

Suite 12, Lamentation. *Libro Quarto*, Bl./fols. 112v, 113r.
Wien/Vienna/Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur/shelfmark/cote Mus. Hs. 18.707

Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung · Reproduced by kind permission · Reproduction aimablement accordée

Vorwort

Johann Jacob Froberger (1616–1667) gehört zu jener exklusiven Gruppe von bedeutenden Komponisten für Tasteninstrumente, die sich weitgehend auf ihr eigenes Instrument konzentriert haben. Zur gleichen Gruppe gehören sonst vielleicht nur noch John Bull, Domenico Scarlatti und Frédéric Chopin. Unter den verschiedenen von Froberger gepflegten Gattungen stechen vor allem die Suiten hervor. In Stuttgart am 18. Mai 1616 geboren, lernte er sein Handwerk bei seinem Vater, dem Hofkapellmeister Basilius Froberger, und wohl auch bei dem sehr profilierten Hoforganisten und Komponisten Johann Ulrich Steigleider. Ab etwa Mitte der 1630er-Jahre in Wien ansässig, gelang es Froberger, als aufstrebender Musiker ein Stipendium von Kaiser Ferdinand III. zu bekommen, um in Rom zwischen 1637–41 bei Girolamo Frescobaldi zu studieren. Am Anfang jener Zeit konvertierte er auch zum katholischen Glauben. Bei seiner Rückkehr nach Wien wurde Froberger erneut als Organist in den kaiserlichen Dienst aufgenommen, ein Amt, in dem er bis 1657 mit einigen Unterbrechungen blieb. Seine legendären Reisen als Virtuose und wahrscheinlich auch als geheimer Diplomat (vor allem in den Jahren 1649–1653) führten ihn durch ganz Nordeuropa; längere Aufenthalte können dabei in Brüssel und Paris angenommen werden. Sein freundschaftlicher Wettstreit mit Matthias Weckmann am Dresdner Hof (wohl Anfang 1653) stellt musikgeschichtlich einen Schlüsselmoment dar, nämlich die Begegnung der norddeutschen Orgelschule mit der südeuropäischen Claviertradition. Nach dem Tod Kaiser Ferdinands III. im April 1657 fiel Froberger am Wiener Hof in Ungnade und wurde vom neuen Kaiser Leopold I. – wohl aus rein politischen Gründen – entlassen, obwohl dieser womöglich ein noch größerer Musikliebhaber war als sein Vater. Auch Leopolds Lehrer und Organistenkollege Frobergers, Wolfgang Ebner, mag hier eine eher

unerfreuliche Rolle gespielt haben. Die Widmung zweier bedeutender Werke an den neuen Kaiser – Suite 15 und eine Sammlung von Capriccios und Ricercaren, datiert 1658 – blieb ohne Erfolg. Froberger ging daraufhin zurück nach Stuttgart und Paris und fand schließlich als Lehrer und musikalischer Gesellschafter der Herzogin Sibylla von Württemberg-Montbéliard (1620–1707) eine Zuflucht. Die letzten fünf Lebensjahre verbrachte er ruhig auf ihrem Witwensitz Schloss Héricourt, immer noch auf Rehabilitation vonseiten des Kaisers hoffend, die aber nie eintrat. Froberger starb im Refektorium des Schlosses am 7. Mai 1667, kurz vor seinem 51. Geburtstag.

Bestimmung des Repertoires

Die vorliegende Ausgabe enthält im Hauptteil ausschließlich jene Suiten, die mit Sicherheit Froberger zugeschrieben werden können, und zwar grundsätzlich nach der in der ersten modernen Ausgabe von Guido Adler vorgenommenen Anordnung und Nummerierung, die sich seitdem allgemein etabliert hat (*Johann Jakob Froberger: Orgel- und Klavierwerke II*, hrsg. von Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich 13*, Wien 1899). Die Eingrenzung des Repertoires basiert auf einer dreigliedrigen Klassifizierung der Quellen. Diese Gruppen bestehen zunächst aus Autographen, zweitens vertrauenswürdigen Sekundärquellen, und schließlich Sekundärquellen in der von Froberger nicht genutzten Tabulaturhandschrift. Aus diesem Grund liegt bei der letzten Gruppe eine gewisse Entfernung von Frobergers Autographen nahe.

Die erste Quellengruppe umfasst die drei autographen Sammlungen *Libro Secondo*, *Libro Quarto* und „Libro Sesto“; sie enthält 17 Suiten (1–12, 15, 18–20 und 29) und drei Trauerstücke (Tombeaus für Ferdinand III. und Leopold Friedrich sowie Meditation für Sibylla. Zu den Benennungen und Standorten der Quellen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Damit ist eine Mehrheit der Stücke im Autograph überliefert. Allerdings ist das 2006 unvermutet zum Vorschein

gekommene „Libro Sesto“ noch immer nicht zugänglich, wodurch die Herstellung eines definitiven Textes zu den Suiten 15, 18–20 sowie zum Tombeau für Ferdinand III. zum jetzigen Zeitpunkt nicht möglich ist. In diesen Fällen stützt sich die vorliegende Edition auf Sekundärquellen (siehe unten). Darüber hinaus können die Suite 29 (neue Zählung; Adlers Suite 29 gilt längst als unecht) sowie das Tombeau für Herzog Leopold Friedrich und die Meditation für Herzogin Sibylla – alle drei Werke sind im „Libro Sesto“ singular überliefert – noch nicht ediert werden. Die Autographe sind, wie zu erwarten, textlich maßgebend, jedoch nicht ganz einwandfrei, wie z. B. T. 4 der Allemande aus Suite 2 zeigt.

Die zweite Quellengruppe besteht aus Sekundärquellen. Es handelt sich dabei zumeist um Sammelhandschriften, die Werke verschiedener Komponisten enthalten, dabei aber einen besonderen Schwerpunkt auf Froberger legen (auch ein Druck gehört zu dieser Gruppe, der allerdings ausschließlich Froberger-Suiten enthält). Es handelt sich um *Berlin Sa*, *Bulyowsky*, *Minoriten 743*, *Roger*, *Stoos* und *Bauyn*. Wie die Autographe sind sie in modernem Klaviersatz notiert. Diese Quellengruppe überliefert neben vielen bereits autograph belegten Suiten acht weitere (Suiten 13, 14, 16, 17, 23, 27, 28 und 30) sowie ein viertes Trauerstück (Tombeau de Blanrocher). Auch erlaubt diese Gruppe eine vorläufige, aber weitgehend zuverlässige Edition der auch im „Libro Sesto“ enthaltenen Suiten 15 und 18–20. Wie zu erwarten, weisen die Quellen dieser Gruppe gewisse Qualitätsunterschiede auf. *Berlin Sa*, die zwölf Suiten enthält, wurde wohl direkt nach autographen Vorlagen kopiert, was sich auch in vielen Notationsdetails feststellen lässt; ihre Autorität wird nur aufgrund der Auslassung vieler Haltebögen – ein überaus wichtiges Element in Frobergers Suitenstil – ein wenig beeinträchtigt. Dieser Mangel tritt noch stärker in *Minoriten 743* hervor, wobei hier auch weitere Zeichen fehlen, was wohl auf die Flüchtigkeit des Kopisten zurückzuführen ist. *Bulyowsky* bildet mit 14 Suiten rein

quantitativ die bedeutendste Quelle unserer Ausgabe. Jedoch wird dieser Status nicht von einer entsprechend hohen Textqualität unterstützt. Obwohl zwei Suiten (15 und 19) sogar explizit mit „ex autographo“ (nach dem Autograph kopiert) bezeichnet sind und auch bisweilen Frühfassungen durchscheinen, erweist sich der Kopist nicht immer als zuverlässig. Offenbar hat er zudem eigenmächtig Einzelheiten verändert (vgl. z. B. den Anfang der Allemande von Suite 28, siehe das Notenbeispiel auf S. 159). Dagegen weist *Roger*, der Amsterdamer Erstdruck von zehn Suiten aus dem Jahr 1698, insgesamt eine in Anbetracht der zeitlichen und geographischen Entfernung beachtliche Textqualität auf, wenn auch mit zwischen einzelnen Suiten unterschiedlichen Ebenen der Zuverlässigkeit.

Die dritte, etwas problematische Quellengruppe (*Grimm, Leipzig, Tappert, Ihre*) bietet fünf weitere Suiten (21, 22, 24–26), die aufgrund ihres Stils und ihrer quellenmäßigen Verflechtung als echt eingestuft werden können. Eine im Vergleich mit der zweiten Quellengruppe weitere Entfernung von den Autographen wird unterstrichen durch die Tatsache, dass diese Quellen alle die deutsche Tabulaturschrift verwenden. Sie wurde von Froberger selbst wohl nie benutzt; die Quellen stammen daher vermutlich aus Mittel- oder Norddeutschland. Die wichtigste Quelle der Gruppe ist *Grimm*, die vier der fünf Suiten enthält. Darüber hinaus überliefert sie vier weitere Suiten unter Frobergers Namen, die auch in anderen Quellengruppen überliefert sind, und von denen wiederum eine unecht ist: Zwei Suiten liegen auch als Autographe Frobergers vor (Suiten 3 und 6), Suite 23 ist auch in der zweiten Quellengruppe belegt. Die letzte Suite dieser Vierergruppe (Adlers Nr. 22) kann aber aufgrund der schlechten Qualität namentlich der Allemande und dem aus dem Rahmen fallenden Stil der Sarabande und Gigue nicht als echt akzeptiert werden. Die in *Grimm* ebenfalls singulär überlieferten Suiten 21 und 26 können dagegen nach wie vor als authentisch eingestuft werden, obwohl sie aus unterschiedlichen Entwicklungsphasen stam-

men dürften (vgl. dazu weiter unten). Der dadurch „freigegebene“ Platz 22 wird in der vorliegenden Ausgabe von einer rekonstruierten Suite besetzt. Die schwedische Tabulaturhandschrift *Ihre* enthält unter Frobergers Namen eine unvollständige Suite in G, bestehend aus Allemande und Courante. Jedoch erscheint die Allemande samt ihres Doubles in einer Wiener Quelle aus dem 18. Jahrhundert als Teil einer Suite von Johann Joseph Fux. Dass aber nicht nur die Allemande, sondern auch das Double von Froberger stammt, belegt die parallele Überlieferung in *Ludwig*, wo die offenbar vollständige Suite (Allemande, Double, Courante, Double, Sarabande) enthalten ist – hier jedoch in einer Reduktion und Bearbeitung von fremder Hand für Violine und Bass. In der vorliegenden Ausgabe erscheinen das Double zur Courante sowie die Sarabande als Rekonstruktion der anzunehmenden originalen Tastenfassung durch den Herausgeber, basierend auf der Reduktion in *Ludwig*. Damit ist eine fünfteilige Suite Frobergers wieder greifbar, die hier zum ersten Mal veröffentlicht wird.

Eher zurückhaltend ist in der vorliegenden Edition das Thema von anonym überlieferten Suiten in Beziehung zu Froberger angegangen worden; die vier hier aufgenommenen Suiten dürfen aber aus unterschiedlichen Gründen nicht fehlen. Die Suite in a, die um 1645 in *Lynar* kopiert wurde, kann stilistisch gesehen eigentlich nur von Froberger stammen; wenn sie authentisch ist, stellt sie ohne Zweifel die älteste erhaltene Suite dar. Am Anfang der Handschrift *Stoos* befinden sich in einer einheitlichen Kopistenhand sieben Suiten und der Anfang einer achten (alles ohne Überschrift). Bei den sechs letzten dieser Werke handelt es sich um zuverlässige Kopien von Suiten Frobergers. Aus dieser Perspektive kommt Froberger auch für die zwei anonymen Suiten (in A und in d) am Anfang der Handschrift als Urheber in Betracht. Und dies umso mehr, weil eine weitere Quelle aus der zweiten Gruppe, *Bulyowsky*, die Suite in A (in etwas anderer Form) gleichfalls anonym überliefert. Bei *Bulyowsky* aber findet sich das Werk im Anschluss an 13 Suiten,

die auch in anderen Quellen Froberger zugeschrieben werden. Letztlich muss offenbleiben, ob *Bulyowsky* die Suite in A als von Froberger stammend betrachtete oder nicht. Beide Suiten (in A und in d) stellen überaus gehaltvolle und stilistisch überzeugende Werke dar, weisen aber hier und da weniger für Froberger typische Züge auf, wie z. B. der „Canarie“-Rhythmus der Gigue in d. Eine anonyme Suite in Es in einer vom Anfang des 18. Jahrhunderts stammenden Quelle – die aus der Bach-Überlieferung wohlbekannte Möller'sche Handschrift – weist dagegen ausgesprochen starke Froberger'sche Stileigenheiten auf. Einige offenbar korrumpierte Stellen könnten dabei auf eine große zeitliche und geographische Entfernung von der ursprünglichen Fassung hinweisen. Insgesamt deutet viel auf Froberger als Komponist der Suite hin, weshalb wir sie in einer umsichtig restaurierten Fassung anbieten.

Zur Entwicklung der Suite bei Froberger

Nicht nur die zwölf Suiten im *Libro Secondo* und *Quarto* sind in zweimal sechs Werke aufgeteilt, sondern auch die übrigen 18 Suiten der vorliegenden Edition lassen sich zwanglos zu Sechsergruppen ordnen, die sich allesamt unschwer zu einer schlüssigen Chronologie anordnen lassen (die anonym überlieferten Suiten sind davon auszunehmen). Das erste und offenbar älteste Stadium (Suite 21–25 und 28) gründet sich auf die Basisfolge Allemande, Courante, Sarabande, wobei nicht nur Allemande und Courante durchweg in einem Variationsverhältnis zueinander stehen, sondern auf einen oder mehrere der Tänze Doubles folgen (meistens resultierend in der sechsteiligen Anlage Allemande, Double, Courante, Double, Sarabande, Double. Die in einigen Quellen den Suiten 21, 23, 24 und 28 beigegebenen Gigen sind sämtlich anderen, eindeutig späteren Suiten entlehnt. Es ist nicht klar, ob diese Praxis auf den Komponisten zurückzuführen ist oder nicht. Im Notentext ist an den betreffenden Stellen angegeben, welche anderen Suiten die entsprechenden Gigen enthalten, damit der Spieler selber entscheiden kann, ob

er eine quellenmäßig belegte Gigue hinzufügen will oder nicht. Die vorliegende Edition verzichtet darauf, die Gigue an beiden Stellen abzdrukken). Es ist durchaus vorstellbar, dass diese Suiten im verloren gegangenen *Libro primo* (Mitte der 1640er-Jahre?) vorhanden waren, wobei die Zusammenstellung aber nicht notwendigerweise genau der oben aufgelisteten Sechsergruppe entsprochen haben muss.

Während Froberger das Prinzip der harmonischen und melodischen Abhängigkeit von Allemande und Courante im *Libro Secondo* von 1649 (und damit im zweiten Stadium) noch beibehielt, sind dort die Doubles schon wieder verschwunden, wodurch im Prinzip die dreiteilige Form Allemande, Courante, Sarabande übrig bleibt. Von dieser Basisfolge gibt es zwei Ausnahmen: Statt einer sechsten und letzten Suite bietet Froberger eine neunteilige Variationsreihe über ein weltliches Lied (welche er ausdrücklich als „Partita“ bezeichnet). Hier kommen wohl zum letzten Mal in seinem Œuvre Variation und Suite zusammen, indem die letzten drei Variationen als Courante, Double, Sarabande gestaltet sind. Der zweiten Suite ist eine Gigue angehängt, was eine Brücke zum dritten Stadium bildet, egal ob diese etwas atypische Gigue tatsächlich von Froberger selbst stammt oder nicht (eine Quelle nennt seinen Wiener Kollegen Wolfgang Ebner als Autor).

Das dritte Stadium entspricht den „Wanderjahren“ Frobergers 1649–1653: Suite 13, 16, 17, 27, 30 und 14 (so die geschlossene Folge in *Berlin Sa*). Hier wird das in Suite 2 erprobte vierteilige Modell Allemande, Courante, Sarabande, Gigue zum Standard erhoben, und die Tänze sind jetzt ganz unabhängig voneinander gestaltet. Weiterhin sind mit Ausnahme von Suite 17 programmatische Überschriften hinzugefügt, die meist die Allemande betreffen: eine Bergwanderung (Suite 16), ein tragikomischer Zwischenfall am Rhein bei St. Goar (Suite 27) und Klagen über Raubüberfälle und Demütigung (Suite 14 und 30); dazu kommt noch am Ende der Gigue von Suite 13 die Andeutung der „heimlichen“ Rückkehr von Kardi-

nal Mazarin nach Paris im Jahr 1652. In diesen Stücken nicht zu überhören ist ein „anekdotisches“ Element. Ein erster „aufrichtiger“ Klagegesang entstammt dieser Zeit als separates Werk in Gestalt des Tombeau de Blanrocher von 1652. Man kann annehmen, dass die Gruppe von sechs Suiten (und wohl auch das Tombeau de Blanrocher, das in *Berlin Sa* im Anschluss an jene Suiten kopiert ist) Teil des verloren gegangenen *Libro Terzo* von 1653(?) war.

Das vierte Stadium, repräsentiert von den im *Libro Quarto* enthaltenen Suiten 7–12, umfasst die Jahre 1653–1656. Schlüsselwerk hier ist Suite 11, die in *Berlin Sa* noch mit programmatischem Titel versehen ist, der sich auf Geschehnisse auf dem Reichstag in Regensburg im Sommer 1653 bezieht – allen voran die Krönung von Ferdinand IV., Sohn des Kaisers Ferdinand III., zum römisch-deutschen König im Juni jenes Jahres (Allemande). Doch starb Ferdinand IV. schon ein Jahr später, was erklärt, dass die Zuschriften im *Libro Quarto* von 1656 entfielen und ersetzt wurden durch gezeichnete Anspielungen: In den Kopftiteln der Suite 11 finden sich die Reichsinsignien Krone, Reichsapfel, Schwert und Zepter. Die darauffolgende Suite 12 enthält schließlich das Lamento auf den Tod des jungen Fürsten. Auch in *Berlin Sa* folgen diese zwei Suiten aufeinander, und zwar nicht als die letzten beiden wie im *Libro Quarto*, sondern als Eröffnungspaar der Suiten des vierten Stadiums, was eine klare Chronologie suggeriert: Suite 11 (1653), 12 (1654), 8, 9, 7, 10 (diese vier wohl 1654–56). Dass die älteste Suite als ein Art Scharnier zwischen dem dritten und vierten Stadium betrachtet werden muss, wird aus zwei Aspekten ersichtlich: Erstens ist sie die letzte Suite Frobergers mit eindeutig „anekdotischer“ Überschrift, und zweitens ist sie wohl die letzte Suite, die noch in der Ordnung der dritten Gruppe mit der Gigue am Schluss konzipiert wurde, wie die Berliner Quelle zeigt. Froberger komponierte dann ab 1654 (beginnend mit Suite 12) seine Tanzfolgen in der für ihn so charakteristischen Folge Allemande, Gigue, Courante, Sarabande. Im *Libro Quarto*

ist auch Suite 11 diesem neuen Ordnungsprinzip angepasst.

Die fünfte und jüngste Gruppe wird weitgehend vom „Libro Sesto“ bestimmt, das fünf der sechs Werke enthält, alle in der neuen Satzfolge mit der Gigue an zweiter Stelle: Suite 15, 18–20 und die hier nicht veröffentlichte, weil nicht zugängliche Suite 29. In diesen Zusammenhang ist vielleicht auch – bei aller Vorsicht – Suite 26 einzuordnen, die singular in *Grimm* überliefert ist; wenn sie echt ist (und die Qualität spricht dafür), stellt sie ein wohl einzelnes Experiment in einem bewusst schlichteren Stil dar; unter diesem Aspekt wäre auch die erneute Anwendung der Folge Allemande, Courante, Sarabande, Gigue zu verstehen. Ältestes Werk der Gruppe im „Libro Sesto“ ist offenbar Suite 15, die der Krönung Leopolds I. im Juli 1658 zugeordnet ist. Da diese Suite an den Anfang der den Suiten gewidmeten „Troisiesme Partie“ jener Handschrift gestellt ist, ist möglicherweise eine chronologische Folge impliziert: Suite 15, 18, 19, 29, 20. Während Suite 18 mit einer schlichten Widmung an Herzogin Sibylla versehen ist, sind die Allemanden aus Suite 20 und 29 als affektive Studien gestaltet, als Meditation auf den eigenen Tod bzw. als Charakterstudie eines Traurigen oder Gequälten („Affligée“). Die nach *Berlin Sa* im Frühling 1660 in Paris entstandene Meditation der Suite 20 fand in einer ohne Zweifel im Auftrag zweckgleich komponierten – und hier nicht abgedruckten – Meditation für die Herzogin eine Weiterführung. Das letzte datierte Stück im „Libro Sesto“ ist ein gleichfalls nicht zugängliches Tombeau für deren Mann Herzog Leopold Friedrich von Württemberg, der am 15. Juni 1662 verstarb. Neben diesen zwei Einzelwerken enthält das Spätautograph auch noch das Tombeau auf den Tod von Ferdinand III., das im April 1657 entstand. Dieser ausnahmsweise nicht als zweiteilige Allemande, sondern als dreiteilige Pavane konzipierte Satz, der auch in *Berlin Sa* und *Minoriten 743* erscheint, stellt zweifellos einen Höhepunkt in Frobergers Schaffen dar.

Allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei an dieser Stelle für das freundlicherweise zur Verfügung gestellte Quellenmaterial herzlich gedankt. Ein besonderer Dank gilt Wolfgang Kostujak, der die vorliegende Edition in verschiedenen Stadien mit hilfreichen Ratschlägen und Anregungen begleitet hat.

Culemborg, Frühjahr 2023
Pieter Dirksen

Preface

Johann Jacob Froberger (1616–1667) belongs to that exclusive group of important composers for keyboard instruments who concentrated largely on their own instrument. Perhaps only John Bull, Domenico Scarlatti and Frédéric Chopin belong to the same category. Amongst the different genres in which Froberger composed, it is his suites that most stand out. Born in Stuttgart on 18 May 1616, he learnt his craft from his father, the court Kapellmeister Basilius Froberger, and probably also from the highly distinguished court organist and composer Johann Ulrich Steigleider. Froberger lived in Vienna from around the mid-1630s, and as an ambitious musician succeeded in obtaining financial support from Emperor Ferdinand III to study in Rome with Girolamo Frescobaldi from 1637–41. He also converted to the Catholic faith at the beginning of this period. On his return to Vienna, he was re-appointed to the emperor's service as an organist, a position he held, with some interruptions, until 1657. His epic travels as a virtuoso, and probably also as an undercover diplomat (particularly in the years 1649–1653), took him throughout northern Europe, including extended periods in Brussels and Paris. His friendly rivalry with Matthias Weck-

mann at the Dresden court (probably at the beginning of 1653) constitutes a key moment in music history, namely the meeting of the north German organ school with the southern European keyboard tradition. After Emperor Ferdinand III's death in April 1657, Froberger fell out of favour at the Viennese court and, probably for purely political reasons, was dismissed by the new Emperor Leopold I even though the latter was possibly an even greater music lover than his father. Leopold's teacher and Froberger's organist colleague Wolfgang Ebner may also have played a rather unedifying role here. The dedication of two important works to the new Emperor – the Suite no. 15, and a collection of capriccios and ricercares dated 1658 – was unsuccessful. Consequently, Froberger returned to Stuttgart and Paris and ultimately found refuge as a teacher and musical companion to the Duchess Sibylla of Württemberg-Montbéliard (1620–1707). He spent the last five years of his life quietly at the widowed Duchess's residence at Schloss Héricourt, always hoping for a rehabilitation by the Emperor that never came. Froberger died in the refectory at the castle on 7 May 1667, shortly before his 51st birthday.

The repertoire

The main section of this edition contains only those suites which can with certainty be attributed to Froberger, using as a basis the generally adopted order and numbering of the first modern edition by Guido Adler (*Johann Jakob Froberger: Orgel- und Klavierwerke II*, ed. by Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich 13*, Vienna, 1899). The works included are arranged according to a tripartite classification of the sources. These groups comprise, firstly, autographs; secondly, reliable secondary sources; and finally, secondary sources in tablature notation, which Froberger did not use. For this reason, it can be assumed that the last group has some distance to Froberger's autographs.

The first group of sources comprises the three autograph collections *Libro Secondo*, *Quarto* and the “Libro Sesto”; it contains 17 suites (nos. 1–12, 15,

18–20 and 29) and three pieces of funeral music (tombeaux for Ferdinand III and Leopold Friedrich, and a Meditation for Sibylla. For the names and locations of the sources, see the *Comments* at the end of this edition). Hence a majority of the pieces survive in autograph. However, the “Libro Sesto”, which unexpectedly came to light in 2006, is still not available for consultation, making it impossible currently to produce a definitive text of the Suites nos. 15 and 18–20, or the Tombeau for Ferdinand III. In these cases the present edition is based on secondary sources (see below). In addition, the Suite no. 29 (new numbering; Adler's Suite no. 29 has long been regarded as inauthentic), the Tombeau for Duke Leopold Friedrich and the Meditation for Duchess Sibylla, which only survive in the “Libro Sesto”, still cannot be edited. The autographs are, as is to be expected, authoritative texts, but are not entirely without errors, as shown for example in m. 4 of the Allemande from Suite no. 2.

The second group comprises secondary sources. It is dominated by manuscripts containing works by different composers, but with a particular emphasis on Froberger (one printed edition also belongs to this group, but exclusively contains Froberger suites). They comprise *Berlin Sa*, *Bulyowsky*, *Minoriten 743*, *Roger*, *Stoos* and *Bauyn*, and, like the autographs, are written in modern keyboard notation. In addition to many suites already found in autograph, this group of sources contains eight further suites (nos. 13, 14, 16, 17, 23, 27, 28 and 30) and a fourth funeral piece (the Tombeau de Blanrocher). The group also makes it possible to construct a provisional but largely authoritative edition of the Suites nos. 15 and 18–20, which are also present in the “Libro Sesto”. As expected, the sources of this group exhibit certain differences in quality. *Berlin Sa*, which contains twelve suites, was probably copied directly from autograph models, as can also be established from many notational details. Its authority is only slightly compromised by the omission of many ties – an extremely important element in Froberger's suite style.

This lack is more pronounced in *Minoriten 743*, which, probably due to haste by the copyist, has even more missing markings. With 14 suites, *Bulyowsky* is the most important source for our edition in purely quantitative terms. However, this status is not matched by a correspondingly high quality of text. Although two suites (nos. 15 and 19) are even explicitly marked “ex autographo” (copied from the autograph), and early versions also occasionally seem to show through, the copyist does not always seem to be reliable. He also evidently altered certain details himself (cf. e.g. the beginning of the Allemande of Suite no. 28; see the music example on p. 177). By contrast, *Roger*, the Amsterdam first printed edition of ten suites from 1698, given its distance in time and location displays a striking textual quality overall, although there are different levels of reliability between the individual suites.

The third, somewhat problematic group of sources (*Grimm, Leipzig, Tappert, Ihre*) contains five further suites (nos. 21, 22, 24–26) which can be classified as authentic on grounds of their style and the interdependence between their sources. Their further distance from the autographs when compared with the second group of sources is emphasized by the fact that they all use German tablature notation, which Froberger probably never used himself; they therefore probably originated from central or northern Germany. The most important source in this group is *Grimm*, which contains four of the five suites. It also includes four further suites under Froberger’s name that also survive in other source groups. One is inauthentic; two suites (nos. 3 and 6) also exist as Froberger autographs; and Suite no. 23 is also present in the second group of sources. However, the last suite of this group of four (Adler’s no. 22) cannot be regarded as authentic because of the poor quality of the Allemande and the markedly uncharacteristic style of the Sarabande and Gigue. By contrast, Suites nos. 21 and 26, which are only found in *Grimm* as well, can still be categorised as authentic although they may date from different phases of the composer’s development (for further infor-

mation on this, see below). The resulting “free” place 22 in this edition has been given to a reconstructed suite. The Swedish tablature manuscript *Ihre* contains an incomplete Suite in G, comprising an Allemande and Courante, under Froberger’s name. However, the Allemande and its Double appear in an 18th century Viennese source as part of a suite by Johann Joseph Fux. That not only the Allemande but also the Double are by Froberger is confirmed by the parallel transmission in *Ludwig*, where the apparently complete suite of Allemande, Double, Courante, Double, Sarabande is included, but in a reduction and arrangement in another hand for violin and bass. Our edition publishes the Double to the Courante as well as the Sarabande as a reconstruction of what was presumably the original keyboard version, made by the editor and based on the reduction in *Ludwig*. A five-movement suite by Froberger is thereby made available once more, and is published here for the first time.

The subject of anonymous surviving suites in relation to Froberger has been approached with caution in this edition; but the four suites included here could not be omitted, for various reasons. The Suite in a, copied around 1645 in *Lynnar*, can in stylistic terms actually only be by Froberger; if authentic, it represents his oldest surviving suite. At the beginning of the *Stoos* manuscript, seven suites and the beginning of an eighth (all without titles) are found in the same copyist’s hand. The last six of these works comprise reliable copies of Froberger’s suites. From this perspective it is also plausible that Froberger was the composer of the two anonymous suites (in A and in d) at the beginning of the manuscript. All the more so because a further source from the second group, *Bulyowsky*, also transmits the Suite in A (in a somewhat different form), likewise without the composer’s name. But in *Bulyowsky* the work follows the 13 suites that are also attributed to Froberger in other sources. Ultimately, it must remain open whether *Bulyowsky* regarded the Suite in A as by Froberger or not. Both suites (in A and in d) are extremely rich in content and

stylistically plausible, but here and there display traits less typical of Froberger, such as the “canary” rhythm of the Gigue in d. By contrast, an anonymous suite in Eb in a source dating from the beginning of the 18th century – the Möller manuscript, well known from Bach transmission – reveals markedly strong traits of Froberger’s style. A few apparently corrupt passages could indicate a considerable distance of time and location from the original version. Overall there is much to suggest Froberger as the composer of the suite, which is why we are offering it in a carefully restored version.

On Froberger’s development of the Suite

Not only are the twelve suites in the *Libro Secondo* and *Quarto* divided into two groups of six works, but the remaining 18 suites in this edition can also easily be arranged into groups of six, all of which can readily be arranged in a coherent chronology (excluding the anonymously surviving suites). The first and apparently oldest group (Suites nos. 21–25 and 28) adopts the basic sequence of Allemande, Courante, Sarabande, in which not only are the Allemande and Courante consistently in a variation relationship to each other, but also one or more of the dances are followed by Doubles (mostly resulting in the six-part structure of Allemande, Double, Courante, Double, Sarabande, Double. The Giges added to Suites nos. 21, 23, 24 and 28 in some sources are all borrowed from other, clearly later, suites. It is not clear whether this practice can be traced back to the composer or not. In the musical text it is indicated at the relevant places which other suites contain the corresponding Giges, so that players can decide for themselves whether they want to include a Gigue according to the source or not. This edition refrains from printing the Gigue in both places.) It is perfectly conceivable that these suites were present in the now-lost *Libro primo* (mid-1640s?), but with the compilation not necessarily exactly matching the groups of six listed above.

While Froberger retained the principle of a harmonic and melodic relationship between Allemande and Courante

in the *Libro Secondo* of 1649 (thus the second group), the Doubles disappeared again there, usually leaving the three-part structure of Allemande, Courante, Sarabande. There are two exceptions to this basic sequence: instead of a sixth and last suite, Froberger offers a nine-part series of variations (which he explicitly names “Partita”) on a secular song. Here, probably for the last time in his output, variation and suite come together, with the last three variations cast as Courante, Double, Sarabande. The second suite is followed by a Gigue, which forms a bridge to the third stage, regardless of whether this somewhat atypical Gigue is actually by Froberger himself or not (one source gives his Viennese colleague Wolfgang Ebner as its author).

The third stage corresponds with Froberger’s years of travel, 1649–1653: Suites nos. 13, 16, 17, 27, 30 and 14 (according to the complete sequence in *Berlin Sa*). Here, the four-part model of Allemande, Courante, Sarabande, Gigue tried out in Suite no. 2 becomes the standard, and the dances are now completely independent of each other. In addition, except for Suite no. 17, programmatic headings have been added, mostly to the Allemandes: a hike in the mountains (Suite no. 16), a tragicomic incident on the Rhine at St. Goar (Suite no. 27), and complaints about robberies and humiliation (Suites nos. 14 and 30); and at the end of the Gigue in Suite no. 13 is the suggestion of Cardinal Mazarin’s “secret” return to Paris in 1652. An “anecdotal” element cannot be missed in these pieces. A first “sincere” lament dates from this time as a separate work in the form of the Tombeau de Blanrocher of 1652. We can assume that the group of six suites (and probably also the Tombeau de Blanrocher, which is copied in *Berlin Sa* right after the suites) was part of the lost *Libro Terzo* of 1653(?).

The fourth stage, represented by Suites nos. 7–12 contained in the *Libro Quarto*, encompasses the years 1653–1656. The key work here is Suite no. 11, which in *Berlin Sa* still has a programmatic title; this relates to events at the Reichstag (Imperial Diet) held in Regensburg in summer 1653, and in particular to the

coronation of Ferdinand IV, son of the Emperor Ferdinand III, as Holy Roman King in June of that year (Allemande). But Ferdinand IV died just a year later, which explains why the additional titles in the *Libro Quarto* of 1656 were omitted and replaced by drawn symbols: In the title headings of Suite no. 11 appear the imperial insignia crown, imperial orb, sword and sceptre. Finally, the following Suite no. 12 contains the Lament on the death of the young prince. In *Berlin Sa* these two suites also follow each other, though not as the last two as in the *Libro Quarto* but as the opening pair of suites of the fourth stage, which suggests a clear chronology: Suite no. 11 (1653), no. 12 (1654), nos. 8, 9, 7, 10 (these four probably 1654–56). The fact that the oldest suite must be regarded as a kind of pivot between the third and fourth stages is evident from two features: firstly, it is the last suite by Froberger with a clearly “anecdotal” heading; and secondly, it is probably the last suite still conceived in the order of the third group with a Gigue at the end, as the Berlin source shows. From 1654 onwards Froberger then (beginning with Suite no. 12) composed his dance sequences in his characteristic order of Allemande, Gigue, Courante, Sarabande. In the *Libro Quarto*, Suite no. 11 is therefore adapted to this new ordering principle.

The final group is mainly found in the “Libro Sesto”, which contains five of the six works, all in the new movement order with the Gigue in second place: Suites nos. 15, 18–20 and Suite no. 29, this last not published here because it is inaccessible. Suite 26, which survives solely in *Grimm*, should perhaps also be included in this category, albeit with caution; if it is authentic (and its quality speaks in its favour) it probably represents a unique experiment in a consciously simpler style; the renewed use of the sequence Allemande, Courante, Sarabande, Gigue should also be understood in this light. The oldest work of the group in the “Libro Sesto” is apparently Suite no. 15, assigned to the coronation of Leopold I in July 1658. As this suite is placed at the beginning of the “Troisiesme Partie” of this manu-

script devoted to the suites, a chronological sequence is possibly implied: Suites nos. 15, 18, 19, 29, 20. Whereas Suite no. 18 is provided with a simple dedication to Duchess Sibylla, the Allemandes from Suites nos. 20 and 29 are composed as expressive studies, respectively as a meditation on the composer’s own death and as a character study of a sad or tormented person (“Affligée”, the afflicted one). According to *Berlin Sa*, the Meditation from Suite no. 20 was composed in spring 1660 in Paris, and was continued in a Meditation for the Duchess that was undoubtedly commissioned for the same purpose but could not be published here. The last dated piece in the “Libro Sesto” is a Tombeau (similarly inaccessible) for her husband Duke Leopold Friedrich of Württemberg, who died on 15 June 1662. As well as these two individual works, the late autograph also contains the Tombeau on the death of Ferdinand III, composed in April 1657. This movement, unusually not conceived as a two-part Allemande but as a three-part pavane, and also found in *Berlin Sa* and *Minoriten 743*, obviously forms a pinnacle of Froberger’s oeuvre.

Our sincere thanks to the libraries named in the *Comments* for kindly making source material available and our special thanks to Wolfgang Kostujak, who provided helpful advice and suggestions at various stages during the preparation of this edition.

Culemborg, spring 2023
Pieter Dirksen

Préface

Johann Jacob Froberger (1616–1667) appartient au groupe exclusif de compositeurs importants pour instruments à clavier à s'être concentrés spécialement sur leur propre instrument. Peut-être seuls John Bull, Domenico Scarlatti et Frédéric Chopin en font également partie. Parmi les différents genres cultivés par Froberger, les suites se distinguent particulièrement. Né à Stuttgart le 18 mai 1616, il apprit son métier auprès de son père, Basilius Froberger, maître de chapelle à la cour, et probablement aussi auprès de Johann Ulrich Steigleider, organiste et compositeur à la cour de grande renommée. Installé à Vienne à partir du milieu des années 1630 environ, Froberger, musicien aux ambitions affirmées, parvint à obtenir une bourse de l'empereur Ferdinand III pour étudier à Rome auprès de Girolamo Frescobaldi entre 1637 et 1641. C'est aussi au début de cette période qu'il se convertit au catholicisme. À son retour à Vienne, Froberger fut à nouveau admis au service de l'empereur en tant qu'organiste, poste qu'il occupa jusqu'en 1657 avec quelques interruptions. Ses tournées légendaires en tant que virtuose et probablement aussi secrètement en tant que diplomate (en particulier dans les années 1649–1653) le menèrent dans toute l'Europe du Nord. Il est probable qu'il fit de longs séjours à Bruxelles et Paris. Son duel amical avec Matthias Weckmann à la cour de Dresde (probablement au début de l'année 1653) constitue un moment clé de l'histoire de la musique, puisqu'il permit la rencontre entre l'école d'orgue du nord de l'Allemagne et la tradition des claviers du sud de l'Europe. Après la mort de l'empereur Ferdinand III en avril 1657, Froberger tomba en disgrâce à la cour de Vienne et fut remercié par le nouvel empereur Leopold I^{er} – pour des raisons probablement purement politiques –, bien que ce dernier fût peut-être encore plus mélomane que son père. Il se peut que le professeur de Leopold et collègue organiste de Froberger, Wolfgang Ebner,

ait également joué un rôle peu plaisant dans cette éviction. La dédicace de deux œuvres importantes au nouvel empereur – la Suite 15 et un recueil de capriccios et de riccercas datés de 1658 – resta sans effet. Froberger retourna alors à Stuttgart puis Paris et trouva finalement refuge auprès de la duchesse Sibylla von Württemberg-Montbéliard (1620–1707), en tant que professeur et partenaire de musique. Il passa les cinq dernières années de sa vie paisiblement au château d'Héricourt, résidence de la veuve, espérant toujours de la part de l'empereur une réhabilitation qui n'arriva jamais. Froberger mourut dans le réfectoire du château le 7 mai 1667, peu avant son 51^e anniversaire.

Choix du répertoire

Dans sa partie principale, la présente édition contient exclusivement les suites attribuées avec certitude à Froberger, selon l'ordre et la numérotation adoptés dans la première édition moderne de Guido Adler, généralement admise depuis lors (*Johann Jakob Froberger: Orgel- und Klavierwerke II*, éd. par Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich 13*, Vienne, 1899). La délimitation du corpus repose sur une classification des sources en trois groupes. Ces groupes se composent tout d'abord de manuscrits autographes, ensuite de sources secondaires fiables, et enfin de sources secondaires notées en tablatures, que Froberger n'utilisait pas. C'est la raison pour laquelle un éloignement de ce dernier groupe par rapport aux manuscrits autographes de Froberger semble probable.

Le premier groupe de sources comprend les trois recueils autographes *Libro Secondo*, *Libro Quarto* et «Libro Sesto». Il contient 17 suites (1–12, 15, 18–20 et 29) et trois pièces funèbres (Tombeaux pour Ferdinand III et Leopold Friedrich ainsi que Meditation pour Sibylla. Concernant la désignation et la localisation des sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Une majorité de pièces nous est ainsi parvenue sous forme de manuscrits autographes. Cependant, découvert fortuitement en 2006, le «Libro

Sesto» n'est toujours pas accessible, ce qui empêche pour l'instant la production d'un texte définitif pour les Suites 15 et 18–20 ainsi que pour le Tombeau de Ferdinand III. Dans ces cas-là, la présente édition s'appuie sur des sources secondaires (voir ci-dessous). En outre, la Suite 29 (nouveau comptage; la Suite 29 d'Adler est depuis longtemps considérée comme non authentique) ainsi que le Tombeau pour le duc Leopold Friedrich et la Meditation pour la duchesse Sibylla – les trois œuvres n'ont survécu que dans le «Libro Sesto» – ne peuvent pas encore être édités. Comme on pouvait s'y attendre, les manuscrits autographes font autorité pour la partition, mais ne sont pas tout à fait irréprochables, comme le montre par exemple mes. 4 de l'Allemande de la Suite 2.

Le deuxième ensemble de sources est constitué de sources secondaires. Ce sont pour la plupart des manuscrits collectifs contenant des œuvres de différents compositeurs, avec toutefois une prédilection pour Froberger (un recueil imprimé contenant exclusivement des suites de Froberger en fait également partie). Il s'agit de *Berlin Sa*, *Bulyowsky*, *Minoriten 743*, *Roger*, *Stoos* et *Bauyn*. Comme les manuscrits autographes, ceux-ci sont écrits en notation moderne pour clavier. Outre de nombreuses suites déjà documentées dans des manuscrits autographes, ce groupe de sources en comprend huit autres (Suites 13, 14, 16, 17, 23, 27, 28 et 30) ainsi qu'une quatrième pièce funèbre (le Tombeau de Blanrocher). Ce groupe permet aussi une édition provisoire, mais relativement fiable des Suites 15 et 18–20 figurant également dans le «Libro Sesto». De manière prévisible, la qualité des sources de ce groupe est variable. *Berlin Sa*, qui contient douze suites, a probablement été copié directement d'après des modèles autographes, ce dont témoignent de nombreux détails de la notation. Son autorité est quelque peu affaiblie uniquement en raison de l'omission de nombreuses liaisons de tenue – élément extrêmement important dans le style des suites de Froberger. Cette lacune est encore plus marquée

dans *Minoriten 743*, dont d'autres signes sont également absents, probablement du fait de la négligence du copiste. Avec ses 14 suites, *Bulyowsky* est quantitativement la source la plus importante de notre édition. Cependant, la qualité du texte musical n'est pas à la hauteur de ce statut. Bien que deux suites (15 et 19) portent pourtant explicitement la mention «ex autographo» (copiées d'après le manuscrit autographe) et que des versions antérieures transparaissent parfois, le copiste ne s'avère pas toujours fiable. Il semble en outre avoir modifié des détails de sa propre initiative (voir par ex. le début de l'Allemande de la Suite 28, voir l'exemple musical p. 177). En revanche, le manuscrit *Roger*, daté de 1698, constitue la première impression de dix suites à Amsterdam et présente dans l'ensemble une qualité de texte remarquable compte tenu de la distance temporelle et géographique, même si la fiabilité est variable d'une suite à l'autre.

Le troisième groupe de sources, quelque peu problématique (*Grimm, Leipzig, Tappert, Ihre*), propose cinq autres suites (21, 22, 24–26) qui peuvent être considérées comme authentiques en raison de leur style et de leur imbrication dans les sources. Par comparaison avec le deuxième groupe, un éloignement plus important des sources de ce groupe par rapport aux manuscrits autographes est souligné par le fait qu'elles se présentent toutes sous la forme de tablatures allemandes qui n'ont probablement jamais été utilisées par Froberger lui-même. Ces sources proviennent donc vraisemblablement du centre ou du nord de l'Allemagne. La source la plus importante de ce groupe est *Grimm*, qui contient quatre de ces cinq suites. Ce manuscrit en transmet en outre quatre autres sous le nom de Froberger qui figurent également dans d'autres groupes de sources, mais dont l'une n'est pas authentique: deux suites sont aussi disponibles sous forme de manuscrits autographes de Froberger (Suites 3 et 6), tandis que la Suite 23 est également attestée dans le deuxième groupe de sources. La dernière suite de ce groupe de quatre (Adler n° 22) ne peut cepen-

dant être considérée comme authentique en raison de sa mauvaise qualité, en particulier de l'Allemande, et du style divergent de la Sarabande et de la Gigue. En revanche, les Suites 21 et 26, également présentes uniquement dans *Grimm*, continuent de pouvoir être considérées comme authentiques bien qu'elles semblent dater de phases de développement différentes (à ce sujet, cf. ci-dessous). La place 22 ainsi «libérée» est occupée dans la présente édition par une suite reconstituée. Les tablatures manuscrites suédoises du recueil *Ihre* contiennent sous le nom de Froberger une suite incomplète en sol composée d'une Allemande et d'une Courante. Cependant, l'Allemande et son Double apparaissent dans une source viennoise du XVIII^e siècle dans une suite de Johann Joseph Fux. Or l'existence dans *Ludwig* de la suite manifestement complète, c'est-à-dire Allemande, Double, Courante, Double, Sarabande, – ici dans une réduction et un arrangement de main étrangère pour violon et basse –, prouve que non seulement l'Allemande, mais aussi le Double sont de Froberger. Le Double de la Courante et la Sarabande figurent dans la présente édition sous la forme d'une reconstruction de la version originale présumée pour clavier fondée sur la réduction de *Ludwig* et réalisée par l'éditeur. Ainsi, une suite en cinq parties de Froberger est-elle à nouveau accessible et publiée ici pour la première fois.

Le sujet des suites transmises de manière anonyme en lien avec Froberger a été abordé avec une certaine prudence dans cette édition. Les quatre suites présentes ici ne peuvent cependant être écartées, pour différentes raisons. D'un point de vue stylistique, la Suite en la, copiée vers 1645 dans le manuscrit *Lynar*, ne peut être que l'œuvre de Froberger. Si elle est authentique, elle constitue indubitablement la suite la plus ancienne parvenue à la postérité. Au début du manuscrit *Stoos* figurent sept suites et le début d'une huitième (toutes sans titre) de la main d'un même copiste. Les six dernières de ces œuvres sont des copies fiables de suites de Froberger. De ce point de vue, Froberger peut raisonnablement

être considéré comme l'auteur des deux suites anonymes (en La et en ré) présentées au début de ce manuscrit, d'autant plus qu'une autre source du deuxième groupe, *Bulyowsky*, reproduit la Suite en La (sous une forme légèrement différente), également de manière anonyme. Mais chez *Bulyowsky*, l'œuvre figure à la suite de 13 suites également attribuées à Froberger dans d'autres sources. Reste enfin à savoir si *Bulyowsky* considérait ou non la Suite en La comme l'œuvre de Froberger. Les deux suites (en La et en ré) sont des œuvres extrêmement riches et convaincantes d'un point de vue stylistique qui présentent cependant çà et là des traits moins caractéristiques de Froberger, notamment le rythme de «canarie» de la Gigue en ré. En revanche, une suite anonyme en Mi♭ figurant dans une source datant du début du XVIII^e siècle – le manuscrit Möller bien connu des spécialistes de Bach – présente des caractéristiques stylistiques de Froberger manifestes. Certains passages apparemment corrompus pourraient indiquer un grand éloignement temporel et géographique par rapport à la version originale. Dans l'ensemble, de nombreux éléments indiquent que Froberger en est le compositeur, c'est pourquoi nous la proposons ici dans une version restaurée avec soin.

Évolution de la suite chez Froberger

Si les douze suites du *Libro Secondo* et *Quarto* sont réparties en deux fois six œuvres, les 18 autres suites de la présente édition peuvent également être classées sans difficulté par groupes de six, eux-mêmes aisément organisables en une chronologie cohérente (les suites de source anonyme sont à exclure). Le premier stade et manifestement le plus ancien (Suites 21–25 et 28) se fonde sur la séquence de base Allemande, Courante, Sarabande, dans laquelle il y a une affinité thématique et harmonique entre l'Allemande et la Courante et où une ou plusieurs des danses sont suivies de Doubles (résultant le plus souvent en un ensemble de six mouvements Allemande, Double, Courante, Double, Sarabande, Double. Les Giges

ajoutées aux Suites 21, 23, 24 et 28 dans certaines sources sont toutes empruntées à d'autres suites, nettement postérieures. Il n'a pu être établi clairement si cette pratique est imputable au compositeur. Aux endroits concernés de la partition, il est indiqué dans quelles autres suites trouver les Giges correspondantes afin que l'interprète puisse décider lui-même s'il souhaite ou non ajouter une Gigue attestée dans les sources. La présente édition renonce à imprimer la Gigue aux deux endroits). Il est tout à fait concevable que ces suites figuraient dans le *Libro primo* perdu (milieu des années 1640?), dont la composition ne correspondait d'ailleurs pas nécessairement exactement au groupe de six listé ci-dessus.

Si Froberger conserva encore le principe de la dépendance harmonique et mélodique de l'Allemande et de la Courante dans le *Libro Secondo* de 1649 (deuxième stade), les Doubles y ont à nouveau disparu, ne laissant en principe que la forme tripartite Allemande, Courante, Sarabande. Deux exceptions se démarquent de cette séquence de base: en lieu et place d'une sixième et dernière suite, Froberger propose une série de neuf variations sur un chant profane (qu'il qualifie expressément de «partita»). C'est sans doute la dernière fois que variation et suite sont réunies dans son œuvre, les trois dernières variations se présentant sous la forme Courante, Double, Sarabande. La deuxième suite est additionnée d'une Gigue, constituant ainsi une transition vers le troisième stade, que cette Gigue quelque peu atypique soit de Froberger ou non (une source cite son collègue viennois Wolfgang Ebner comme auteur).

Le troisième stade correspond aux «années de voyage» de Froberger, entre 1649 et 1653: Suites 13, 16, 17, 27, 30 et 14 (selon l'ordonnement fermé dans *Berlin Sa*). Ici, le modèle quadripartite Allemande, Courante, Sarabande, Gigue testé dans la Suite 2 devient la norme et les danses sont désormais conçues tout à fait indépendamment les unes des autres. En outre, à l'exception de la Suite 17, y sont ajoutés des titres à programme, généralement concernant

l'Allemande: une randonnée en montagne (Suite 16), un incident tragi-comique sur le Rhin près de St. Goar (Suite 27) et des plaintes concernant des vols et des humiliations subies (Suites 14 et 30). À la fin de la Gigue de la Suite 13 s'y ajoute également une allusion au retour «secret» du cardinal Mazarin à Paris en 1652. Ces pièces présentent un certain esprit «anecdotique» qui ne doit pas être ignoré. La première «véritable» complainte est issue de cette période, une œuvre autonome prenant la forme du Tombeau de Blanrocher, en 1652. On peut supposer que le groupe de six suites (et probablement aussi le Tombeau de Blanrocher, copié par *Berlin Sa* à leur suite) faisait partie du *Libro Terzo* perdu de 1653(?).

Représentée par les Suites 7–12 du *Libro Quarto*, la quatrième étape couvre les années 1653–1656. Ici, l'œuvre clé est la Suite 11, encore pourvue dans *Berlin Sa* d'un titre à programme faisant référence aux événements de la Diète impériale de Ratisbonne à l'été 1653 – en premier lieu le couronnement de Ferdinand IV, fils de l'empereur Ferdinand III, comme roi des Romains en juin cette année-là (Allemande). Mais Ferdinand IV mourut un an plus tard, ce qui explique pourquoi les indications du *Libro Quarto* de 1656 furent supprimées et remplacées par des allusions réalisées au dessin: dans les titres de départ de la Suite 11 figurent les insignes de l'Empire couronné, orbe crucigère, épée et sceptre. Enfin, la Suite 12 qui suit contient le Lamento sur la mort du jeune prince. Ces deux suites se succèdent également dans *Berlin Sa*, non pas à la fin comme dans le *Libro Quarto*, mais en ouverture des suites du quatrième stade, suggérant ainsi une chronologie claire: Suites 11 (1653), 12 (1654), 8, 9, 7, 10 (ces quatre-là probablement 1654–56). Le fait que la suite la plus ancienne doive être considérée comme une sorte de charnière entre le troisième et le quatrième stade ressort de deux aspects: d'une part, il s'agit de la dernière suite de Froberger surmontée d'un titre clairement «anecdotique», et d'autre part, comme le montre la source berlinoise, elle est probablement la dernière

suite conçue selon l'ordre des suites du troisième groupe, avec la Gigue à la fin. À partir de 1654, Froberger composa ses suites de danses selon la séquence Allemande, Gigue, Courante, Sarabande (en commençant par la Suite 12), si caractéristique de son style. Dans le *Libro Quarto*, la Suite 11 se conforme également à ce nouvel ordonnement.

Le cinquième groupe, également le plus récent, relève largement du «Libro Sesto», qui contient cinq des six œuvres, toutes agencées selon le nouvel ordonnement des mouvements, avec la Gigue en deuxième position: les Suites 15, 18–20 et la Suite 29, non publiée ici parce que non accessible. C'est peut-être dans ce contexte qu'il convient de placer la Suite 26 – avec toutes les précautions d'usage –, qui apparaît exclusivement dans *Grimm*. Si elle est authentique (et sa qualité plaide en ce sens), elle constitue sans doute une expérience isolée dans un style délibérément plus simple. C'est aussi sous cet angle qu'il faudrait comprendre la réutilisation de la séquence Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. L'œuvre la plus ancienne du groupe du «Libro Sesto» est manifestement la Suite 15, rattachée au couronnement de Leopold I^{er} en juillet 1658. Cette suite étant placée au début de la «Troisième Partie» de ce manuscrit dédiée aux suites, il est possible que nous soyons en présence d'une succession chronologique: Suites 15, 18, 19, 29, 20. Alors que la Suite 18 est dotée d'une simple dédicace à la duchesse Sibylla, les Allemandes des Suites 20 et 29 sont conçues comme des études davantage chargées d'émotions, comme une méditation sur sa propre mort ou l'étude de caractère d'une personne triste ou «affligée». Composée à Paris au printemps 1660, d'après *Berlin Sa*, la Méditation de la Suite 20 trouve incontestablement un prolongement dans une Méditation composée dans le même objectif à la demande de la duchesse – non reproduite ici. La dernière pièce datée du «Libro Sesto» est un Tombeau pour le mari de cette dernière, le duc Leopold Friedrich von Württemberg, décédé le 15 juin 1662, qui n'est pas non plus accessible. Outre

ces deux œuvres indépendantes, ce manuscrit autographe tardif contient également le Tombeau pour la mort de Ferdinand III, composé en avril 1657. Ce mouvement, conçu exceptionnellement non pas comme une Allemande bipartite, mais comme une Pavane tripartite, et qui apparaît également dans *Berlin Sa* et

Minoriten 743, constitue sans doute une apogée de l'œuvre de Froberger.

Nous adressons nos remerciements à toutes les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour l'aimable mise à disposition des sources. Nous remercions tout particu-

lièrement Wolfgang Kostujak, qui a accompagné cette édition à différentes étapes de conseils et de suggestions utiles.

Culemborg, printemps 2023
Pieter Dirksen



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /
This edition is also available in the Henle Library app:
www.henle-library.com