

## Vorwort

Bachs sechs Suiten für Violoncello BWV 1007–1012 entstanden nach allgemeiner Annahme um 1720, also während Bachs Zeit als Hofkapellmeister in Köthen. Es scheint gesichert, dass sie als zweiter Teil einer größeren Sammlung oder eines größeren Werkkomplexes gedacht waren, dessen ersten Teil die Violin-Soli BWV 1001–1006 bildeten. Von diesen ist eine Reinschrift von Bachs eigener Hand überliefert, autograph datiert mit 1720. Genaueres jedoch weiß man nicht. Ein Indiz für eine relative Datierung der Violoncello-Suiten, bezogen auf die Violin-Soli, sehen einige Bachforscher, darunter auch Hans Eppstein, der Herausgeber der Violoncello-Suiten in der Neuen Bach-Ausgabe (s. u.), in Stil und Anlage der Werke. Daran anknüpfend, dass sich die sechs Violin-Soli aus je drei Sonaten und drei Partiten zusammensetzen, heißt es im Kritischen Bericht der Ausgabe der Violin-Soli in der Neuen Bach-Ausgabe: „In der Frage der Priorität dürften aus stilistischen Gründen die Suiten (für Violoncello) den Vorrang haben, da sie keineswegs die Struktur der Form so stark aufbrechen und erschüttern, wie es bei den Violinsonaten mit ihrer paarigen Koppelung an die Violinpartiten der Fall ist.“ (NBA VI,1, Kassel 1958, S. 62 f.). So betrachtet, wären die Violoncello-Suiten die älteren Werke, doch lehrt die Erfahrung, dass stilistische Erwägungen der philologischen Untermauerung bedürfen, um hieb- und stichfest zu sein; diese aber fehlt bislang. Unbekannt ist auch, ob die Suiten von vornherein als Zyklus geplant waren oder einzeln entstanden und erst nachträglich zur Sammlung gebündelt wurden. Ein Indiz für das zweite könnte man in der abweichenden Schreibweise des Titels des ersten Satzes von Suite 4 in Quelle A (s. u.) sehen; der Satz ist dort mit „Präludium“ an Stelle des sonst üblichen „Prélude“ überschrieben. Auch der An-

lass für die Komposition der Suiten liegt im Dunkeln. Der berühmte Bach-Forscher Philipp Spitta schrieb 1873 im 1. Band seiner Bach-Biographie: „Für das Violoncello hatte er jedenfalls in dem Gambisten Abel einen Mann, der ihm mit technischen Rathschlägen zur Hand gehen konnte und für den vermuthlich die Suiten auch geschrieben sind“ (4. Aufl. Leipzig 1930, S. 708 f.). Ein Beweis für die Richtigkeit von Spittas Behauptung war bislang nicht zu führen. Andererseits böte die Annahme eines wie auch immer gearteten Zusammenhangs der Violoncello-Suiten mit der Viola da Gamba eine Möglichkeit zur Erklärung der Skordatur in Suite 5.

So selbstverständlich Bachs Violoncello-Suiten seit Pablo Casals zum festen Repertoire eines jeden Violoncellisten gehören, so problematisch ist ihre Überlieferung. Die Crux besteht darin, dass Bachs Autograph nicht erhalten ist. Es stehen vier Abschriften und eine Druckausgabe – die jedoch zu vernachlässigen ist (vgl. NBA VI,2 Kritischer Bericht S. 17) – zur Verfügung. Die vier Abschriften sind folgende:

A: Abschrift von Bachs Ehefrau Anna Magdalena aus der Zeit zwischen 1727 und 1731;

B: Abschrift von Johann Peter Kellner von 1726;

C: Abschrift von zwei unbekanntem Schreibern vom Anfang der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts;

D: Abschrift von unbekannter Hand vom Ende des 18. Jahrhunderts.

Diese Quellen stimmen zwar, was den reinen Notentext, also die primären Parameter Tonhöhe und Tondauer anbelangt, weitgehend überein, doch bezüglich der Zeichen und Anweisungen zur Dynamik und vor allem zur Artikulation weichen sie stark voneinander ab. Man hat es also einerseits – die kompositorische Substanz betreffend – mit einem weithin gesicherten einheitlichen Text zu tun, andererseits aber – bezüglich der Ausführungsvorschriften – sowohl quantitativ als auch qualitativ mit so weit reichenden Unterschieden, dass sich die Annahme einer gemeinsamen Vorlage und damit die Erklärung der Abweichungen als Fehler oder Lesarten verbietet. Man

muss vielmehr in Bezug auf die sekundären Parameter von unterschiedlichen Einrichtungen reden – wenn man nicht gar den Begriff der Fassung bemühen will. Die Unterschiede betreffen alle vier Quellen, auch wenn außer Frage steht, dass sich C und D sehr nahe sind.

Wenn auf Grund der Unterschiede zwischen den Quellen im Bereich der sekundären Parameter der Schluss auf eine gemeinsame Vorlage oder gar Bachs Autograph nicht möglich ist, dann führt eine Kombination der Lesarten der vier Quellen notwendig in die Irre. Man würde auf diese Weise ein künstliches Gebilde herstellen, jenseits historischer Treue oder auch nur Wahrscheinlichkeit. Die Konsequenz dieser Einschätzung ist notwendig die Entscheidung für *eine* der überlieferten Einrichtungen (oder Fassungen); dabei versteht sich von selbst, dass die Einrichtung jener Quelle Vorrang hat, deren qualitative und historische Merkmale sie als dem Original am nächsten stehend ausweisen.

Hält man alle vier Abschriften gleichermaßen für authentisch, wie es die Bachforschung allgemein glauben zu sollen, dann muss man notwendigerweise annehmen, Bach habe sein Werk mehrfach überarbeitet. Gegen diese Annahme spricht mehreres.

Vorab gilt, dass das bloße Vorhandensein von Quellen noch nichts über deren Authentizität besagt; der Beweis dafür wäre vielmehr erst zu erbringen. Im vorliegenden Fall macht sodann stutzig, dass Bach weitgehend nur die sekundären Parameter verändert hätte, also das, was die Ausführung der Töne betrifft, nicht jedoch diese selbst (von wenigen und kaum ins Gewicht fallenden Ausnahmen abgesehen). Muss das nicht fast notwendig heißen, dass ausübende Musiker am Werk waren und nicht der Komponist, der kein Violoncellist war?

Für die Bach-Forschung steht außer allem Zweifel, dass Anna Magdalena Bach ihre Abschrift, die Quelle A, nach dem Autograph und mit Wissen und Willen Johann Sebastian Bachs, ihres Ehemannes, angefertigt hat. Wenn aber Quelle A auf Bachs Autograph fußt, dann muss man als Vorlagen für die Quellen B, C und D auf Grund von deren

Divergenzen gegenüber A andere, überarbeitete Versionen annehmen. Da nun Quelle B nachweislich älter ist als A, würde dies für A bedeuten, dass Bach seine Frau eine Version hätte abschreiben lassen, die gar nicht mehr aktuell war. Das aber erscheint ausgeschlossen. Überdies ist nicht begreiflich, warum Bach entgegen seiner sonst geübten Praxis eine Überarbeitung in einer anderen Handschrift, der Vorlage für B, durchgeführt haben sollte und nicht in seinem Autograph, das doch offenkundig zur Verfügung stand (A hätte nicht danach kopiert werden können, wenn es nicht mehr vorhanden gewesen wäre). Es ist also höchst unwahrscheinlich, dass B eine Überarbeitung durch Bach selbst wiedergibt. Ferner erscheint unverständlich, warum die Änderungen der Quelle B, insbesondere auch jene wenigen bezüglich der Tonhöhen und -dauern, in den folgenden vermeintlichen Überarbeitungen, deren Zeugen die Quellen C und D wären, zum größten Teil fehlen. Das würde heißen, dass Bach für die angeblich durch C und D bezeugten Überarbeitungen abermals andere Niederschriften verwendet und die vorangegangene Überarbeitung (B) weitgehend ignoriert hätte. Auch dies hat wenig Wahrscheinlichkeit, nicht zuletzt deshalb, weil es der Vorstellung von einer kontinuierlichen Arbeit am Werk, wie sie Bach beispielsweise beim *Wohltemperierten Klavier* praktiziert hat, widerspricht. Auch ließe sich die bemerkenswerte Tatsache der Gemeinsamkeiten zwischen B, C und D auf diese Weise nicht erklären (vgl. den Anhang zu den *Bemerkungen*). Die größte Nähe zum Bachschen Original verbürgt darum fraglos die Quelle A.

Die Quellen C und D zeichnen sich durch die regelmäßige, in einigen Sätzen fast gehäuft anmutende Verwendung von Staccatopunkten und -strichen aus. Das ist ungewöhnlich, da diese Zeichen im Unterschied zu den Artikulationsbögen bei Bach selten auftreten. Der Staccatopunkt oder -strich gehört offenkundig nicht zu Bachs Grundvokabular der Notation, zum gleichsam unabdingbaren Instrumentarium. Er bildet die Ausnahme. Die Violin-Soli enthalten bezeich-

nenderweise nicht einen einzigen. Es muss daher überraschen, wenn in den Violoncello-Suiten, die den Violin-Soli doch zweifelsfrei nahe stehen, eine Artikulationsbezeichnung, noch dazu stellenweise gehäuft, auftritt, die jenen völlig fremd ist. Aber nicht nur Bachs Autograph der Violin-Soli weist keine Staccatozeichen auf, auch die überlieferten Abschriften dieser Werke sind (bis auf wenige Takte in einer einzigen Quelle) frei davon. Auch die Setzung der Zeichen selbst gibt zu Zweifeln an ihrer Authentizität Anlass. Zum einen treten sie dort auf, wo sie sich fast von selbst verstehen und also kaum eigens notiert zu werden brauchten, nämlich bei isolierten Einzeltönen, die zwischen zwei Bögen stehen und meist zudem noch durch einen Intervallsprung vom übrigen getrennt sind. Bach verwendet den Punkt mit Vorliebe, wie es scheint, für längere Notenwerte, deren Staccatoausführung sich nicht von selbst versteht, und in der Regel nicht für die kurzen, wie es C und D überwiegend tun. Zum anderen hat die Setzung der Punkte oder Striche fast immer etwas Zufälliges, sie erfolgt selten oder nie mit der Konsequenz, die man vom Komponisten selbst erwarten dürfte. In Suite 1, Courante beispielsweise notieren C und D in T 11–12 je auf dem 4. 16tel der Zählzeiten 1 und 2 einen Staccatokeil, an den Parallelstellen in T 5–6 und 39–40 dagegen nicht. Die kompositorische Struktur rechtfertigt die einmalige Setzung der Staccatokeile keinesfalls; vom Komponisten wird sie daher wohl kaum stammen. Andere Punkte bzw. Striche stehen seltsam isoliert, so in Suite 1, Allemande T 25 über der 12. Note, in Suite 3, Courante T 15 über der 4. Note oder Bourrée 2 T 10 über der 4. Note; man scheut sich, sie auf den Komponisten zurückzuführen.

Die Inkonsistenzen oder Willkürlichkeiten betreffen indessen nicht nur die Staccatopunkte und -striche. Auch im Bereich der Artikulationsbögen gibt es eine ganze Reihe von Ungereimtheiten, wenn nicht Widersprüchen, die es nicht wahrscheinlich machen, dass die Hand des Komponisten im Spiel war. Dazu gehört die eigenartige Tatsache, dass in Suite 5, Sarabande in den Quellen C

und D ab T 2 durchgängig je zwei Achtel unter einen Bogen gefasst werden, in T 1 jedoch, wie in Quelle A (in B fehlt dieser Satz), vier Achtel. Dergleichen ist dem Komponisten nicht zuzutrauen (im übrigen mutet die permanente Zwei-Achtel-Reihung pedantisch-manieriert an).

Die Quellen C und D neigen zur Analogieergänzung und entsprechend zur Angleichung bei Wiederholungen. Das führt bis zur Einfügung zusätzlicher Noten. In Suite 1, Sarabande wird auf diese Weise in T 4 die 2. Zählzeit nach Maßgabe von T 2 mit Akkordtönen ausgestattet. Dass in A die Akkordik nicht etwa irrtümlich ausgelassen wurde, ist dadurch bewiesen, dass der Melodieton der Oberstimme nach unten gehalst ist (während er im anderen Falle nach oben gehalst wäre). Die Angleichungen beziehen sich jedoch ganz überwiegend auf die Bogensetzung. Während in Quelle A in Suite 1, Prélude in T 39–41 strikt davon abgesehen wird, die Figur der 3. Zählzeit, obwohl diese eine Wiederholung derjenigen der 1. Zählzeit ist, mit einem Bogen zu versehen, schreiben die übrigen Quellen, einschließlich B, auch hier einen Bogen vor. Dass dies eine Einengung des Spielraums für den Interpreten darstellt, duldet keinen Zweifel, und es stellt sich die Frage, ob solche Festschreibung einer bestimmten Artikulation auf den Komponisten zurückgehen kann. Ähnlich zeigt sich Suite 3, Prélude T 37–44: in A stets nur Bogen über der ersten 16tel-Gruppe, in C und D ebenso konsequent auch über der zweiten. Dabei ist der Hinweis wichtig, dass ab T 45 in A – wie auch in C und D – 15 Takte lang über allen drei 16tel-Gruppen Bögen gesetzt sind. Die Differenz scheint also beabsichtigt. In C und D ist sie aufgehoben.

Die zusätzlichen Ergänzungen von Anweisungen zur Dynamik in C und D erscheinen auf den ersten Blick wie Erweiterung und Bereicherung der Komposition. Auch hier aber erhebt sich die Frage, ob sie vom Komponisten stammen; denn einerseits betreffen sie lediglich Wiederholungen, was bedeutet, dass sie nichts anderes als eine Echo-Dynamik konstituieren, die sich von selbst versteht

und daher nicht eigens notiert zu werden brauchte. Dabei wird jedoch keineswegs konsequent verfahren. Andererseits erscheint auch hier die Setzung stellenweise willkürlich, etwa in Suite 4, Bourrée 1, wo in T 40 auf 3 *piano*, in T 42 bei der 5. Note *forte* gesetzt ist. Taktweiser Wechsel von *piano* und *forte* über eine so lange Strecke wie in Suite 6, Prélude T 47–58 und 61–70 ist ungewöhnlich und wirkt überdies schematisch.

Suite 6, Allemande ist in B mit *Adagio*, in C und D mit *molto Adagio* bzw. *molt' Adagio* überschrieben. Auch dies ist ungewöhnlich; denn die Tanzsätze tragen bei Bach durchweg keine Tempo- bezeichnungen (ausgenommen Doubles). Überdies kommt die Anweisung *Molto Adagio* nur sehr selten bei Bach vor, im Instrumentalwerk nach Kenntnis des Herausgebers überhaupt nicht.

Auch musikalisch-stilistisch gehen die Quellen C und D Wege, die zumindest fragwürdig sind: In Suite 1, Sarabande T 13 setzen sie *gis* statt *g* und in der Gigue T 25 als vorletzte Note *h* statt *b*. Dem Herausgeber erscheint auch Suite 1, Prélude T 27 mit der Folge *fis-g-a-b-cis*<sup>1</sup> (statt *g-a-cis<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-cis<sup>1</sup>*) zumindest bedenklich. Noch problematischer stellt sich die folgende Variante dar. In Suite 2, Sarabande ist die 2. Zählzeit von T 23 in den Quellen B, C und D gleichermaßen umrhythmisiert; die Stelle



wird harmonisch aus dem dissonanten *G-f* ein konsonantes, wohlklingendes *G-e*. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hier um eine Glättung handelt. Ähnlich könnte es sich bei den problematischen Takten 66–67 in der Courante aus Suite 6 verhalten (vgl. *Bemerkungen*).

Ebenfalls den Stil betreffen die in den Quellen C und D in großer Zahl auftretenden Vorschlagsnoten. Sie erzeugen stellenweise geradezu eine Flut von Seufzervorhalten, die sehr wahrscheinlich weniger mit Bach selbst als vielmehr

mit der Folgegeneration zu tun hat, der Zeit der Empfindsamkeit.

Die genannten Befunde machen es nach Ansicht des Herausgebers wahrscheinlich, dass die in den Quellen B, C und D anzutreffenden Varianten nicht Zeugnisse von Überarbeitungen durch Bach sind, sondern Dokumente der Aufführungspraxis der Bachzeit und des 18. Jahrhunderts. Sie lassen nur diesen einen Schluss zu: Grundlage einer Urtextedition kann einzig und allein die Quelle A sein, trotz aller Unzulänglichkeit, die ihr im übrigen anhaftet. Die Wahl jeder anderen Quelle als Basis birgt die Gefahr, dass etwas vermittelt wird, was gar nicht der originalen Bachschen Intention entspricht. Das schließt nicht aus, dass Bach selbst die in den anderen Quellen überlieferten Ausführungsanweisungen vielleicht toleriert und akzeptiert hätte. Der Beweis dafür wäre indessen erst noch zu erbringen.

Grundlage der vorliegenden Ausgabe ist also A, die Abschrift von der Hand Anna Magdalena Bachs. Zur Korrektur der Fehler dieser Quelle werden allerdings, da man sonst stellenweise einen fragmentarischen oder unverständlichen Notentext darbieten müsste, die übrigen Quellen herangezogen. Sofern dies nicht durch Klammerung sichtbar gemacht werden kann, nämlich bei fehlenden Zeichen, weisen die *Bemerkungen* auf den Sachverhalt hin. Hinsichtlich der sekundären Parameter, insbesondere der Artikulationsbögen, beschränkt sich die Edition ganz auf die Quelle A. Selbstverständlich jedoch werden offensichtlich fehlende Zeichen und Anweisungen ergänzt. Diese Zusätze werden durch Klammern gekennzeichnet. Gehen sie allein auf den Herausgeber zurück, so finden sie sich in eckigen Klammern; kommen sie auch in einer der anderen Quellen vor, so erscheinen sie in runden Klammern.

Zur Deutung der Artikulationsbögen in A wurden die anderen Quellen mitherangezogen, deren Lesarten selbstverständlich nicht prinzipiell als unauthentisch anzusehen sind, doch wurde vor allem versucht, der Intention von A möglichst ohne Bezug zu den anderen Quellen auf die Spur zu kommen, deren Lesarten

den Blick nicht nur erhellen, sondern auch und vor allem trüben können. Un- eindeutig notierte Bögen, die einer bestimmten und an anderer Stelle der Komposition eindeutig(er) fixierten Motivik zuzuordnen sind, gleichzeitig aber in ihrer Abweichung von dieser keine eigenständige Form ausbilden, wurden stillschweigend im Sinne von Eindeutigkeit korrigiert. Entsprechend findet sich in den *Bemerkungen* nur dann eine Beschreibung oder ein Hinweis, wenn durch die Struktur der Musik keine Handhabe zur Eindeutigkeit der Lesung gegeben ist. Da anzunehmen ist, dass die Bogen- setzung intentional der Verdeutlichung der kompositorischen Struktur dient, vor allem zur Veranschaulichung von deren Differenziertheit, wurde im Zweifelsfalle in der Regel zu Gunsten der differenzierteren Möglichkeit der Auffassung entschieden. Andererseits wurde auch der aufführungspraktische Aspekt der so genannten Abstrichregel berücksichtigt, nach welcher auf Hauptzählzeiten oder zumindest der ersten Zählzeit im Takt gewöhnlich Abstrich erfolgt. Die Wiedergabe der Behalsung folgt heutigen Gepflogenheiten, da die Handhabung in der Quelle nicht so konsequent ist, dass es sinnvoll wäre, sie zu übernehmen.

Da die Unterschiede der Quellen hinsichtlich der primären Parameter deutlich weniger Fassungscharakter haben als jene bezüglich der sekundären, werden alle die Tonhöhe und die Tondauer betreffenden Lesarten von B, C und D in einem Anhang zu den *Bemerkungen* mitgeteilt.

Die vorliegende Edition wäre in dieser Form nicht möglich gewesen, hätte es nicht die Edition der Violoncello-Suiten innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe gegeben (Serie VI Bd. 2, hrsg. v. Hans Eppstein, Kassel 1991). Sie ist dieser grundlegenden Arbeit auf vielfältige Weise und grundsätzlich verpflichtet. Der Hinweis auf sie ist jedoch nicht allein Dank, sondern auch notwendige Ergänzung: Was hier vor allem aus Raumgründen nur angedeutet oder gar nicht ausgeführt werden konnte, findet der interessierte Benutzer dort in extenso dargelegt. Zudem enthält die Ausgabe der Neuen Bach-Ausgabe einen Band mit

den Facsimilia der Quellen A–D, sodass sich jeder Interessierte selbst ein Bild machen kann, so weit dies – diese Einschränkung ist angebracht – anhand von Facsimilia möglich ist.

München, Herbst 2000

Egon Voss

*Zur Neuauflage 2007*

Angeregt durch Erkenntnisse und Hinweise von Herbert Lindsberger, dem besonderer Dank gilt, unterzog der Herausgeber seine Ausgabe einer erneuten kritischen Durchsicht. Sie führte zu einer Reihe von Änderungen im Notentext.

München, Herbst 2007

Egon Voss

## Preface

Bach's six suites for unaccompanied cello, BWV 1007–1012, are generally thought to have originated in or around 1720 during his tenure as court chapelmaster in Cöthen. It is fairly certain that he intended them to form the second part of a larger collection or complex of which the first was to be made up of the works for unaccompanied violin, BWV 1001–1006. All that can be said for certain, however, is that the latter pieces have come down to us in an autograph fair copy dated 1720 in Bach's own hand. Several Bach scholars, including Hans Eppstein, who edited the cello suites for the New Bach Edition (see below), regard the style and design of the suites as evidence for their date of composition relative to the solo violin pieces. Drawing on the fact that the violin pieces consist of

three sonatas and three partitas, the critical report to the NBA volume claims:

“In the question of priority, precedence must be given to the [cello] suites for stylistic reasons, since they do not stretch and burst the bonds of their form as do the violin sonatas through their paired combination with the partitas” (Neue Bach-Ausgabe [NBA], VI/1, Kassel, 1958, pp. 62 f.). Viewed in this light, the cello suites were the earlier of these works. All the same, experience teaches us that stylistic arguments require corroboration from paper and handwriting analysis before they can be considered air-tight. This analysis has yet to be forthcoming. Nor do we know whether the suites were planned as a cycle all along, or whether they arose individually and were only later gathered into a collection. One item of evidence for the latter hypothesis might be the contrasting spelling of the title for the first movement of Suite 4 in source A (see below), where it is referred to as a “Präludium” rather than the otherwise customary “Prélude.” Even the occasion that gave rise to these works is shrouded in obscurity. In 1873 Philipp Spitta, Bach's celebrated biographer, wrote in the first volume of his biography: “At all events, for the violoncello he possessed a friend in the gamba-player Abel, who could be at hand to give him advice on technical points, and for whom the suites were probably written” (London, 1889, II, p. 100). The correctness of Spitta's conjecture still awaits proof. On the other hand, the assumption of some sort of link between the cello suites and the viola da gamba does offer a possible explanation for the *scordatura* in Suite 5.

Ever since the days of Pablo Casals, Bach's cello suites have enjoyed a permanent place in the repertoire of every cellist. Yet, however familiar they may be today, their manuscript tradition is fraught with difficulties. The crux of the matter is that Bach's autograph manuscript has not survived. In its stead, we have four copyist's manuscripts and a printed edition, of which the latter, however, may be disregarded (see NBA VI/2, Critical Report, p. 17). These four manuscripts are:

A: a copy prepared by Bach's wife Anna Magdalena some time between 1727 and 1731.

B: a copy prepared by Johann Peter Kellner in 1726.

C: a copy prepared by two anonymous scribes in the early second half of the eighteenth century.

D: an anonymous copy dating from the end of the eighteenth century.

With regard to the “primary parameters” of the musical text (i. e. the pitch and duration of the notes), these four manuscripts are largely identical. However, they differ markedly in their signs and instructions regarding dynamics and, especially, articulation. In other words, we have a fairly secure and uniform text as far as the compositional substance is concerned, but such glaring differences in the expression marks, both in number and in kind, that it is impossible to assume that the copies were prepared from the same master and the discrepancies are the result of scribal errors or alternative readings. Rather, in view of the secondary parameters, we must posit the existence of conflicting arrangements marked for musical performance, assuming that we hesitate to speak of conflicting versions. The discrepancies are found in all four sources, although there is no denying that sources C and D are very closely related.

In sum, given the differences in their secondary parameters, we cannot conclude that these sources were copied from a common master, much less Bach's autograph manuscript, and any attempt to combine their readings can only lead us astray. The result would be an artificial construct beyond the pale of historical fidelity or even probability. The consequence of this appraisal is that we are forced to choose in favor of one of the surviving arrangements (or versions). It need hardly be mentioned that precedence must be given to the performance arrangement handed down in that source whose qualitative and historical features reveal it to be closest to Bach's original.

If we regard all four copyist's manuscripts as authentic, as Bach scholars have generally felt compelled to do, we must necessarily assume that Bach re-

vised his work on several occasions. Several arguments speak against this assumption.

To begin with, the mere existence of a source says nothing about its authenticity; on the contrary, proof of its authenticity must first be established. In the present case, it is immediately puzzling that Bach generally limited his alterations to the secondary parameters, i.e. to the execution of the notes rather than the notes themselves (apart from a few almost negligible exceptions). Doesn't this suggest the intervention of a performing musician rather than the composer, who was not a cellist?

Bach scholars are uniformly in agreement that Anna Magdalena Bach prepared her copy, source A, from the autograph manuscript with the knowledge and consent of her husband, Johann Sebastian Bach. However, if A was drawn from Bach's autograph, we must posit, given their departures from A, the existence of other revised versions that served as masters for B, C and D. Now, since B is known to antedate A, this would mean that Bach had his wife write out a copy from a version that was already outdated. This possibility can be safely dismissed. Moreover, it is inconceivable that Bach would have departed from his usual habits and carried out his revisions in a different manuscript – the master copy for B – rather than his autograph, which was obviously still available at that time (otherwise Anna Magdalena could not have copied it out later). In short, it is most unlikely that B represents a revised version carried out by Bach himself. Nor is it intelligible why the changes in B, especially those few involving pitch and duration, are generally missing in the alleged revised versions that followed upon it and left their imprint on C and D. That would imply that Bach employed still other manuscripts for the revisions purportedly documented in C and D and largely ignored his previous revision in B. This, too, is highly improbable, not least because it conflicts with the notion of an ongoing “work in progress” of the sort that Bach practiced in, say, the *Well-Tempered Clavier*. Nor does it account for the remarkable points of similarity

between B, C and D (see the appendix to the *Comments*). There can thus be no question that A is the source with the closest proximity to Bach's original.

Sources C and D are noteworthy for their regular use, and in some movements even their profusion, of staccato dots and wedges. This is unusual, for such signs, unlike legato slurs, rarely occur in Bach's music. The staccato dot and the staccato wedge obviously did not belong to Bach's basic notational vocabulary, or what we might call the essential tools of his trade. They form the exception rather than the rule. Revealingly, there are none to be found in his works for unaccompanied violin. It is thus surprising that the cello suites, despite their close proximity to the solo violin pieces, should at times make prolific use of an articulation mark alien to the latter. But not only is Bach's autograph manuscript of the violin works devoid of staccato marks, so are the surviving handwritten copies of these works, apart from a few bars in a single source. The placement of these marks likewise gives us cause to doubt their authenticity. First of all, they occur in places where they could almost be taken for granted and need hardly be notated at all, e. g. on isolated notes lying between two slurs and usually separated from their neighbors by an intervallic leap. Bach tended, it would seem, to favor the dot on notes of longer duration, where the execution of staccato is not self-explanatory, and not on short notes, as is predominantly the case in C and D. Moreover, there is almost always something arbitrary about the placement of the dots or wedges; they seldom or rarely occur with the consistency one would expect from the composer himself. In the Courante of Suite 1, for example, C and D place staccato wedges on the fourth sixteenth-notes of beats 1 and 2 in bars 11–12, but not in the parallel passages in bars 5–6 and 39–40. The single placement of these wedges is scarcely warranted by the structure of the composition and is most unlikely to have stemmed from the composer. Other dots and wedges are strangely isolated, as in the Allemande of Suite 1 (note 12 in m. 25), the Courante of Suite 3 (note 4 in m. 15), and Bourrée 2

of the same suite (note 4 in m. 10). One hesitates to attribute these marks to the composer.

But it is not only the staccato marks that are affected by this inconsistency and arbitrariness. Among the legato slurs, too, there are many incongruities, if not to say contradictions, that make it unlikely that the composer's hand was involved. Among these is the curious fact that in the Sarabande of Suite 5, both C and D consistently slur the eighth-notes in pairs from bar 2 onwards, but in groups of four in bar 1, as in A (the movement is missing in B). Such behaviour cannot be imputed to the composer, the less so as the unbroken series of two-note slurs seems almost mannered.

C and D reveal a tendency to make additions by analogy and, by the same token, to standardize repetitions, even going so far as to insert extra notes. In the Sarabande of Suite 1, the second beat of bar 4 is fleshed out with chordal notes as in bar 2. That the chordal writing was not inadvertently left out in A is proved by the fact that the melody note in the upper voice is stemmed downwards (otherwise the stem would have pointed upwards). That said, the large majority of standardizations relate to the use of slurs. In the Prélude to Suite 1, for example, A strictly refrains from slurring the third-beat figure in bars 39–41, although this figure is a repetition of that on beat 1. In contrast the other sources, including B, place a slur on both figures. There can be no doubt that this restricts the performer's freedom of interpretation, and the question arises whether such strict codification of a particular articulation can derive from the composer. A similar instance occurs in bars 37–44 of the Prélude to Suite 3, where A invariably limits the slur to the first sixteenth-note group while C and D just as invariably slur the second as well. Here it is important to note that, from bar 45, A resembles C and D by slurring all three sixteenth-note groups for the next fifteen bars. In other words, the distinction seems to have been intentional, whereas in C and D it has been retracted.

The other additions to the dynamic marks in C and D seem, at first glance,

to enlarge and enrich the compositional fabric. But here, too, the question arises whether they stem from the composer. On the one hand, they only involve repetitions, implying that they represent nothing more than echo dynamics that are self-explanatory and thus need not be specifically written out. Yet they are not handled consistently. On the other hand, once again some of these marks seem arbitrary, as in Bourrée 1 of Suite 4, where bar 40 has *piano* on beat 3 but *forte* on the fifth note of bar 42. The bar-by-bar alternation between *piano* and *forte*, sustained over such a long period of time as in the Prélude of Suite 6 (mm. 47–58 and 61–70), is not only unusual but seems slightly mechanical.

The Allemande in Suite 6 is headed *Adagio* in B, but *molto Adagio* or *molt' Adagio* in, respectively, C and D. This too is unusual, for it was not Bach's habit to assign tempo marks to dance numbers (except in the case of Doubles). Furthermore, *Molto Adagio* occurs very rarely as a tempo mark in Bach's music, and not at all, to the editor's knowledge, the instrumental works.

In their musical style, too, C and D strike out on paths that are at the very least questionable. In Suite 1, they have a  $g\sharp$  instead of a  $g$  in bar 13 of the Sarabande, and  $b$  instead of  $b\flat$  as the penultimate note of bar 25 in the Gigue. The present editor also considers the pitch sequence  $f\sharp-g-a-b-c\sharp^1$  (instead of  $g-a-c\sharp^1-d^1-c\sharp^1$ ) to be, at the very least, suspect. Even more problematical is an alternative reading in Suite 2, where the second beat of bar 23 in the Sarabande is redefined rhythmically in B, C and D

to read  instead of

. Harmonically,

this transforms the dissonant *G-f* into a consonant and euphonious *G-e*. The impression arises that the passage has been smoothed out. The same may be the case with the troublesome bars 66–67 in the Courante of Suite 6 (see *Comments*).

Equally relevant to the style are the many appoggiaturas in C and D. They create almost a profusion of sigh motifs that probably have much less to do with Bach than with the generation that followed him in the Age of Sensitivity.

The aforementioned findings make it probable, in the editor's view, that the alternative readings in B, C and D, rather than betokening the composer's revisions, reflect the performance practice of Bach's time and the eighteenth-century. They allow us to draw only one conclusion: the sole source capable of serving as the basis of an urtext edition is A, notwithstanding all its other shortcomings. The choice of any other source runs the risk of conveying things that bear no relation to Bach's original intentions. This does not preclude the possibility that Bach himself perhaps tolerated and accepted the performance instructions handed down in the other sources. But the proof of this contention has yet to be presented.

In sum, the basis of our edition is A, the copy written out by Anna Magdalena Bach. All the same, the other three manuscripts were consulted to correct the errors in A lest certain passages of the text remain fragmentary or garbled. These corrections, where not specifically indicated by brackets (in the case of added signs), are discussed in the *Comments*. With regard to the secondary parameters, especially the legato slurs, our edition has restricted itself entirely to A while adding, it goes without saying, any obviously missing signs and instructions. These additions are indicated by brackets. Those deriving entirely from the editor are enclosed in square brackets; those corroborated by another source, in parentheses.

The other three sources have been consulted to clarify the legato slurs in A. Although their readings need not be dismissed *prima facie* as unauthentic, we have attempted wherever possible to divine Bach's intention in A without referring to the other sources, the readings of which may illuminate but may also, and especially, obscure our view. Indistinct slurs which can be clearly assigned to a

particular motif elsewhere in the composition, but which fail to constitute deliberate and self-sufficient departures, have been corrected without comment for the sake of clarity. Consequently, descriptions or references are included in the *Comments* only when the structure of the music offers no means to clarify the reading. As we may safely assume that the aim of the slurring was to underscore the structure of the composition, and above all to make manifest its subtlety and variety, we have, in cases of doubt, generally decided in favor of the more variegated option. Conversely, from the standpoint of performance practice, we have also adhered to the so-called "down-stroke rule," according to which down-strokes usually occur on strong beats, or at least on the first beat of a bar. Stems have been reproduced in accordance with modern usage as their appearance in the sources is not so consistent as to merit adoption.

As the discrepancies in the sources with regard to the primary parameters are much less substantial than those affecting the secondary parameters, all the alternative readings from B, C and D related to pitch and duration are reported in an appendix to the *Comments*.

Our volume would not have been possible in its present form without Hans Eppstein's edition of the cello suites in the *Neue Bach-Ausgabe*, Series VI, Volume 2 (Kassel, 1991). We are deeply indebted to this definitive study in many different ways. Our reference to this volume is more than a gesture of thanks, however. It is also a necessary supplement: things that could only be suggested or omitted altogether here, primarily due to shortage of space, are exhaustively dealt with there for the interested reader. Moreover, Eppstein's edition also includes a volume with facsimile reproductions of sources A through D, thereby allowing interested readers to form their own opinions insofar (the caveat is warranted) as this is possible on the basis of facsimiles.

Munich, autumn 2000  
Egon Voss

*Note on the 2007 reissue*

Inspired by new findings and information from Herbert Lindsberger, to whom we extend our special thanks, the editor subjected his edition to a renewed critical examination, which led to a number of changes in the musical text.

Munich, autumn 2007

Egon Voss

## Préface

Les six Suites pour violoncelle BWV 1007–1012 de Jean-Sébastien Bach furent composées, de l'avis général, vers 1720, donc lors du séjour de Bach à Köthen, où il occupait le poste de maître de chapelle de la Cour. Il paraît établi que le compositeur les avait conçues comme deuxième partie d'un recueil important ou d'un ensemble d'œuvres de grande dimension, dont les Sonates et Partitas pour violon seul BWV 1001–1006 constituaient la première partie. On possède de celles-ci une copie au propre de la main de Bach, autographe daté de 1720. Mais il n'existe pas d'informations plus détaillées. Certains musicologues spécialistes de Bach, entre autres Hans Eppstein, l'éditeur des Suites pour violoncelle dans la *Neue Bach-Ausgabe* (cf. ci-après), voient dans le style et l'agencement des Suites, par référence aux Sonates et Partitas pour violon seul, un indice autorisant une datation relative des Suites pour violoncelle. Se référant au fait que les six compositions pour violon seul comprennent chacune trois sonates et trois partitas, le *Kritischer Bericht* (commentaire critique) de l'édition des Sonates et Partitas pour violon seul de la *Neue Bach-Ausgabe* fournit le commentaire suivant: «En ce qui concerne la question de la priorité, les Suites (pour violoncelle) devraient pour des raisons stylistiques recevoir la primauté,

dans la mesure où elles ne rompent et ne bouleversent pas aussi fortement la structure de la forme que ce n'est le cas dans les sonates de violon, couplées deux à deux avec les partitas pour violon.» (NBA VI/1, Kassel, 1958, p. 62 s.). Sous cet angle, les Suites pour violoncelle seraient donc les plus anciennes, mais l'expérience prouve toutefois que de telles considérations stylistiques ont besoin pour devenir irréfutables d'une confirmation philologique, laquelle fait défaut jusqu'ici. On ignore en outre si les Suites étaient d'emblée conçues en tant que cycle ou si, au contraire, elles furent composées séparément puis réunies après coup sous forme de recueil. On pourrait considérer comme indice en faveur de cette seconde hypothèse le fait que le titre du 1<sup>er</sup> mouvement de la 4<sup>e</sup> Suite est écrit différemment dans la source A (cf. ci-après): le mouvement s'intitule en effet «Präludium» et non, selon l'usage, «Prélude». La lumière n'a pas été faite non plus en ce qui concerne les circonstances ayant motivé la composition des Suites. Philipp Spitta, le célèbre musicologue spécialiste de Bach, écrit en 1873 dans le 1<sup>er</sup> volume de sa biographie du Cantor: «Quant au violoncelle, il disposait en tout cas en la personne du gambiste Abel d'un homme qui était en mesure de lui venir en aide par des conseils techniques et pour qui les Suites ont probablement été écrites.» (4<sup>e</sup> éd., Leipzig, 1930, p. 708 s.). Il n'a pas été possible à ce jour d'apporter la preuve de la véracité de cette assertion de Spitta. Par ailleurs toutefois, l'hypothèse d'une relation, sous quelque forme que ce soit, entre les Suites pour violoncelle et la viole de gambe permettrait d'expliquer la «scordatura» de la 5<sup>e</sup> suite.

Même s'il va de soi que les Suites pour violoncelle de Bach font depuis Pablo Casals partie intégrante du répertoire de base de tout violoncelliste, la façon dont elles nous sont parvenues reste problématique. La difficulté réside dans le fait que l'autographe de Bach n'est pas conservé. On dispose aujourd'hui de quatre copies et d'une édition, cette dernière étant toutefois sans valeur (cf. NBA VI/2, *Kritischer Bericht*, p. 17). Les 4 copies en question sont les suivantes:

A: copie d'Anna Magdalena Bach, réalisée entre 1727 et 1731;

B: copie de Johann Peter Kellner datant de 1726;

C: copie de deux copistes anonymes, réalisée au début de la 2<sup>e</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle;

D: copie d'une main anonyme, réalisée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ces sources concordent certes dans une large mesure en ce qui concerne le texte musical proprement dit, donc les paramètres primaires que sont la hauteur et la durée des sons, mais elles présentent entre elles de fortes divergences pour ce qui est des signes et des indications dynamiques, mais aussi et surtout de l'articulation. On se trouve donc confronté d'une part, concernant la substance même de la composition, à un texte défini largement homogène, mais d'autre part, touchant les indications d'exécution, à de telles divergences tant sur le plan quantitatif que sur le plan qualitatif qu'il faut exclure d'emblée l'hypothèse d'un modèle commun permettant d'expliquer les divergences en tant que fautes ou variantes. On envisagera plutôt relativement aux paramètres secondaires des «assises» différentes, sinon même des «versions» différentes. Lesdites divergences concernent les quatre sources, quoiqu'il ne fasse aucun doute que les sources C et D sont très proches l'une de l'autre.

S'il est impossible en raison des divergences entre les sources de faire remonter celles-ci à un modèle commun ou même à l'autographe du compositeur, toute combinaison des variantes des quatre copies ne peut que mener à une impasse. On «fabriquerait» de cette façon un produit artificiel, étranger à toute fidélité historique et dénué même de toute vraisemblance. La conséquence inévitable d'une telle appréciation, c'est que l'on se trouve nécessairement dans l'obligation de prendre position, c'est-à-dire de retenir *l'une* des assises (ou versions) qui nous sont parvenues; il va sans dire en l'occurrence que la priorité est accordée à l'assise de la source dont les caractéristiques qualitatives et historiques la signalent comme étant la plus proche de l'original.

Si l'on considère, comme les musicologues spécialistes de Bach pensent en général être en droit de le faire, que ces quatre copies sont au même titre authentiques, il faut alors nécessairement admettre que Bach a remanié son œuvre à plusieurs reprises. Or plusieurs arguments s'opposent à une telle hypothèse.

En premier lieu, l'existence en soi de sources n'indique rien quant à leur authenticité; il faudrait apporter la preuve. Ensuite, il apparaît pour le moins surprenant dans le cas présent que le compositeur n'ait corrigé principalement que les seuls paramètres secondaires, donc ce qui concerne l'exécution des sons, mais qu'il ait laissé ceux-ci tels quels (mis à part quelques exceptions négligeables). Cela ne signifie-t-il pas presque obligatoirement que ces corrections ont été apportées par des instrumentistes et non par le compositeur, qui n'était nullement violoncelliste?

Il ne fait absolument aucun doute pour la recherche sur Bach qu'Anna Magdalena Bach a réalisé sa copie, la source A, d'après l'autographe de Jean-Sébastien Bach, son mari, et avec l'accord et selon la volonté de celui-ci. Mais si la source A se base sur l'autographe de Bach, alors il faut supposer que les sources B, C et D ont été réalisées, en raison de leurs divergences par rapport à A, à partir de versions remaniées des Suites pour violoncelle. Comme il est prouvé que la source B est antérieure à A, cela voudrait dire en ce qui concerne A que le compositeur aurait donné à copier à sa femme une version déjà périmée. Cela semble exclu. En outre, il apparaît incompréhensible que contrairement à sa pratique habituelle, Bach ait révisé son œuvre dans un autre manuscrit, celui ayant servi de modèle pour B, et non dans son propre autographe, qu'il avait manifestement à disposition (A n'aurait pas pu être réalisée sur la base de l'autographe s'il n'avait plus été là). Il est par conséquent tout à fait improbable que le texte de B corresponde à un remaniement effectué par Bach lui-même. D'autre part, on ne peut guère comprendre pourquoi les corrections de la source B, en particulier le petit nombre de corrections relatives à la hauteur et à la durée des sons, sont ab-

sentes en grande partie des textes «remaniés» ultérieurement, dont les sources C et D seraient les témoins. Cela signifierait que Bach aurait encore utilisé pour les révisions soi-disant attestées par C et D d'autres manuscrits, ignorant purement et simplement la révision précédente (B). Ceci également est peu probable dans la mesure avant tout où cette hypothèse contredit ce que l'on sait de Bach qui, comme il l'a pratiqué par exemple pour *le Clavecin bien tempéré*, avait coutume de travailler sans discontinuer sur l'œuvre en cours. Il serait de même impossible de cette manière d'expliquer ce fait remarquable qu'il existe des points communs, des similitudes entre B, C et D (cf. l'annexe aux *Bemerkungen* ou *Comments*). C'est donc sans contester la source A qui garantit le texte le plus proche de l'autographe de Bach.

Les sources C et D se caractérisent par l'emploi régulier, presque exagéré dans certains mouvements, des points et tirets de staccato. Ceci apparaît inhabituel étant donné que Bach utilise rarement ces signes, contrairement aux liaisons d'articulation. De toute évidence, le point ou le tiret de staccato ne font pas partie du vocabulaire de base de la notation du Cantor, d'une instrumentation pour ainsi dire indispensable. Ils représentent à cet égard l'exception. Il est significatif par exemple que les Sonates et Partitas pour violon seul ne comportent pas un seul de ces signes. On ne peut qu'être surpris de ce que les Suites pour violoncelle, parentes à n'en pas douter des Sonates et Partitas pour violon seul, soient par endroits littéralement surchargées de signes d'articulation totalement étrangers à leur caractère. Mais qui plus est, non seulement l'autographe de Bach des Sonates et Partitas pour violon seul ne présente absolument aucun signe de staccato, mais les copies conservées de ces œuvres n'en comportent pas non plus (à part quelques mesures dans une seule source). De plus, la notation même des signes amène à douter de leur authenticité: d'une part, ils sont notés là où leur présence va pratiquement de soi et peuvent être considérés comme plus ou moins superflus, à savoir sur des notes isolées placées entre deux liaisons et séparées

en outre le plus souvent du reste par un saut d'intervalle. Bach utilise semble-t-il de préférence le point pour les valeurs de notes longues à semi-longues dont l'exécution en staccato ne va pas de soi et non pas en règle générale pour les valeurs brèves comme le font principalement C et D; d'autre part, la notation du point ou du tiret est presque toujours plus ou moins fortuite, s'effectuant rarement ou ne s'effectuant jamais selon la cohérence que l'on serait en droit d'attendre du compositeur lui-même. Dans la Courante de la 1<sup>re</sup> Suite par exemple, C et D notent à chaque fois aux mesures 11–12 un signe de staccato sur la 4<sup>e</sup> double croche des 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> temps, alors que les passages parallèles des mesures 5–6 et 39–40 restent sans staccato. La structure de la composition ne justifie nullement une telle différence de traitement et le compositeur ne peut guère être à l'origine d'une telle différenciation. D'autres points ou tirets se trouvent curieusement isolés, comme dans l'Allemande de la 1<sup>re</sup> Suite, M 25, 12<sup>e</sup> note, dans la Courante de la 3<sup>e</sup> Suite, M 15, 4<sup>e</sup> note ou encore dans la 2<sup>e</sup> Bourrée, M 10, 4<sup>e</sup> note; on se refuse à attribuer cette «notation» au compositeur.

Mais les inconséquences ou les notations de signes arbitraires ne concernent pas uniquement les points et tirets de staccato. On trouve en effet aussi dans le domaine des liaisons d'articulation toute une série d'absurdités, voire même de contradictions rendant improbable l'intervention personnelle du compositeur. On signalera à cet égard cette singularité relative à la Sarabande de la 5<sup>e</sup> Suite, où les sources C et D regroupent systématiquement 2 croches sous une liaison à partir de M 2 alors que pour M 1, elles réunissent, comme la source A (le mouvement est absent de B), 4 croches par liaison. Le compositeur n'aurait jamais commis pareille inconséquence (et qui plus est, la succession ininterrompue de groupes de 2 croches apparaît trop systématique et artificielle).

Les sources C et D ont tendance à compléter le texte par analogie et de même à assimiler entre elles les répétitions. Cela peut même aller jusqu'à l'adjonction de notes supplémentaires. C'est ainsi que



dans la Sarabande de la 1<sup>re</sup> Suite, il est ajouté au 2<sup>e</sup> temps de M 4 des notes d'accord conformément à M 2. Or le fait que la hampe de la note mélodique de la voix supérieure soit dirigée vers le bas (alors qu'elle serait autrement dirigée vers le haut) prouve que la notation de l'accord n'a pas été omise par erreur dans A. Mais les «harmonisations» concernent principalement les liaisons. Alors que la source A se refuse catégoriquement dans le Prélude de la 1<sup>re</sup> Suite, M 39–41, à tracer une liaison sur la figure du 3<sup>e</sup> temps, bien que celle-ci soit une reprise de celle du 1<sup>er</sup> temps, les autres sources, y compris B, notent là aussi une liaison. Il ne fait aucun doute que cela rétrécit la marge de manœuvre de l'interprète, et il se pose la question de savoir si la fixation d'une articulation donnée peut vraiment être mise sur le compte du compositeur. Le Prélude de la 3<sup>e</sup> Suite, M 37–44, présente un problème semblable: A note à chaque fois une liaison sur le 1<sup>er</sup> groupe de doubles croches; C et D notent aussi régulièrement une liaison sur le 2<sup>e</sup> groupe. Il est important de signaler dans ce contexte que A – de même que C et D – comporte à partir de M 45, pendant 15 mesures, des liaisons sur les 3 groupes de doubles croches. Il semble donc bien que la différence de notation des liaisons soit effectivement voulue. C et D effacent cette différence.

Les indications dynamiques supplémentaires rajoutées par C et D apparaissent à première vue comme une amplification et un enrichissement de la composition, mais là aussi il se pose la question de savoir si elles ont été voulues par le compositeur: d'une part elles ne concernent que des répétitions et ne représentent par conséquent qu'une simple «redondance» en matière de nuances, c'est-à-dire une notation allant de soi, de ce fait parfaitement superflue, et qui plus est nullement réalisée de façon logique; d'autre part, la notation est là, par endroits, arbitraire, comme par exemple dans la 1<sup>re</sup> Bourrée de la 4<sup>e</sup> Suite, où l'on trouve à M 40 un *piano* sur le 3<sup>e</sup> temps, mais un *forte* sur la 5<sup>e</sup> note de M 42. L'alternance de mesure en mesure de *piano* et *forte* sur un aussi long passage que dans le Prélude de la 6<sup>e</sup> Suite, M 47–58

et 61–70, est inhabituelle et donne en outre l'impression d'être schématique.

L'Allemande de la 6<sup>e</sup> Suite est intitulée *Adagio* par B, et respectivement *molto Adagio* et *molt'Adagio* par C et D. Là aussi on se voit confronté à quelque chose d'inhabituel, car les mouvements de danse ne portent pas chez Bach de désignations de tempo (excepté pour les doubles). En outre, le terme *Molto Adagio* est très rarement utilisé par Bach, et, selon l'information de l'éditeur, absolument pas dans l'œuvre instrumentale.

Sur le plan du style musical aussi, les sources C et D suivent des voies qui apparaissent pour le moins discutables: dans la Sarabande, M 13 de la 1<sup>re</sup> Suite, elles notent toutes deux *sol*<sup>♯</sup> au lieu de *sol*, et dans la Gigue, M 25 *si* au lieu de *si*<sup>b</sup> comme avant-dernière note. Dans le Prélude de la 1<sup>re</sup> Suite, la mesure 27 semble assez contestable à l'éditeur, avec l'enchaînement *fa*<sup>♯</sup>–*sol*–*la*–*si*<sup>b</sup>–*do*<sup>♯</sup> (au lieu de *sol*–*la*–*do*<sup>♯</sup>–*ré*<sup>1</sup>–*do*<sup>♯</sup>–*ré*<sup>1</sup>). La variante suivante est encore plus problématique. Dans la Sarabande de la 2<sup>e</sup> Suite, les sources B, C et D ont modifié de la même façon le rythme du 2<sup>e</sup> temps de M 23: on trouve



il y a passage sur le plan harmonique de la dissonance *Sol*–*fa* à la consonance *Sol*–*mi*, plaisante à l'oreille. On peut supposer qu'il s'agit là d'une «atténuation» du texte original. Il pourrait en être de même dans le cas des mesures problématiques 66–67 de la Courante de la 6<sup>e</sup> Suite (cf. *Bemerkungen* ou *Comments*).

Le grand nombre d'appoggiatures présentes dans les sources C et D touchent également le style. Elles produisent par endroits une accumulation d'effets de dissonance-résolution, de sortes de «gémissements», ayant probablement beaucoup moins de rapport avec Bach qu'avec la génération suivante, celle de la sensibilité, du sentimentalisme.

De l'avis de l'éditeur, il ressort selon toute probabilité de l'analyse précédente

que les variantes relevées dans les sources B, C et D ne sont pas des témoins du travail de révision de Bach mais bien des documents révélant la pratique musicale de l'époque de Bach et du XVIII<sup>e</sup> siècle. La seule conclusion possible, c'est que, malgré toutes les insuffisances et imperfections qu'elle présente par ailleurs, seule la source A fournit la base d'une édition Urtext. Choisir toute autre source comme base d'édition risquerait de faire transmettre quelque chose de totalement étranger à l'intention originelle de Bach. Mais cela n'exclut nullement le fait que le compositeur lui-même aurait pu éventuellement tolérer et accepter les indications d'exécution transmises par les autres sources. Il reste cependant à en apporter la preuve.

C'est donc A, la copie réalisée par Anna Magdalena Bach, qui constitue la base de la présente édition. Toutefois, la correction des fautes et erreurs de cette source exige la consultation des autres sources, faute de quoi on se trouverait dans l'obligation de fournir en partie un texte fragmentaire ou incompréhensible. Mis à part la mise entre parenthèses signalant les signes faisant défaut, les *Bemerkungen* ou *Comments* renseignent sur les problèmes relatifs au texte. La présente édition se limite entièrement à la source A en ce qui concerne les paramètres secondaires, en particulier les liaisons d'articulation. Il va de soi cependant que les signes et indications faisant manifestement défaut ont été rajoutés dans notre édition. Ces rajouts sont spécifiés par des parenthèses ou des crochets: lorsque seul l'éditeur est impliqué, ce sont des crochets qui sont utilisés; si par contre, les signes ou indications en question figurent dans l'une ou l'autre des autres sources, alors les rajouts sont placés entre parenthèses.

L'interprétation des liaisons d'articulation de A a requis la consultation des autres sources, dont il n'est évidemment pas possible de considérer a priori les variantes comme inauthentiques, mais il s'agissait avant tout de dégager l'intention de A sans recours aux autres sources, dont les variantes peuvent être bien sûr révélatrices mais sont aussi et surtout susceptibles de brouiller la situation. Les

liaisons tracées de façon imprécise se rapportant à un motif déterminé, noté de façon (plus) claire à un autre endroit de la composition, mais qui de par leur anomalie ne confèrent pas audit motif une forme spécifique, ont été rectifiées sans mention particulière au bénéfice de la clarté. Les *Bemerkungen* ou *Comments* renferment par ailleurs une description ou une indication à chaque fois que la structure musicale ne permet pas de lecture claire. Comme il est à supposer que la notation des liaisons sert a priori non seulement à clarifier la structure de la composition mais avant tout à mettre en évidence les différences, les nuances, c'est, en cas de doute, l'interprétation la plus différenciée possible qui a été retenue en règle générale.

D'autre part, il a été tenu compte également de l'aspect de la pratique d'exécution en ce qui concerne la «règle du coup d'archet», selon laquelle en général les musiciens tirent l'archet sur les temps forts ou du moins sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure. Dans la mesure où la notation des hampes des notes dans la source n'est pas suffisamment conséquente

pour qu'il soit sensé de la reprendre, c'est l'usage moderne qui a été utilisé pour la présente édition.

Comme les divergences des sources en ce qui concerne les paramètres primaires sont nettement moins déterminantes pour le caractère d'une version donnée que celles relatives aux paramètres secondaires, toutes les variantes de B, C et D concernant la hauteur et la durée des sons ont été regroupées dans une annexe jointes aux *Bemerkungen* ou *Comments*.

La présente édition n'aurait pas été possible sous cette forme si l'édition des Suites pour violoncelle de la Neue Bach-Ausgabe ne l'avait pas précédée (Série VI, 2<sup>e</sup> vol., édité par Hans Eppstein, Kassel, 1991). Nous devons beaucoup à ce travail fondamental, tant pour le principe que de multiples façons. Mais le fait de nous référer à ladite édition n'est pas seulement une marque de gratitude mais se justifie aussi en tant que complément indispensable: l'utilisateur désireux d'approfondir les choses trouvera en effet dans l'édition de la Neue Bach-Ausgabe un exposé in extenso de tout ce qui, faute de place en particulier, a seulement pu

être esquissé ici ou même a dû être purement et simplement laissé de côté.

D'autre part, l'édition de la Neue Bach-Ausgabe renferme un volume regroupant les fac-similés des sources A–D, ce qui permet à chacun de s'informer, pour autant, et cette réserve est légitime, que cela soit possible à partir de fac-similés.

Munich, automne 2000

Egon Voss

*Indication relative à la nouvelle édition 2007*

Compte tenu des nouvelles données et indications fournies par Herbert Lindberger, auquel l'éditeur responsable adresse tous ses remerciements, cette édition a été soumise à un nouvel examen critique; celui-ci s'est traduit par une série de modifications du texte musical.

Munich, automne 2007

Egon Voss