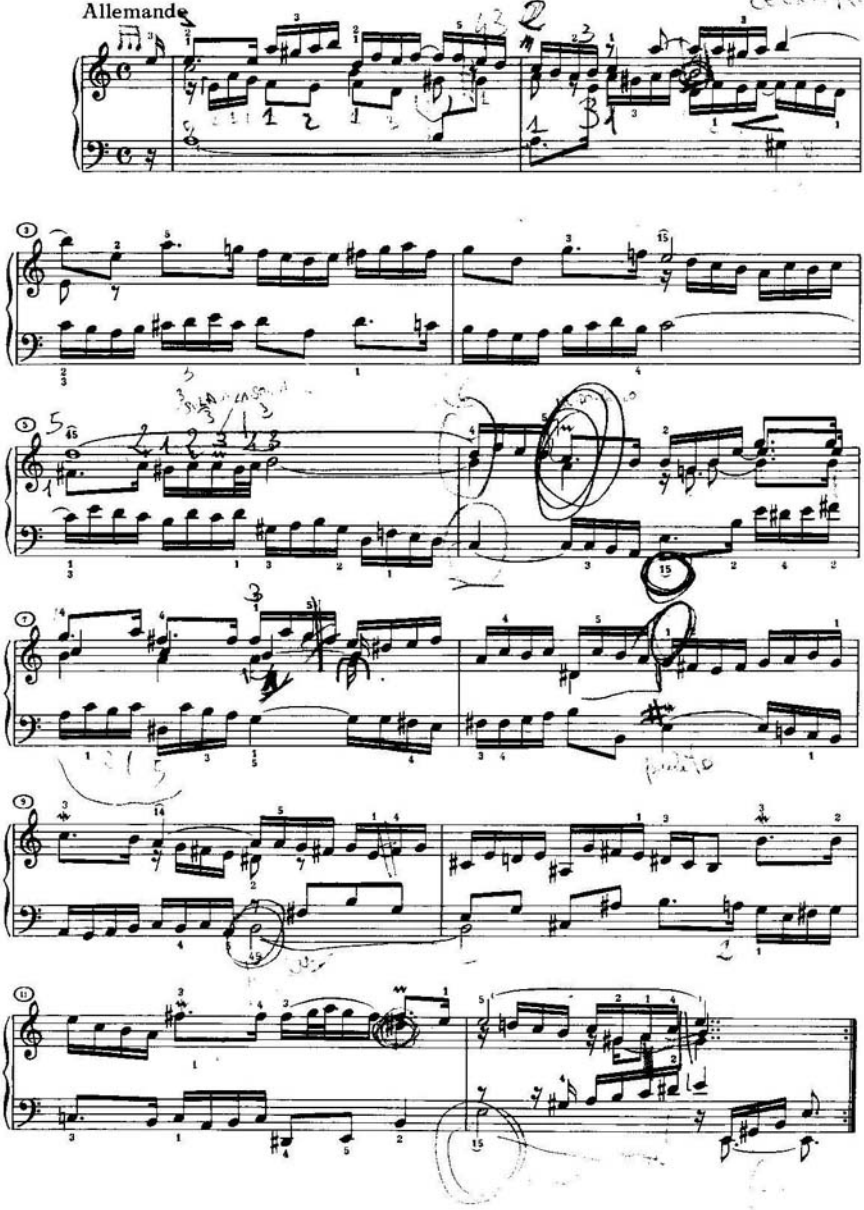


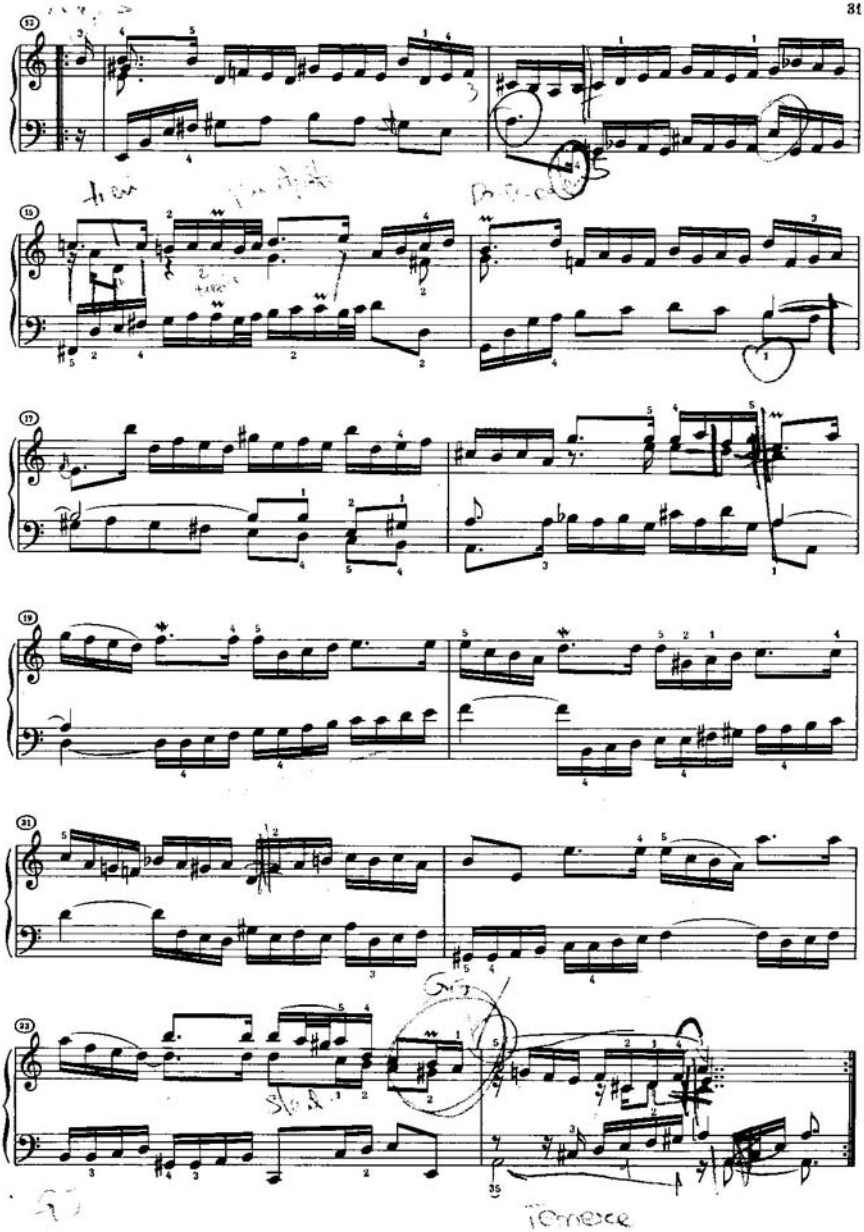



128
131
134
137
140
143

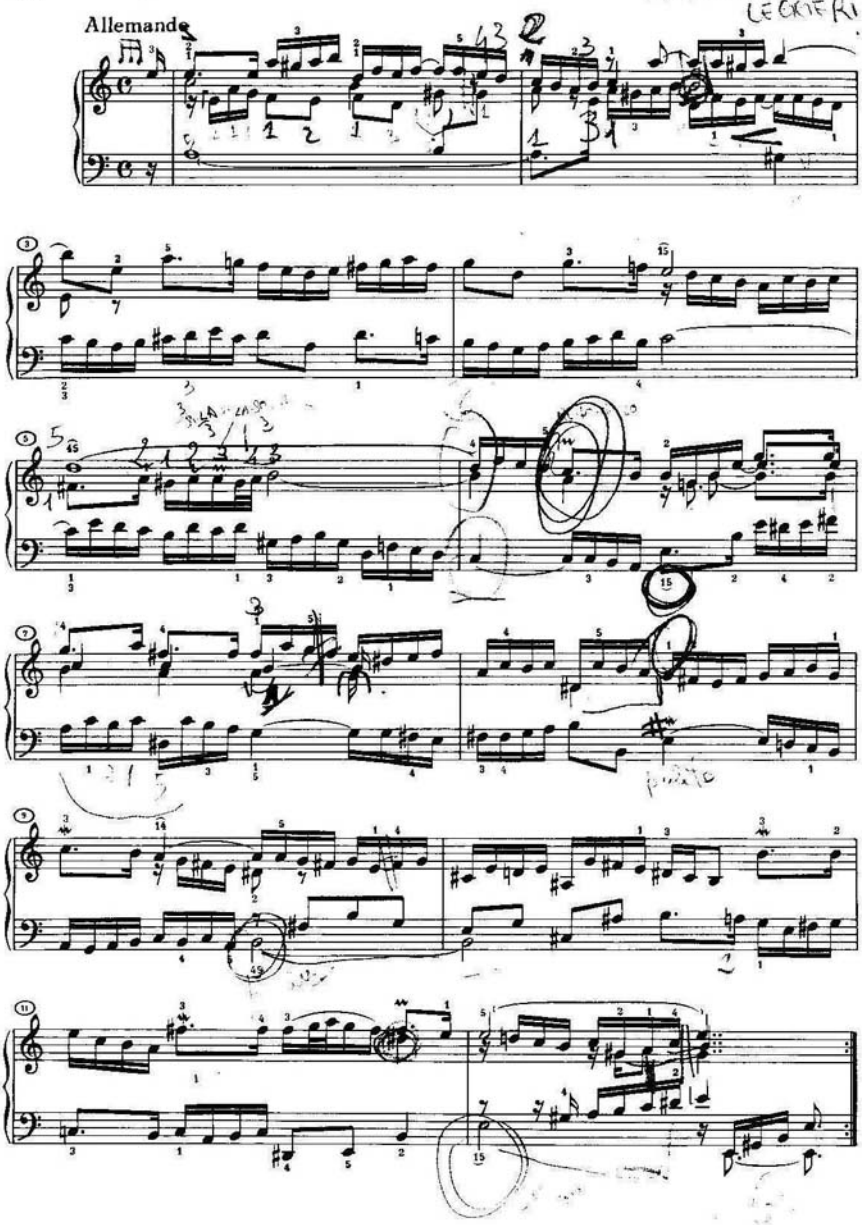

148
149
152
155
158
161

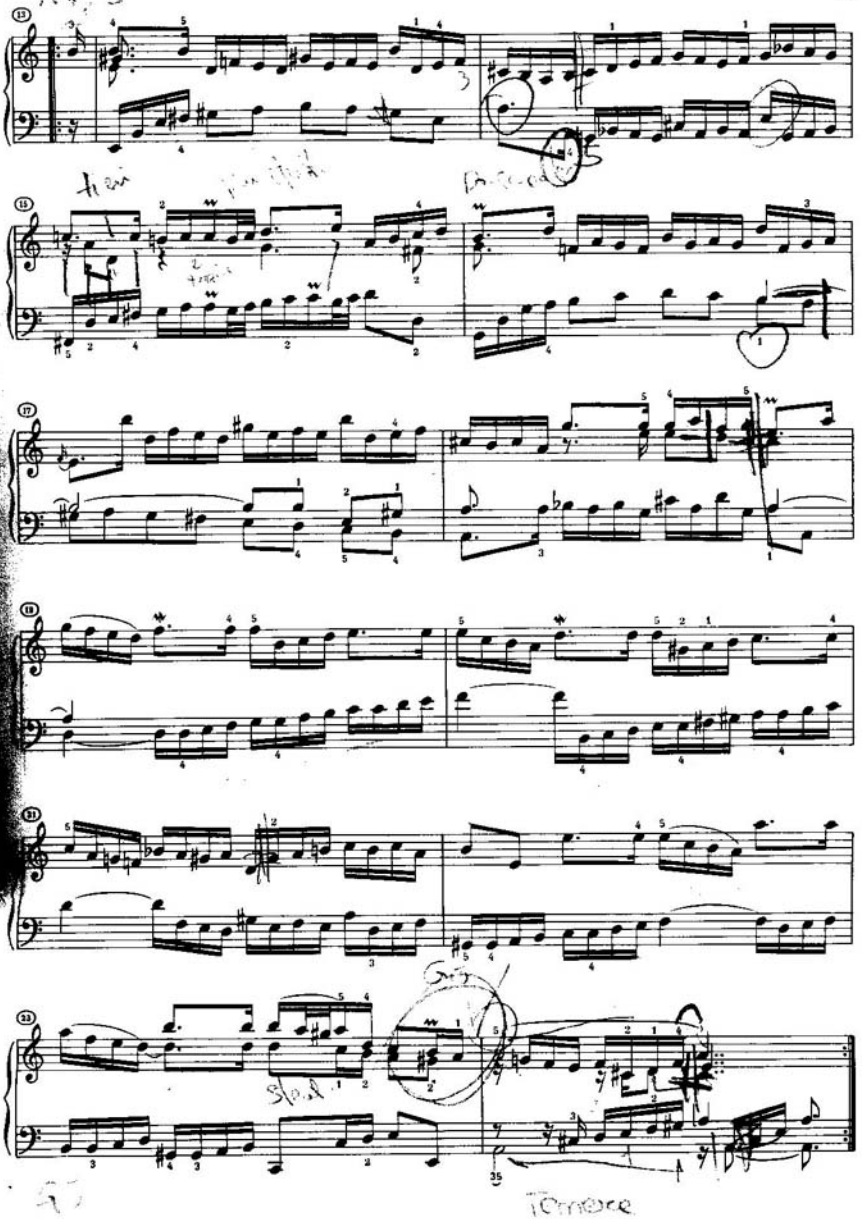
Allemande



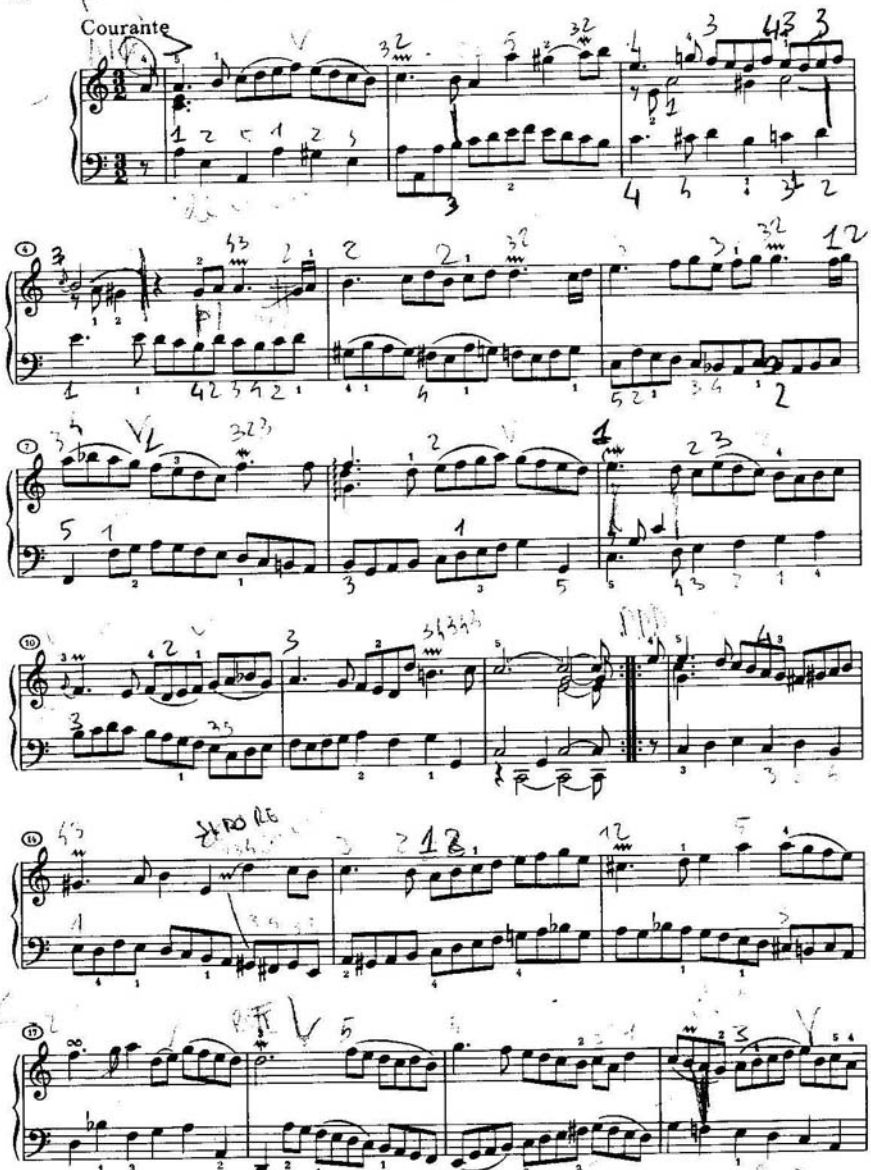


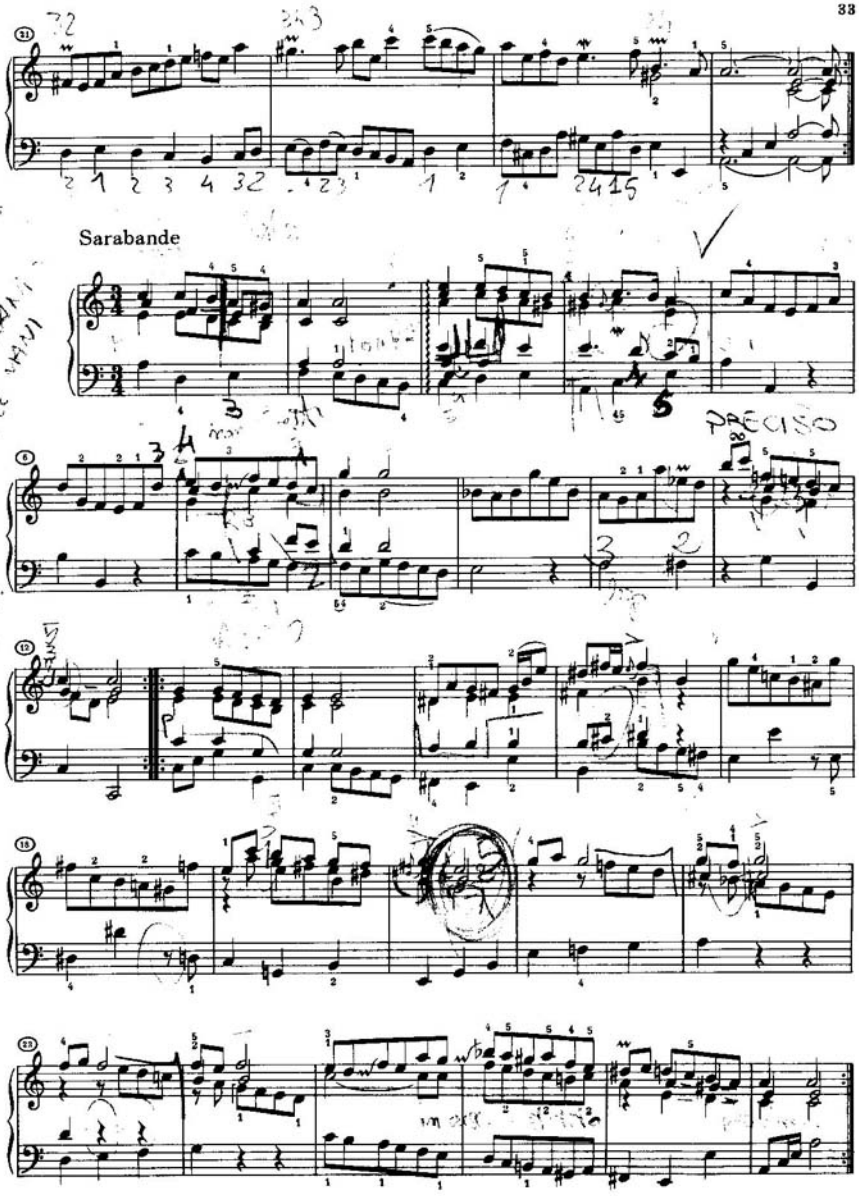
Allemande



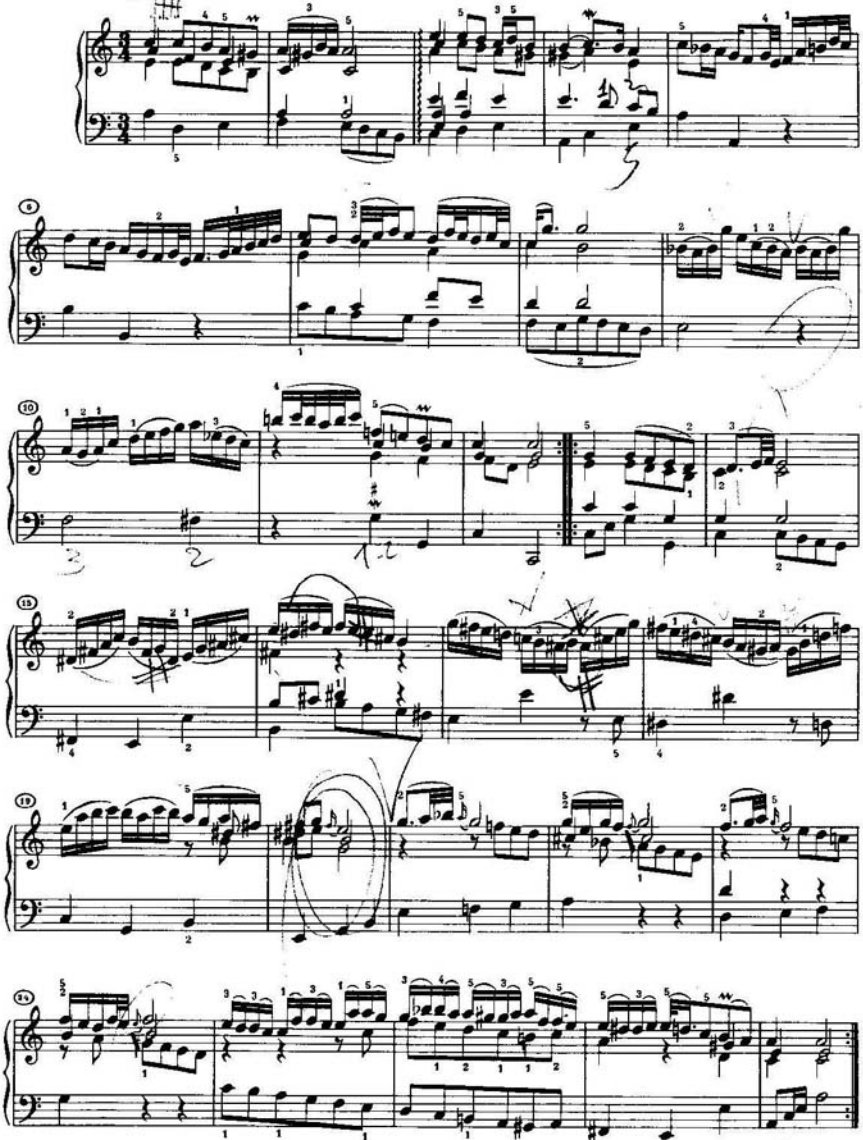


Courante

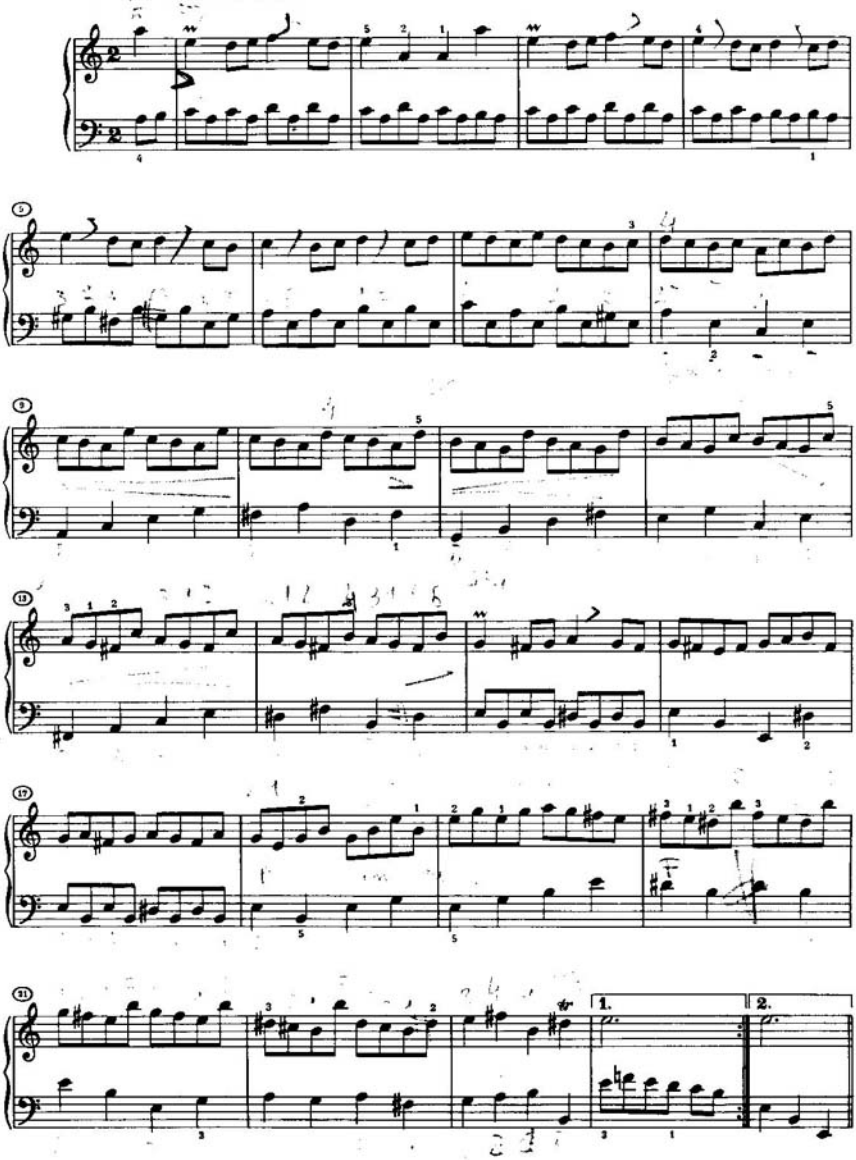


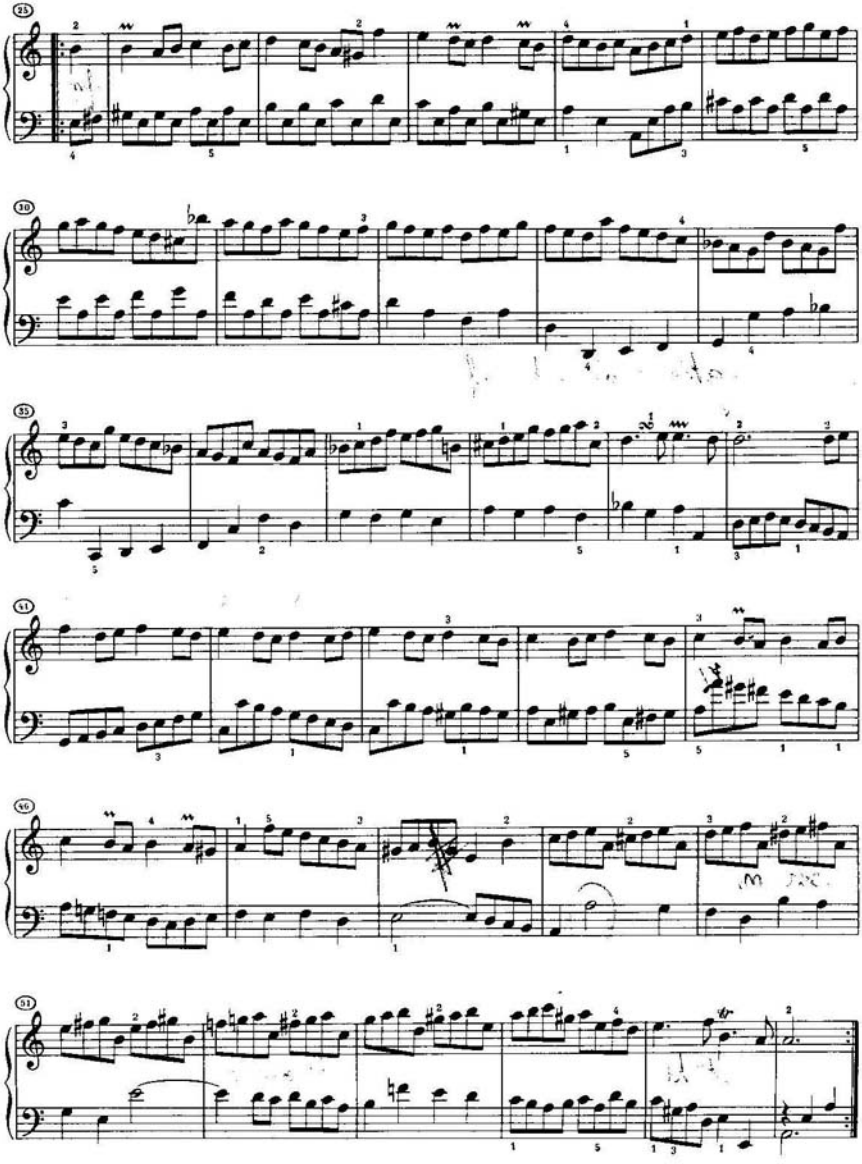

Sarabande
PRECISO

Les agréments de la même Sarabande

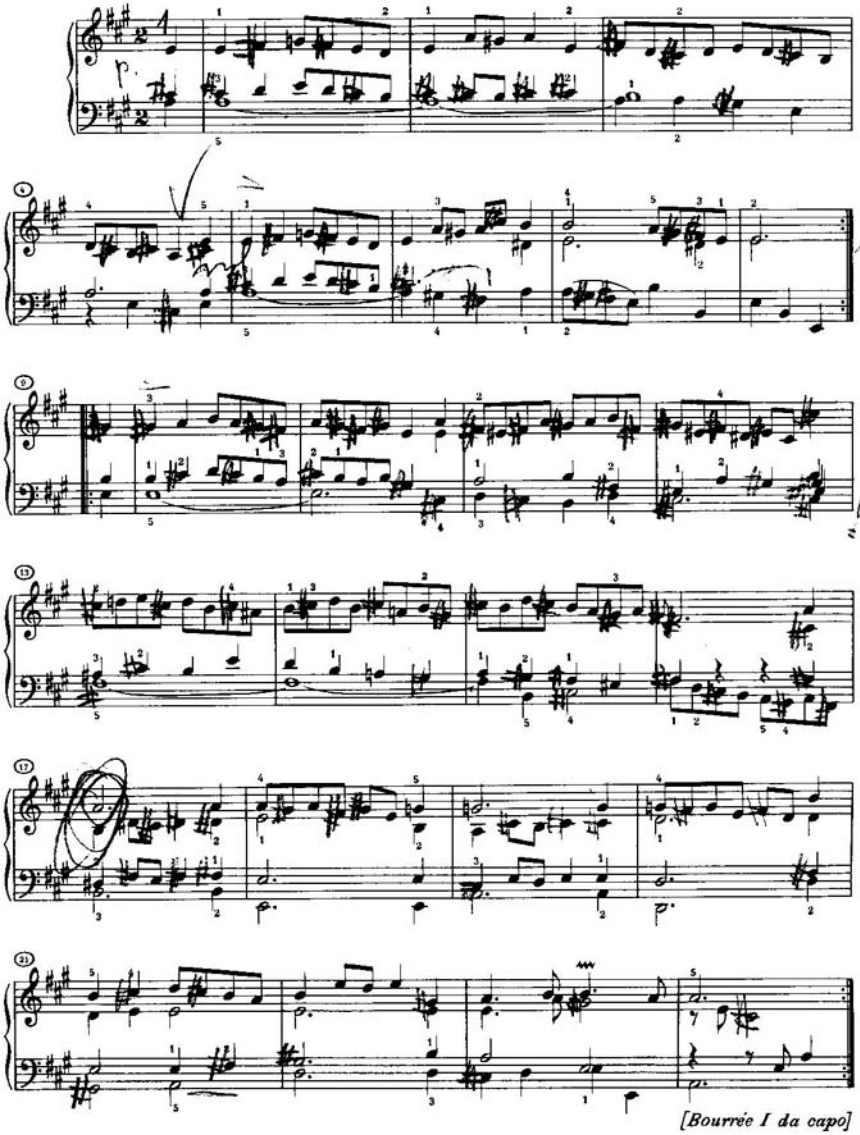


Bourrée I alternativement





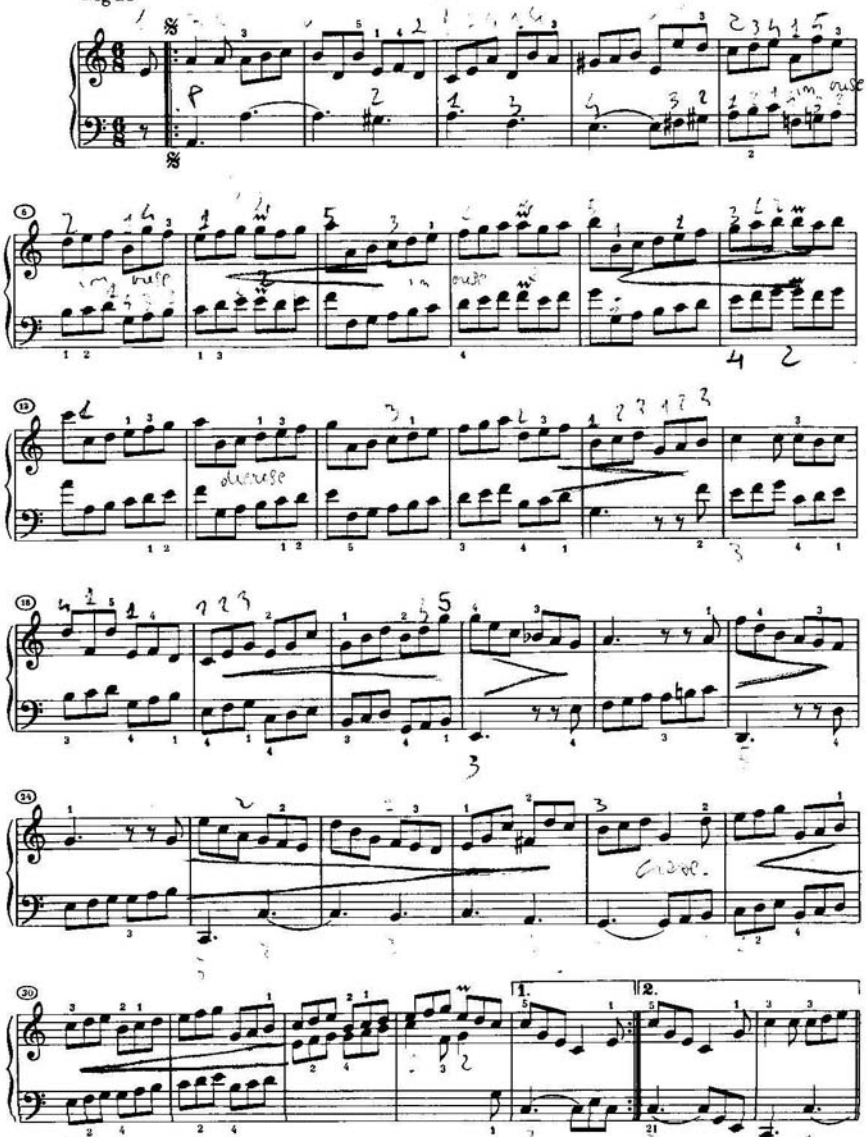
Bourrée II

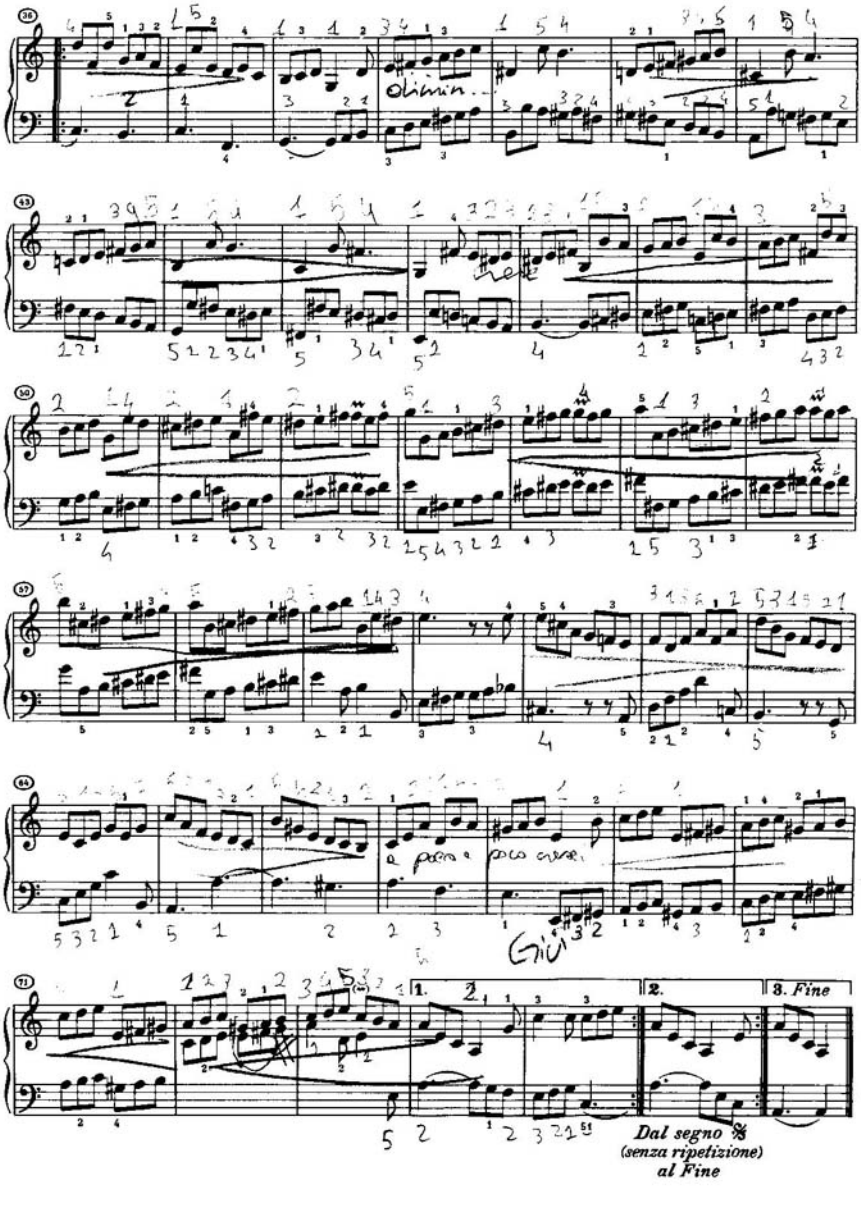


[Bourrée I da capo]

STALLATO DA VICINO (PIANO) * Cordoni mano sinistra !!
Sinistra pericolosa (come la destra)

Gigue

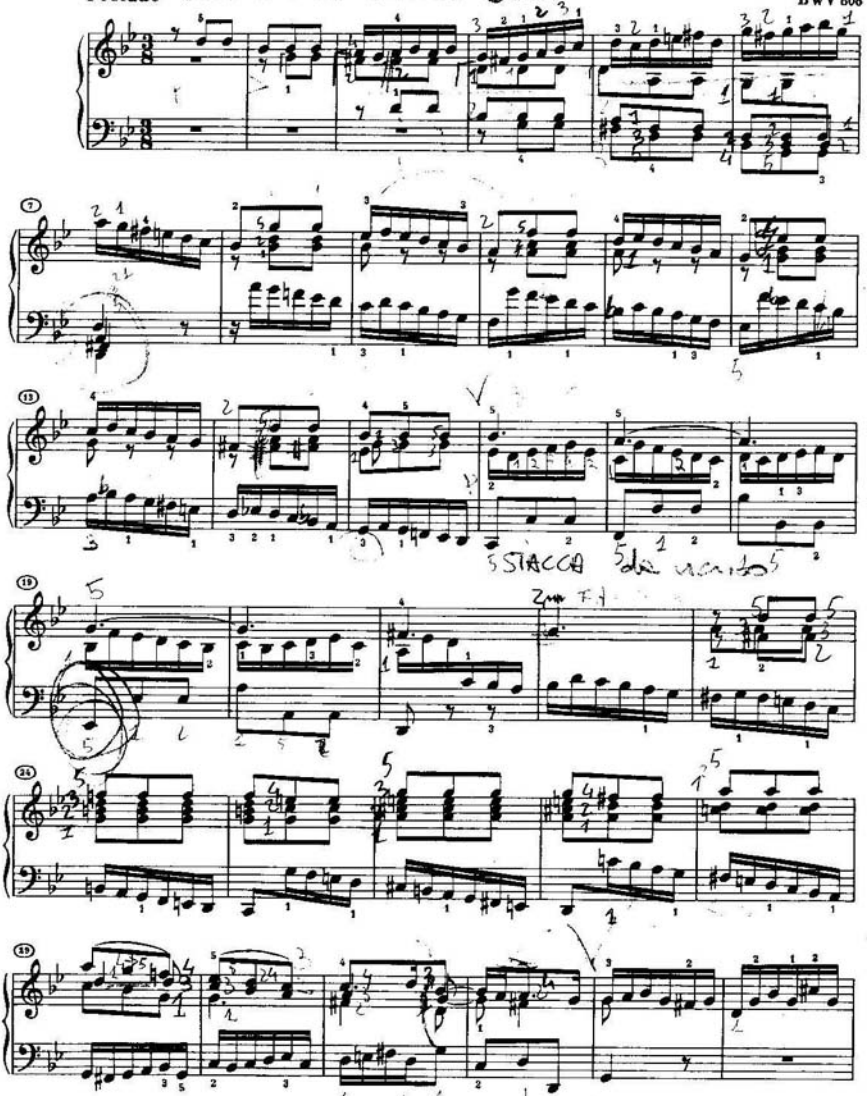


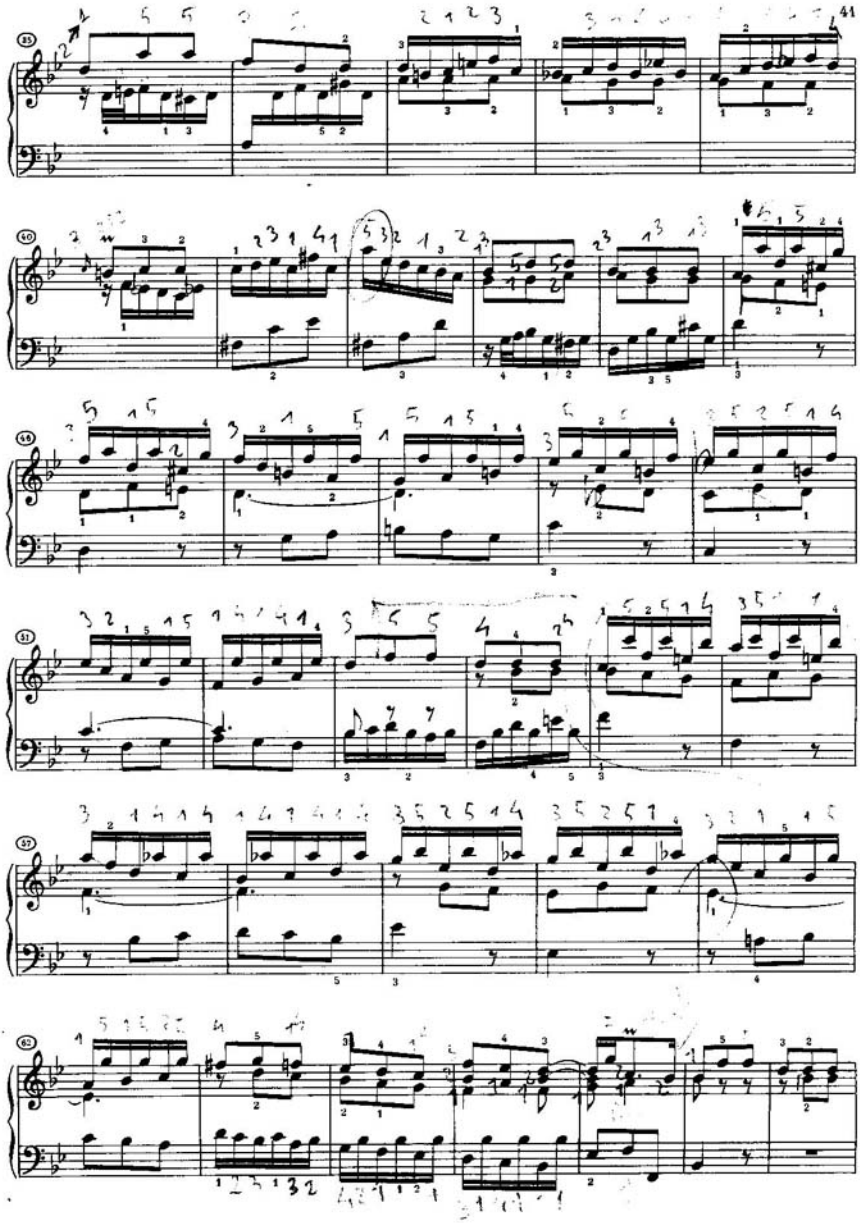

1. 2. 3. Fine
Dal segno 𝄋
(senza ripetizione)
al Fine

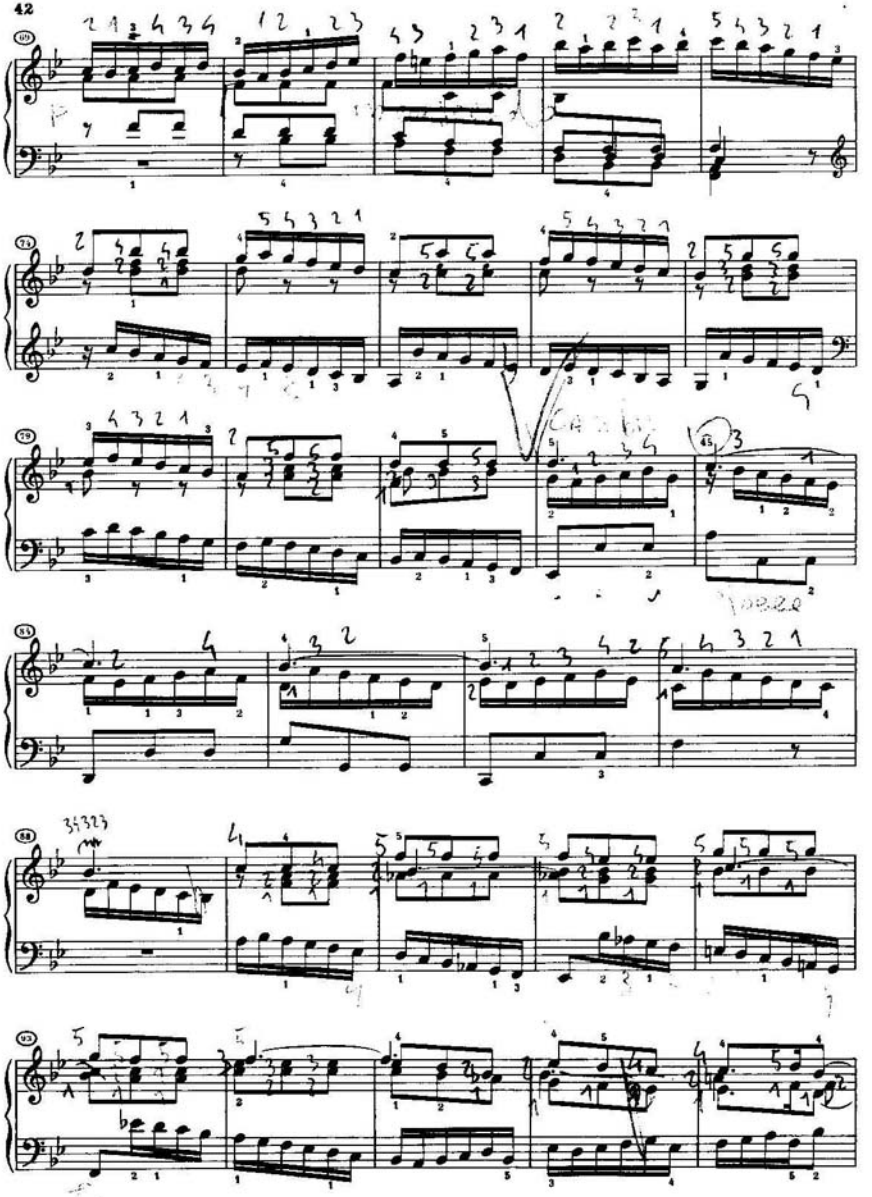
SUITE III

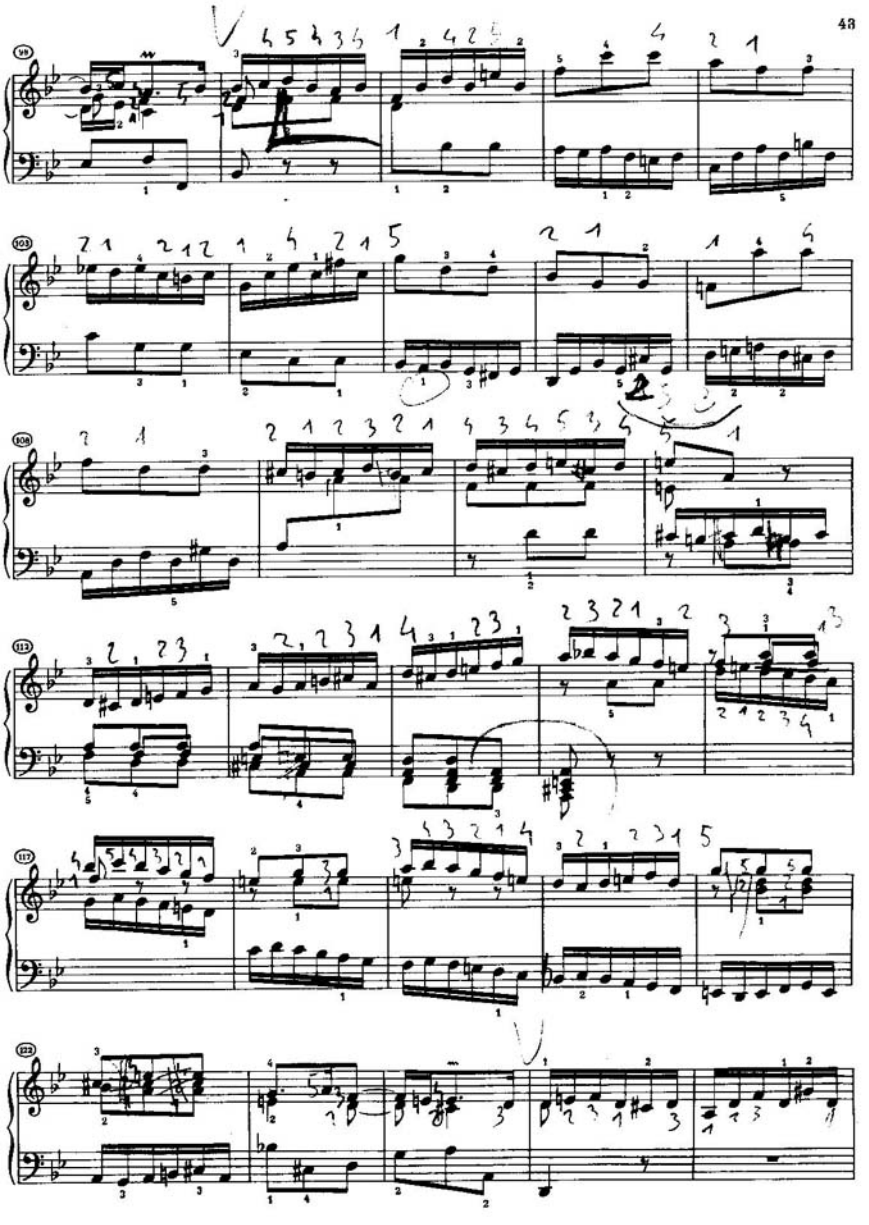
Prélude

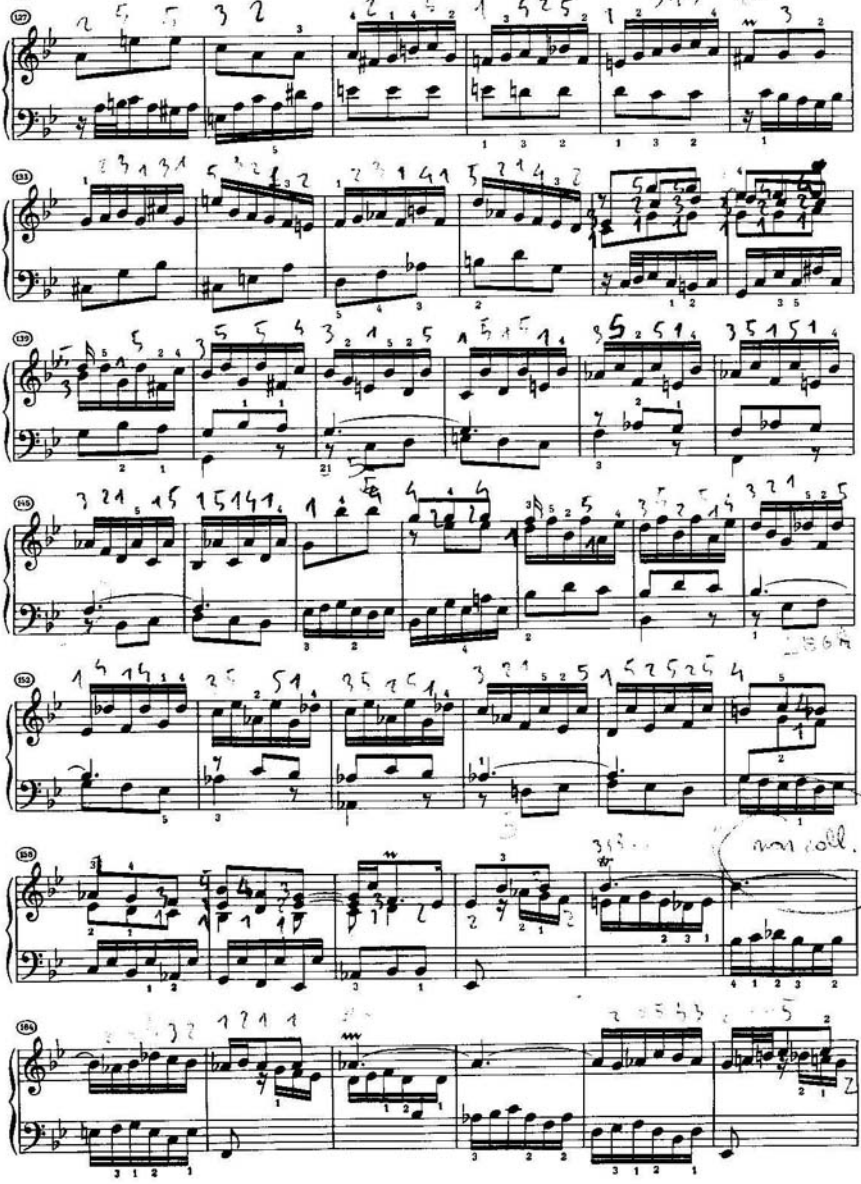
BWV 808

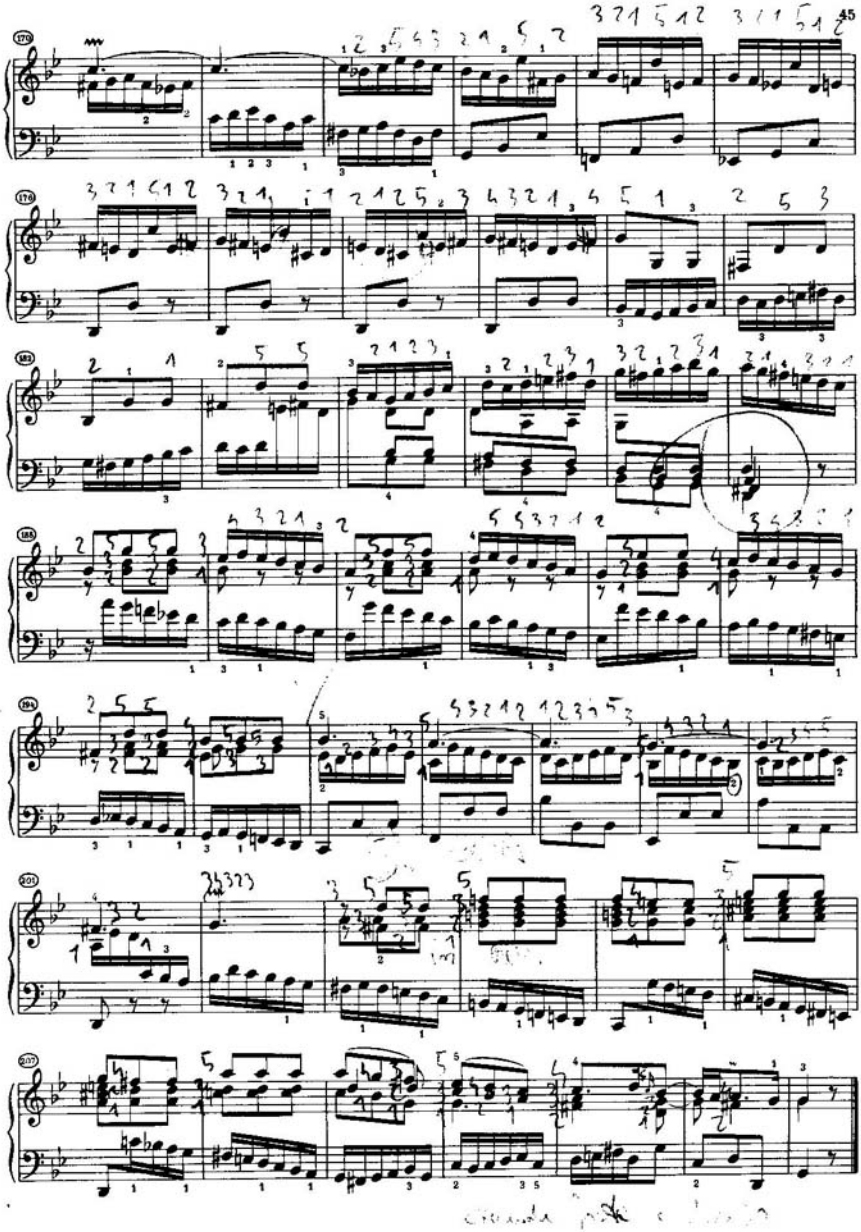




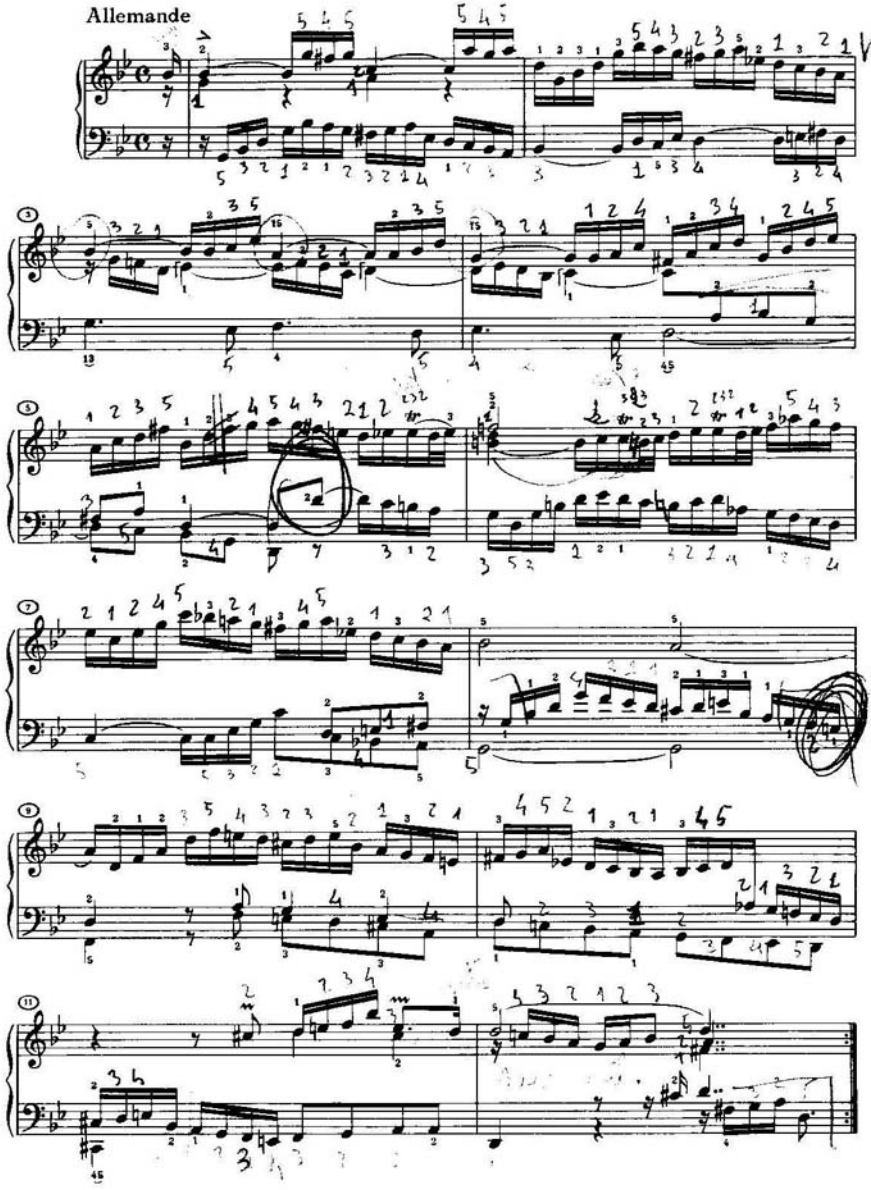


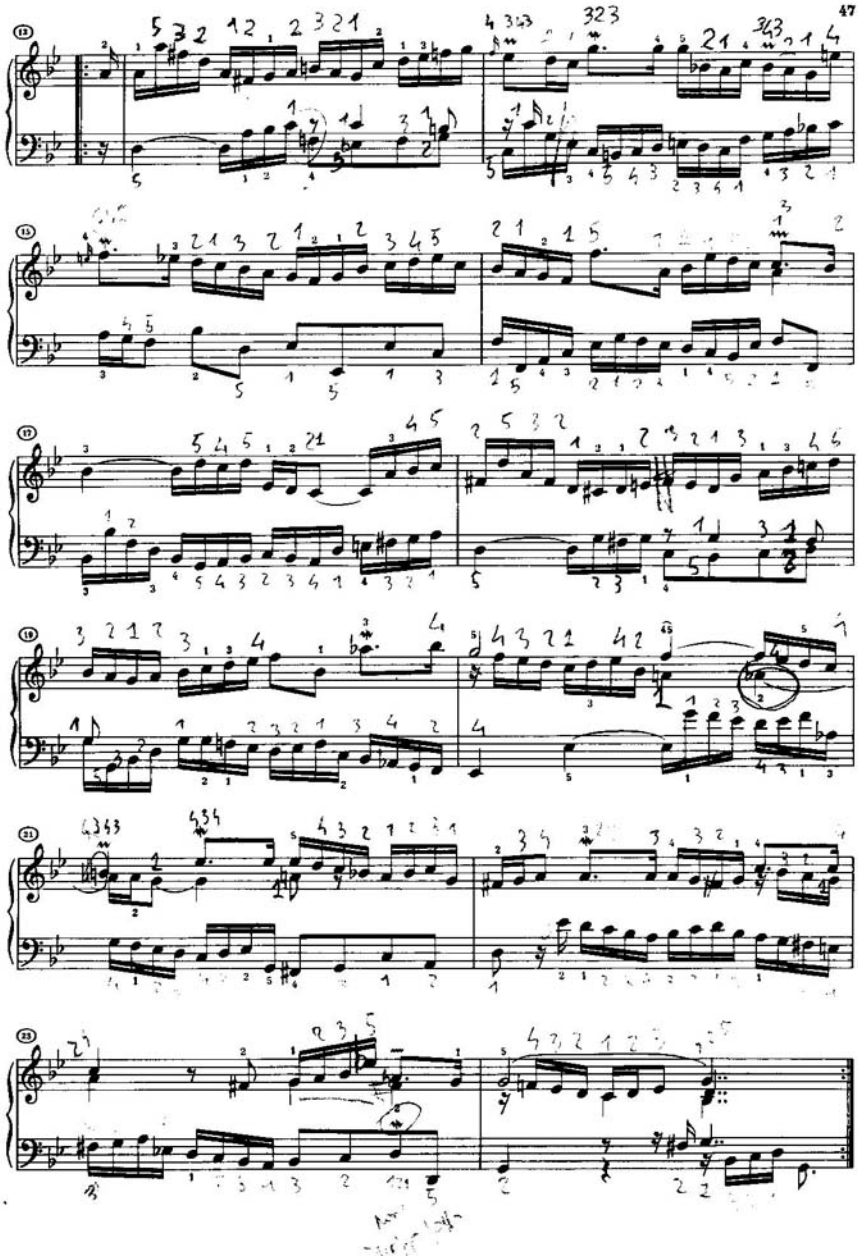



127
133
139
145
152
158
164
rall.

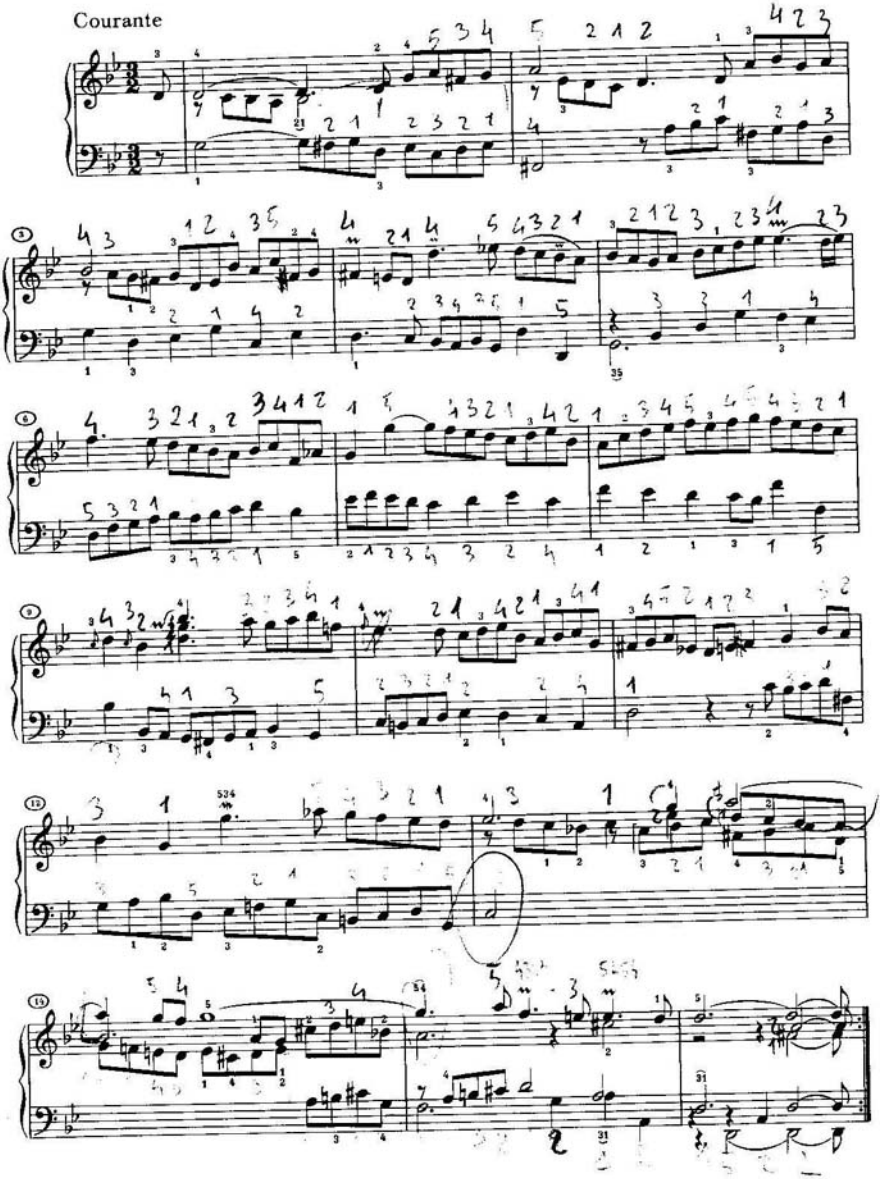


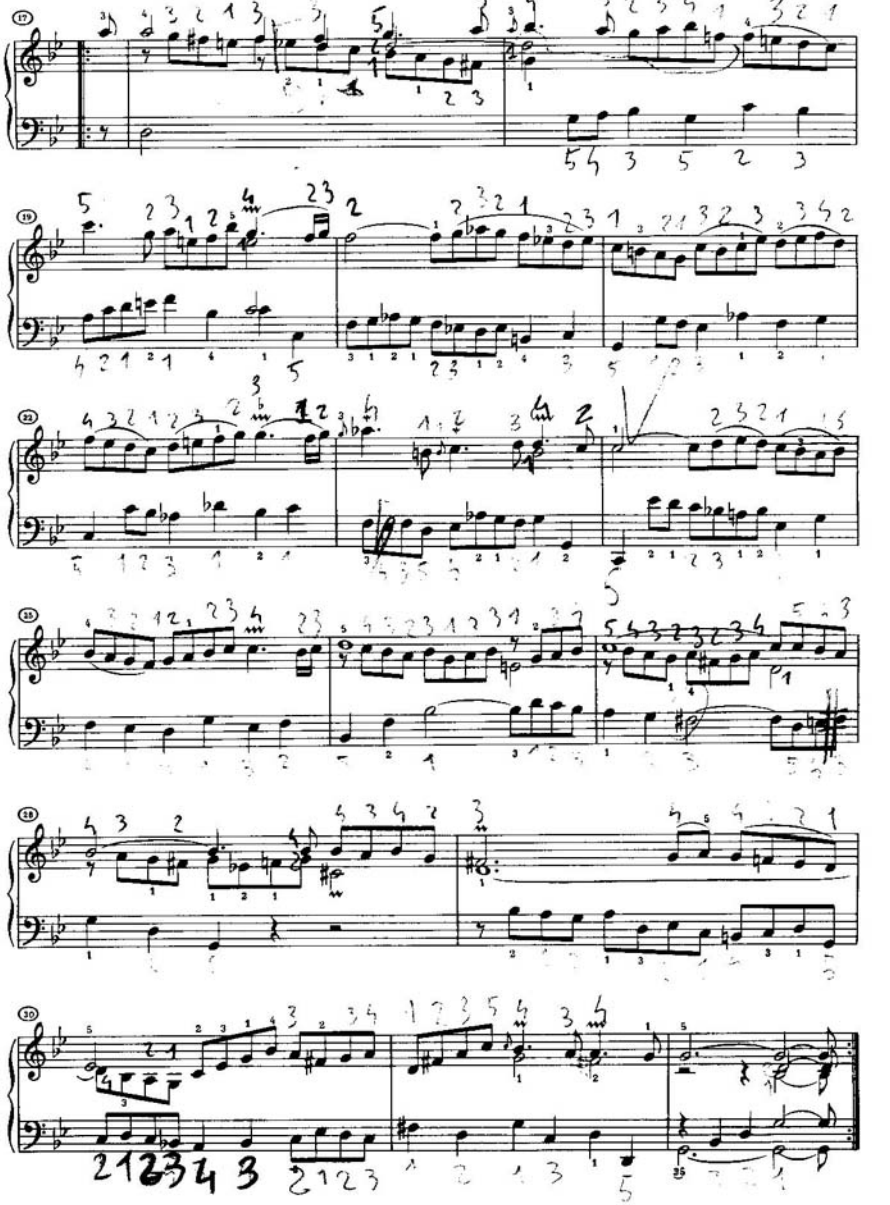
Allemande



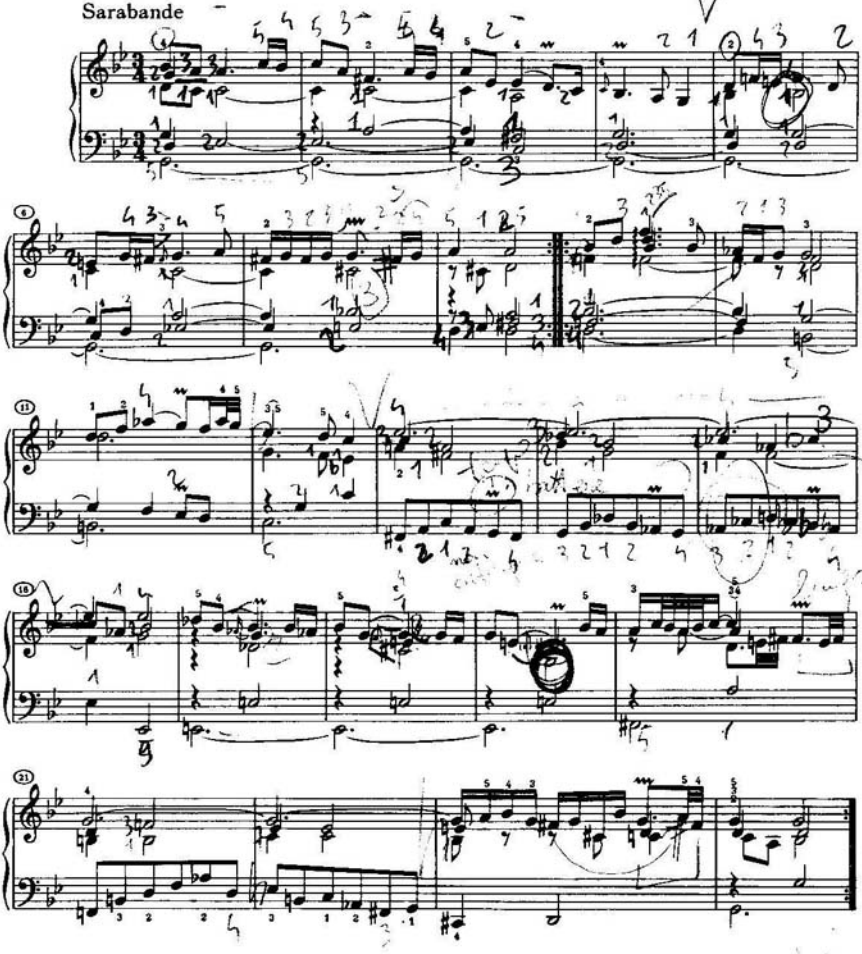


Courante

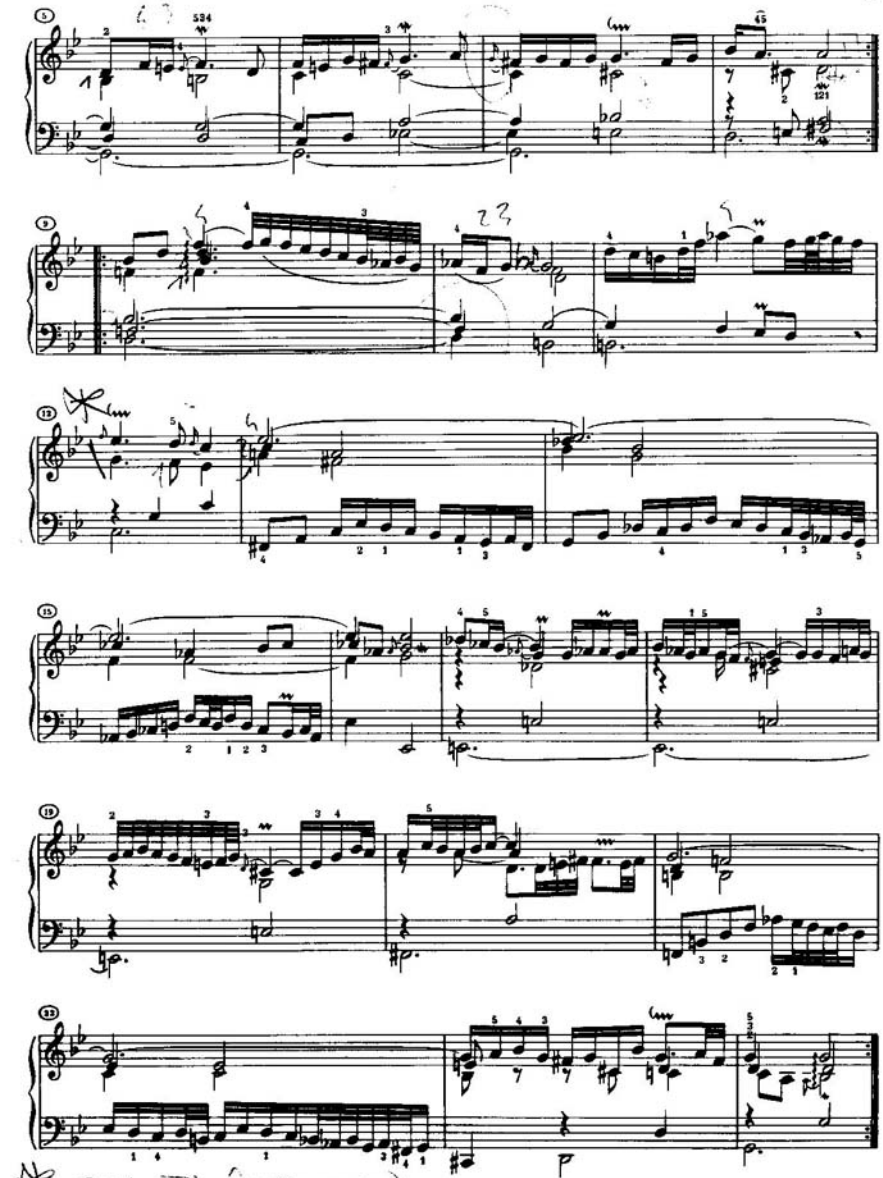




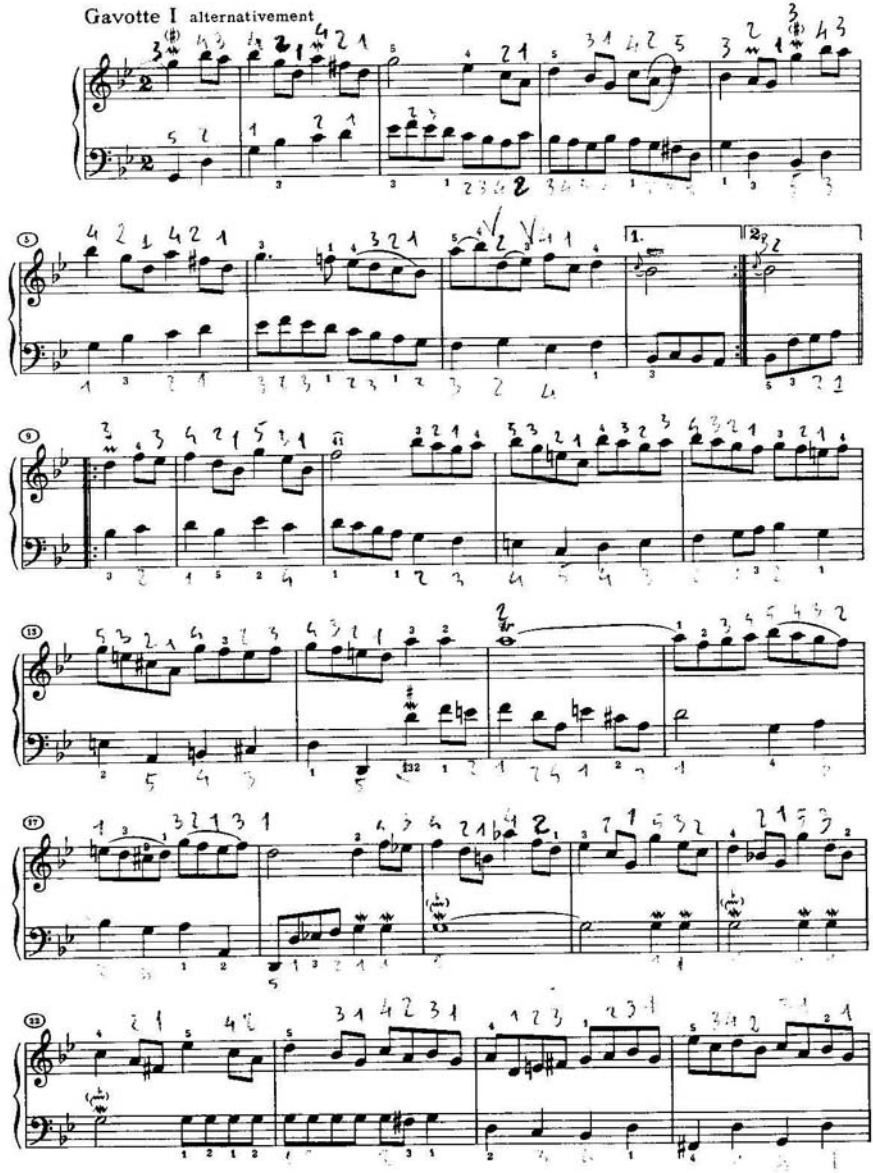
Sarabande

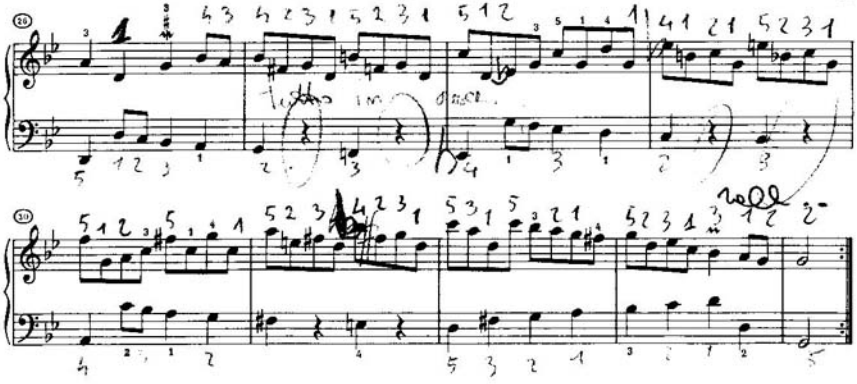


Les agréments de la même Sarabande

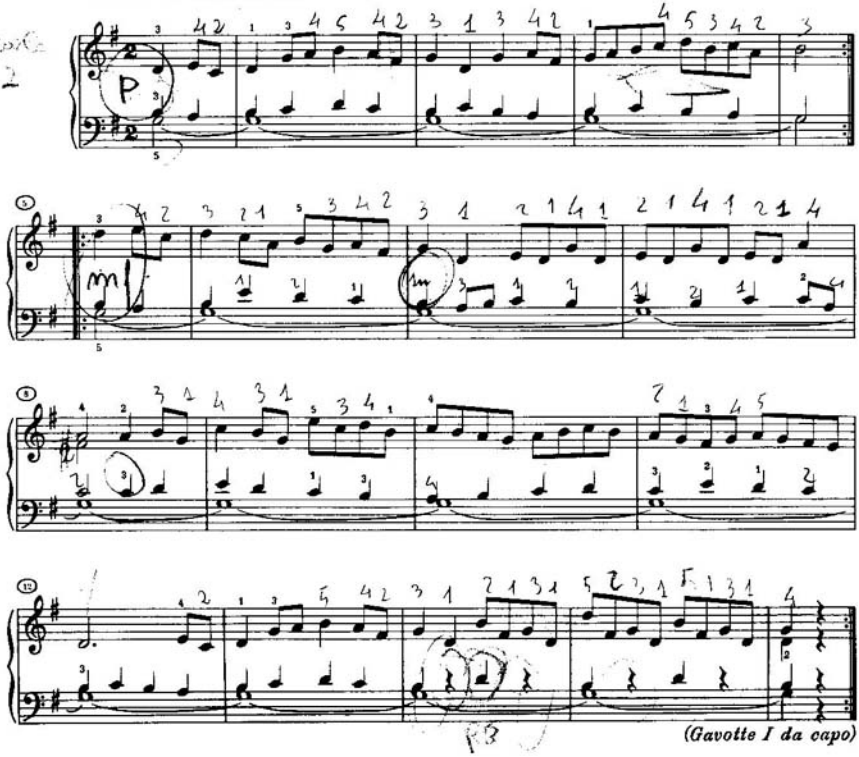


Gavotte I alternativement



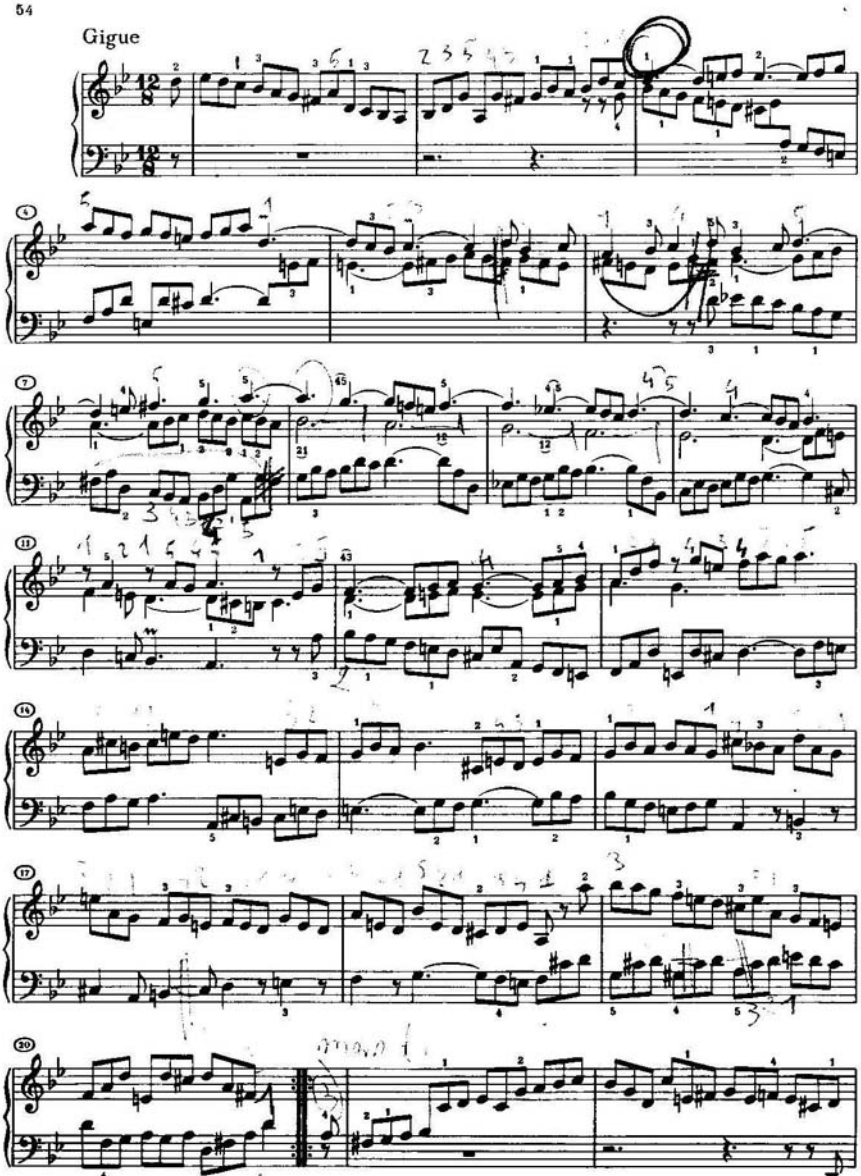


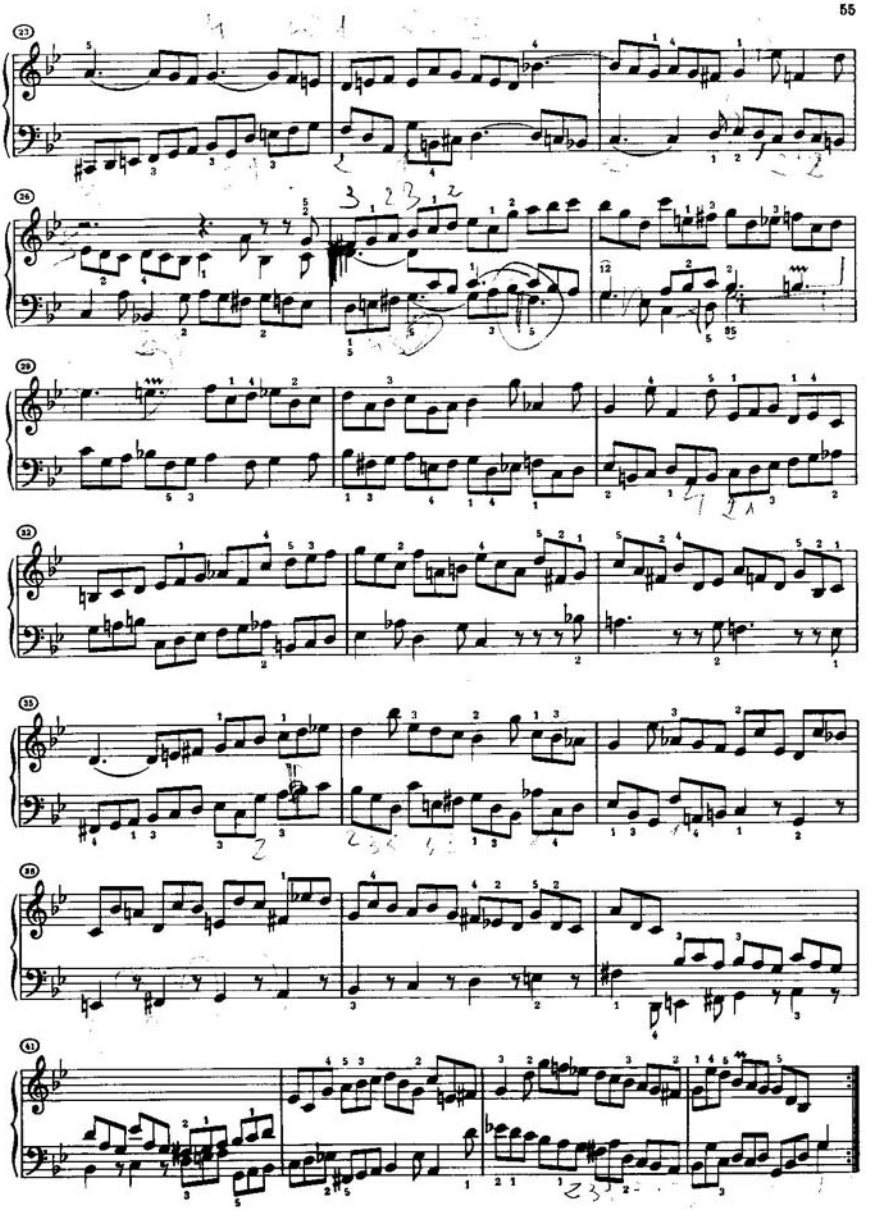
Gavotte II ou la Musette



(Gavotte I da capo)

Gigue

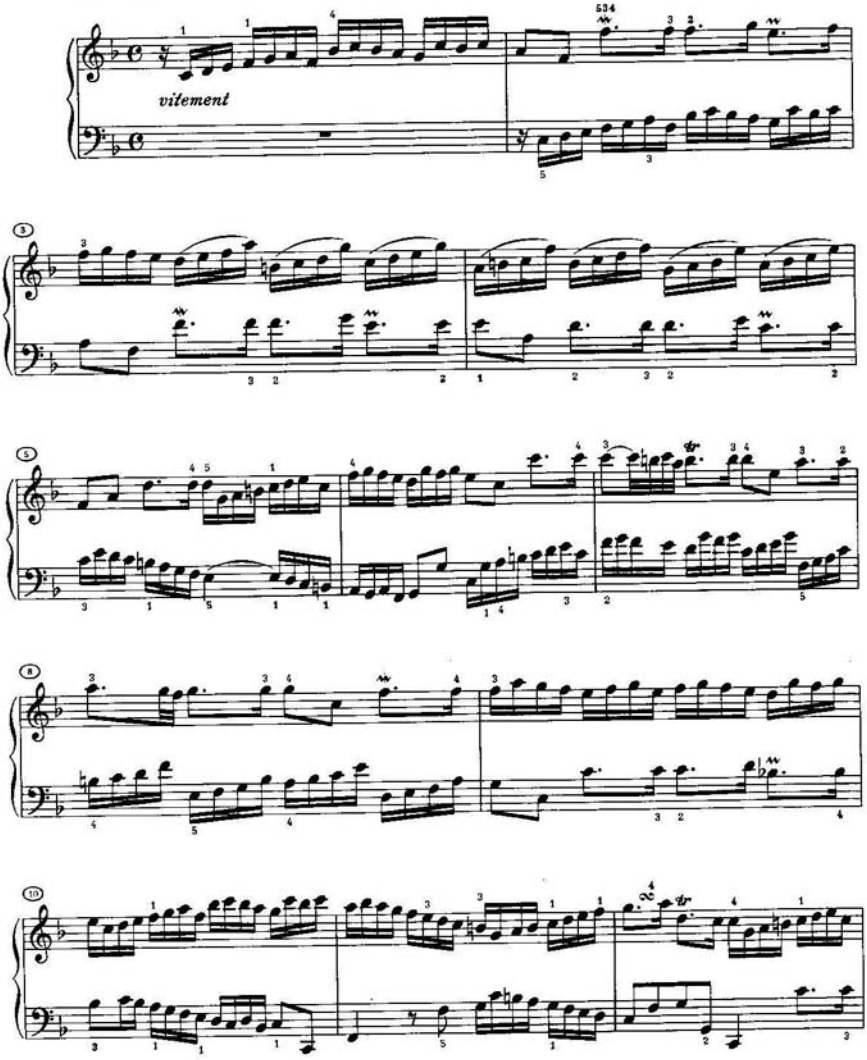


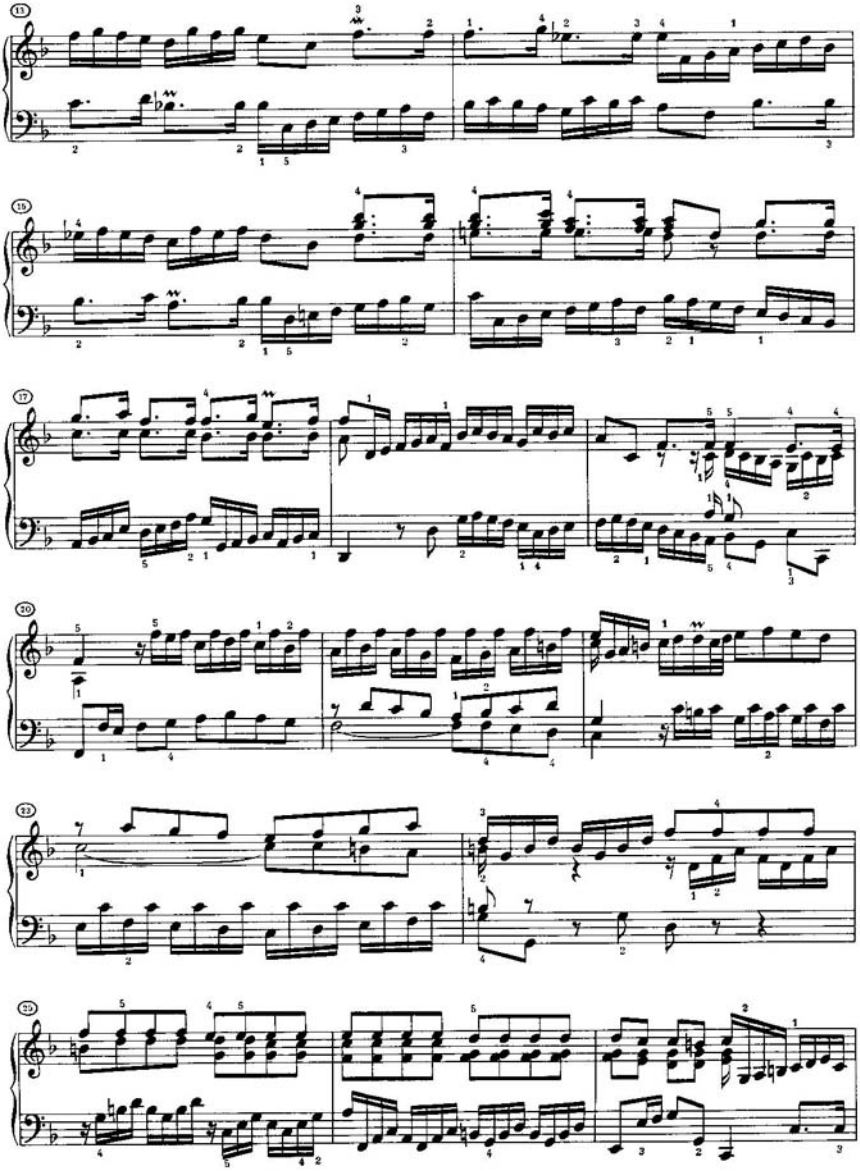


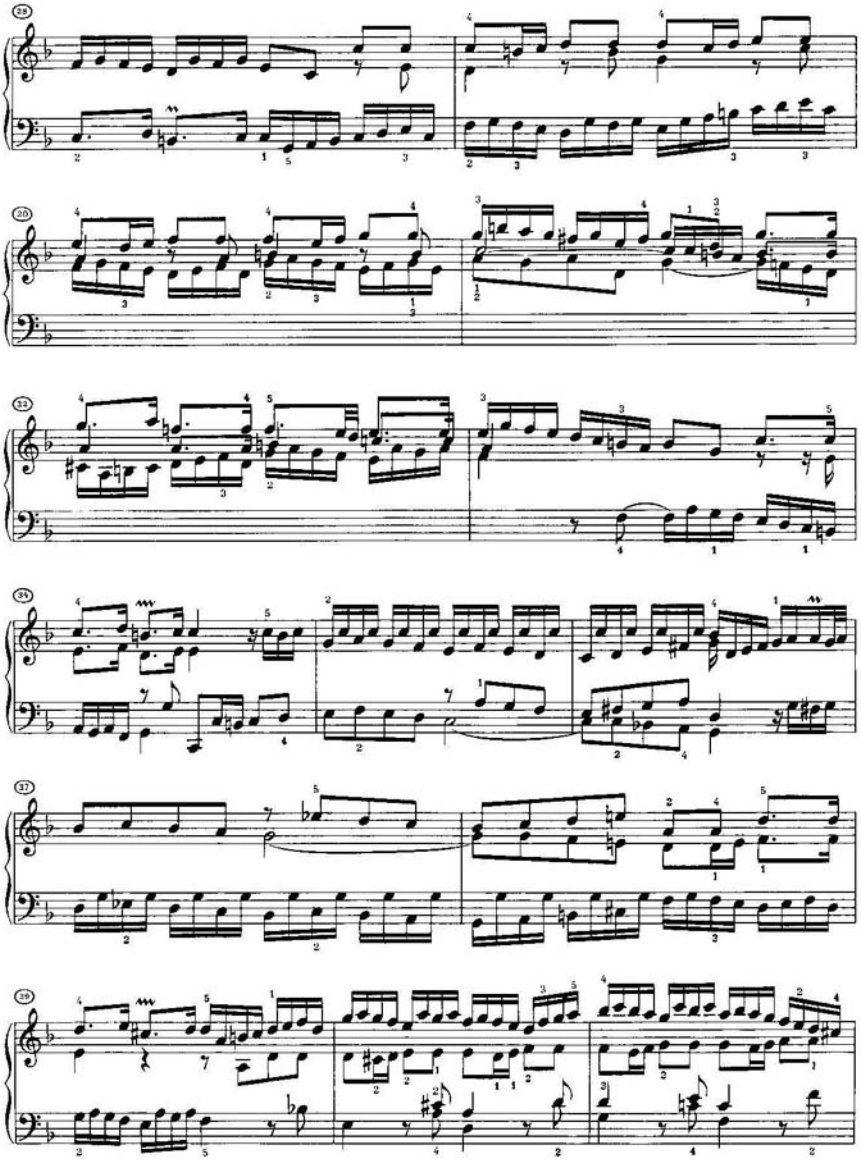
SUITE IV

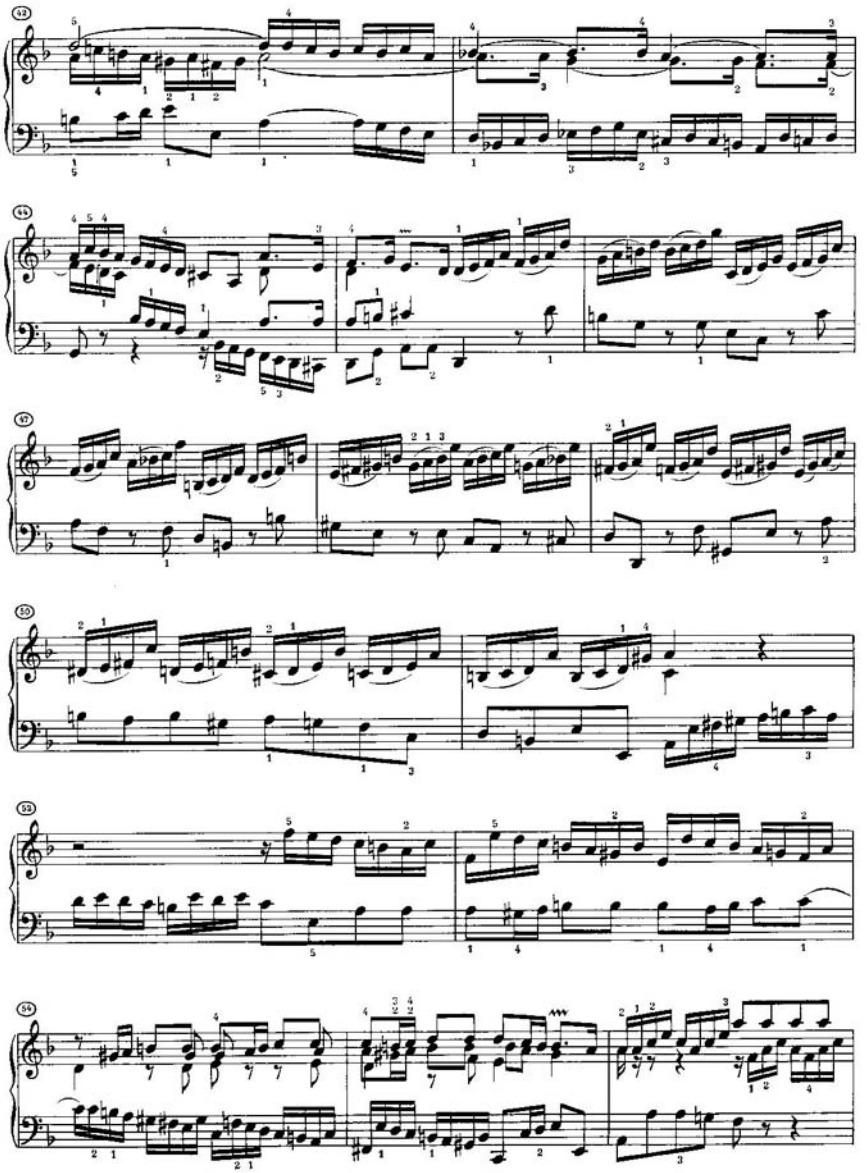
Prélude

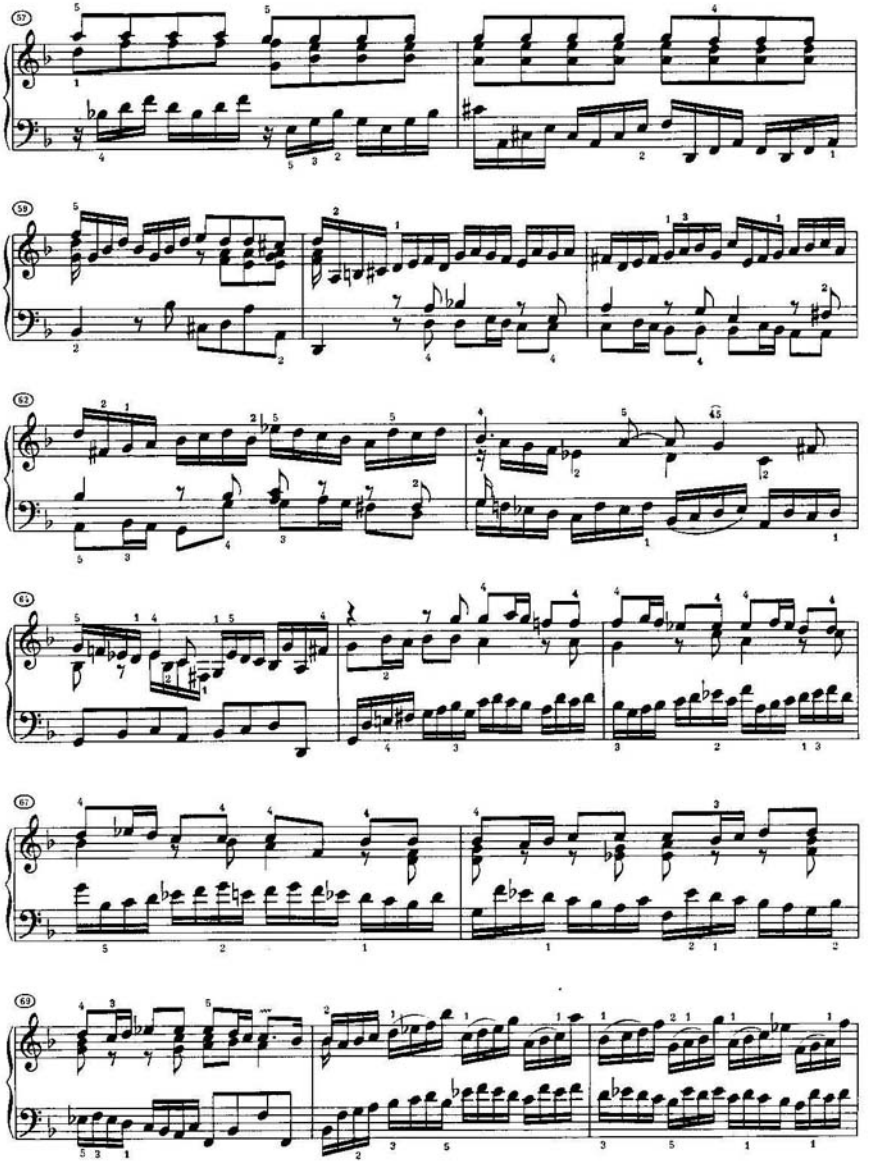
BWV 809

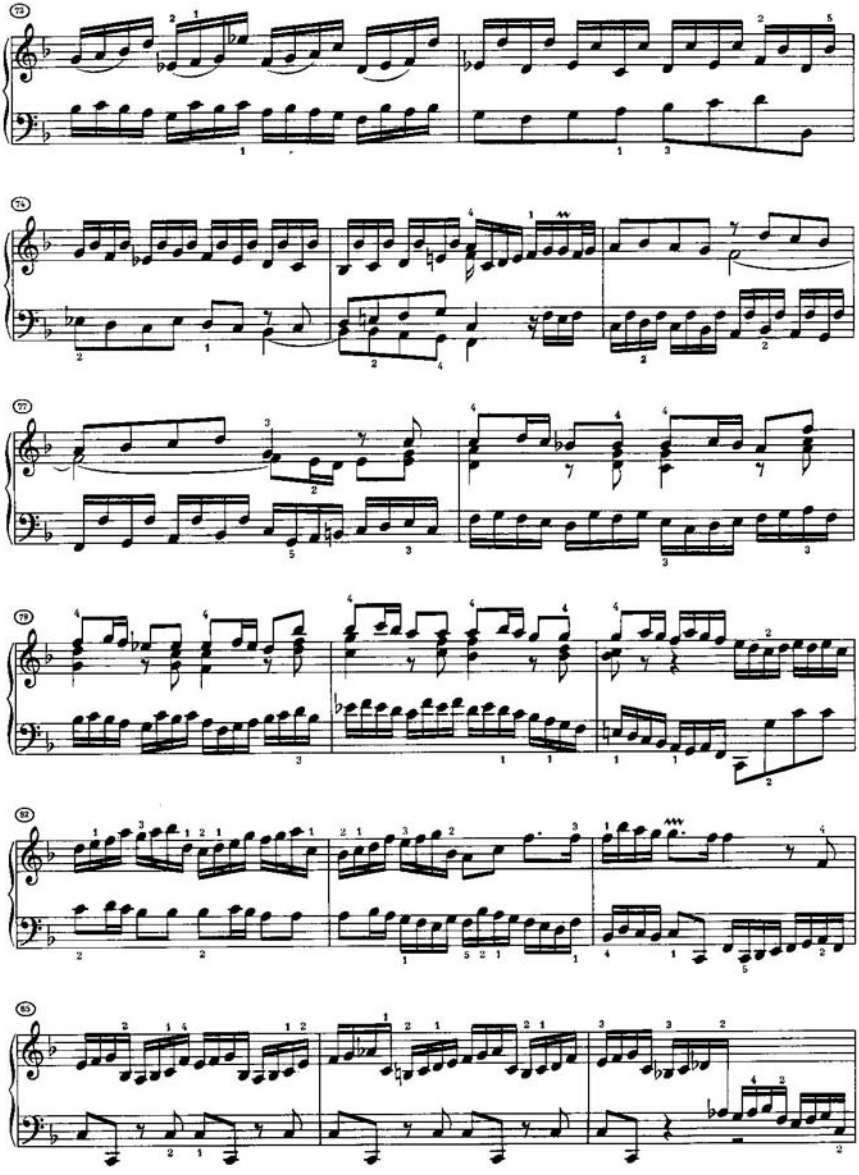


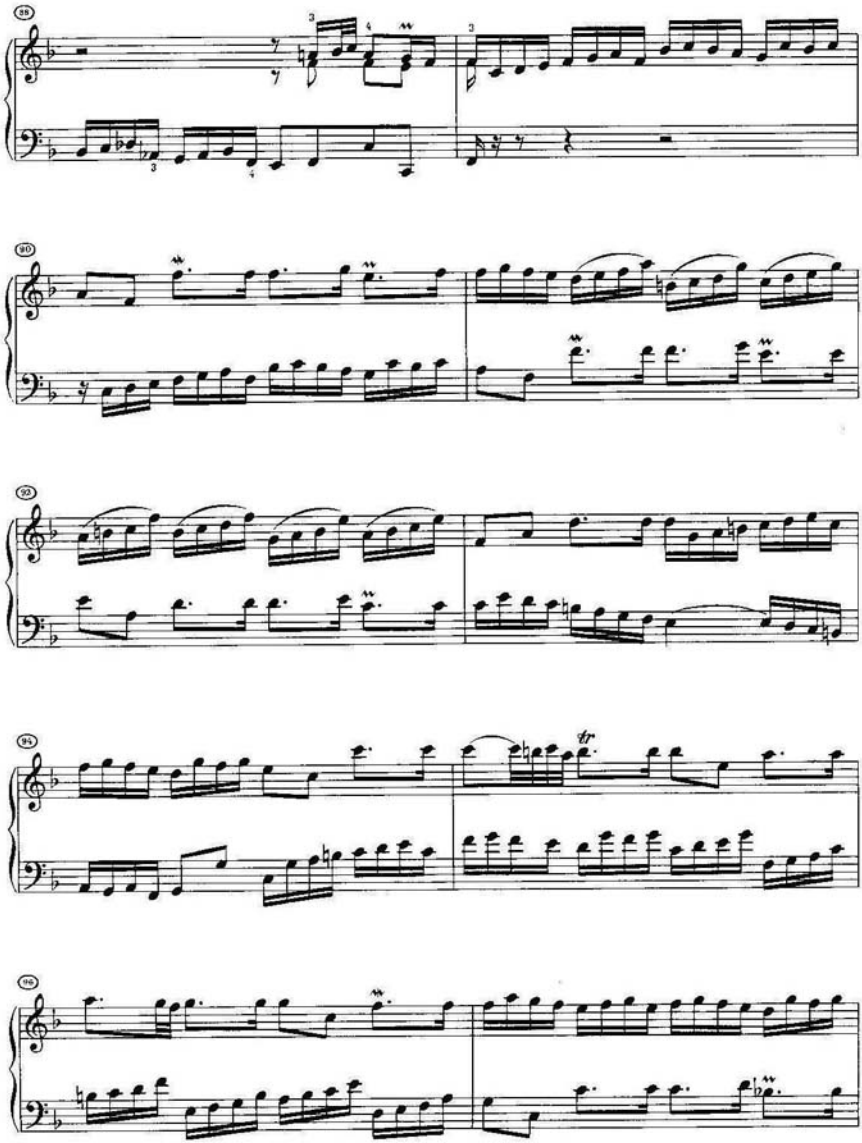


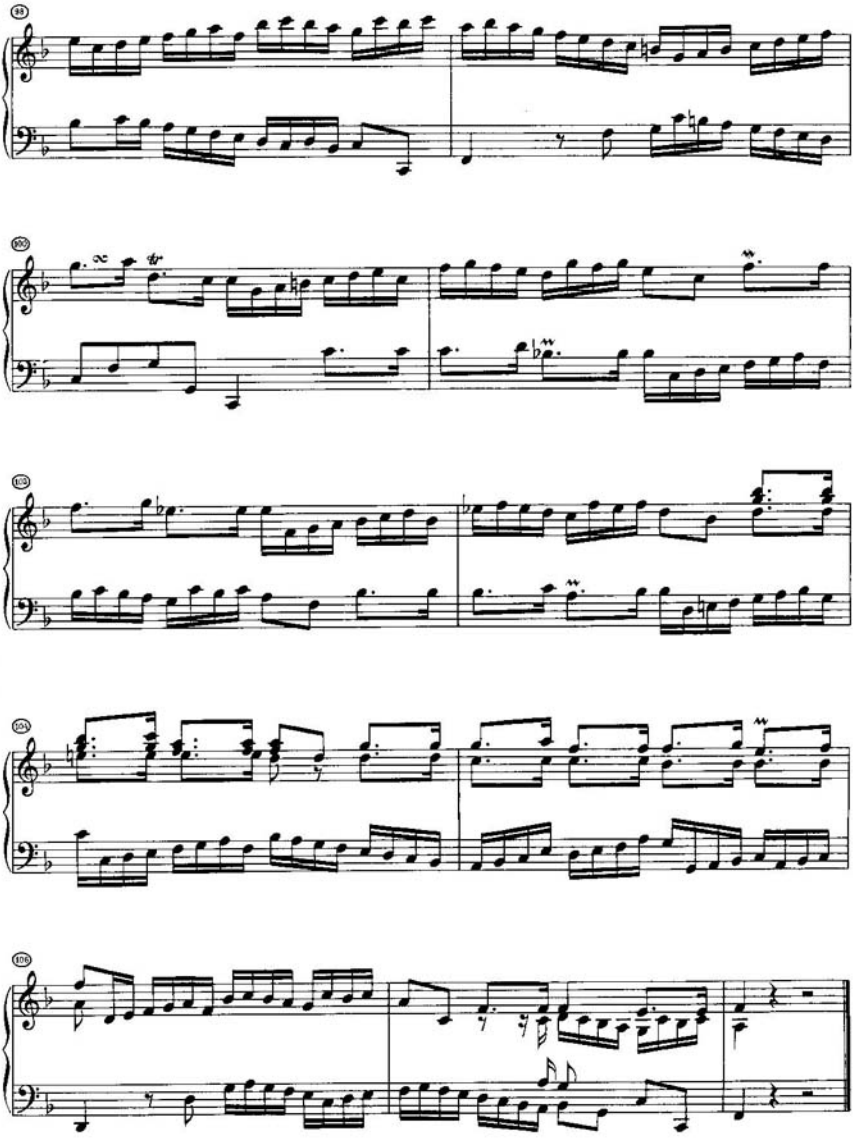




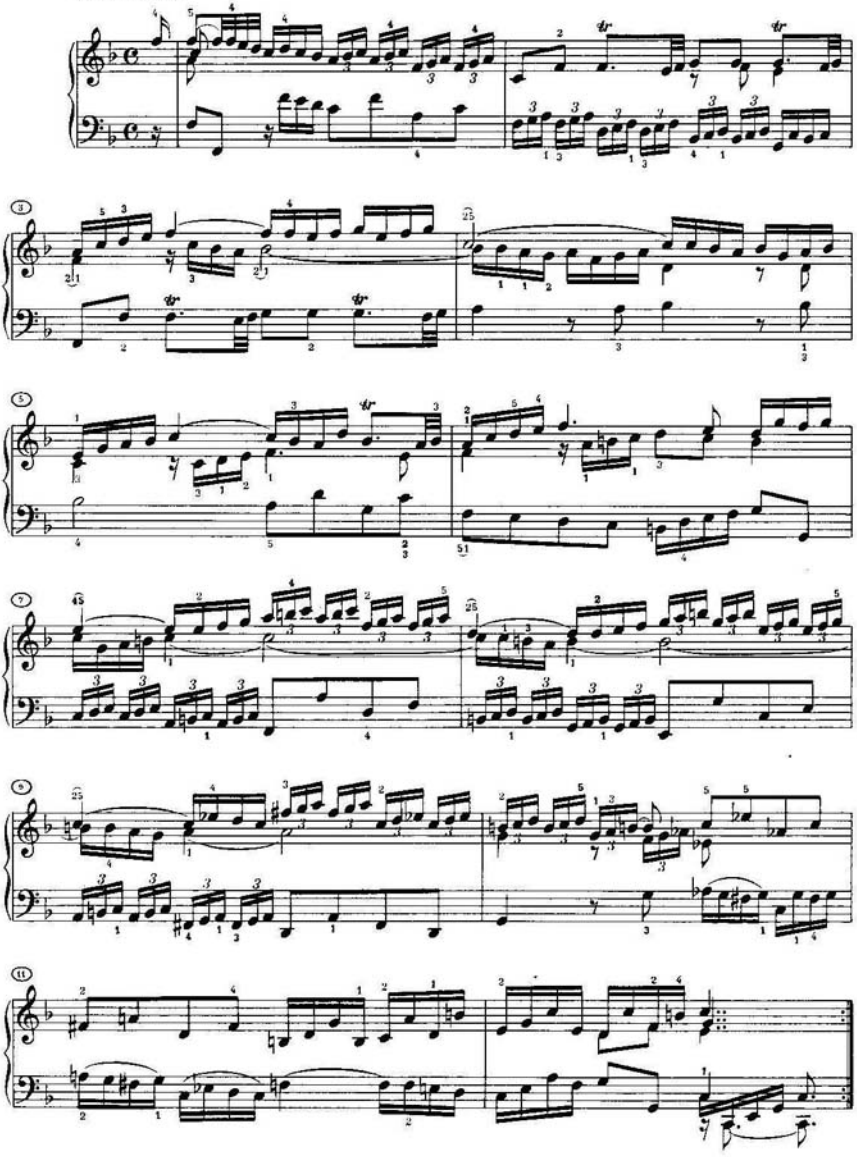


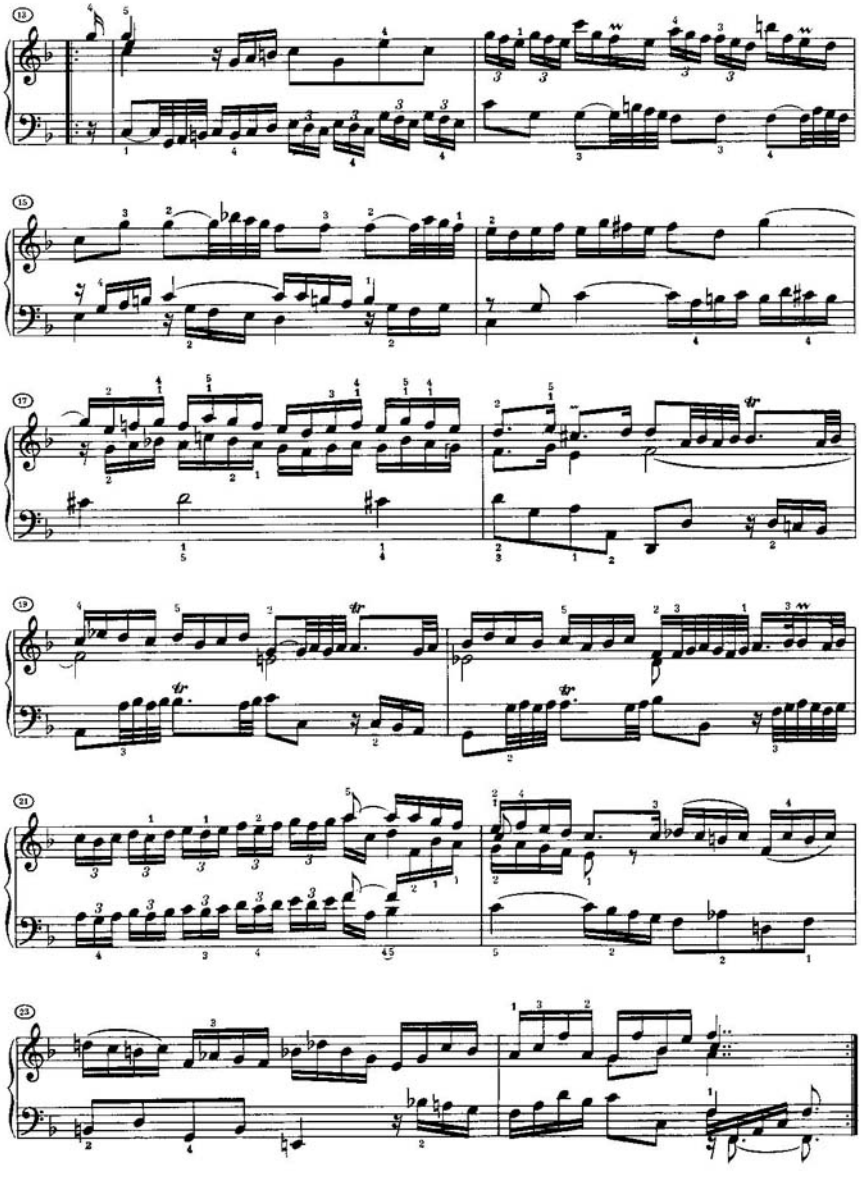




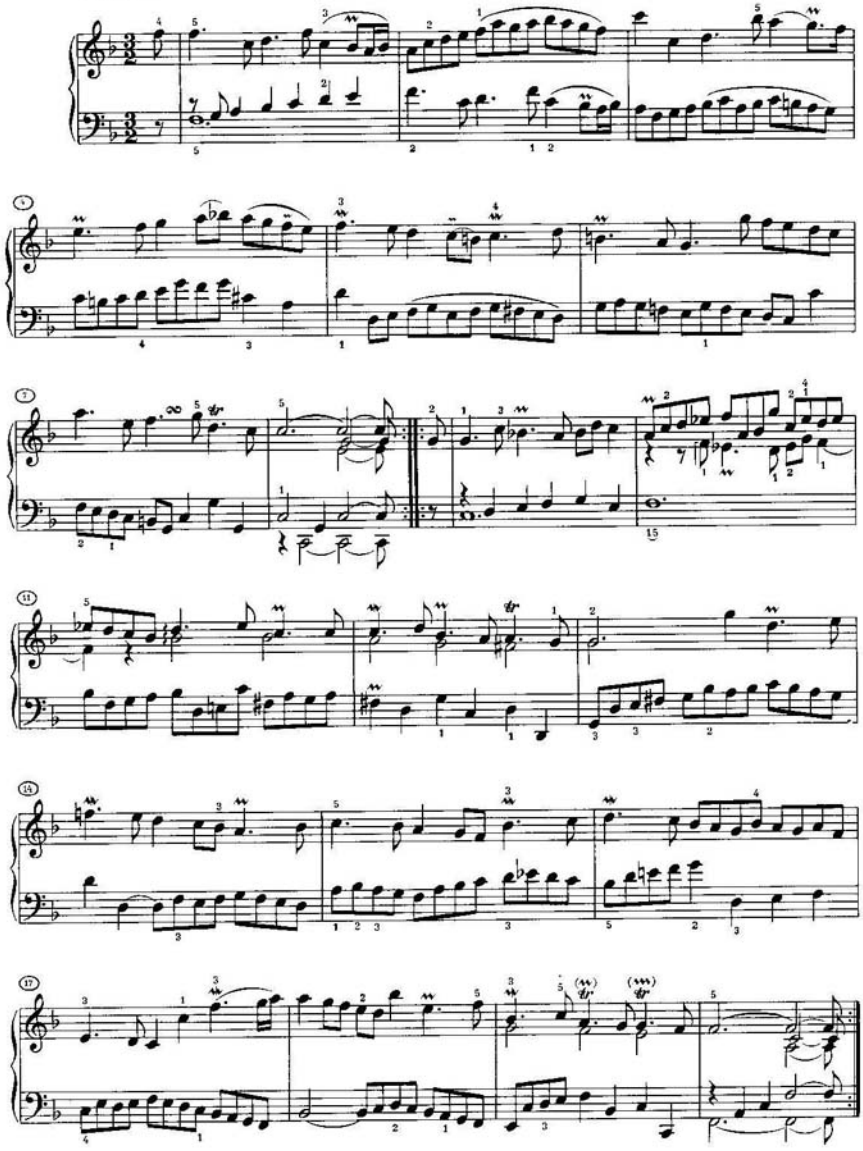


Allemande

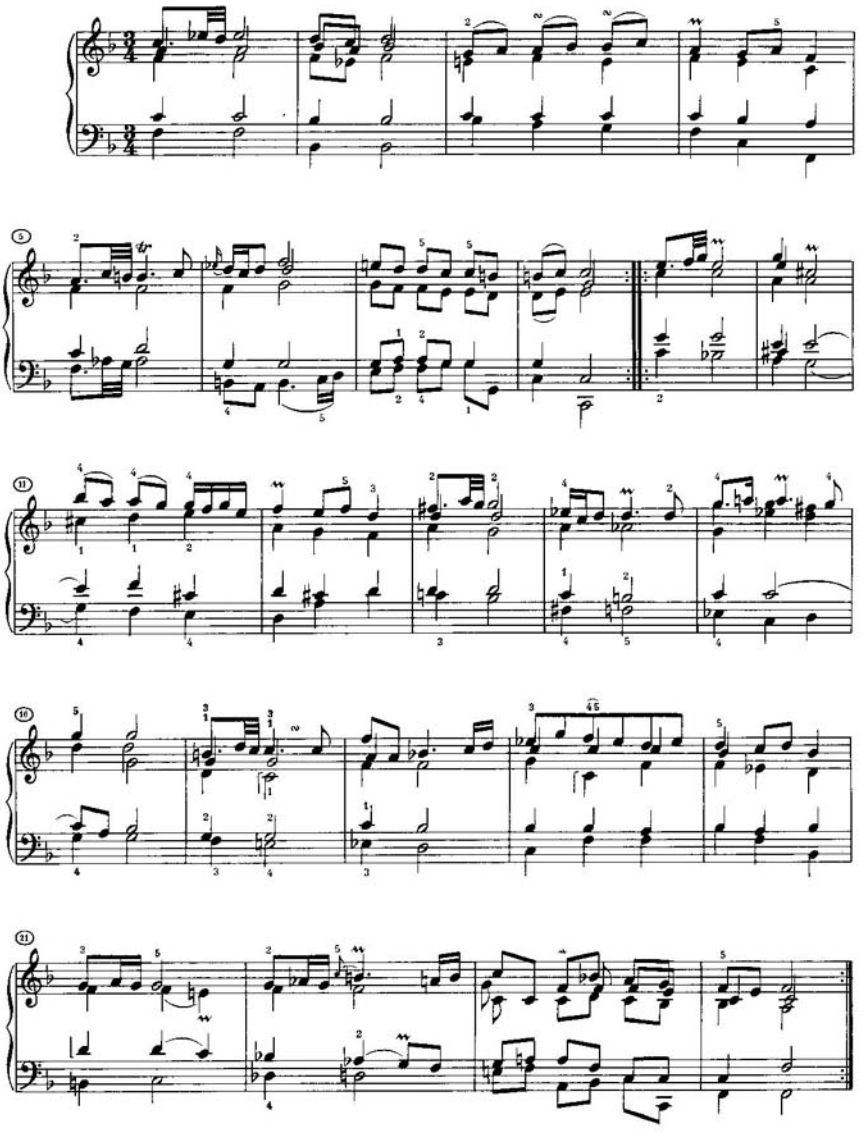




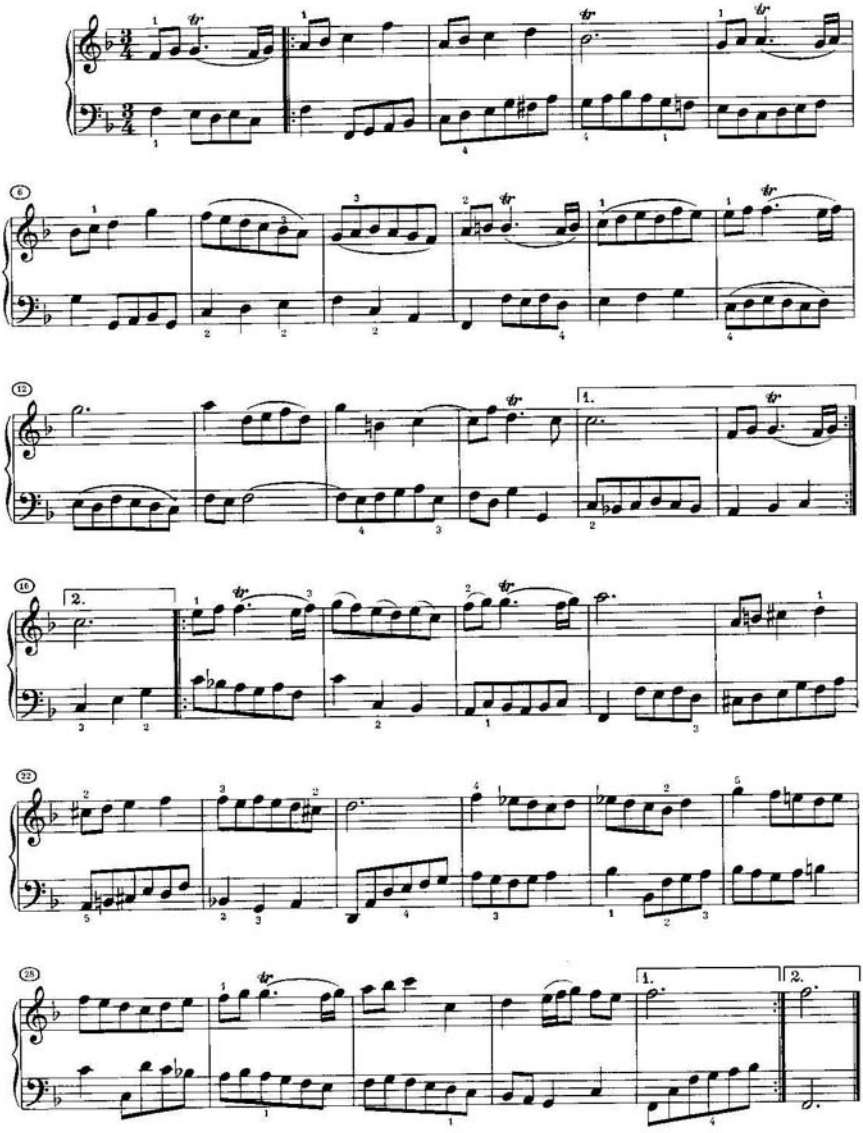
Courante



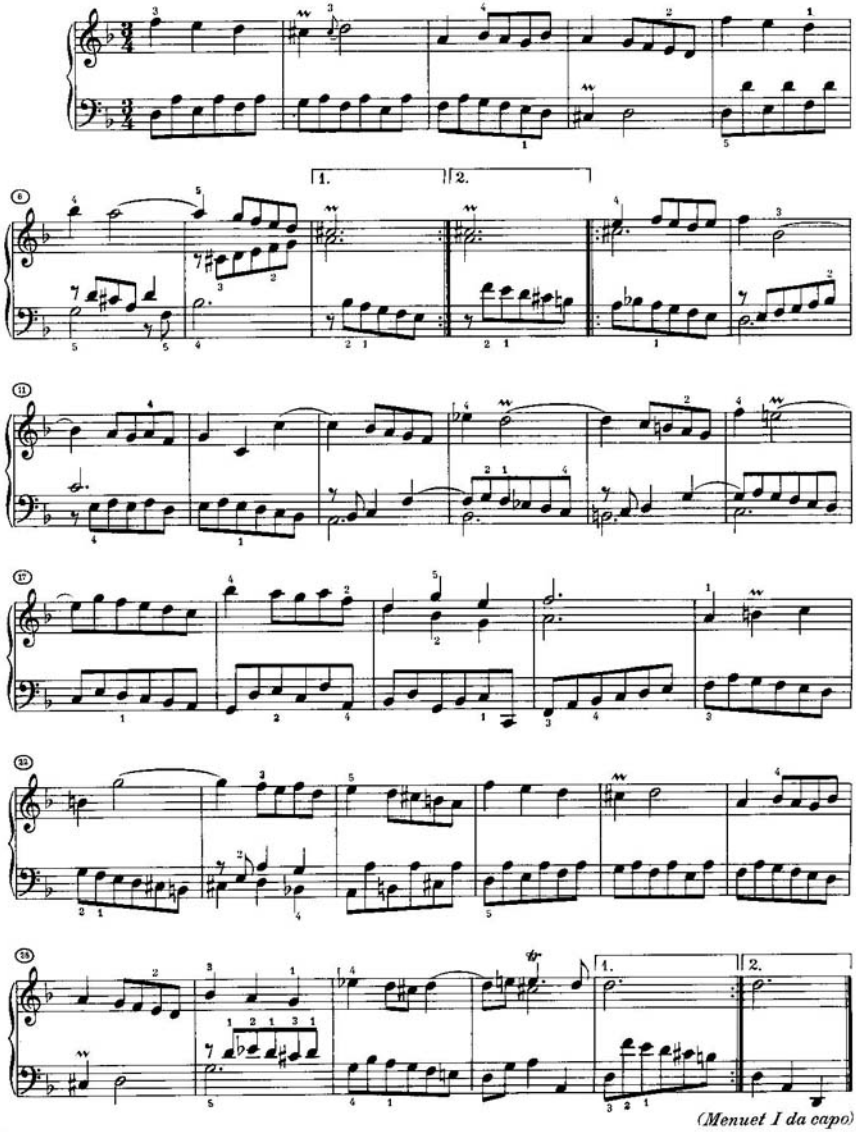
Sarabande



Menuet I

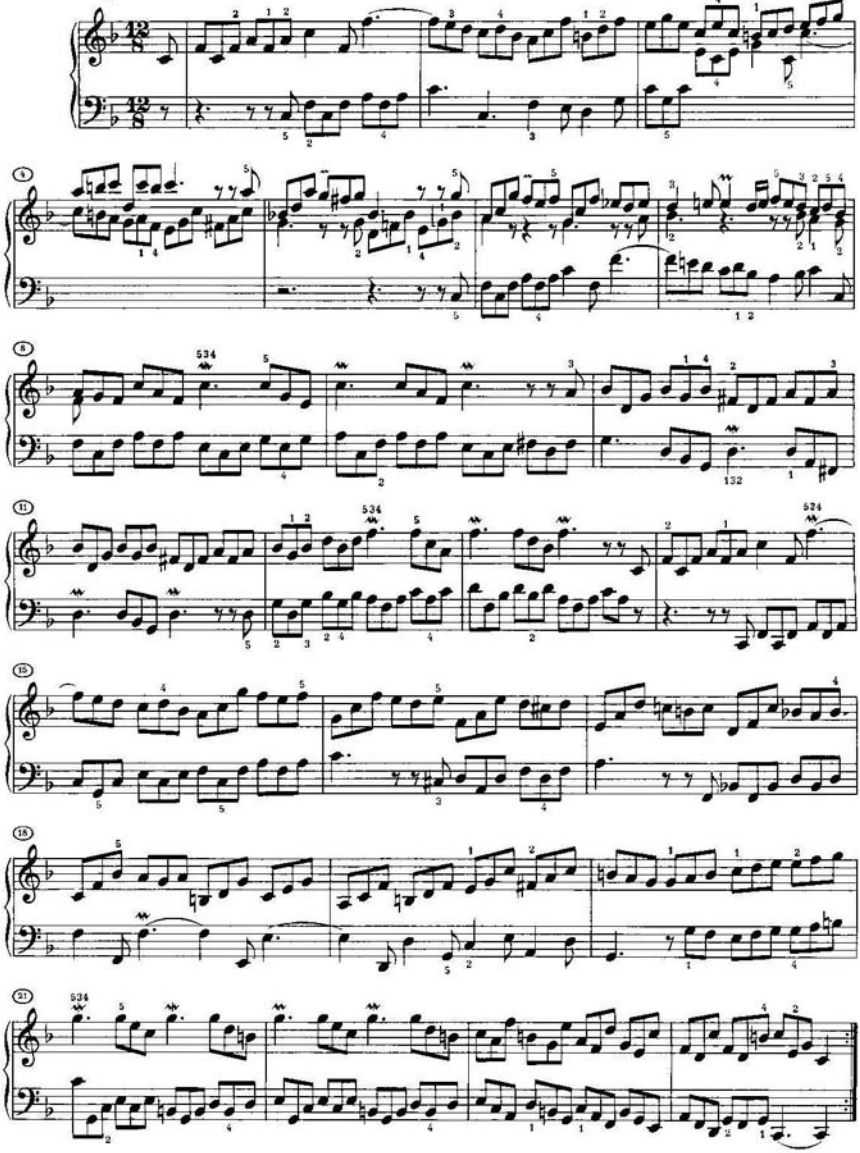


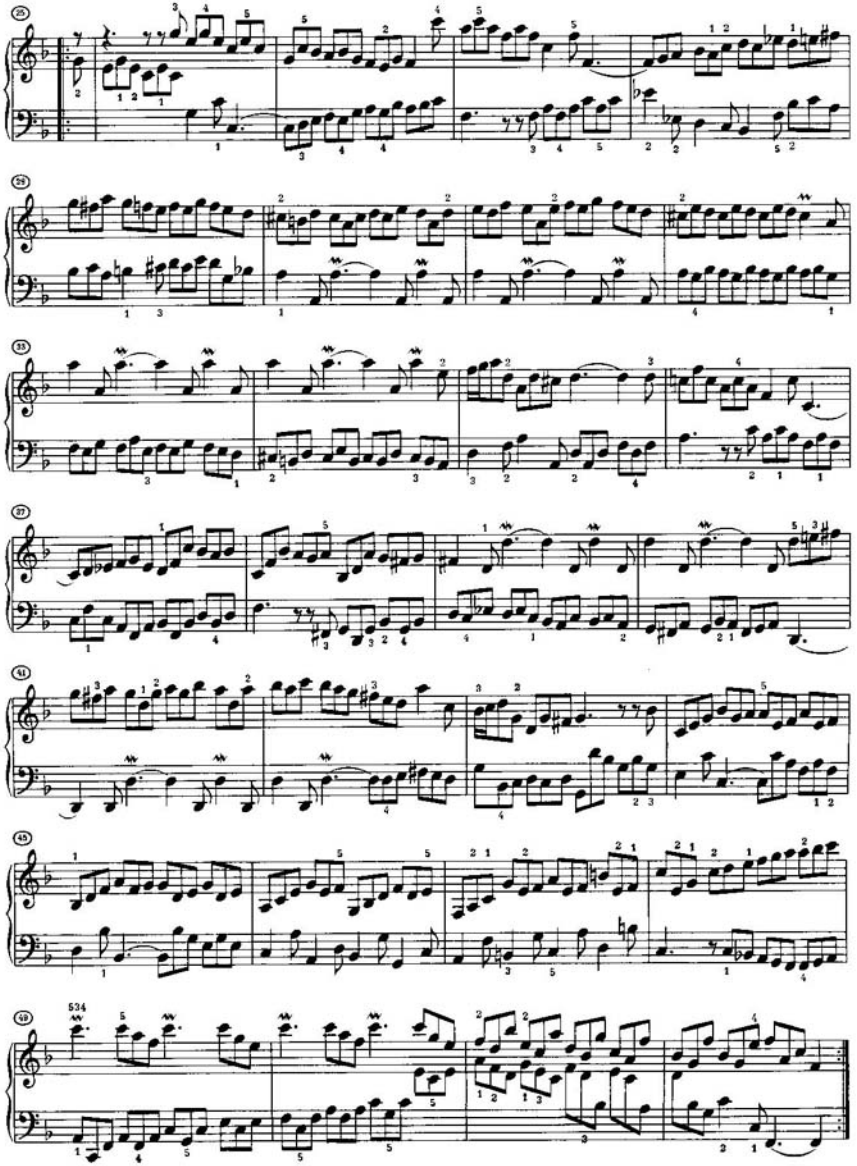
Menuet II



(Menuet I da capo)

Gigue

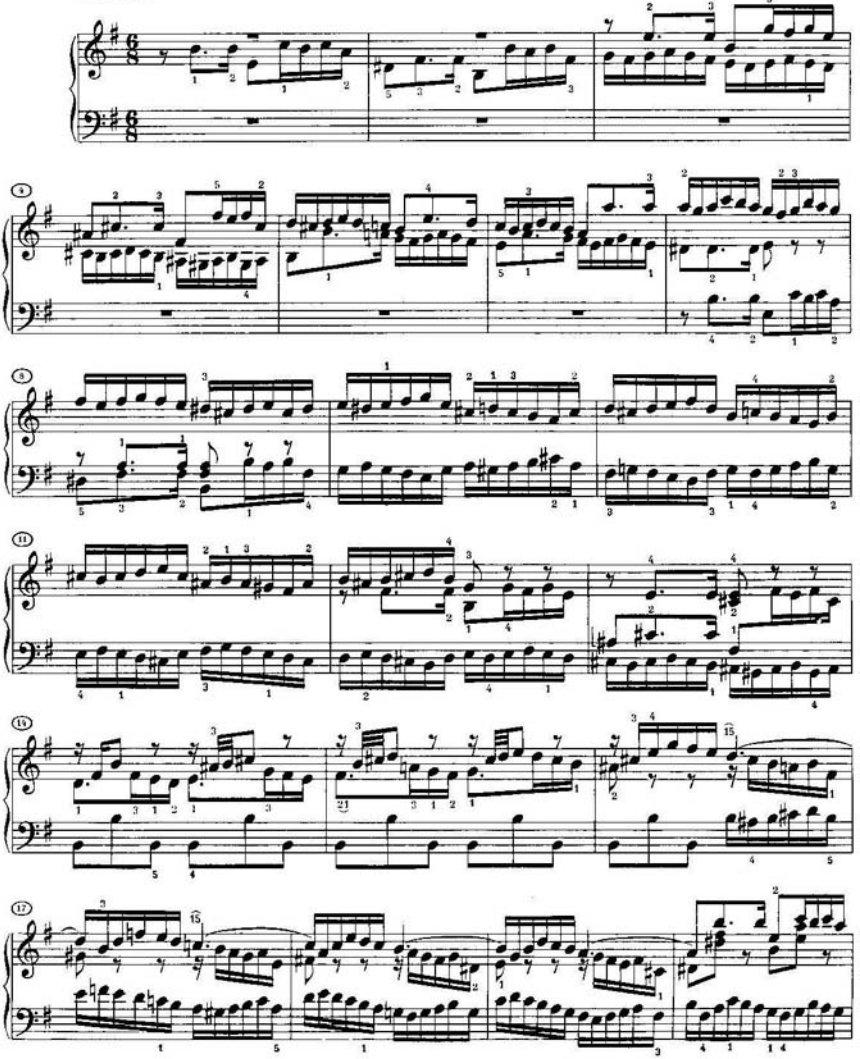


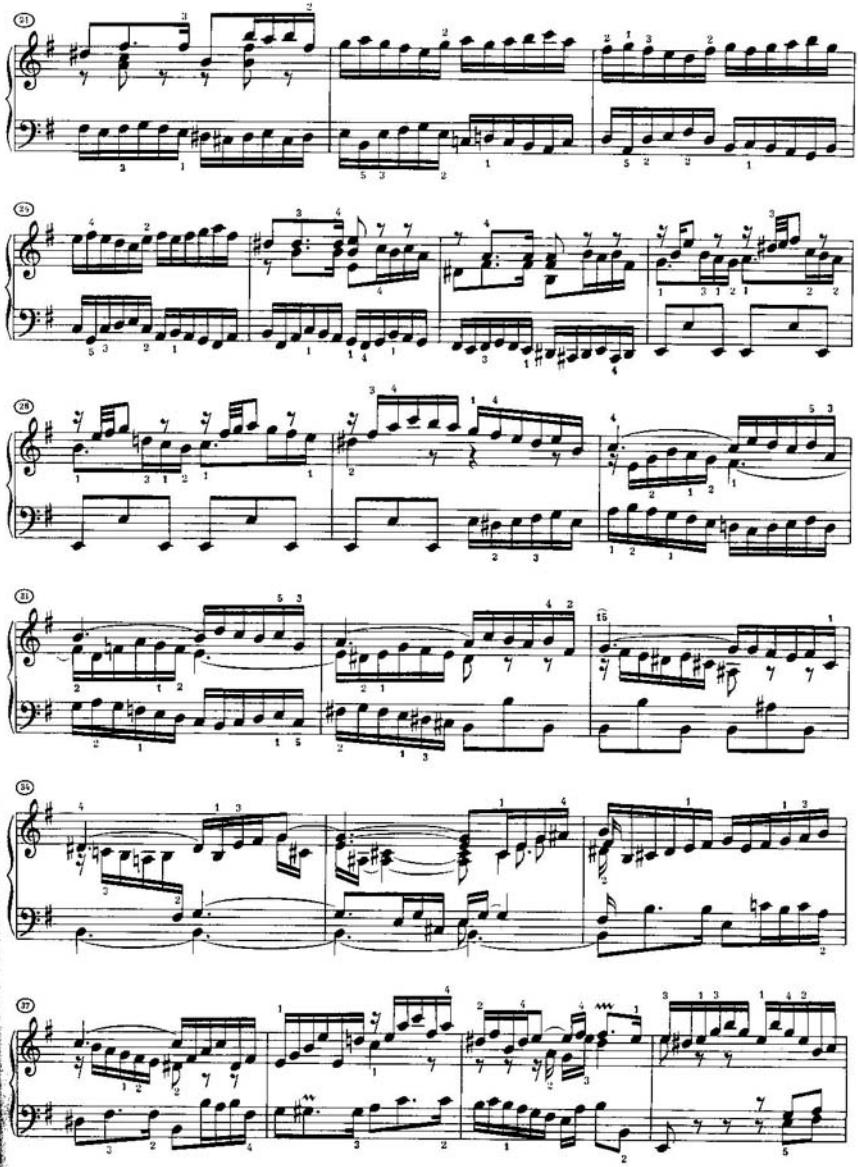


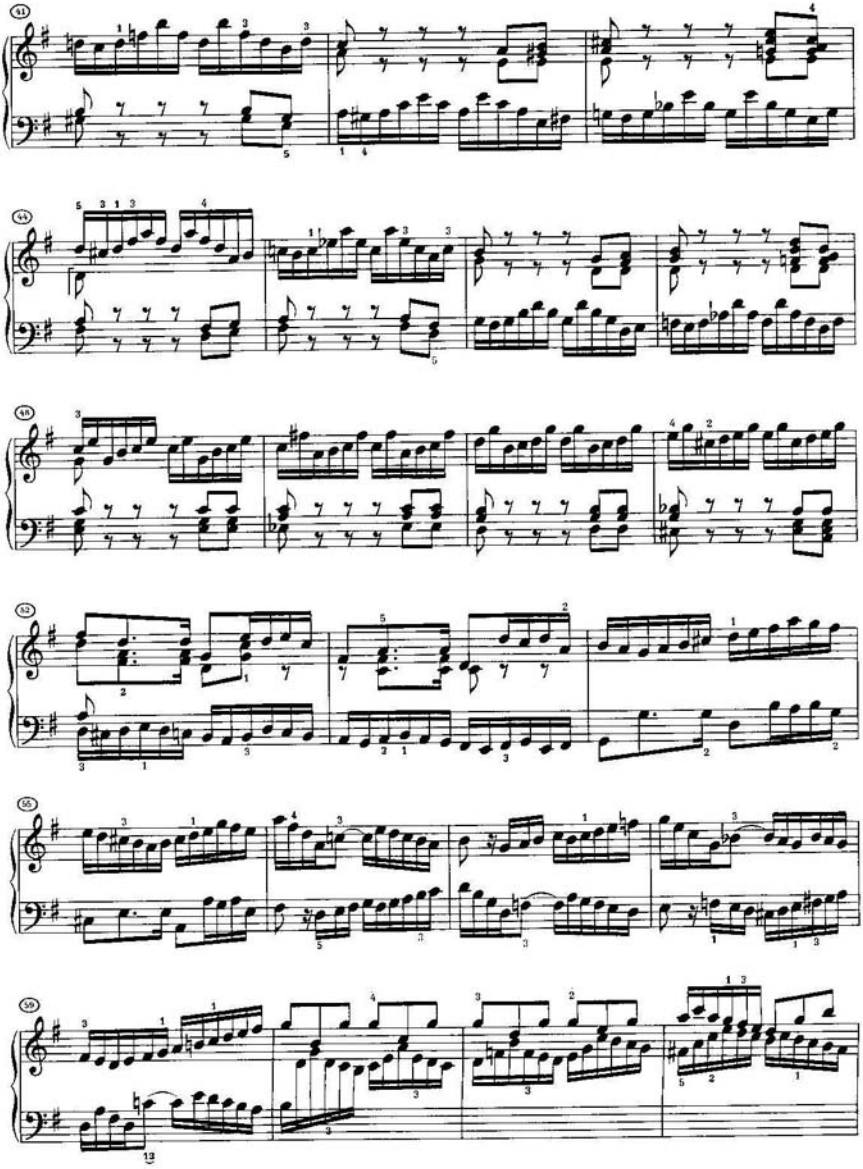
SUITE V

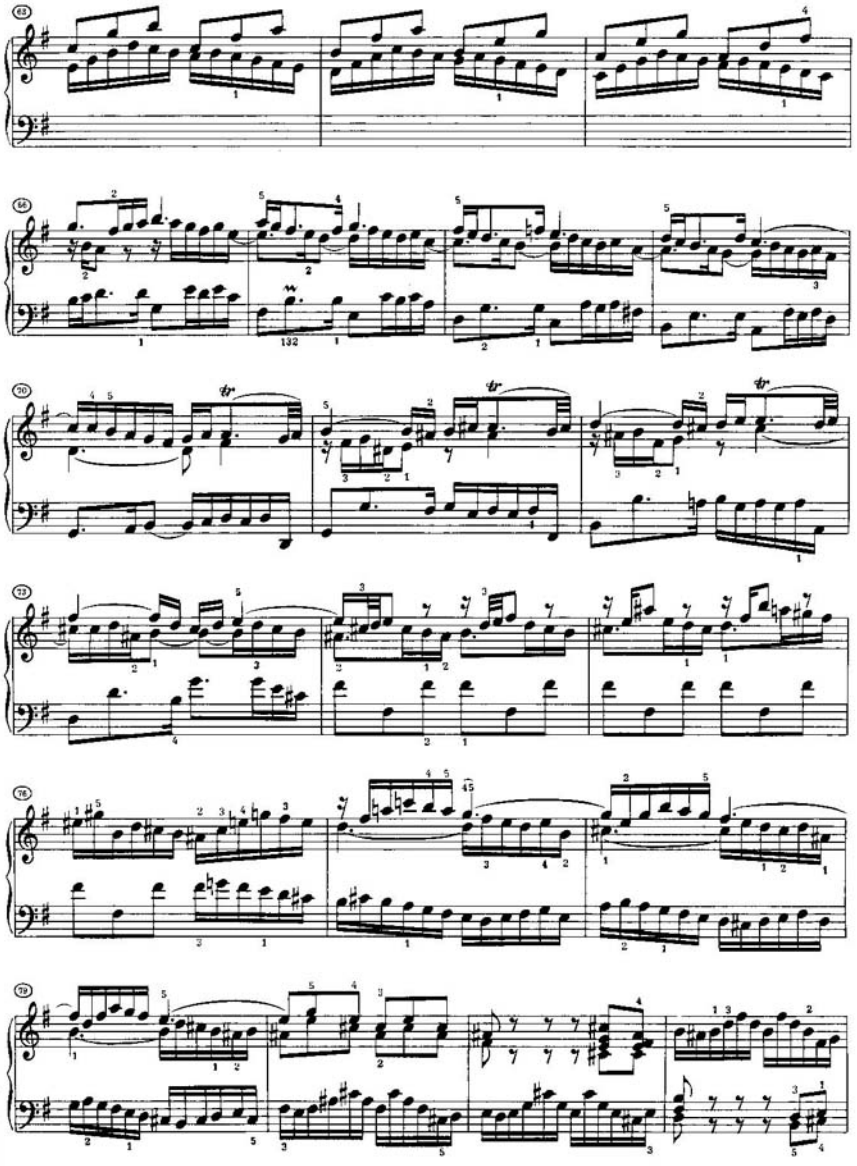
BWV 810

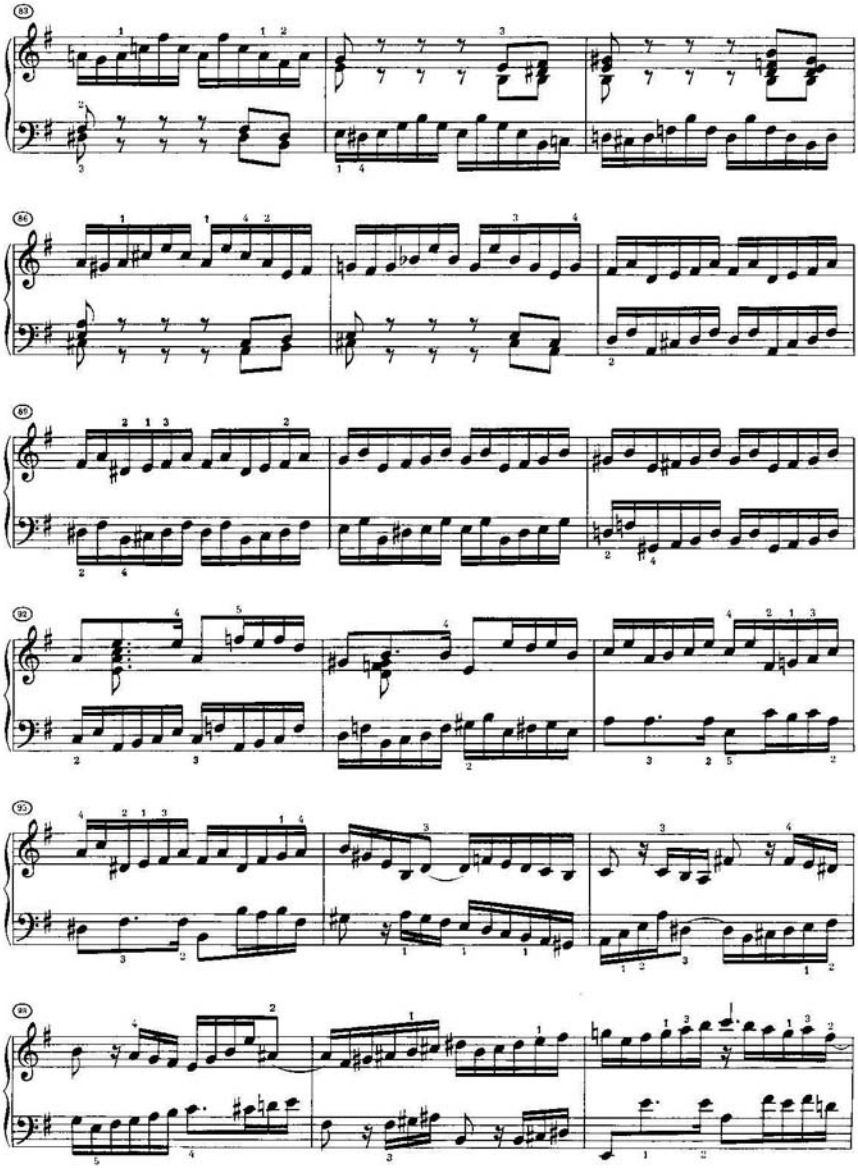
Prélude

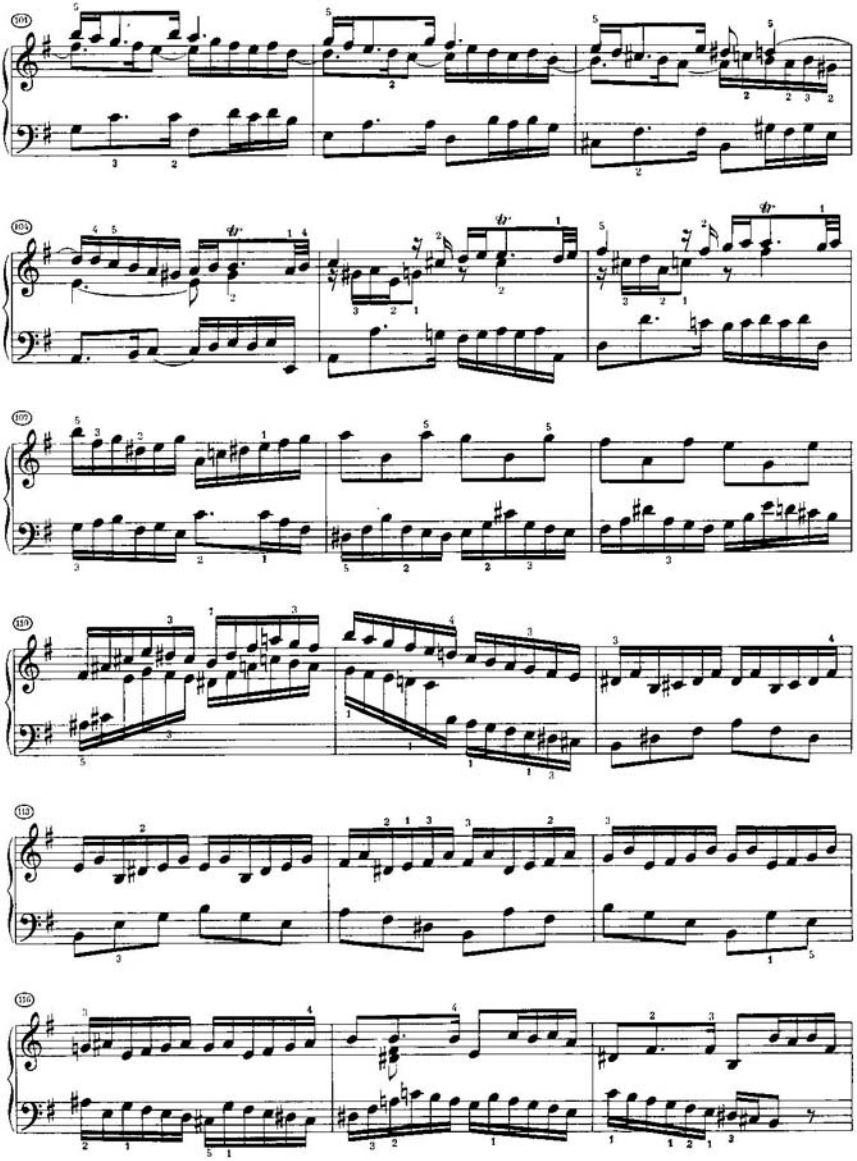


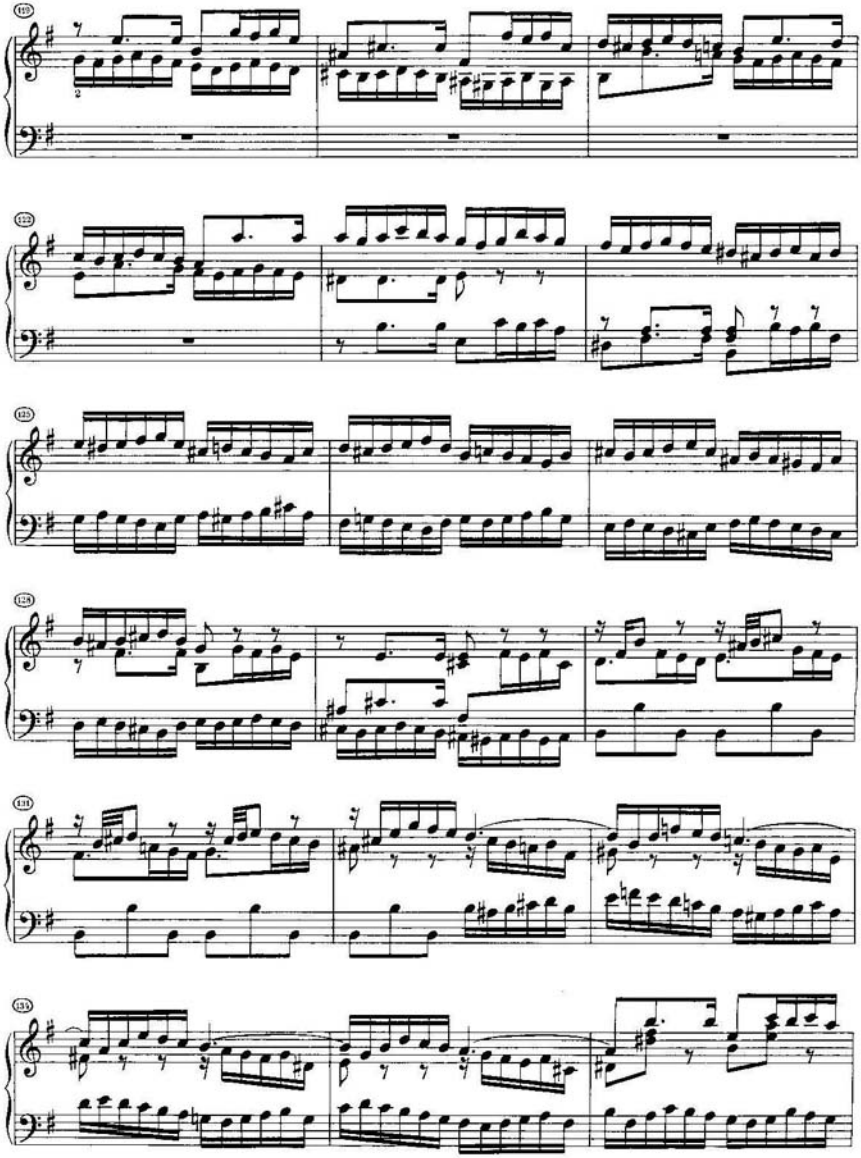


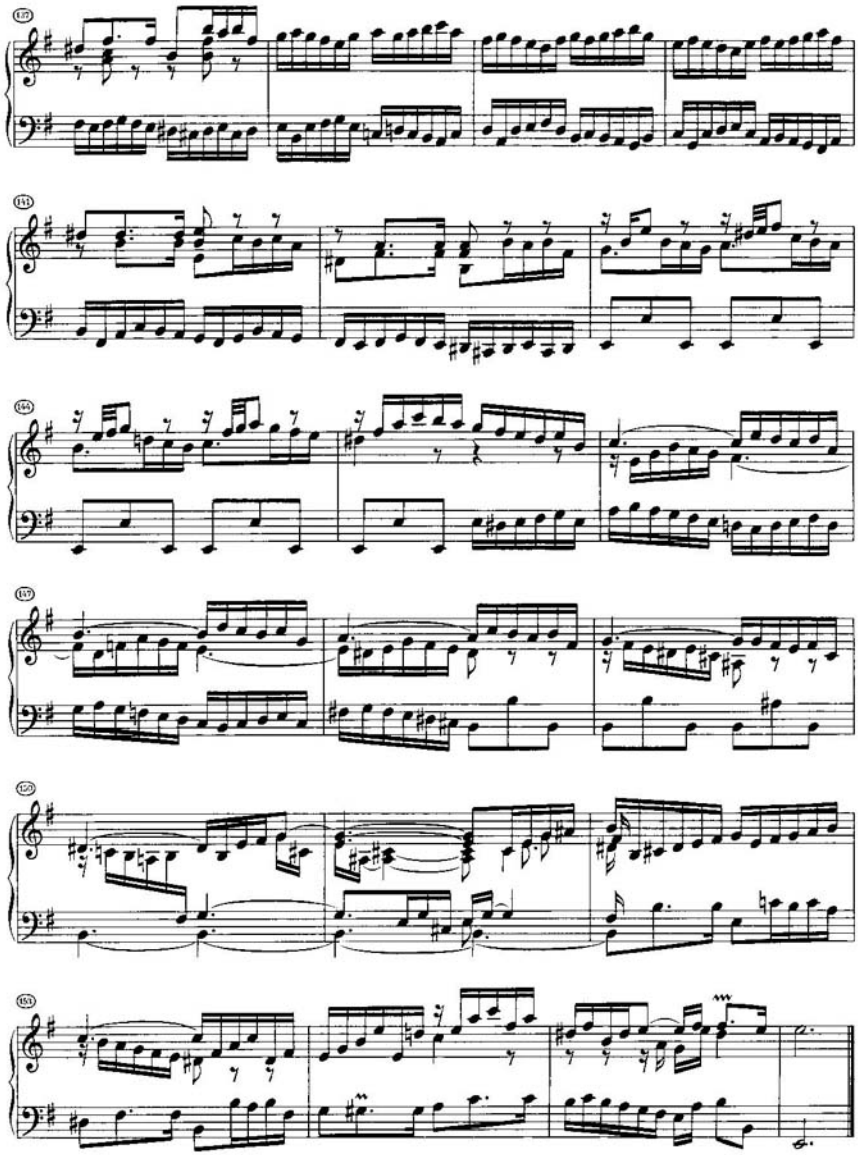




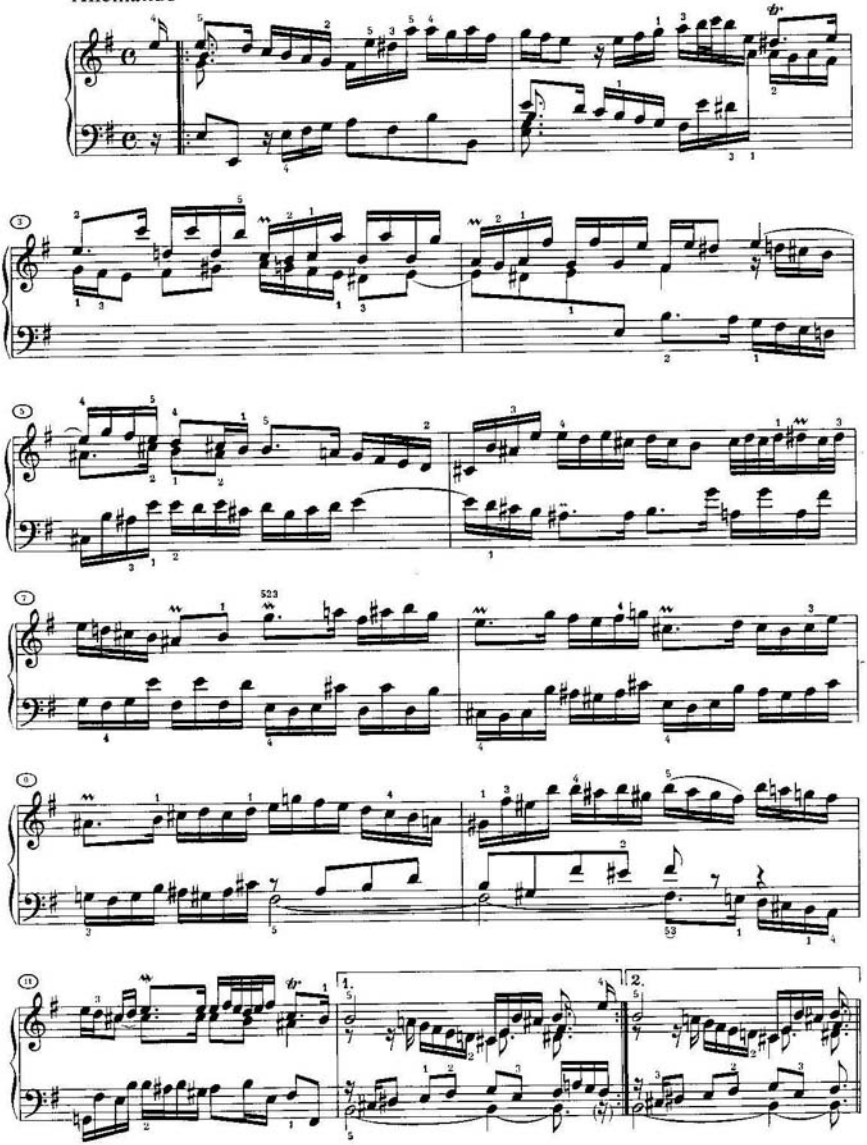


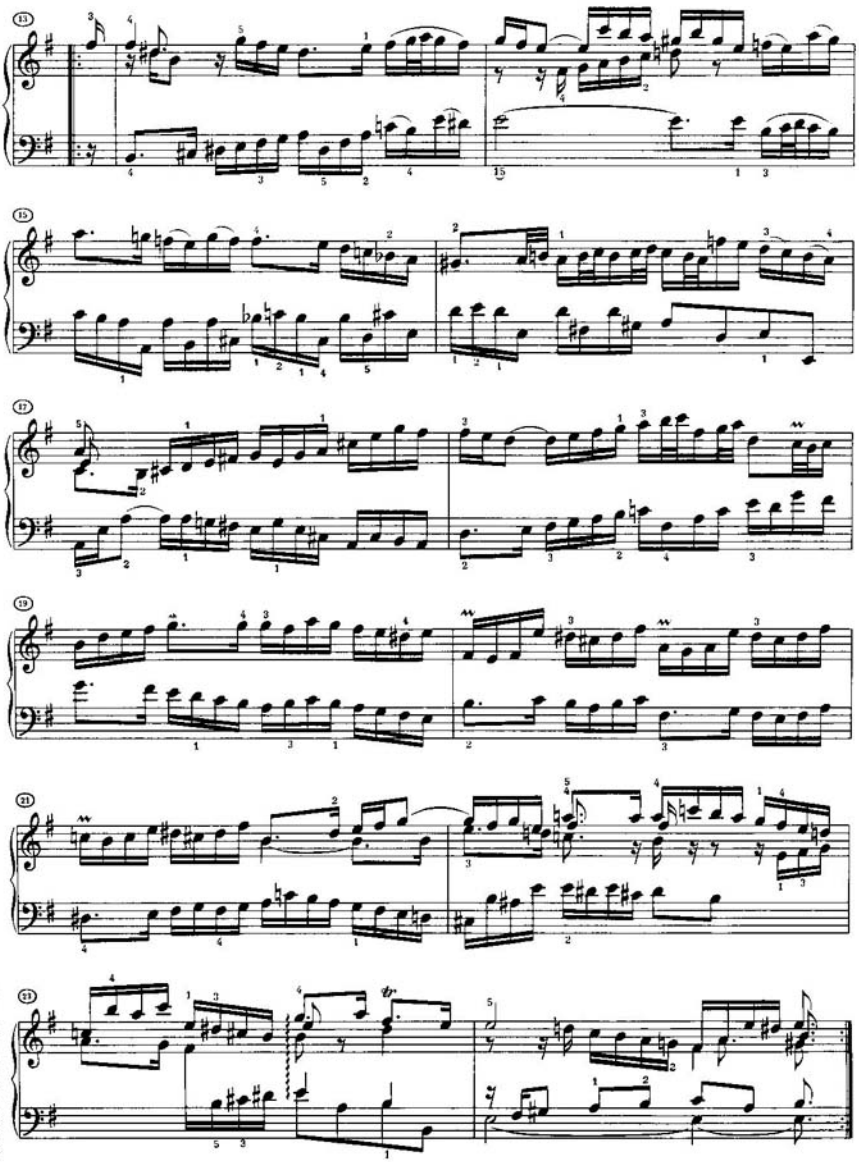




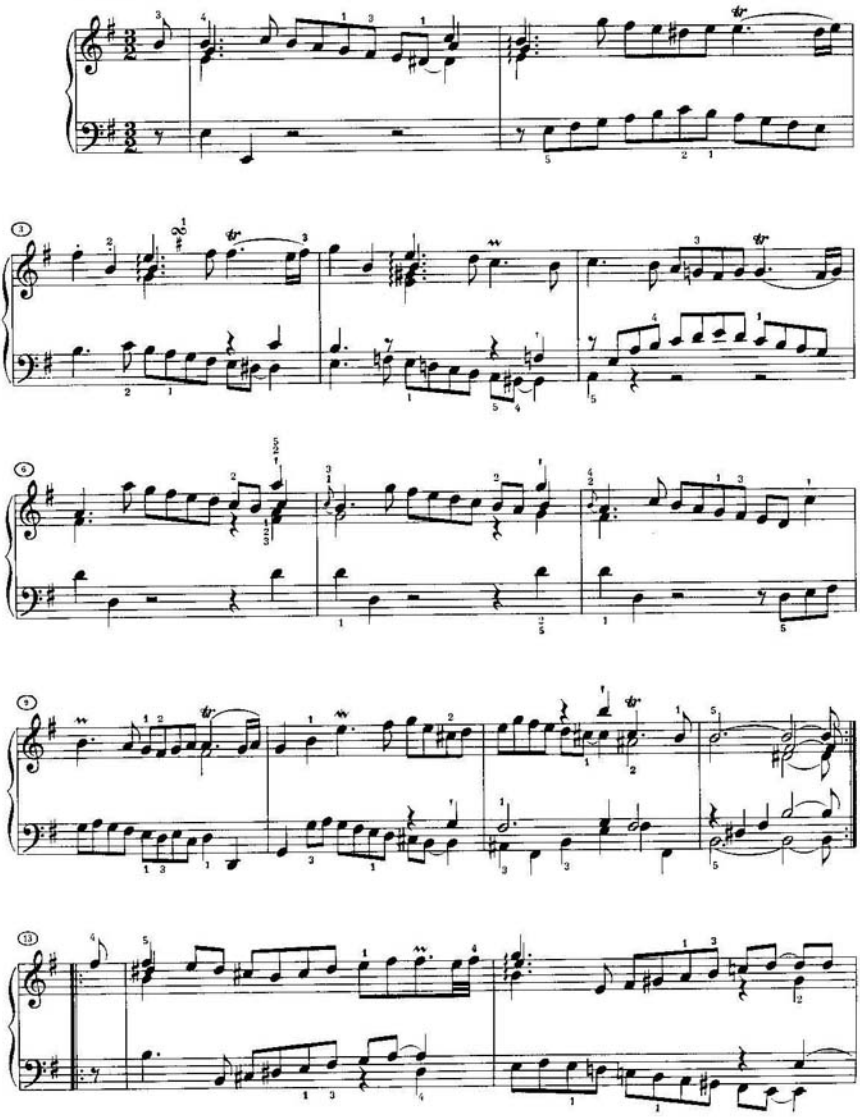


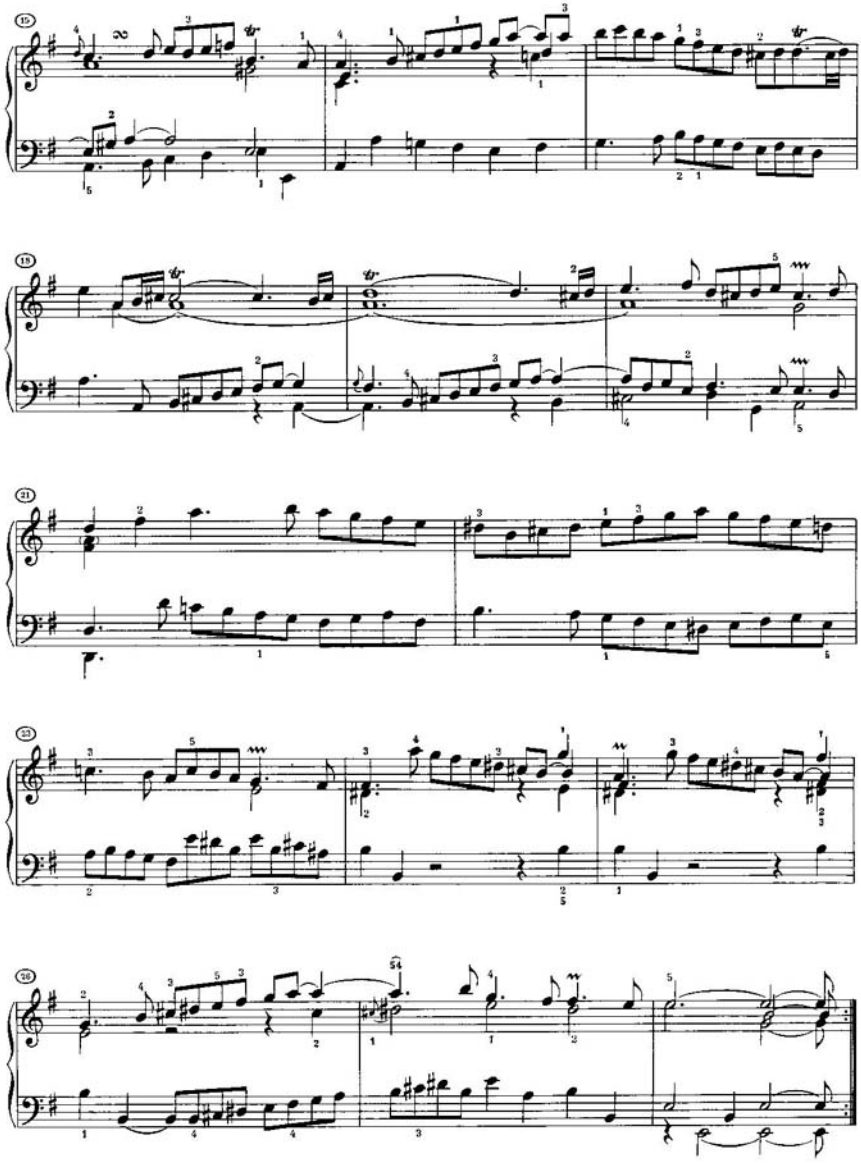
Allemande



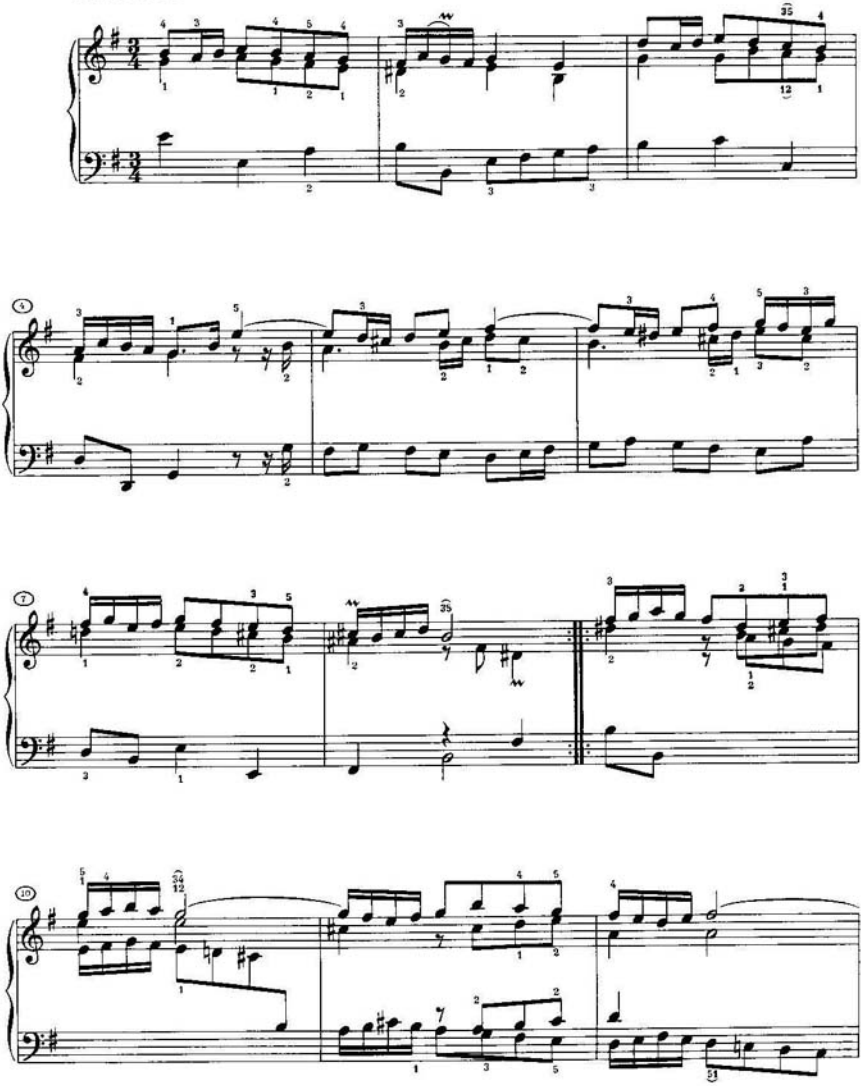


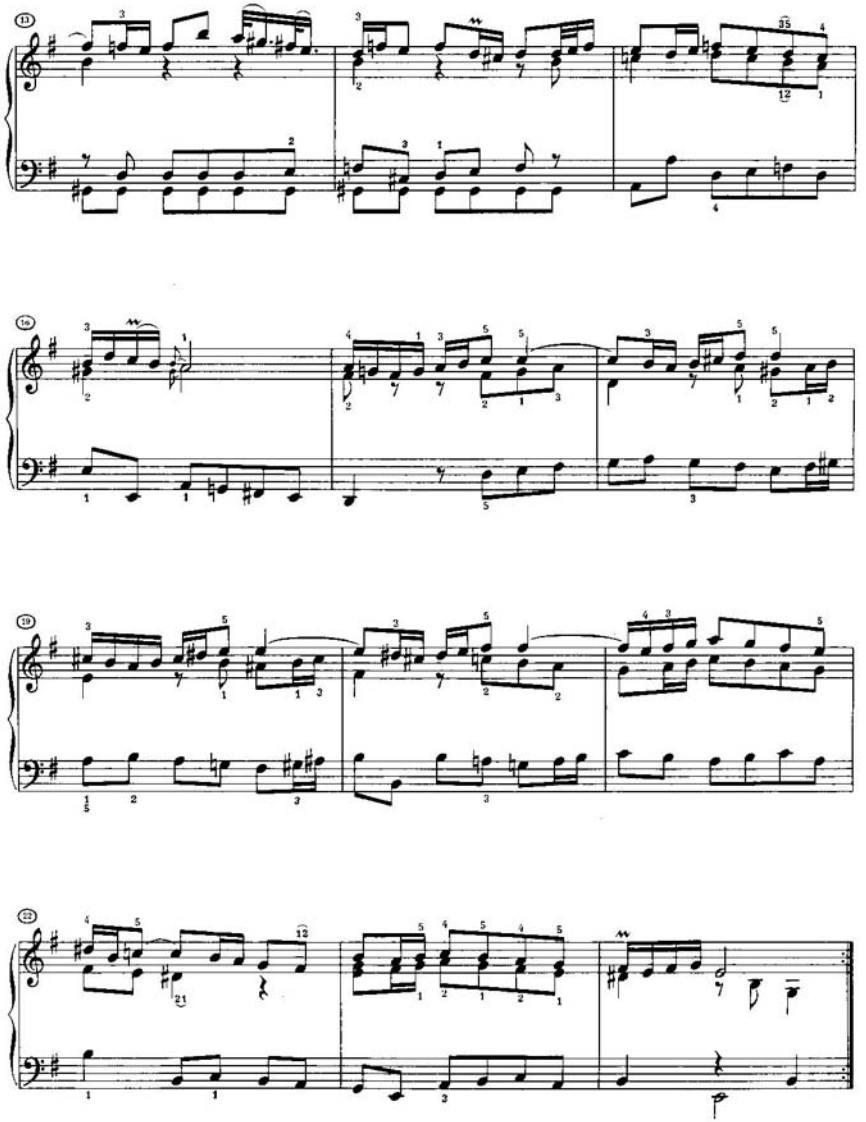
Courante



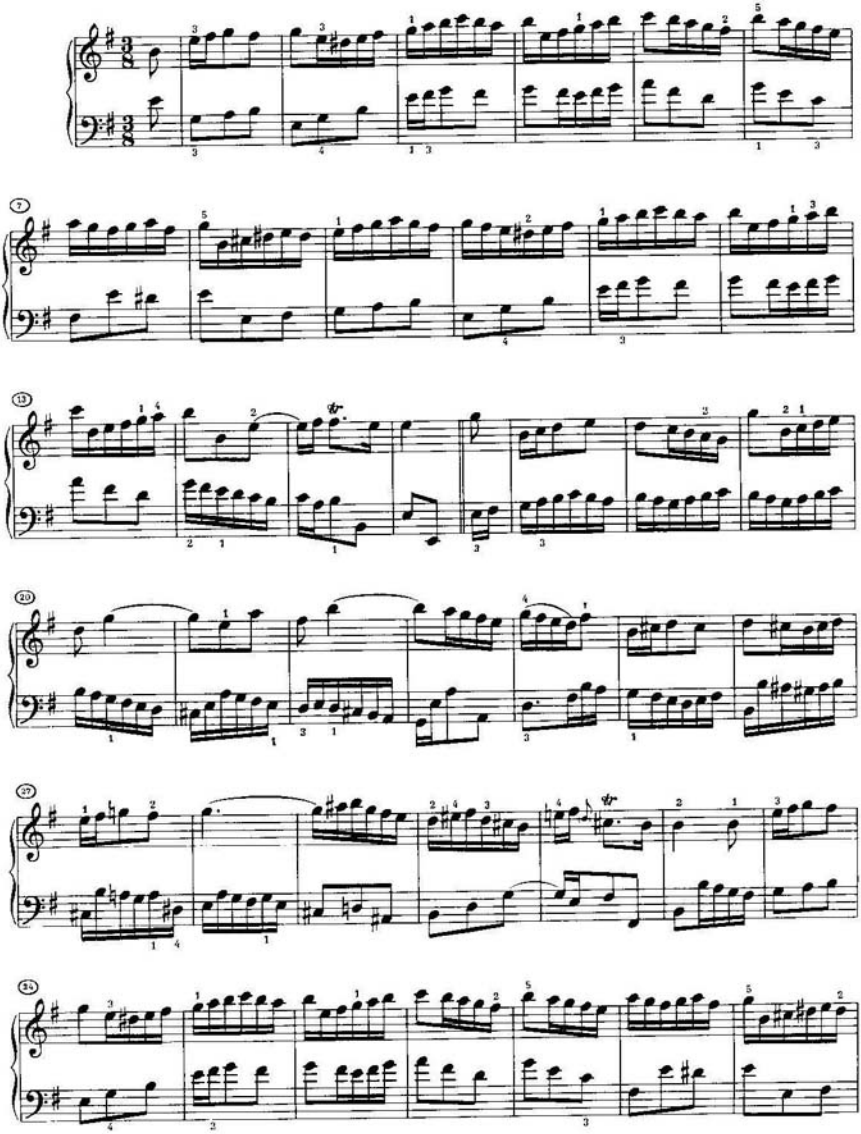


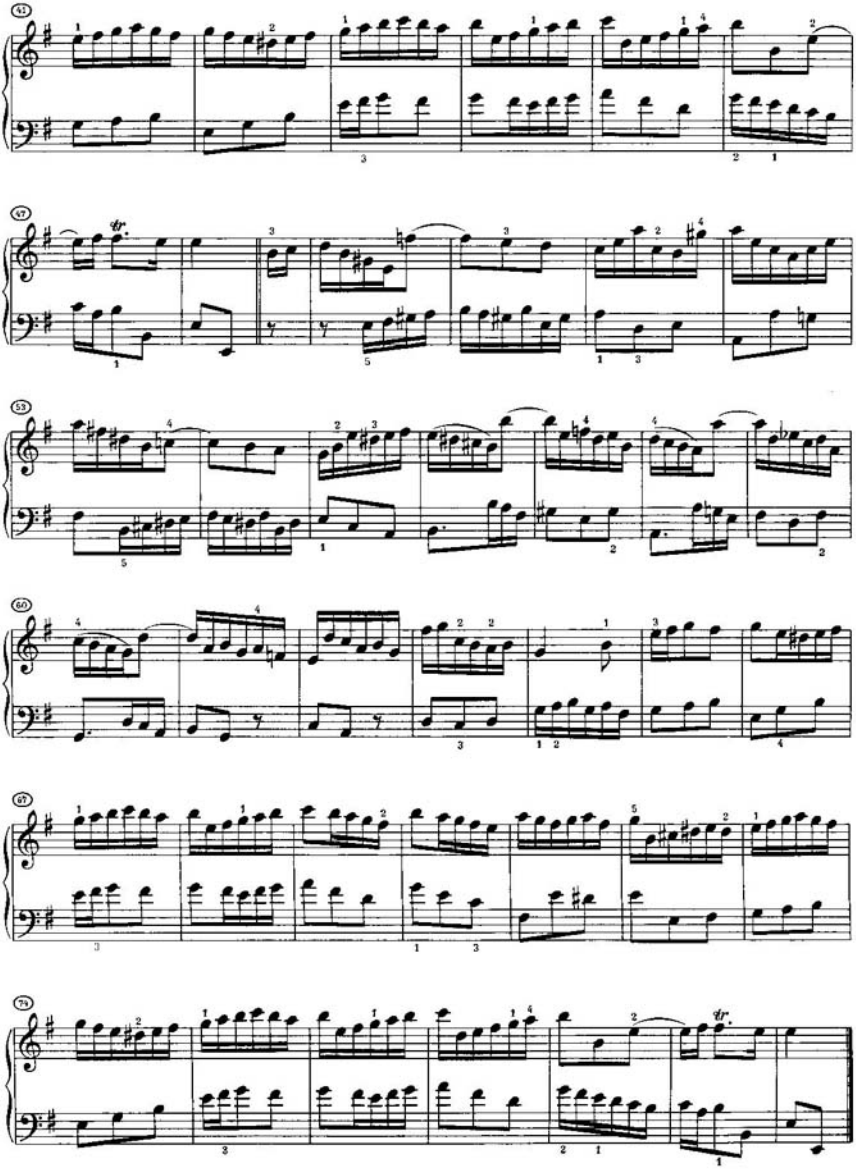
Sarabande



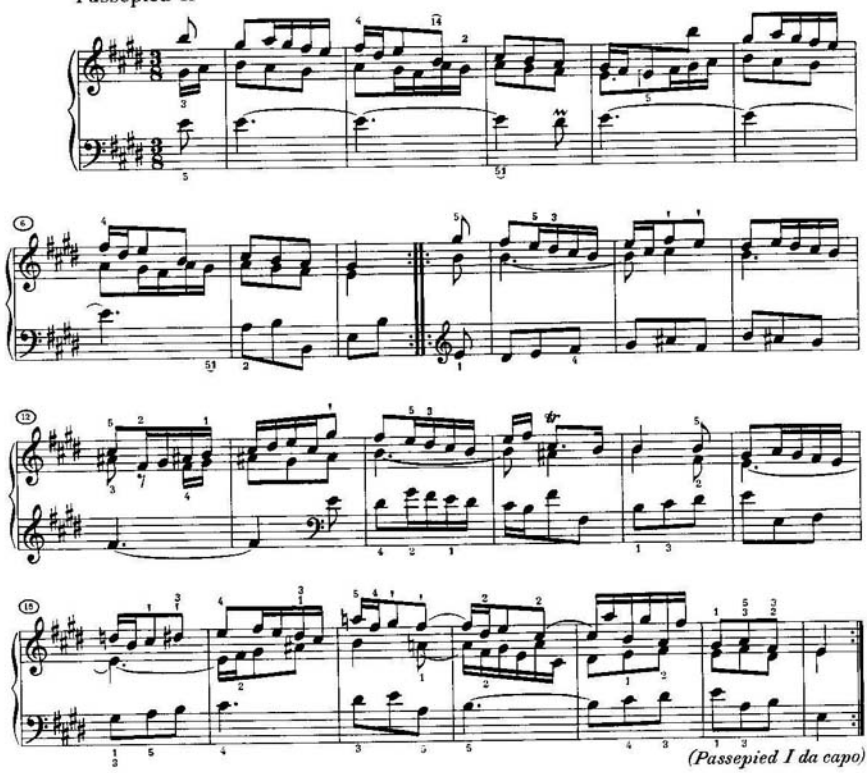


Passepied I en Rondeau



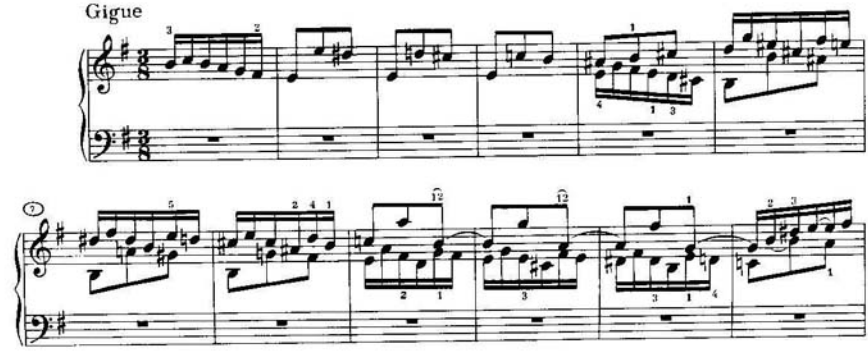


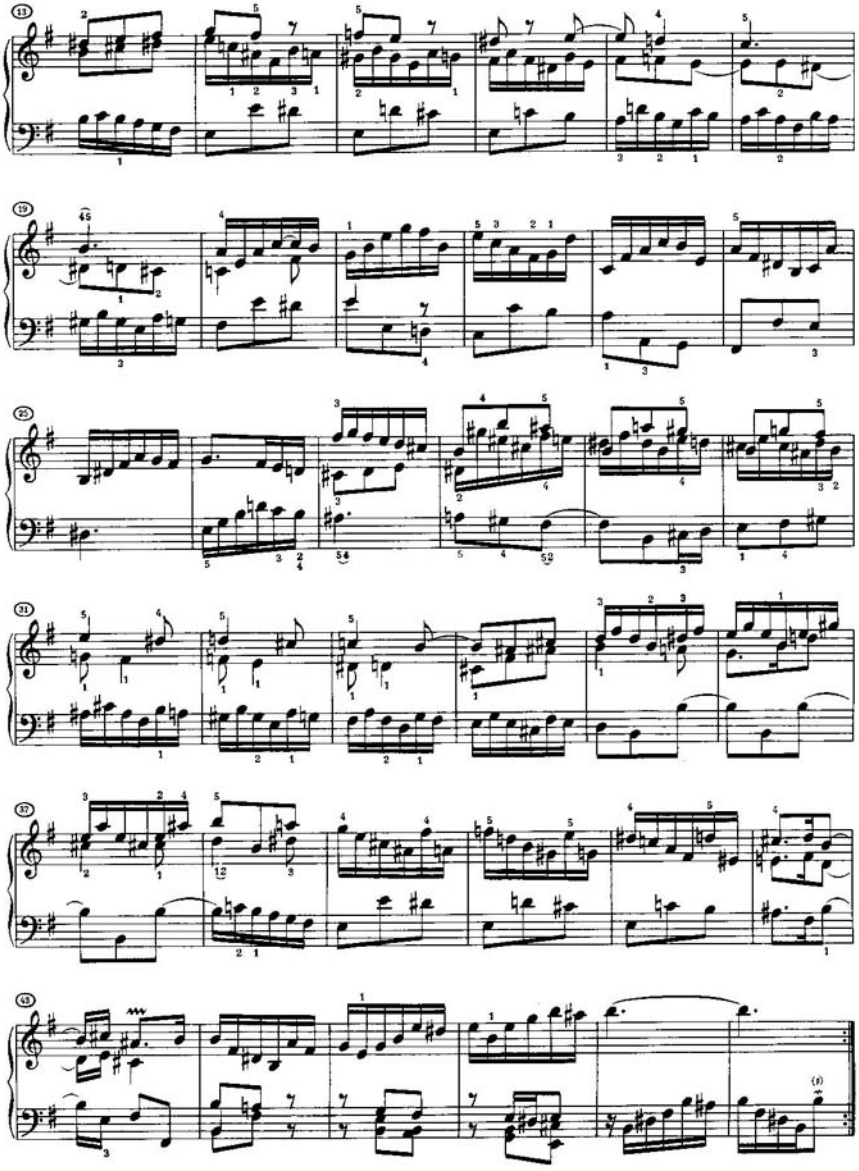
Passepied II

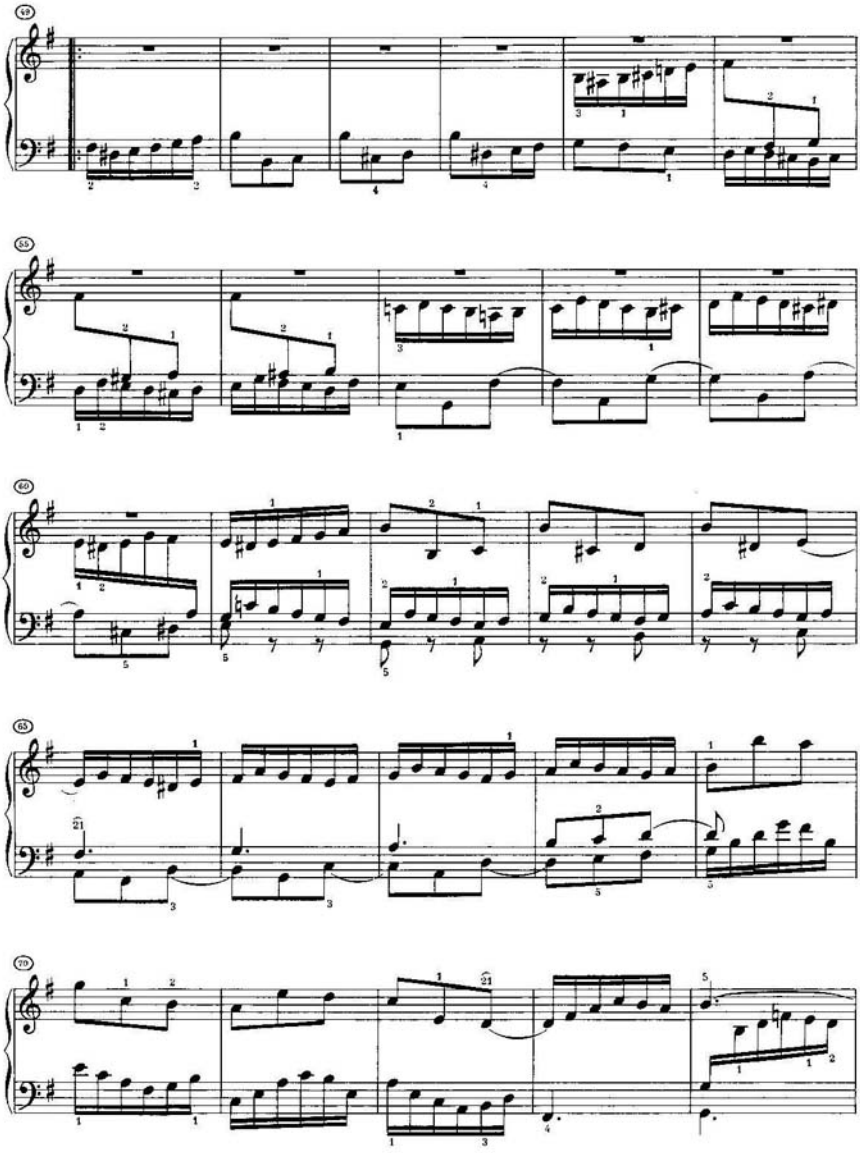


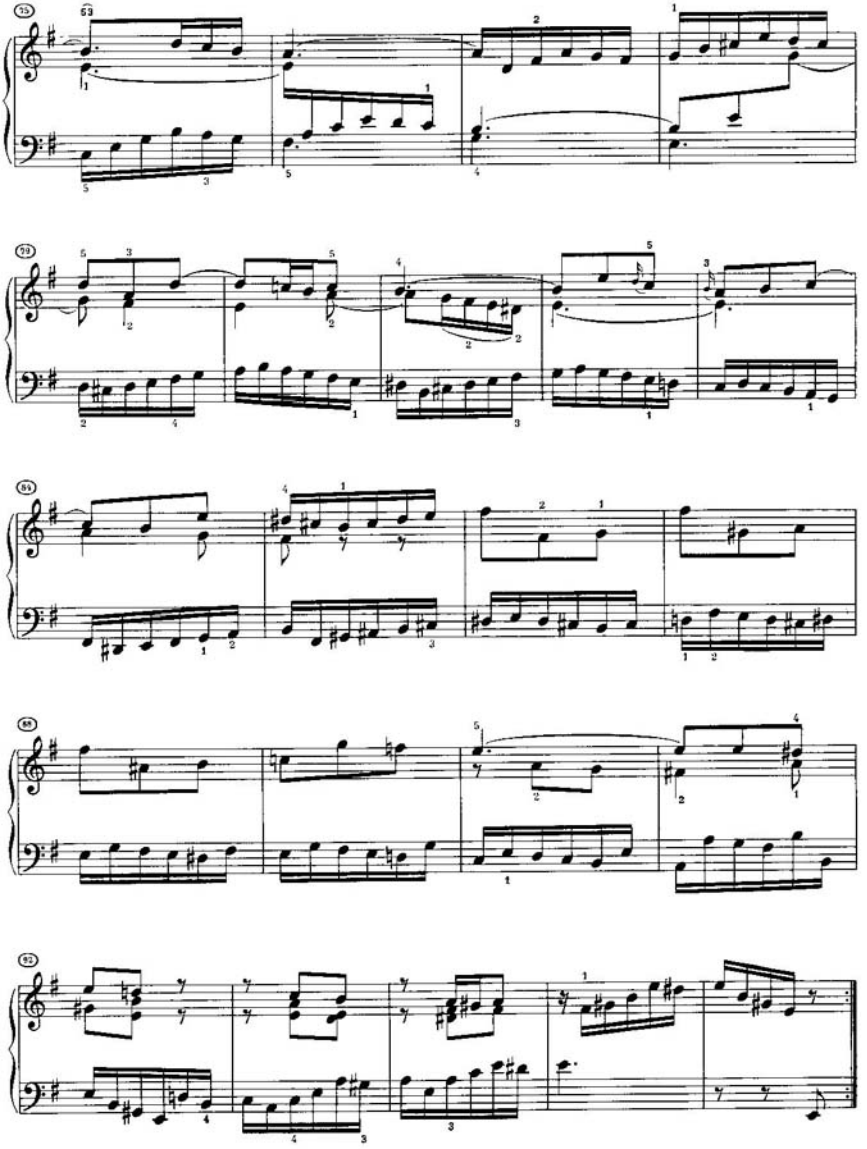
(Passepied I da capo)

Gigue





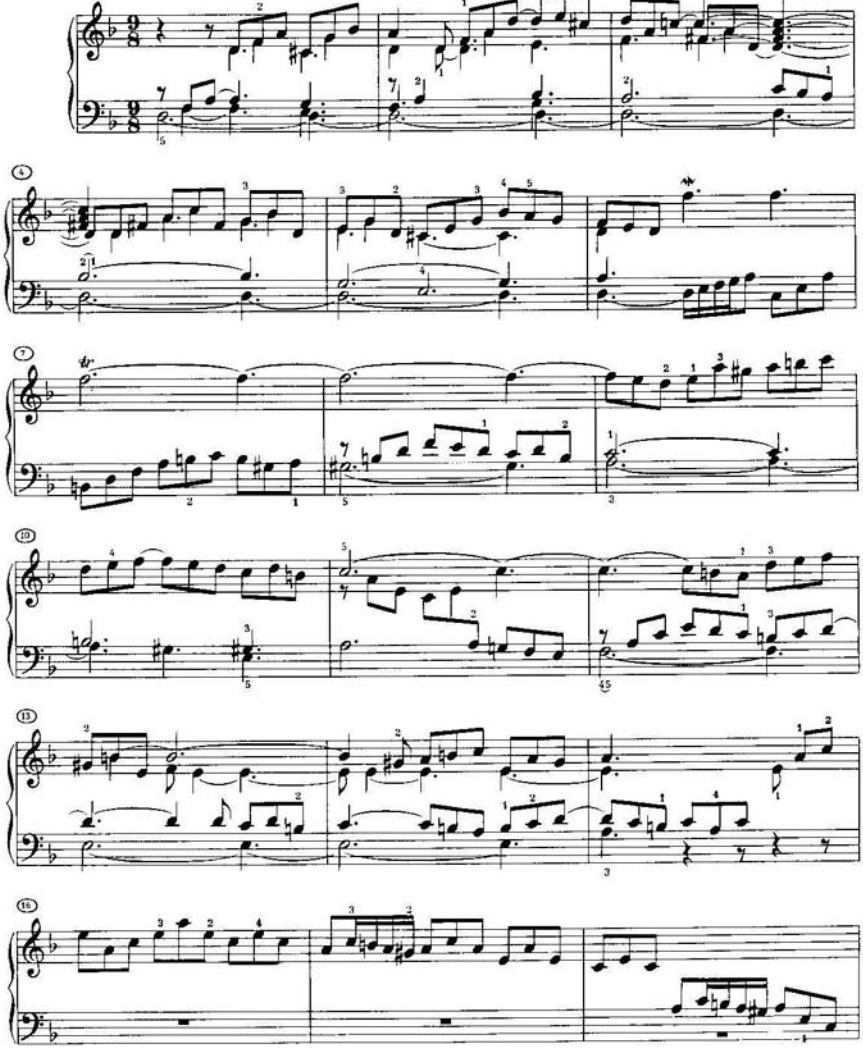


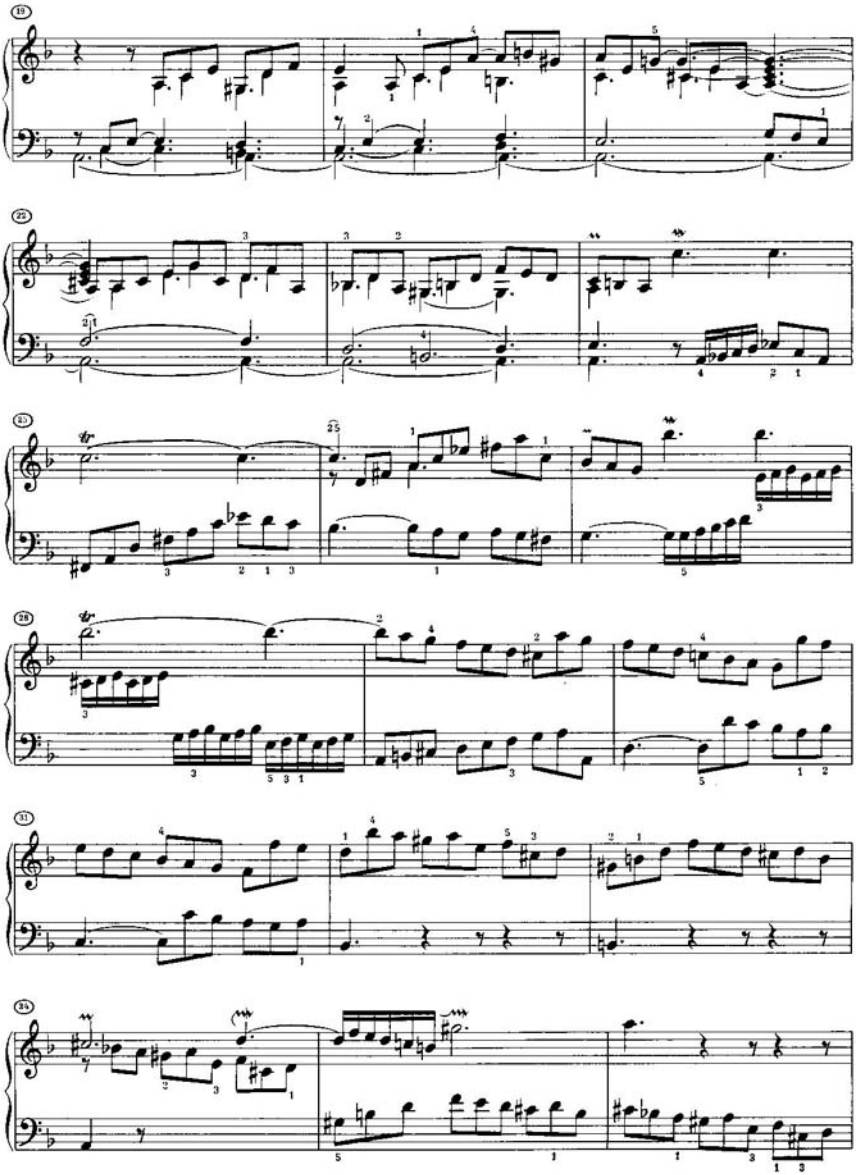


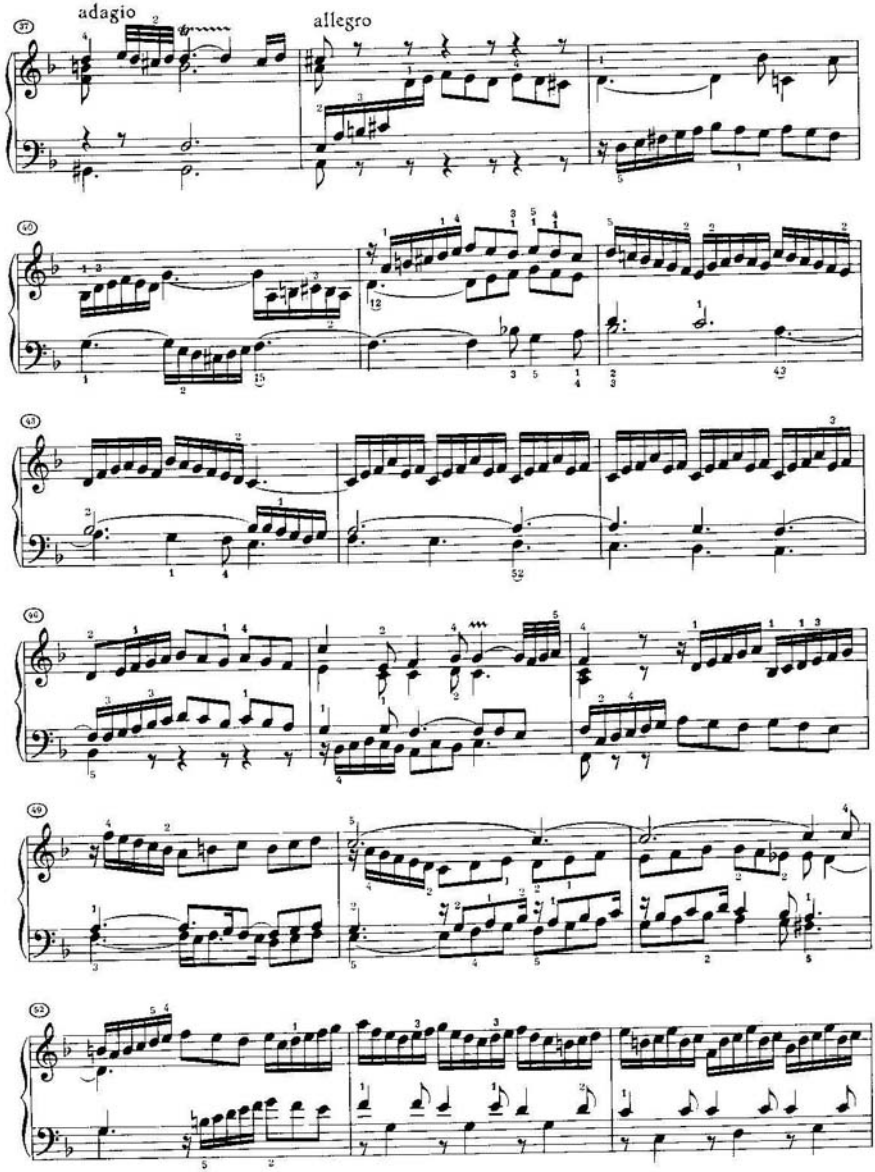
SUITE VI

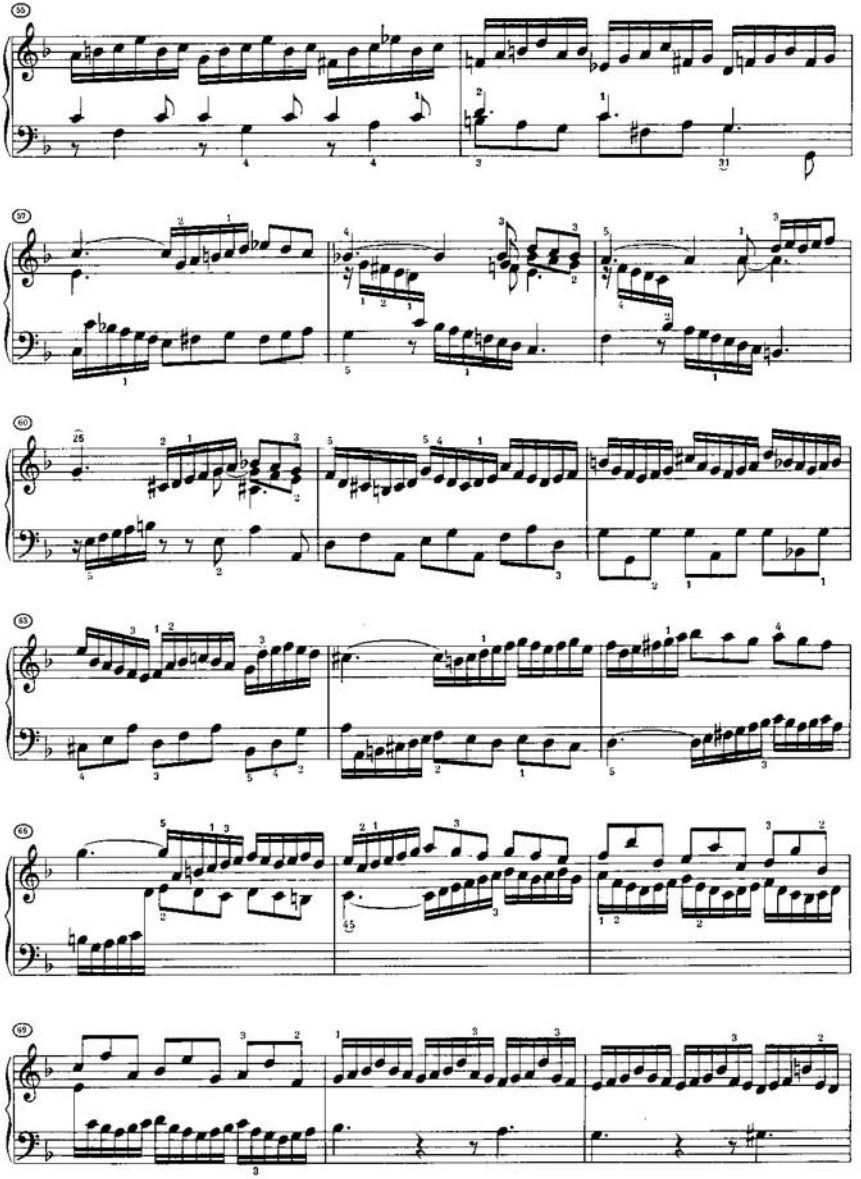
Prélude

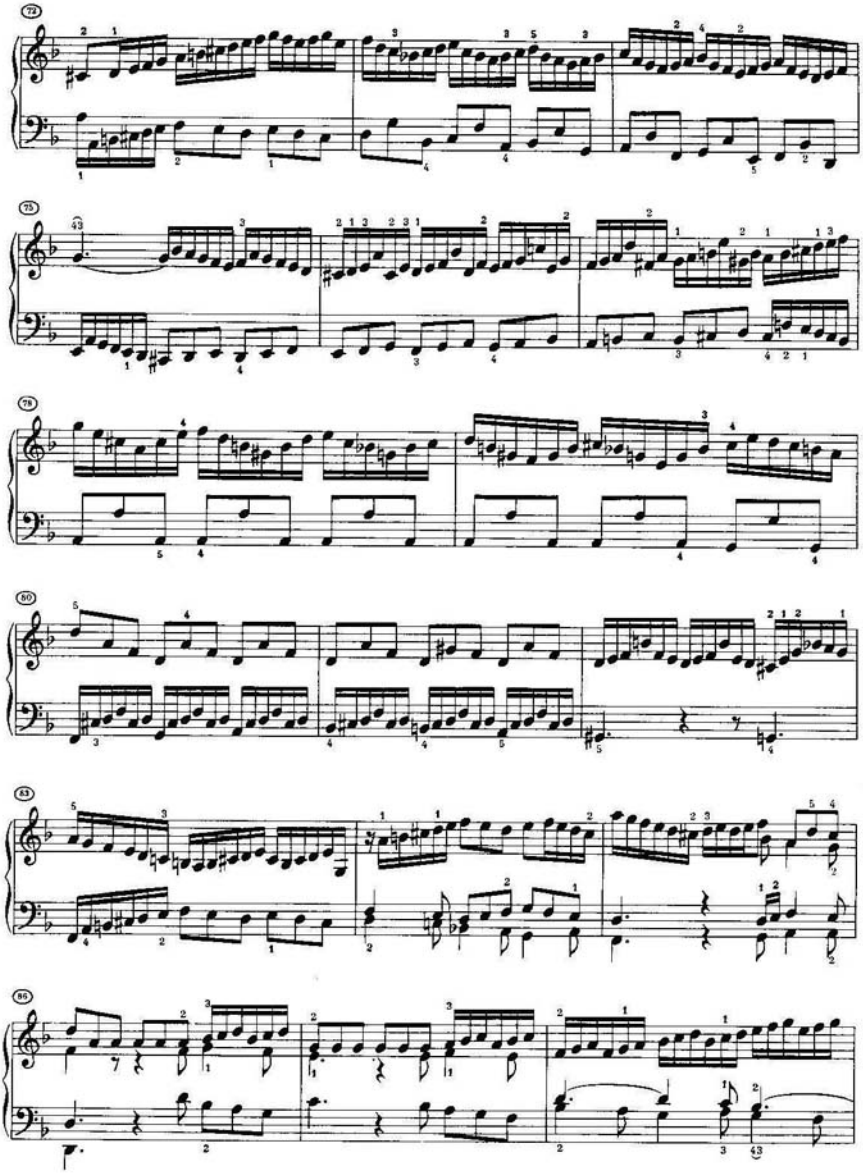
BWV 811

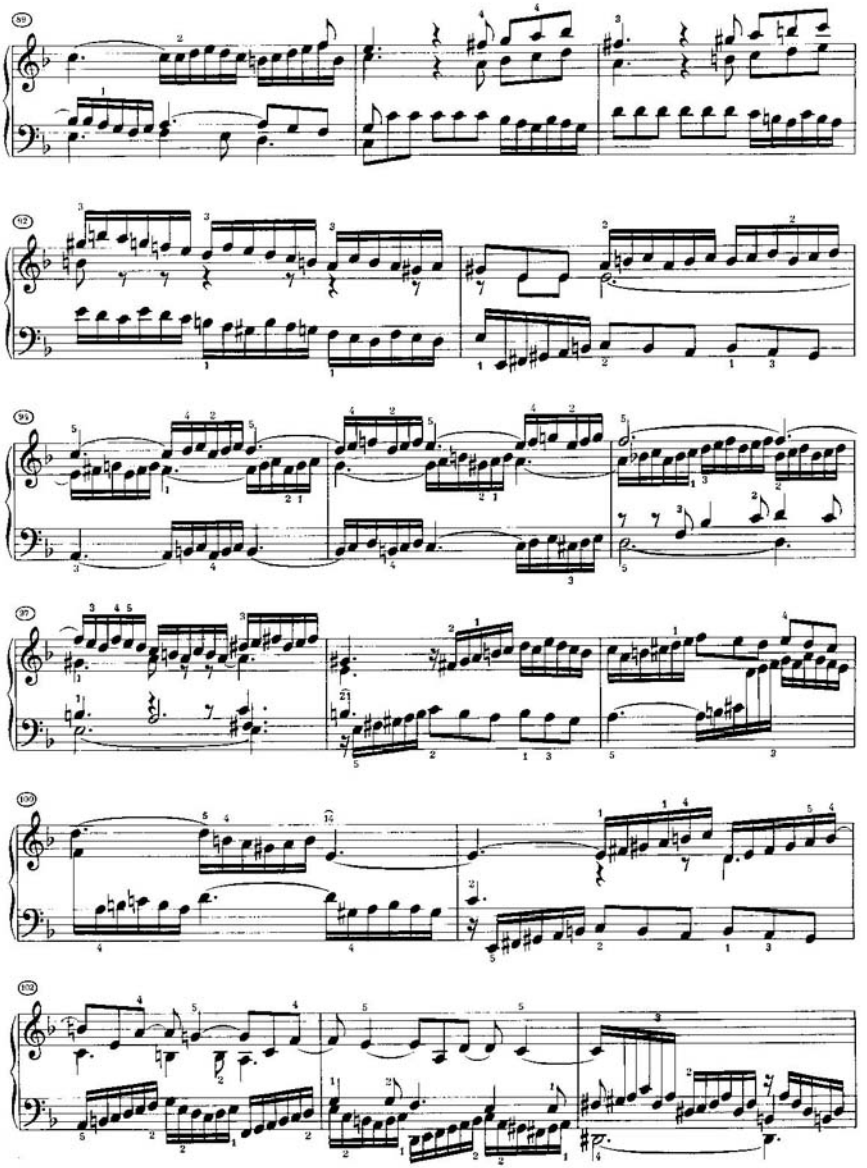


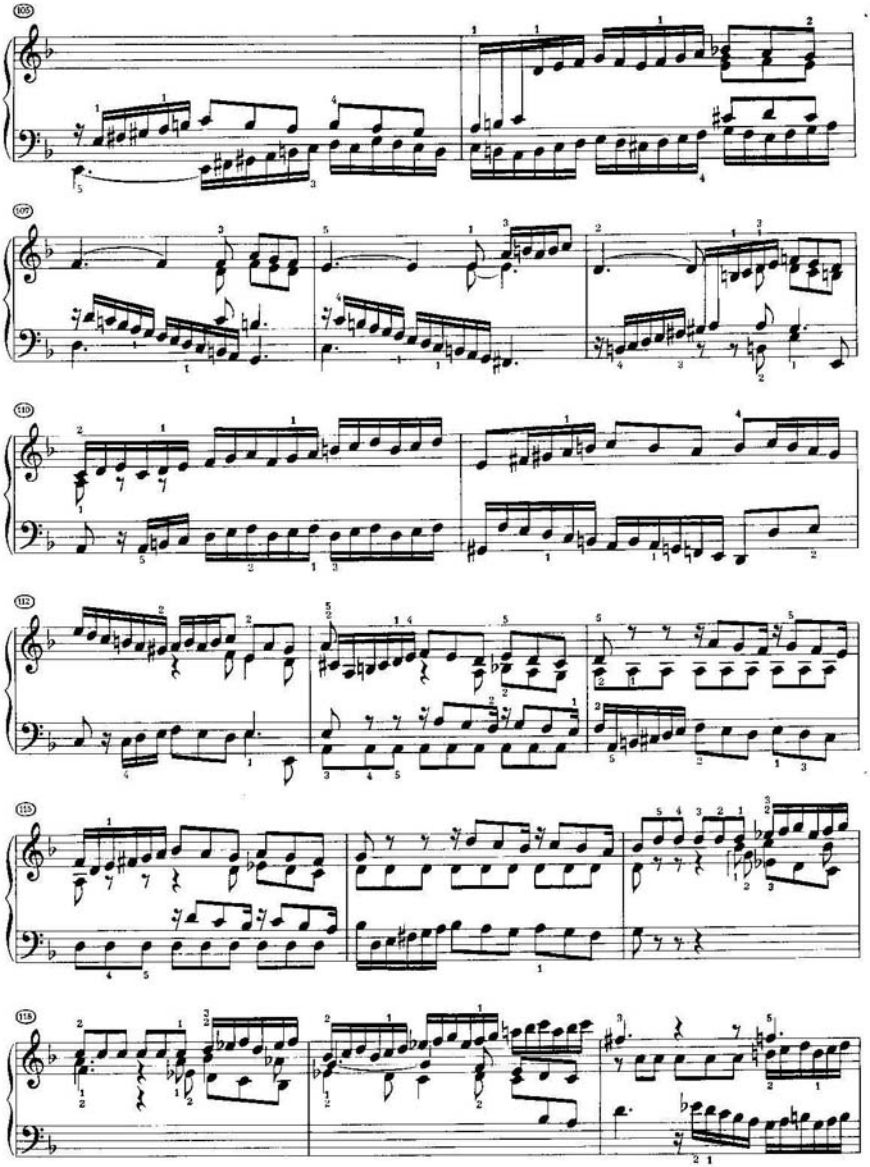


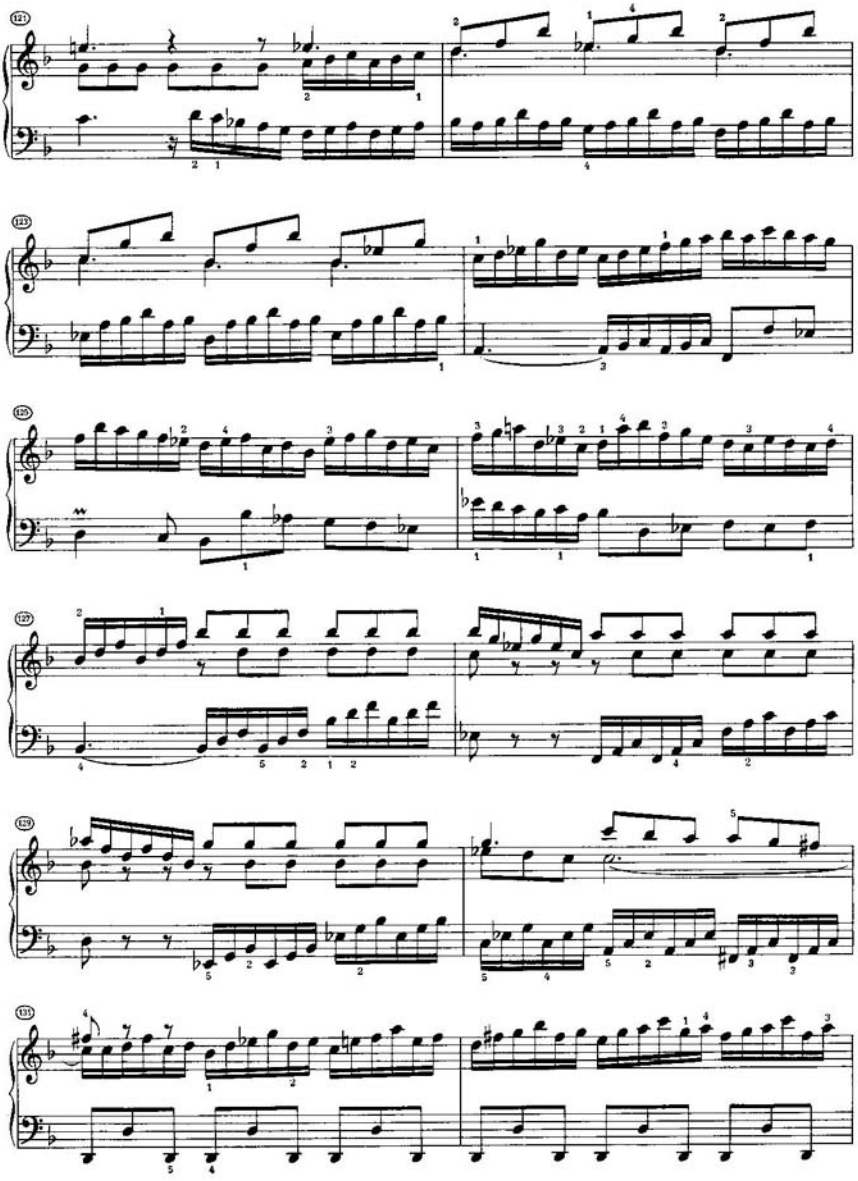

adagio
allegro

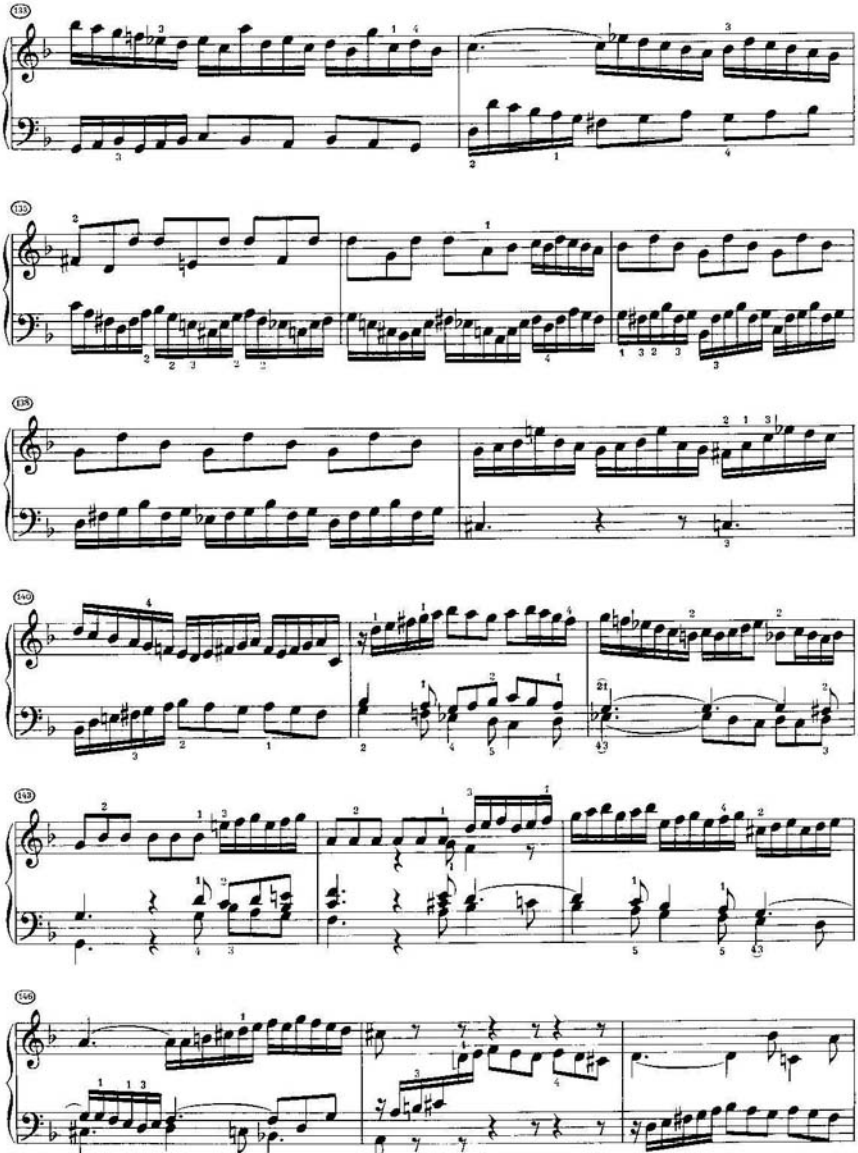


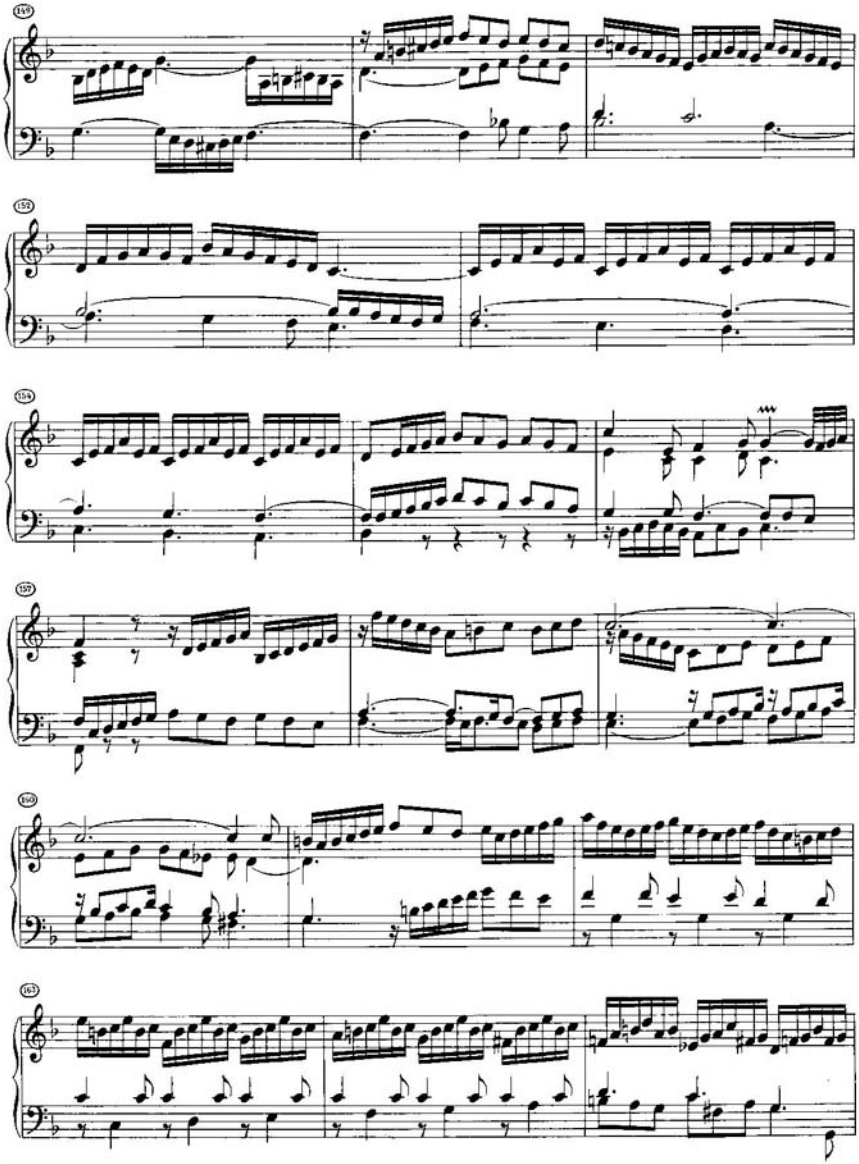


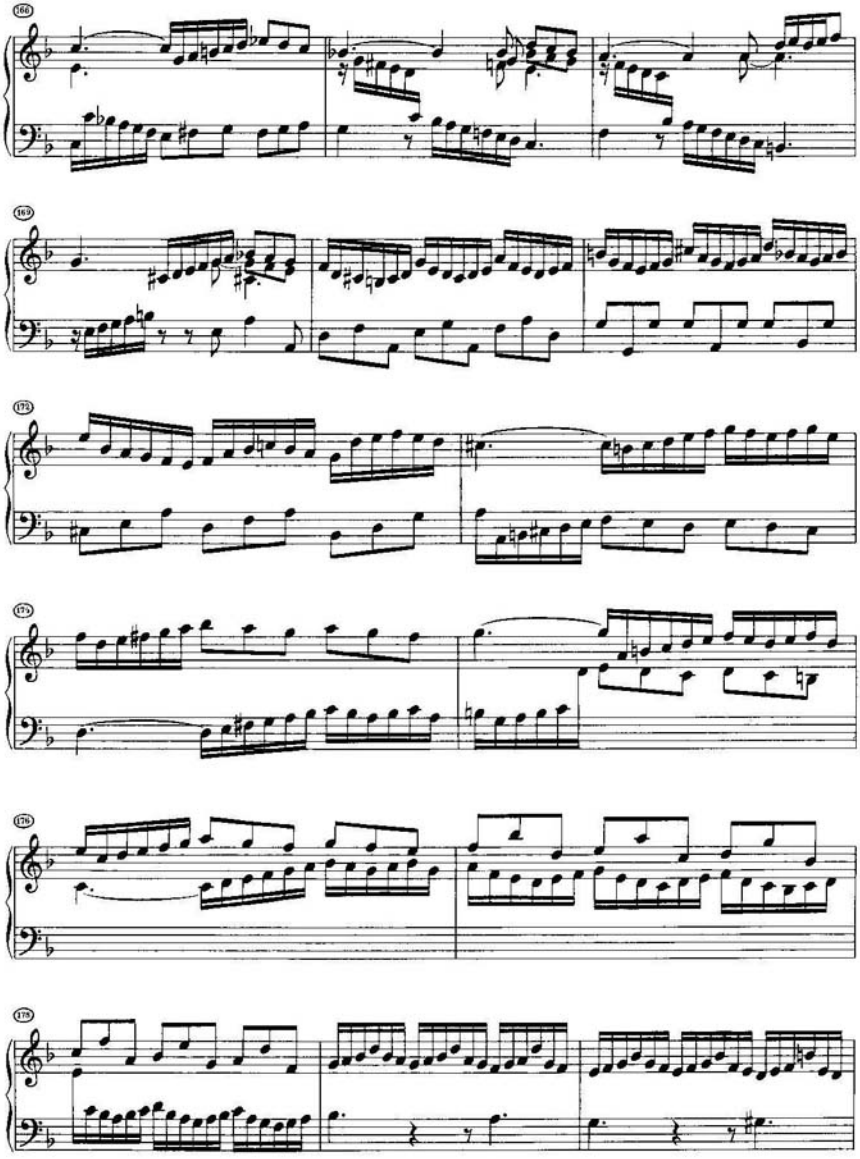


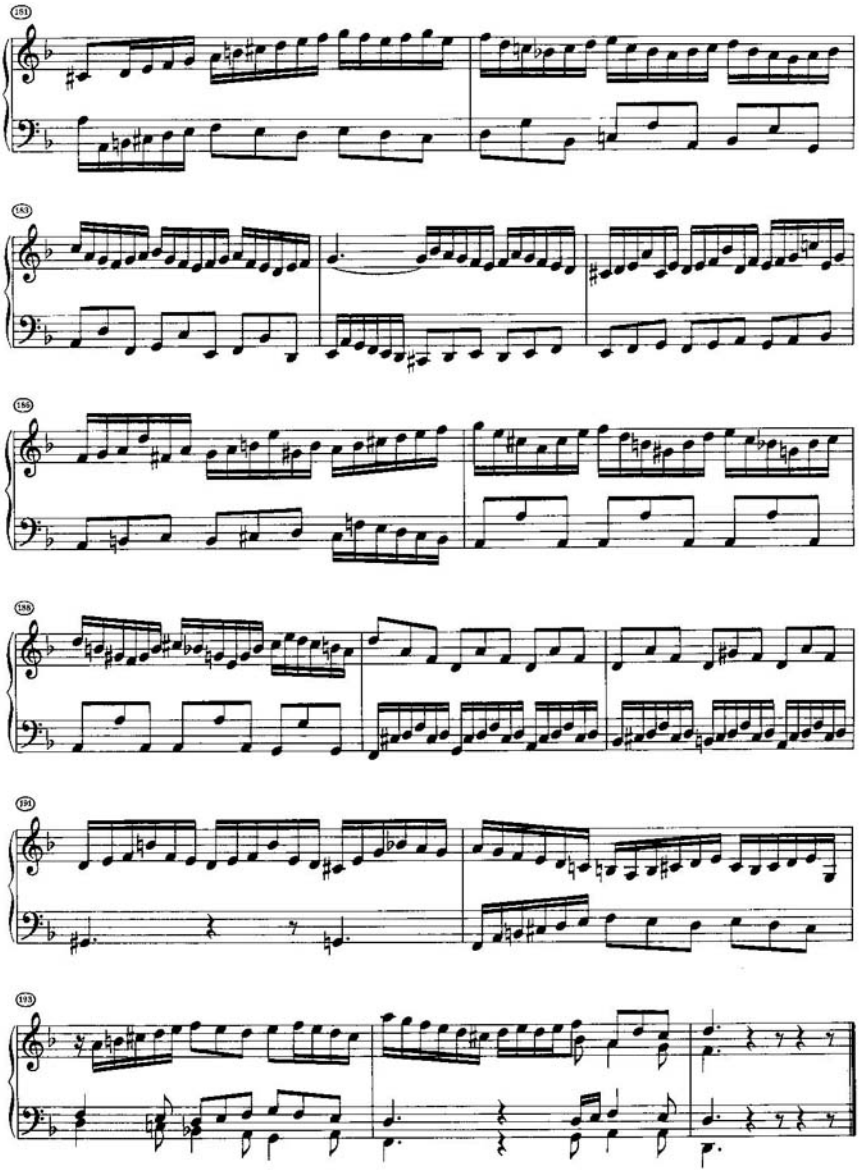

105
107
110
112
115
118



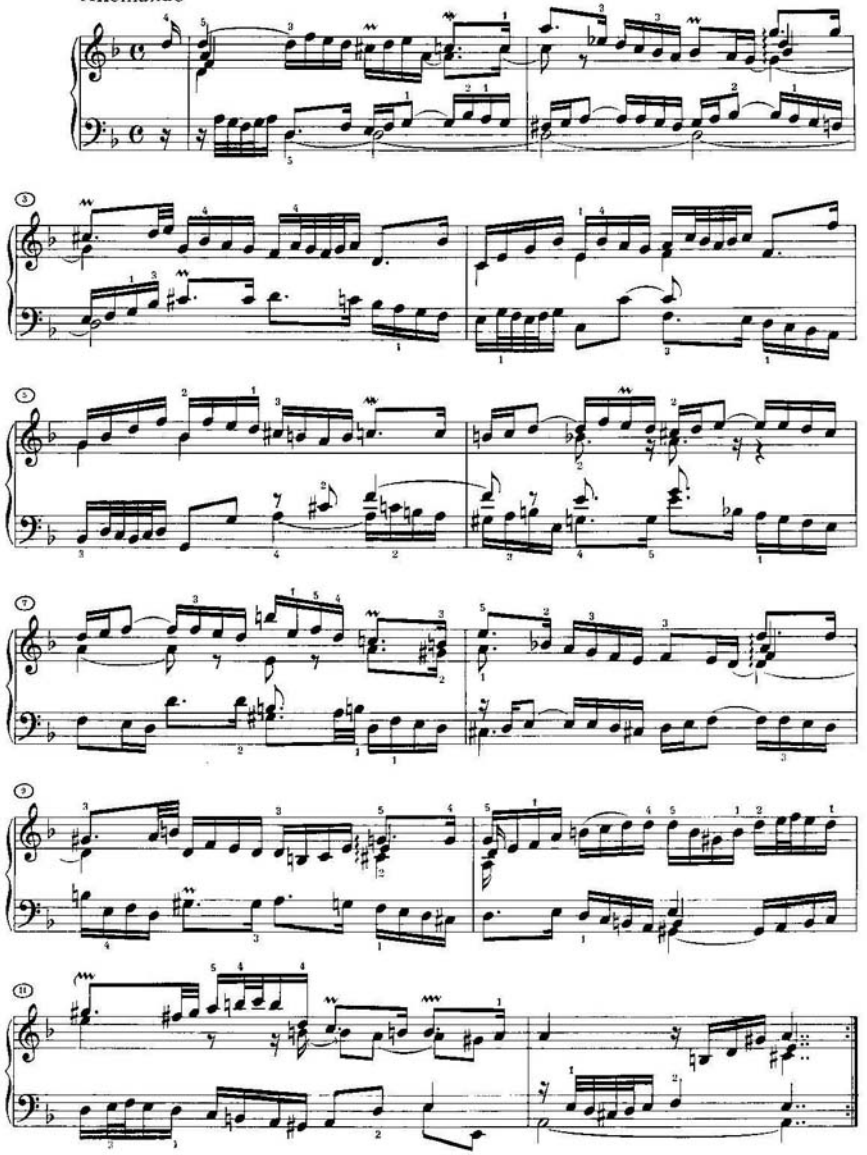


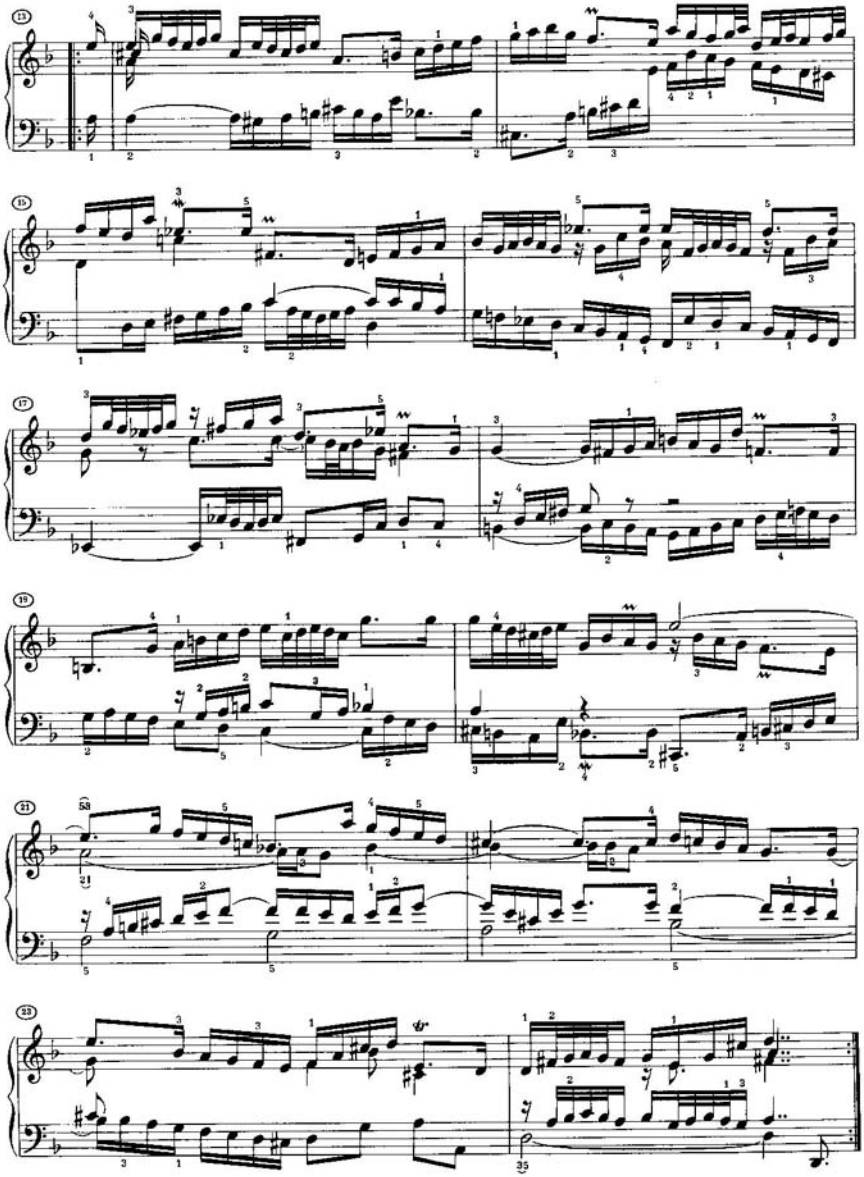




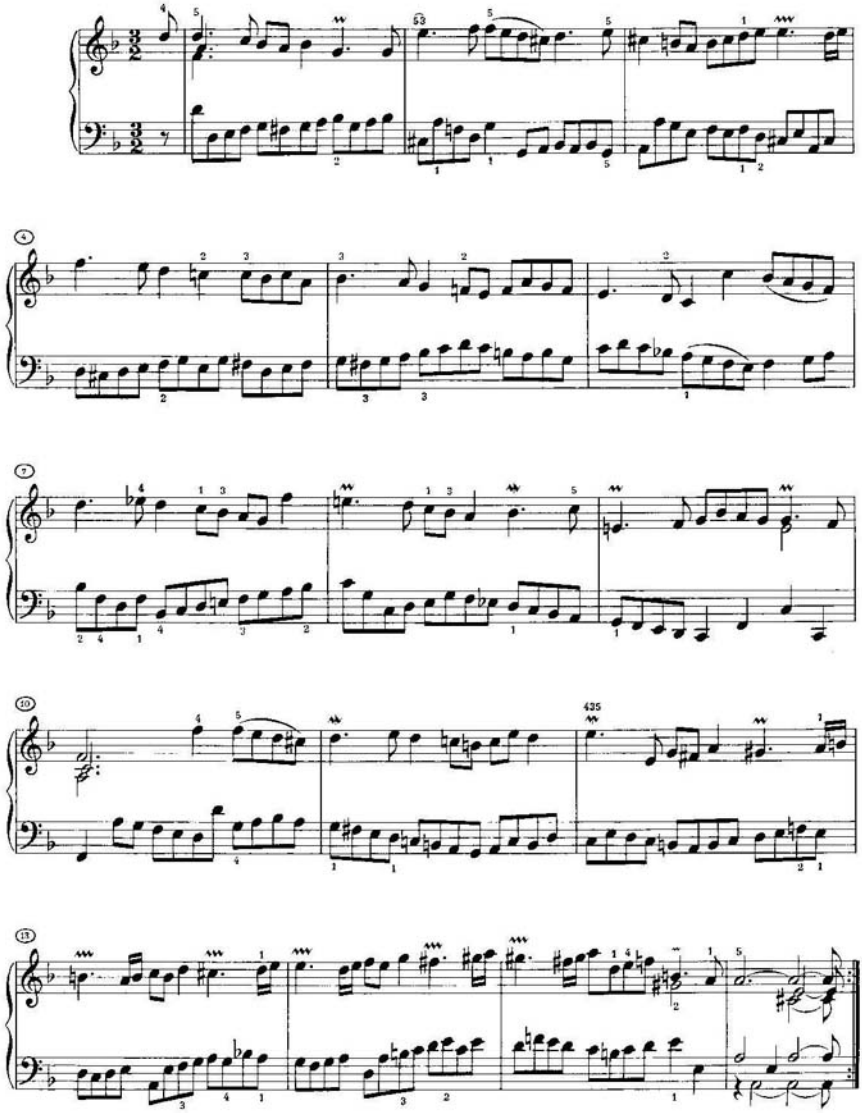


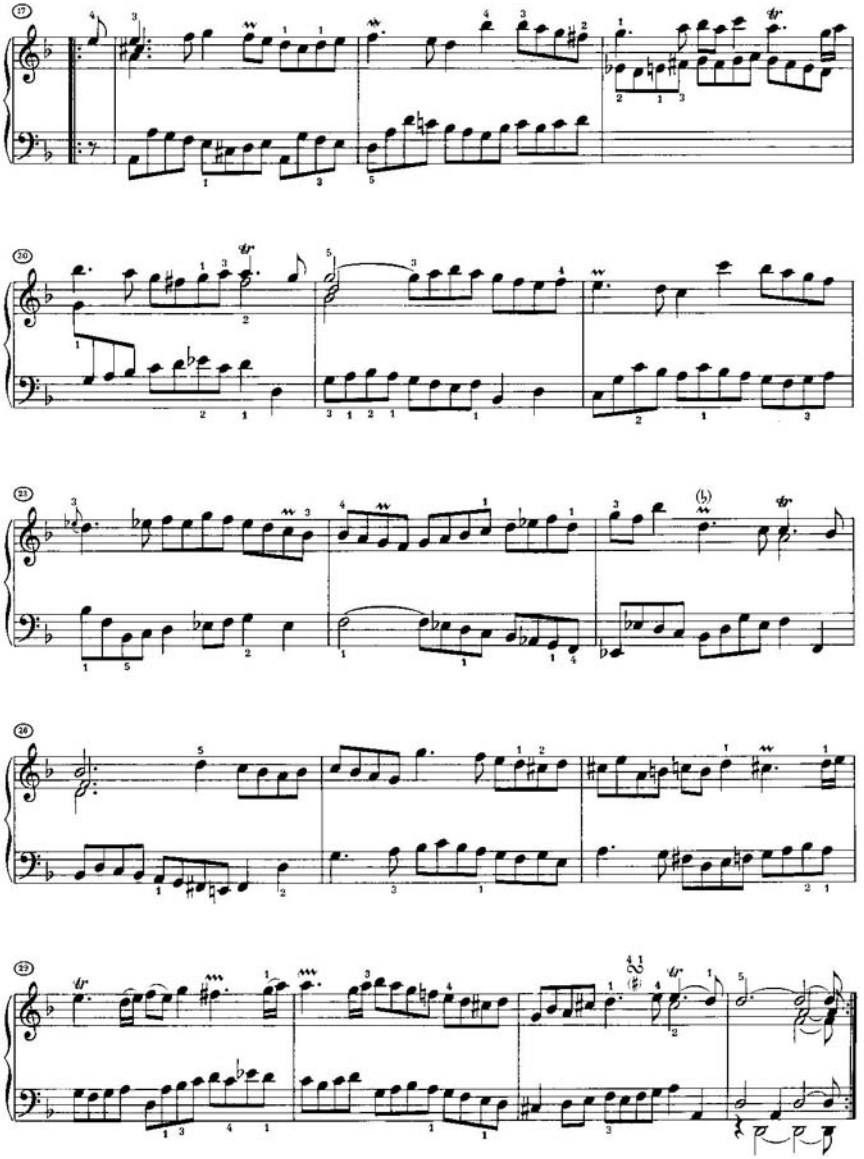
Allemande



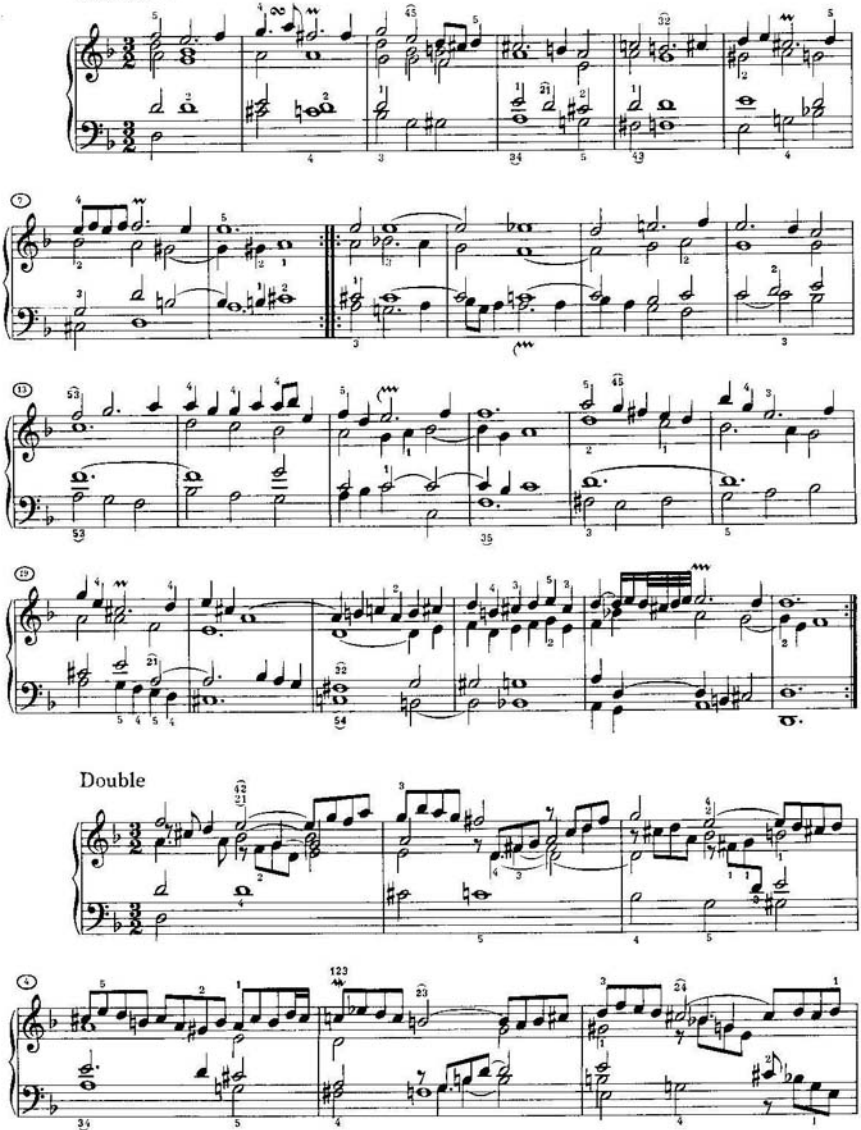


Courante

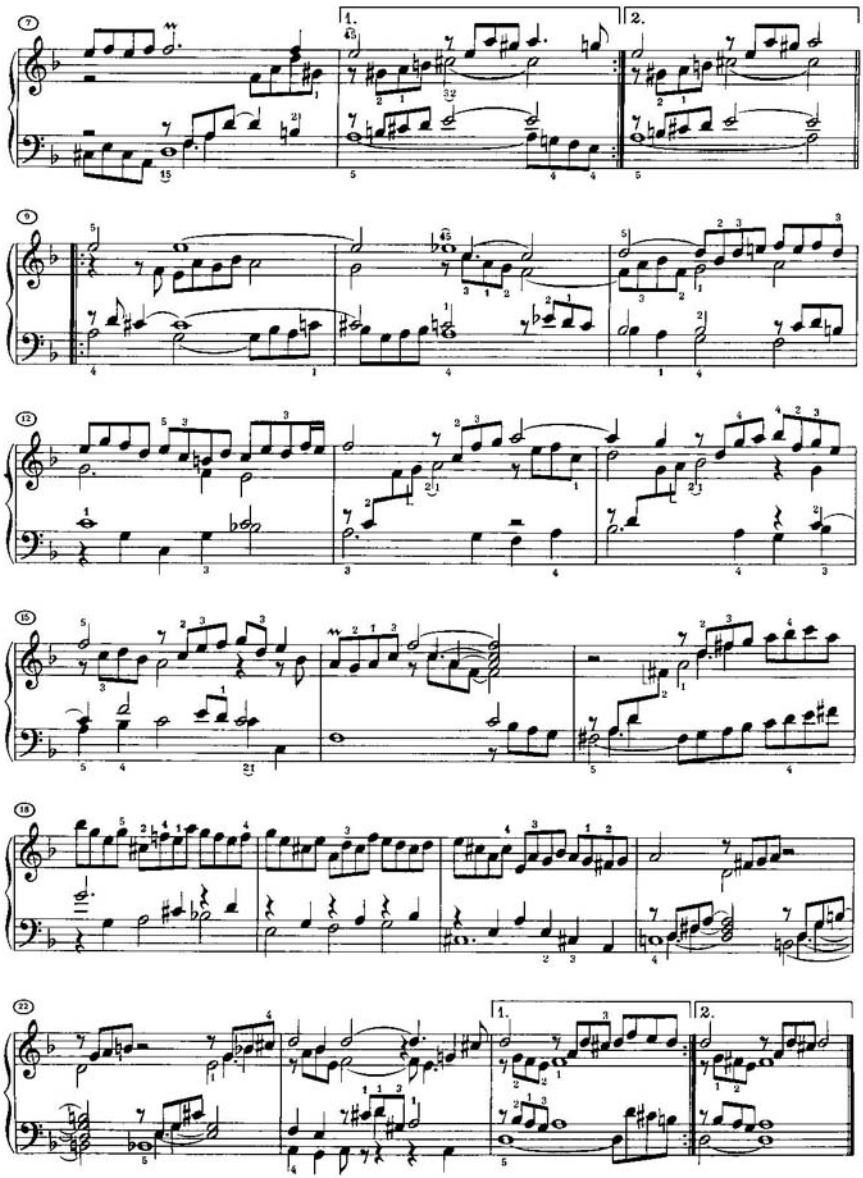




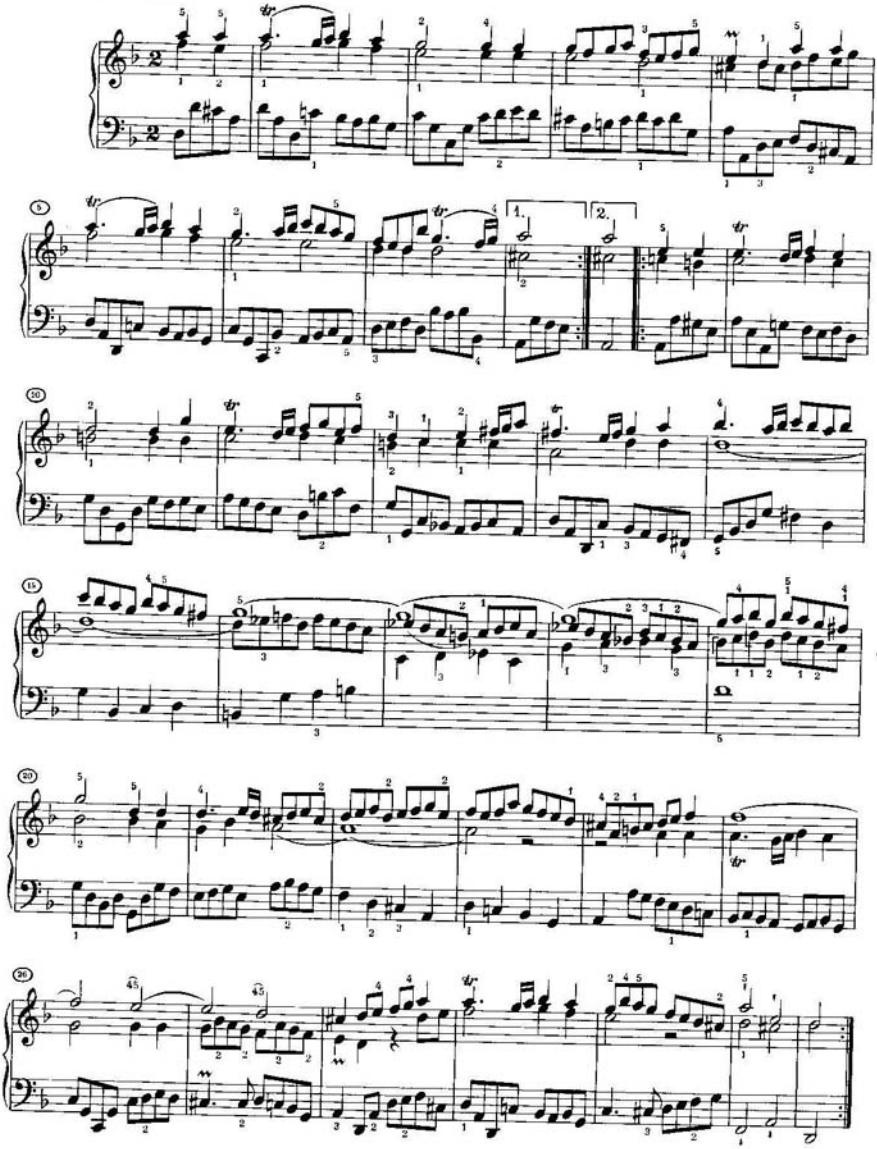
Sarabande



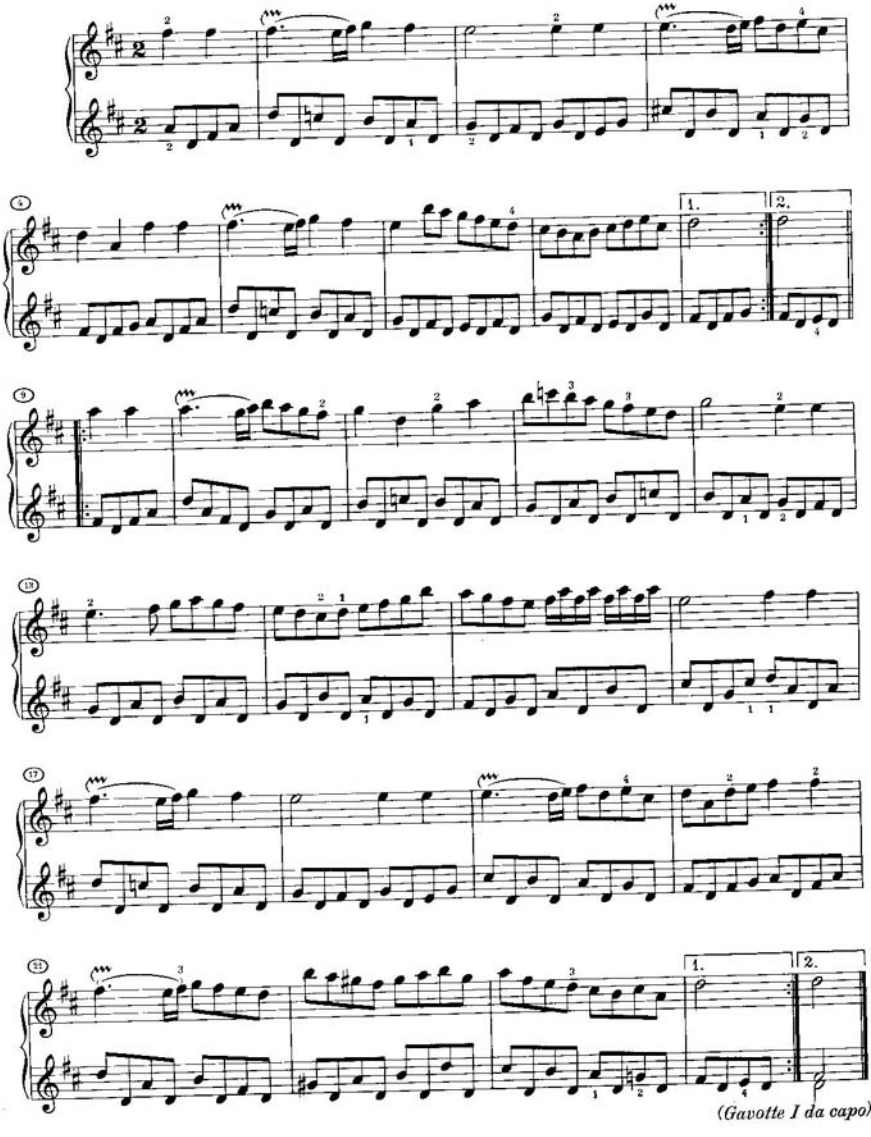
Double


7
1.
2.
9
13
15
18
22
1.
2.

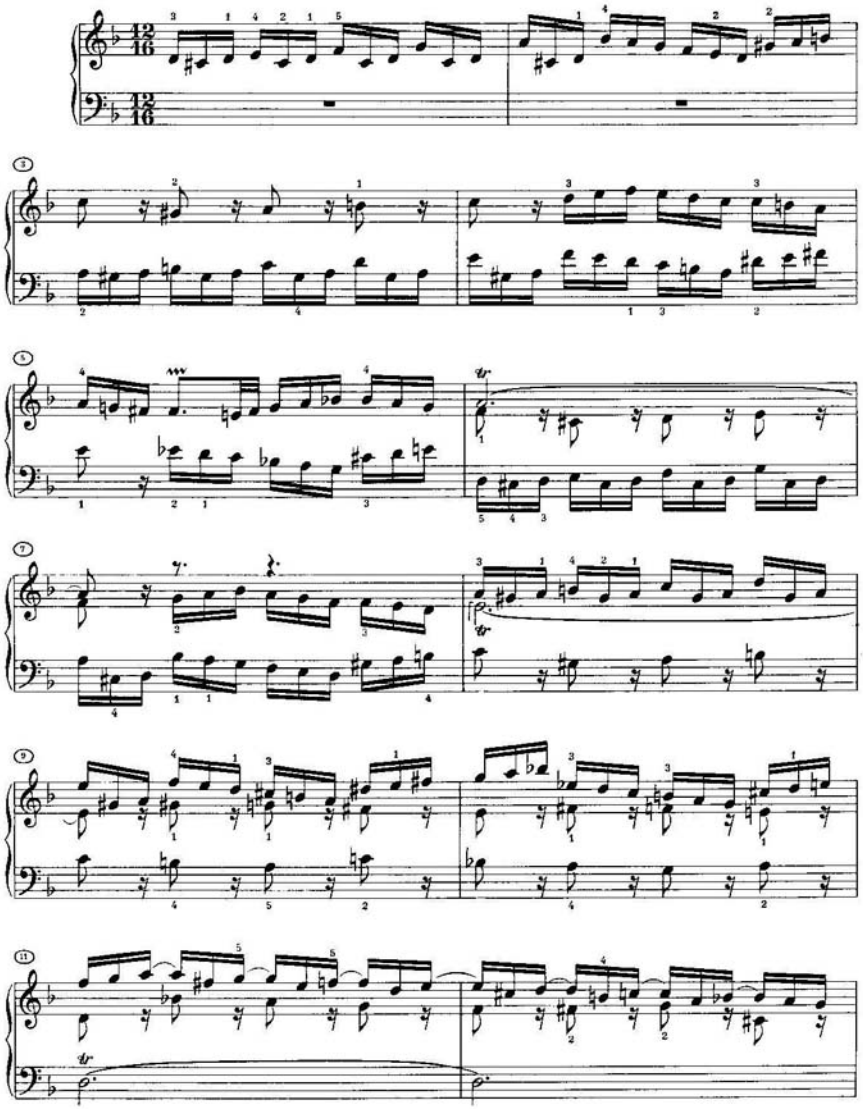
Gavotte I

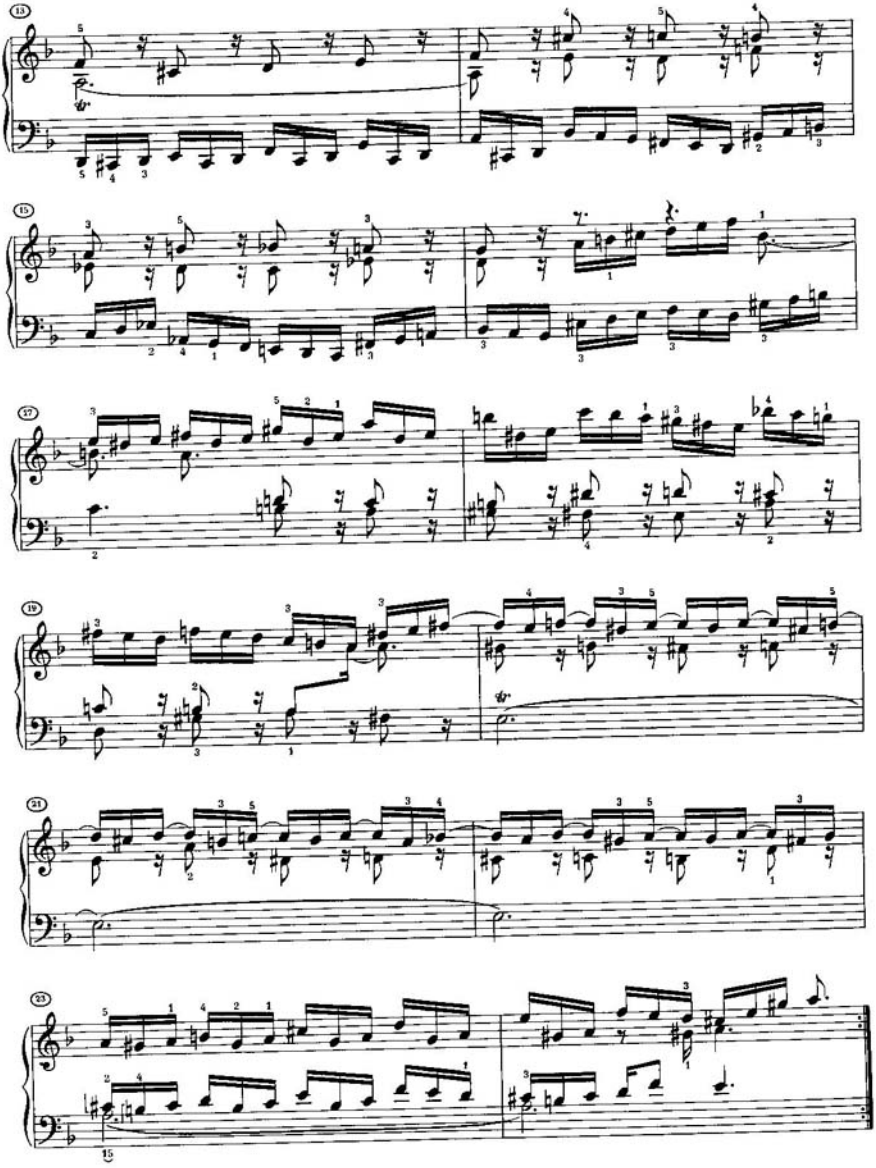


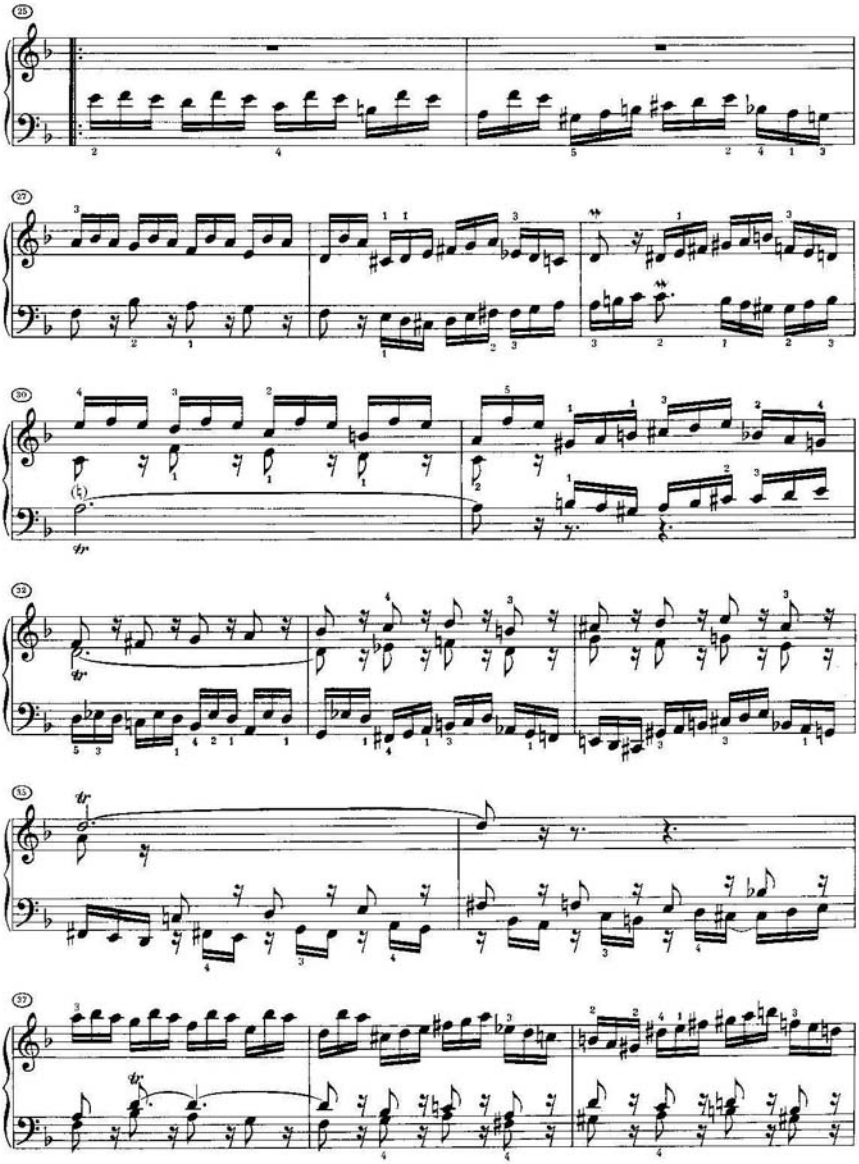
Gavotte II

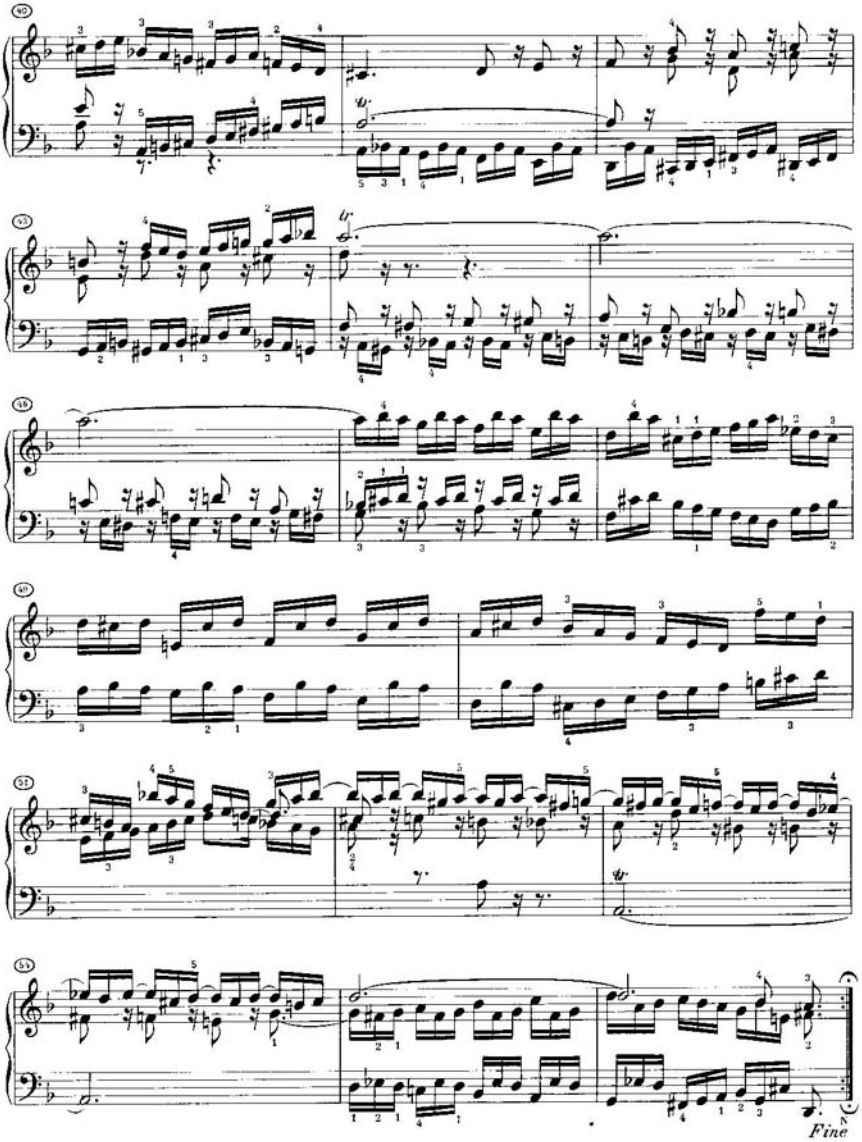


Gigue








Fine

ANMERKUNGEN · NOTES · ANNOTATIONS

SUITE 1 A-dur

PRÄLUDE: Der 12/8-Takt ist wie ein 4/4-Takt mit Achteltriolen zu musizieren, so daß das Miteinander der liebenswürdig singenden Stimmen in jedem Takt getragen und beschwingt wird von dem viermaligen Ab-und-Auf der Taktbewegung.

ALLEMANDE: Um den zielstrebigen Sinn solcher weitzügiger und reichbewegter Melodie zu fassen, mag man sich ihren einfachen Hauptzug deutlich machen: hier in den ersten fünf Takten z. B. den Abwärtszug der Haupttöne vom hohen *a*'' über *gis*'' zum *g*''-*fis*''-*e*'' in Takt 2, über *d*'' und *cis*'' zum *h*' in 4 und über *a*' zum *gis*' in 5. Das ist eine variierte Ausweitung des Hauptthemas des Präludiums, das sich in Takt 3 und 4 ebenfalls vom *a*'' zum *gis*' herabschwang. Auch der Beginn der ersten Courante greift dann diesen Melodiezug auf. – Wohl versehentlich setzt im 3. Viertel des Taktes 23 eine sonst gute Handschrift statt des Mittelstimmen-*cis*' eine Viertelpause. Im 2. Viertel des Taktes 24 schwankt die Überlieferung in der Melodie zwischen *dis*'' und *d*''. Besser ist wohl *dis*'', weil dem *cis-moll*-Schluß innerhalb des großen Harmoniezuges ein halbtaktiges Halten besser entspricht als eine schnelle Dämpfung durch das *d*'' schon im 2. Viertel.

COURANTE I: Die Melodie des 1. Taktes gliedern manche Abschriften (so die beiden aus dem Besitz der Bach-Schüler Krebs und Kittel) in 2×3 Viertel, andere in 3×2. Beides ist möglich. – Der Durchstrich durch die Terzen der letzten beiden Viertel in den Takten 1, 6, 11, 13 und 16 verlangt, daß man den Mittelton mitspielt, indem man die Terz mit dem durchgehenden Mittelton aufsteigend arpeggiert. – Im letzten Akkord des Taktes 7 fehlt mitunter *gis*' oder *h*'. In Takt 9 meist kein Kreuz vor *d*', Krebs setzt es zu.

COURANTE II: Die Bögen und Auszierungszeichen dieser Courante und ihrer Doubles sind teils in der Krebsschen, teils in der Kittelschen Abschrift überliefert.

DOUBLE I: Double ist die damals übliche französische Bezeichnung für Variation. In Takt 12–13 sind die unteren Bögen durch Kittel überliefert, die oberen durch eine andere Abschrift aus Bachs Schülerkreis, die im Besitz des Ascherslebener Organisten Oley war. Beide Bögen sind hier aufgenommen als Beispiel einer gewissen Freizügigkeit, aber auch der Notwendigkeit artikulierten Vortrags. Die Oberstimme in 12 gliedert Kittel in 2×6, nicht 3×4 Achtel. In 22 ist der zweite große Bogen durch Kittel überliefert, andere binden auch hier nur je vier Achtel, doch ist hier auf dem Höhepunkt die weite Bindung wohl vorzuziehen.

DOUBLE II: In der Abschrift Oleys ist die Oberstimme in Takt 12 und die Unterstimme in Takt 21 in 3×4 Achtel gegliedert. Die Doppelschläge in 6 und 23 und die Sechzehntel *cis-d* in 1 und 22 sind nicht in allen Handschriften, aber z. B. durch Kittel überliefert. Andere haben statt *cis-d* ein Achtel *d*.

SARABANDE: Bei Kittel schon in Takt 6 *dis*'' und *dis*, doch sind *d*'' und *d* wohl besser. Das Arpeggio mit dem Durchstrich (Acciaccatur) in 1 und 6 ist so auszuführen:

SUITE 1 A major

PRÉLUDE: The 12/8 time is to be played like 4 eighth-note (quaver) triplets (i. e. 4/4 time), so that the graceful movement of the concurrent voices will be carried and borne by the four up-and-down beats of the metre in each bar.

ALLEMANDE: In order to understand the purposeful sense of such a broad, rhythmical melody, one should form a clear idea of the simple main motion: for instance in the first five bars, the downward motion of the principal notes from high *a*'' over *g♯*'' to *g*''-*f♯*''-*e*'' in bar 2, over *d*'' and *c♯*'' to *b*' in bar 4 and over *a*' to *g♯*' in bar 5. This is a varied expansion of the main melody of the Präludium, which in bars 3 and 4 also swung down from *a*'' to *g♯*''. The beginning of the first Courante also takes up this melodic motion. – On the third beat of bar 23, there is a quarter-note (crotchet) rest in the middle voice (instead of *c♯*') – perhaps an error in an otherwise clear notation. On the second beat of the melody in bar 24, tradition varies between *d♯*'' and *d*''. *d♯*'' is probably better because within the broad harmonic motion it is more appropriate to the *c♯ minor* close to sustain a note for two beats than to throttle the movement with a *d*'' as early as the second beat.

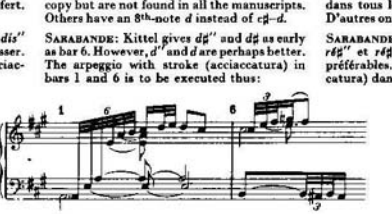
COURANTE I: Many copies (for instance the two in the possession of Bach's pupils, Krebs and Kittel) notate the melody of bar 1 in 2×3 quarter-notes (crotchets), others in 3×2. Both are possible. The stroke across the thirds on the last two beats of bars 1, 6, 11, 13, and 16 means that the passing middle note is to be played in arpeggiating the third upwards. – In the last chord of bar 7, *g♯*' or *b*' is sometimes missing. In bar 9 there is usually no sharp before *d*'. Krebs added it in his copy.

COURANTE II: The slurs and ornament signs of this Courante and its Doubles are taken in part from Krebs's copy, in part from Kittel's copy.

DOUBLE I: Double was then the French term for a simple type of variation. In bars 12–13 the lower slurs are taken from Kittel's copy, the upper ones from a copy by another Bach pupil that was formerly in the possession of the Ascherslebn organist Oley. Both slurs are given here as illustrative of a certain freedom of interpretation as well as the necessity of an articulated performance. In bar 12 Kittel divides the upper voice into 2×6, not 3×4, eighth-notes (quavers). In bar 22 the second large slur derives from Kittel, whereas other copies connect only every four eighth-notes. But here at the climax the large slur is perhaps preferable.

DOUBLE II: In Oley's copy the upper voice in bar 12 and the lower voice in bar 21 are divided into 3×4 eighth-notes (quavers). The turns in b. 6 and 23 and the 16th-notes (semiquavers) *c♯*–*d* in b. 1 and 22 derive from Kittel's copy but are not found in all the manuscripts. Others have an 8th-note *d* instead of *c♯*–*d*.

SARABANDE: Kittel gives *d♯*'' and *d♯* as early as bar 6. However, *d*'' and *d* are perhaps better. The arpeggio with stroke (acciaccatura) in bars 1 and 6 is to be executed thus:



SUITE 1 La majeur

PRÉLUDE: La mesure à 12/8 est à jouer comme une mesure à 4/4 en triolets de croches, de sorte que les sons harmonieux des voix se rassemblent pour être soulevés et portés à chaque temps par le mouvement de la mesure quatre fois en descendant et en montant.

ALLEMANDE: Pour comprendre le sens de cette mélodie dessinée à larges traits et très mouvementée, il faut se représenter son caractère essentiel: ici la descente des sons principaux des cinq premières mesures, p. ex. dans la mesure 2, du *la*'' par *sol♯*'' au *sol*'' – *fa♯*'' – *mi*'', dans la mesure 4 par *ré*'' et *ut♯*'' au *si*' et dans la mesure 5 par *la*' au *sol♯*'. C'est un élargissement varié du thème principal du Prélude qui, aux mesures 3 et 4, saute du *la*'' au *sol♯*'. Le commencement de la première Courante saisit également ce passage de la mélodie. – Sans doute par erreur, un manuscrit, sinon bon, met un soupir à la place du *ut♯*' de la voix moyenne au 3e temps de la mesure 23. Dans la mélodie, mesure 24 au 2e temps, la tradition hésite entre un *ré♯*'' et un *ré*''. Le *ré♯*'' est probablement préférable, car la cadence en *ut♯ mineur*, dans le courant de cette importante phrase mélodique, supporte mieux une tenue d'un demi temps qu'un affaiblissement rapide par le *ré*'' déjà au 2e temps de la mesure.

COURANTE I: Certaines copies (comme les deux ayant appartenu aux élèves de Bach Krebs et Kittel) divisent la mélodie de la 1re mesure les unes en 2×3 noires, les autres en 3×2. Les deux formes sont possibles. – La barre qui traverse les tierces des deux dernières noires dans les mesures 1, 6, 11, 13 et 16, indique que la note du milieu doit être jouée aussi avec la tierce en un arpège de bas en haut. – Dans le dernier accord de la mesure 7, le *sol♯*' ou le *si*' manque parfois. Dans mesure 9, le*♯* manque le plus souvent devant *ré*'; Krebs l'y ajoute.

COURANTE II: Les signes de liaison et d'ornement de cette Courante et de ses Doubles sont contenus en partie dans la copie de Krebs et en partie dans celle de Kittel.

DOUBLE I: Double est l'ancien terme français pour variation. Dans mesures 12–13, les liaisons du bas proviennent de Kittel, celles du haut, d'une autre copie des élèves de Bach qui appartenait à l'organiste Oley d'Aschersleben. Les deux liaisons sont reproduites ici comme exemple d'un certain affranchissement, mais aussi pour montrer la nécessité d'une exécution articulée. La voix supérieure dans mesure 12 est répartie par Kittel en 2×6 croches et non en 3×4. Dans mesure 22, le deuxième grand arc de liaison a été transmis par Kittel, d'autres ne lient dans cette mesure que quatre croches chaque fois, mais cependant ici au point culminant, le grand arc de liaison est préférable.

DOUBLE II: Dans la copie d'Oley, la voix supérieure dans mesure 12 et la voix inférieure dans mesure 21 sont réparties en 3×4 croches. Les gruppetti dans mesures 6 et 23 et les doubles croches *ut♯* – *ré* dans 1 et 22 ne sont pas transmis dans tous les manuscrits mais p. ex. par Kittel. D'autres ont à la place de *ut♯* – *ré*, une croche *ré*.

SARABANDE: Chez Kittel, déjà dans mesure 6 *ré♯*'' et *ré♯*, mais *ré*'' et *ré* sont peut-être préférables. L'arpège traversé d'un trait (Acciacatura) dans mesures 1 et 6 est à jouer ainsi:

BOURRÉE I, II: Bachs Taktvorzeichnung 2 weist deutlicher als das heute oft verkannte Allabrevezeichen ¢ darauf hin, daß der Takt zweizeitig ist, nicht vierzeitig; er bewegt sich gleichsam in zwei Schritten, nicht in vier. – In den Takten 30–38 bezeichnen die Bögen über je zwei Baß-Viertel nicht völlige Bindung, sondern Portato-Vortrag:

GIGUE: Die von Kittel überlieferten Bindebögen, die die Gliederung der Takthälften in 1 + 2 Achtel betonen, wollen die lustige Bewegung der Gigue unterstreichen; nach dem akzentuierten 1. Achtel sind die 2 folgenden in einen leichten Aufschwung zusammenzufassen.

SUITE 2 a-moll

PRÉLUDE: Die alten Abschriften heben das 1. Thema-Achtel im Verlauf des Präludiums nicht von dem vorhergehenden Achtel durch Balkentrennung und eigenes Fähnchen ab, wie es in neueren Ausgaben geschieht. Natürlich soll das Thema in solchen fugierten Sätzen wahrnehmbar sein, aber nicht durch so hervorstechende Betonung des Beginns, daß der melodische Fluß zerstückt wird. Solche Fugenthemen setzen im Verlauf des Ganzen nicht sozusagen aus freiem Entschluß ein; sie werden von der „prästabilierten Harmonie" des musikalischen Verlaufs wie unversehens „zu Wege" gebracht. – Die Wiederholung des Hauptteils (bis Anfang 53) nach dem Mittelteil (53 bis Anfang 110) ist in den Abschriften nicht ausgeschrieben, sondern durch die Vorschrift *da capo* verlangt.

ALLEMANDE: In manchen Handschriften fehlt der Bindebogen im Baß von Takt 1 zu 2 und in der Oberstimme des Schlußtaktes beider Teile. Das Wiederanschlagen des gebundenen Tones ist aber nur dann nötig, wenn der Ton nicht mehr nachklingt.

SARABANDE: Der französische Fachausdruck „agréments" bezeichnet die auszierenden Manieren, mit denen die Melodie geschmackvoll zu variieren ist, besonders bei den Wiederholungen. So kann man statt der Wiederholung der einfachen Fassung die ausgezierte spielen. – Das *c‴* zu Beginn des achten Taktes der agréments findet sich in mehreren guten Abschriften, ist also wohl kein Schreibfehler für *h'*, sondern eine beabsichtigte, reizvolle Auszierung des *h'* durch den Vorhalt *c‴*.

BOURRÉE: Siehe die Anmerkung zu den Bourrées der 1. Suite.

GIGUE: Diese Gigue ist nicht wie die der 1. Suite eine des englischen Typs, sondern des virtuos-instrumentalen italienischen, deren Bewegung Bachs Hamburger Zeitgenosse Mattheson mit dem „glatt fortschießenden Strompfeil eines Baches" verglich.

SUITE 3 g-moll

PRÉLUDE: Dieses Präludium ist, wie der 1. Satz in Bachs „Italienischem Konzert", ein lebhafter erster Konzertsatz, in welchem vollstimmige Hauptglieder (Tutti) abwechseln mit geringstimmigen Zwischengliedern (Soli). Als erstes Achtel der Mittelstimme ist in 9 auch *c‴*, in 11 *b'*, in 15 *d'* (statt *es'*) überliefert. Die hier gewählte, ebenfalls gut überlieferte Fassung hat den weitzügigeren Fluß für sich. Nicht schon in 15, erst in 33 ist der *g-moll*-Schluß erreicht!

COURANTE: Das Arpeggio mit Schleifer in 9 ist wie das Arpeggio mit Acciaccatura im ersten Notenbeispiel auszuführen.

SARABANDE: Siehe die Anmerkung zur Sarabande der 2. Suite. Zur Ausführung der Arpeggien mit Durchstrich in 1 und 9 s. das erste Notenbeispiel.

BOURRÉE I, II: Bach's tempo marking shows more clearly than the Alla breve sign ¢ (now so frequently disregarded) that the bar is in two, not four part, metre; that it moves as it were in two, not four, steps. – In bars 30–38 the slurs over the two quarter-notes (crotchets) in the bass do not mean legato but portato:

GIGUE: The ties in Kittel's copy that stress the division of the half bars into 1 + 2 eighth-notes, are intended to ensure the jolly jig rhythm. After the accentuated first eighth-note, the two following are to be played with a light upward swing.

SUITE 2 a minor

PRÉLUDE: In contrast to more recent editions, the old copies do not separate the first eighth-note of the theme from the preceding eighth-note (i. e. by notating it as a detached eighth-note). Of course the performer and listener should perceive the theme in such fugal movements, but not by such a conspicuous emphasis of the beginning as to disrupt the smooth melodic flow. Such fugue themes within the framework of the movement are not fashioned with deliberate intent, as it were. Quite the contrary, they are brought about quasi unintentionally by the "pre-established harmony" of the musical development. – In the old copies, the repetition of the main section (up to the beginning of bar 53) after the middle section (bar 53 to bar 110) is not written out but is called for by the *da capo*.

ALLEMANDE: The ties in the bass from bar 1 to bar 2 and in the upper voice of the last bar (both parts) are missing in many of the copies. However, it is only necessary to strike the tied note again if the tone should cease to carry.

SARABANDE: The French term "agréments" has reference to the ornaments with which the melody is to be tastefully varied (i. e. embellished) especially at the repetitions. Thus an ornamented version can be played instead of repeating the simple version. – The *c‴* at the beginning of bar 8 of the agréments is found in several good copies. Therefore it is probably not an incorrect notation for *b'* but a deliberate and charming embellishment of the *b'* through the grace note *c‴*.

BOURRÉE: See comment on the Bourrées of Suite 1.

GIGUE: This gigue, unlike that of Suite 1, is not in the English style but the virtuoso-instrumental Italian style, whose movement Mattheson (Bach's Hamburg contemporary) likened to the "smooth gushing stream of a brook".

SUITE 3 g minor

PRÉLUDE: This Präludium, like the first movement of Bach's Italian Concerto, is a lively first movement in which full-part Tutti alternate with Soli passages. As the first eighth-note of the middle voice in bar 9, tradition also gives *c‴*; in bar 11, *b♭'* and in bar 15, *d'* (instead of *e♭'*). Our version, which is also well authenticated by tradition, has the advantage of being far more fluid. The *G minor* close is first reached in bar 33, not as early as bar 15!

COURANTE: The arpeggio with slide in bar 9 is to be executed like the arpeggio with acciaccatura in the first musical example.

SARABANDE: See comment on the Sarabande of Suite 2. For execution of the arpeggios with diagonal stroke in bars 1 and 9, see the first musical example.

BOURRÉE I, II: La mesure de Bach indique plus clairement que celle alla breve ¢, souvent dédaignée de nos jours, que la mesure est à deux temps et non à quatre et qu'elle se cadence pour ainsi dire à deux pas et non à quatre. – Dans les mesures 30–38, les arcs liant par deux les noires de la basse ne signifient pas une liaison complète, mais un jeu portato:

GIGUE: Les arcs de liaison transmis par Kittel, soulignant la distribution des moitiés de mesure en 1 + 2 croches, veulent aider à faire ressortir le rythme gai de la Gigue; après l'accentuation souple de la 1re croche, il faut réunir les deux autres dans un léger élan.

SUITE 2 la mineur

PRÉLUDE: Dans le courant du Prélude, les anciennes copies ne détachent pas la 1re croche du thème de la croche précédente par une barre et un crochet isolé, comme cela se produit dans des éditions plus récentes. Il est évident que le joueur et l'auditeur doivent percevoir le thème dans de telles phrases fuguées, mais il ne faut pas en faire trop ressortir le début afin d'éviter que le cours de la mélodie ne soit haché. De tels thèmes fugués ne sont pour ainsi dire pas soumis, dans le courant du morceau, à la libre volonté du joueur, mais ils naissent spontanément sous ses doigts par «l'harmonie préétablie» du développement musical. – La répétition de la partie principale (jusqu'au début de mesure 53) après la partie du milieu (53 jusqu'au début 110) n'est pas écrite entièrement dans les copies anciennes, mais remplacée par l'indication *da capo*.

ALLEMANDE: Dans certains manuscrits, l'arc de liaison manque à la basse dans les mesures 1 à 2 et dans la voix supérieure de la mesure finale aux deux parties. La répétition de la note tenue n'est nécessaire que lorsque celle-ci ne résonne plus.

SARABANDE: Le terme technique français «agréments» désigne la façon de jouer la mélodie en l'agrémentant avec goût et en la variant, surtout dans les reprises. On peut donc jouer la version agrémentée à la place de la répétition de la version simple. – L'*ut‴* du commencement de la 8e mesure des agréments se trouve dans plusieurs bonnes copies et n'a pas été mis par erreur à la place du *si'*, mais devient, par son caractère de retard, un ornement voulu et gracieux de celui-ci.

BOURRÉE: Voir l'annotation concernant les Bourrées de la 1re Suite.

GIGUE: Cette Gigue n'appartient pas au type anglais comme celle de la 1re Suite, mais à celui de la virtuosité instrumentale italienne, comparée par Mattheson, le contemporain hambourgeois de Bach, à un «ruisseau à courant impétueux».

SUITE 3 sol mineur

PRÉLUDE: Ce Prélude est, comme le 1er mouvement du «Concerto Italien» de Bach, un 1er mouvement vif de concerto dans lequel des parties principales sont rendues par toutes les voix (Tutti) alternant avec des parties intermédiaires de peu de voix (Soli). Comme 1re croche à la voix moyenne, il a été transmis aussi dans 9 *ut‴*, dans 11 *si♭'*, dans 15 *ré'* (à la place de *mi♭'*). La version égalet bonne, choisie ici, a l'avantage d'avoir plus d'envergure. Ce n'est pas encore dans 15, mais seulement dans 33 que la cadence en *sol mineur* est atteinte!

COURANTE: L'arpège avec note coulée dans mesure 9 est à jouer comme l'arpège avec acciaccatura dans l'exemple premier.

SARABANDE: Voir l'annotation concernant la Sarabande de la 2e Suite. Pour l'exécution des arpèges avec barre dans mesures 1 et 9, voir l'exemple premier.

GAVOTTE I: Zur Taktvorschrift siehe die Anmerkung zur Bourrée der 1. Suite. *Alternativement* bedeutet, daß die erste Gavotte „abwechselnd" mit der zweiten zu spielen, also nach dieser zu wiederholen ist. – Ein Beispiel für die Mannigfaltigkeit der Überlieferung: die aus Bachs Schülerkreis stammenden Abschriften dieser Gavotte sind sich zwar darin einig, daß das *g* im Baß des Taktes 19 auszuzieren ist (und damit auch die Halben *g* in 21 und 22); sie brauchen aber verschiedene Zeichen: die einen schreiben einen Mordent vor, andere einen langen einfachen Praller, wieder andere einen langen Praller mit Vorhalt von unten (*fis*).

GAVOTTE II: Musette ist der französische Name für Dudelsack und danach für ein Musikstück, dessen Melodie über einem gehaltenen Baßton verläuft, wie ihn beim Dudelsackspiel die gleichtönig mitklingende Baßpfeife des Instruments hervorbringt. Nach Quantz ist die Musette „sehr schmeichelnd" vorzutragen.

SUITE 4 F-dur

PRÉLUDE: Die französische Tempoangabe *vitement* (schnell) ist in den Abschriften überliefert. Daß die der Abschrift Kittels entnommenen Bögen im Hauptteil (Takt 3–4) je vier, im Mittelteil (45–51, 70–72) je drei Sechzehntel umfassen, ist wohl nicht Flüchtigkeit, sondern beabsichtigt verschiedene Artikulation.

MENUET I, II: Wie im Vorwort schon gesagt, sind die Menuette der Zeit Bachs, so wie sie „mit behenden und kleinen Schritten" getanzt wurden, in sehr lebhafter und anmutiger Bewegung zu musizieren, nach Angabe des Flötenmeisters Quantz etwa entsprechend der Metronomisierung der Viertel mit 160.

SARABANDE: Im zweiten Viertel des Taktes 19 haben manche alten Abschriften *as*, andere *b*. Das *as*, da melodisch und harmonisch unbegründet, ist wohl ein Irrtum.

GIGUE: Diese Gigue hat wie die der ersten Suite wieder die Bewegung eines lustigen Springtanzes, nicht solchen virtuosen Eifer wie die der zweiten.

SUITE 5 e-moll

PRÉLUDE: Dieses Präludium ist eine große Da-capo-Fuge. Dem Hauptteil folgt in Takt 40 der Mittelteil, der von 117 ab in die Wiederholung des Hauptteils zurückleitet. Der Akkord in 93 ist nur in der Abschrift Kittels überliefert, ebenso die an sich selbstverständlichen Triller in 70–72 und 104–106.

COURANTE: Die Punkte und Keile, die kein kurzes Abstoßen, sondern ein betontes Abheben fordern, und die Doppelschläge in 3 u. 15 sind der Abschrift Kittels entnommen.

SARABANDE: Die Bögen mit den Prallerzeichen in 2 und 16 bei Kittel. Da gute Abschriften in 13 das Auflösungszeichen vor der vorletzten Melodienote nicht wiederholen, ist hier nach damaligem Brauch *fis''* gemeint, das als Durchgang zwischen *gis''* und *e''* auch natürlich ist. Daß gute Abschriften die Balkenbindung 2 + 4 Achtel bevorzugen, ergibt sich aus der für den rechten Vortrag wichtigen Grundbewegung des Sarabandentaktes in zwei ungleichen Gliedern: einem Viertel + einer Halben.

PASSEPIED: Keil und Punkt sind in den Abschriften gleichbedeutend gebraucht: als Zeichen besonderer anmutig-lustiger, nicht etwa abgerissener Betonung.

GIGUE: Der gut überlieferte Bindebogen von *h'* zu *h'* in Takt 12 soll wohl das unschöne „Klappern" bei kurz wiederholtem Anschlag

GAVOTTE I: With regard to the tempo marking, see comment on the Bourrée of Suite I. *Alternativement* means that the first Gavotte is to be played "alternately" with the second, i. e., it is to be repeated after the latter – The traditional notation varies greatly, as shown by the following. The copies of this Gavotte made by Bach's pupils all agree in requiring the embellishment of the *g* in the bass of bar 19 and with it also the half note (minim) *g* in bars 21 and 22. But they employ different signs. One writes a mordent, another a long, simple inverted mordent, whilst still others write a long inverted mordent with appoggiatura from below (*fg*).

GAVOTTE II: Musette is the French name of the bagpipe and of a dance-like piece of pastoral character with a pedal-bass answering to the long-held drone bass of the bagpipe whilst the upper part abounds in grace-notes and rapid passages. According to Quantz the Musette is to be played "very caressingly".

SUITE 4 F major

PRÉLUDE: The French tempo marking *vitement* (rapidly) derives from the copies. The slurs, which are taken from Kittel's copy, embrace four sixteenth-notes (semiquavers) in the main section (bars 3–4) and only three in the middle section (45–51, 70–72). However, this is probably not carelessness but an intentional change in phrasing.

MINUET I, II: As already stated in the Preface, the Minuets of Bach's day, which were danced "with light, short steps", are to be played with a lively, graceful swing. According to the flutist Quantz the tempo corresponded approximately to the metronome indication M. M. ♩ = 160.

SARABANDE: On the second beat of bar 19, many old copies have *ab* and others *bb*. The *ab*, which has no justification either melodically or harmonically, is probably a mistake.

GIGUE: This Gigue like that of the first Suite has the bouncing rhythm of a rollicking jig, not the virtuosic brilliance of the Gigue in the second Suite.

SUITE 5 e minor

PRÉLUDE: This Präludium is a large Da capo fugue. The main section is followed in bar 40 by the middle section, which from bar 117 on leads back to the main section. The chord in bar 93 is found only in Kittel's copy; likewise the logical trills in bars 70–72 and 104–106.

COURANTE: The dots and dashes, which call for an accented, not an abrupt, release, and the turns in bars 3 and 15 derive from Kittel's copy.

SARABANDE: The slurs with the mordent in b. 2 and 16 derive from Kittel's copy. Since in good copies, the natural sign before the last note but one of the melody in b. 13 is not repeated, *f♯''* is intended here (according to contemporaneous usage). This is also natural as passing note between *g♯''* and *e''*. The reason the good copies prefer a division into 2 + 4 eighth-notes (quavers) is because the basic rhythm of the Sarabande bar has two unequal pulses: a quarter and a half note; which is important for correct performance.

PASSEPIED: In the copies, the staccato dash and dot have the same significance: They indicate an especially light, graceful accent rather than an abrupt staccato.

GIGUE: The well-authenticated tie from *b'* to *b'* in bar 12 was perhaps intended to obviate the unpleasant "rattling" when keys

GAVOTTE I: Pour l'indication de la mesure, voir l'annotation concernant la Bourrée de la première Suite. *Alternativement* signifie que la première Gavotte doit être jouée «en alternant avec la deuxième», c.-à-d. en la répétant après celle-ci. – Exemple illustrant la diversité des textes transmis: Les copies de cette Gavotte, provenant du cercle des élèves de Bach, sont unanimes à vouloir agrémenter le *sol* à la basse de la mesure 19 (et en même temps les blanches *sol* aux mesures 21 et 22); mais ils emploient différents signes: Les uns prescrivent un mordant, les autres un long mordant simple renversé, d'autres encore, un long mordant renversé avec retard sur la note du bas (*fasol*).

GAVOTTE II: Musette est une sorte de cornemuse qui, par la suite, donna son nom à un morceau de musique dont la mélodie se développe sur une seule note soutenue, servant d'accompagnement et produite par un tuyau de basse. D'après Quantz, la musette doit être jouée «avec beaucoup de grâce».

SUITE 4 Fa majeur

PRÉLUDE: L'indication française pour le temps *vitement* provient des copies. Si les liaisons prises de la copie de Kittel encerclent dans la partie principale (mesures 3–4) chacune quatre doubles croches, et dans la partie moyenne (45–51, 70–72) chacune trois doubles croches, ce n'est probablement pas par erreur, mais pour indiquer des articulations différentes.

MENUET I, II: Comme il a déjà été dit dans la Préface, les menuets du temps de Bach dansés «à petits pas avec agilité» sont à jouer très vivement, mais en même temps avec des mouvements gracieux, selon les données du maître flûtiste Quantz, à environ 160 par noire au métronome.

SARABANDE: Au 2e temps de la mesure 19, certaines copies anciennes ont un *lab*, d'autres un *sib*. Le *lab* est probablement une erreur étant harmoniquement et mélodiquement mal fondé.

GIGUE: Cette Gigue a, également comme celle de la 1re Suite, le rythme d'une danse gaie et sautillante et non pas la virtuosité ardente de la deuxième.

SUITE 5 mi mineur

PRÉLUDE: Ce Prélude est une grande fugue à da capo. La partie principale est suivie, dans la mesure 40, par la partie du milieu qui, à partir de mesure 117 ramène à la répétition de la partie principale. L'accord dans mesure 93 ne se trouve que dans la copie de Kittel, également les trilles logiques des mesures 70–72 et 104–106.

COURANTE: Les points et les traits coniques qui n'exigent pas un staccato bref, mais plutôt un portato, ainsi que les gruppetti dans mesures 3 et 15, proviennent de la copie de Kittel.

SARABANDE: Les liaisons et les mordants renversés dans 2 et 16 se trouvent chez Kittel. Comme dans les bonnes copies, dans 13, le signe de bécarre n'est pas répété à l'avant-dernière note de la mélodie, on lira selon la coutume de l'époque, *fa♯''*, ce qui est naturel et sert de transition entre *sol♯''* et *mi''*. Le mouvement fondamental important pour une bonne interprétation de la Sarabande, dont les deux groupes inégaux se composent d'une noire + d'une blanche, exige la réunion des croches 2 + 4 comme la préférence en est donnée dans les bonnes copies.

PASSEPIED: Dans les copies, le trait conique et le point ont la même signification: comme signes d'une accentuation essentiellement gracieuse et gaie, non pas décousue.

GIGUE: La liaison de *si'* à *si'* dans mesure 12, provenant d'une bonne tradition, veut éviter le «cliquetis» désagréable dû au toucher rapide et

vermeiden helfen. Überdies entspricht die dadurch entstehende Synkopenwirkung der des *e''* in der zweiten Takthälfte. – In Takt 21 soll der ebenfalls gut überlieferte Viertel-Hals des *e* und die folgende Achtelpause wohl verhüten, daß der Spieler im Baßsystem der Takte 20–25 nur eine ab und auf hüpfende Stimme hört. Er soll vielmehr zwei Stimmen hören, eine höhere und eine tiefere, die sich mit dem dreitönigen Terzgang abwechseln.

SUITE 6 d-moll

PRÉLUDE: Das Tempo dieses Präludiums, das aus einer Einleitung und einer Da-capo-Fuge besteht und dessen 9/8-Takt in beiden als triolierter Dreiertakt aufzufassen ist, entspricht in der andantehaften Einleitung etwa der Metronomisierung der punktierten Viertel mit 76, in der lebhaft beschwingten Allegro-Fuge der mit 84. Die liegenden Baßnoten der Einleitung sind in den Handschriften verschieden lang gebunden, das beginnende *d* z. B. wird bei Kittel in den Takten 3 und 5 wieder angeschlagen. Der Spieler muß hier und bei dem tiefen *A* in T. 19–23 den Nachhall seines Instruments berücksichtigen. Ein Hinweis auf die Beziehung der Einleitung zur Fuge: die aufstrebenden Arpeggien zu Beginn erreichen ein erstes melodisch festigendes Ziel in der Wendung von T. 5 zu 6, dem Hauptmotiv der Einleitung; das wird in den letzten Einleitungstakten gleichsam zur offenen Frage, worauf das Fugenthema antwortet, indem es die Regungen des Einleitungs-Hauptmotivs zu einem ausgeprägten, aktiven thematischen Charakter festigt.

were quickly restruck. Further, the resultant syncopated effect corresponds to that of the *e''* in the second half of the bar. – In b. 21 the equally traditional quarter-note (crotchet) stem of the *e* and the following eighth (quaver) rest were intended perhaps to prevent the player's hearing a voice in the bass of b. 20–25 merely "junping up and down". He should really hear two voices – an upper and a lower alternating with the tritonal sequence.

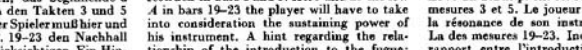
SUITE 6 d minor

PRELUDE: The 9/8 time of this Präludium, consisting of an introduction and a Da capo fugue, is to be taken as three-part time in triplets. The Andante-like introduction should probably be taken about M. M. ♩. = 76 and the lively Allegro fugue at about 84. In the manuscripts the sustained bass notes of the introduction vary in length. For instance, in Kittel's copy the beginning *d* is restruck in bars 3 and 5. Here and at the low *A* in bars 19–23 the player will have to take into consideration the sustaining power of his instrument. A hint regarding the relationship of the introduction to the fugue: The arpeggios at the beginning, with their upward impulse, first establish the melody in the transition from bar 5 to 6, the principal motif of the introduction. In the last bars of the introduction this becomes, as it were, a question to which the fugue theme replies, in that it gives a distinct, active thematic character to the impulses of the motif of the introduction.

répété de la note; de plus, elle est conforme à l'effet de syncope se produisant sur le *mi''* dans la deuxième moitié de la mesure. – Dans mesure 21, la queue de la croche *mi* et le demi-soupir qui la suit – également de bonne tradition – servent à éviter que le joueur ne fasse entendre qu'un sautillement de la voix aux mesures 20–25 de la basse. Il doit, au contraire, faire entendre deux voix, une supérieure et une inférieure, qui alternent avec le passage des tierces à trois sons.

SUITE 6 ré mineur

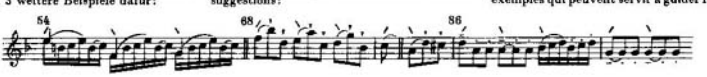
PRELUDE: Le mouvement de ce Prélude qui se compose d'une Introduction et d'une Fugue à da capo et dont la mesure à 9/8 est à diviser en trois temps de triolets, peut être joué, dans l'introduction à caractère d'andante, environ à 76 au métronome par noire pointée, dans le vif et voltigeant Allégro fugué, à peu près à 84. Les notes de basse de l'introduction ont des longueurs de liaison qui diffèrent selon les copies. Le *ré* du début p. ex. est répété chez Kittel dans mesures 3 et 5. Le joueur doit tenir compte de la résonance de son instrument, ici comme au La des mesures 19–23. Indication concernant le rapport entre l'introduction et la fugue: Les arpèges ascendants du commencement atteignent un premier point qui fixe la mélodie au changement de la mesure 5 à 6, ce qui est le motif principal de l'introduction. Ceci peut être comparé, dans les dernières mesures de la fugue, à une question à laquelle le thème de la fugue répond en consolidant les sentiments ébauchés dans le motif principal de l'introduction et en les transformant en une volonté déterminée qui aboutit au thème caractéristique de la fugue.



Die Fuge, die aus der verdichteten Kraft des Themas erwächst, wird damit zur Erfüllung dessen, was in der Einleitung erst keimhaft, wie unwillkürlich, naturhaft sich regt. Das fordert nun auch eine entsprechend lebhafte Allegro-Bewegung und ein aktives Artikulieren, wie im Notenbeispiel angedeutet. Als Anregung noch 3 weitere Beispiele dafür:

But the fugue, which develops from the concentrated power of the theme, only brings out what was latent, instinctive, natural in the introduction. Since this is so, it demands a correspondingly lively Allegro movement and a clear, distinct phrasing, as shown in the musical example. Here are three further suggestions:

La fugue, toutefois, naissant spontanément de la force concentrée du thème, devient ainsi l'accomplissement de ce qui, dans l'introduction, existait déjà en état de germe. Ceci exige un mouvement vif approprié d'Allegro et une articulation très active, comme c'est indiqué dans l'exemple musical. Voici encore trois exemples qui peuvent servir à guider l'exécutant:



GAVOTTE II: Die Achtelfolge der linken Hand enthält zwei Stimmen: die liegende Baßstimme auf *d'* (ähnlich wie in der Musette der *g-moll*-Suite, nur daß der Baßton immer wieder angeschlagen wird) und die von den höheren Tönen gebildete Mittelstimmen-Melodie. – Die von unten beginnenden Triller schreibt Krebs vor, andere Abschriften haben das einfache Prallerzeichen.

GIGUE: Der „hitzige Eifer" dieser Gigue fordert eine „hitzige", aufgeregte Taktbewegung, nämlich ausgeprägte Ab-und-auf-Bewegung in jedem Halbtakt, so daß nach den niederwärts akzentuierten ersten und dritten Sechzehntelgruppen die zweiten und vierten jedes Taktes erregt aufwärts schwingen. Außerdem muß man die Unterteilung der Taktglieder in Sechzehntel „eifrig" mitempfinden; darum schreibt Bach nicht 2/4- oder 4/8-Takt vor, sondern 12/16 – was aber nicht heißen soll, daß man wirklich bis zwölf zählen muß!

GAVOTTE II: The eighth-note (quaver) passage in the left hand comprises two voices: the sustained bass note *d'* (as in the Musette of the *G minor* Suite, except that in the Gavotte the bass note is continually restruck) and the melody of the middle voice in the higher notes. – Krebs's copy calls for trills beginning on the lower note; other copies have only the simple mordent sign.

GIGUE: The "lively zeal" of this Gigue demands a "lively rhythm", that is, a distinct up and down movement in each half bar so that after the first and third group of sixteenth-notes (semiquavers), with the downward stress, the second and fourth groups of each bar have an upward swing. Furthermore, one must really feel the division of the groups into sixteenth-notes (semiquavers). For this reason Bach does not write 2/4 or 4/8 time, but 12/16; which doesn't mean that one must actually count up to twelve!

GAVOTTE II: La série de croches à la main gauche contient deux voix: la voix de basse reposant sur le *ré'* (semblable à celle de la Musette dans la Suite en *sol mineur*, à part que le son de basse est répété chaque fois) et la mélodie des voix moyennes formées par les notes plus élevées. – Les trilles, commençant par la note d'en bas, sont prescrits par Krebs. D'autres copies ont le simple signe de mordant.

GIGUE: «L'ardeur fougueuses» de cette Gigue demande un rythme «fougueux» et excité, c.-à-d. un mouvement bien prononcé descendant et montant à chaque demi tempa, de sorte qu'après les premiers et troisièmes groupes de doubles croches qui ont une accentuation abaissante, les deuxièmes et quatrièmes groupes de chaque temps reçoivent une impulsion vers le haut. En outre, il faut bien se pénétrer de la subdivision de la mesure en groupes de doubles croches. A cet effet, Bach ne l'écrit pas à 2/4 ou à 4/8, mais bien à 12/16 ce qui ne veut pas dire qu'il faut compter jusqu'à 12!