

## Bemerkungen

$T = \text{Takt}(e)$

### Suite 1 A-dur

*Prélude:* Der  $\frac{12}{8}$ -Takt ist wie ein  $\frac{4}{4}$ -Takt mit Achteltriolen zu musizieren, so dass das Miteinander der lebenswürdig singenden Stimmen in jedem Takt getragen und beschwingt wird von dem viermaligen Ab-und-Auf der Taktbewegung.

*Allemande:* Um den zielstrebigsten Sinn solcher weitzügiger und reichbewegter Melodie zu fassen, mag man sich ihren einfachen Hauptzug deutlich machen: hier in den ersten fünf Takten z. B. den Abwärtszug der Haupttöne vom hohen  $a^2$  über  $gis^2$  zum  $g^2$ - $fis^2$ - $e^2$  in T 2, über  $d^2$  und  $cis^2$  zum  $h^1$  in T 4 und über  $a^1$  zum  $gis^1$  in T 5. Das ist eine variierte Ausweitung des Hauptthemas des Präludiums, das sich in T 3 und 4 ebenfalls vom  $a^2$  zum  $gis^1$  herabschwang. Auch der Beginn der ersten Courante greift dann diesen Melodiezug auf. – Wohl versehentlich setzt im 3. Viertel von T 23 eine sonst gute Handschrift statt des Mittelstimmen- $cis^1$  eine Viertelpause. Im zweiten Viertel von T 24 schwankt die Überlieferung in der Melodie zwischen  $dis^2$  und  $d^2$ . Besser ist wohl  $dis^2$ , weil dem  $cis$ -moll-Schluss innerhalb des großen Harmoniezuges ein halbtaktiges Halten besser entspricht als eine schnelle Dämpfung durch das  $d^2$  schon im 2. Viertel.

*Courante I:* Die Melodie des 1. Taktes gliedern manche Abschriften (so die beiden aus dem Besitz der Bach-Schüler Krebs und Kittel) in zwei mal drei Viertel, andere in drei mal zwei. Beides ist möglich. – Der Durchstrich durch die Terzen der letzten beiden Viertel in T 1, 6, 11, 13 und 16 verlangt, dass man den Mittelton mitspielt, indem man die Terz mit dem durchgehenden Mittelton aufsteigend arpeggiert. – Im letzten Akkord

von T 7 fehlt mitunter  $gis^1$  oder  $h^1$ . In T 9 meist kein Kreuz vor  $d^1$ , Krebs setzt es zu.

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

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

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

*Sarabande:* Bei Kittel schon in T 6  $dis^2$  und  $dis$ , doch sind  $d^2$  und  $d$  wohl besser. Das Arpeggio mit dem Durchstrich (Acciaccatur) in T 1 und 6 ist so auszuführen:



*Bourrée I, II:* Bachs Taktvorzeichnung  $\mathbf{2}$  weist deutlicher als das heute oft verkannte Allabrevezeichen  $\mathbf{C}$  darauf hin, dass der Takt zweizeitig ist, nicht vierzeitig; er bewegt sich gleichsam in zwei Schritten, nicht in vier. – In T 30–33 bezeichnen die Bögen über je zwei Bass-Viertel nicht völlige Bindung, sondern Portato-Vortrag:  $\overset{\frown}{\text{p}} \overset{\frown}{\text{p}}$

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

### Suite 2 a-moll

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

*Allemande:* In manchen Handschriften fehlt der Bindebogen im Bass von T 1 zu 2 und in der Oberstimme des Schlusstaktes beider Teile. Das Wiederanschlagen des gebundenen Tones ist aber nur dann nötig, wenn der Ton nicht mehr nachklingt.

*Sarabande:* Der französische Fachausdruck „agrément“ bezeichnet die auszierenden Manieren, mit denen die Melodie geschmackvoll zu variieren ist, besonders bei den Wiederholungen. So kann man statt der Wiederholung der einfachen Fassung die ausgezierte spielen. – Das  $c^2$  zu Beginn des achten Taktes der agréments findet sich in mehreren guten Abschriften, ist also wohl kein Schreibfehler für  $h^1$ , sondern eine beabsichtigte, reizvolle Auszierung des  $h^1$  durch den Vorhalt  $c^2$ .

*Bourrée*: Siehe die Anmerkung zu den Bourrées der 1. Suite.

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

### Suite 3 g-moll

*Prélude*: Dieses Präludium ist, wie der 1. Satz in Bachs „Italienischem Konzert“, ein lebhafter erster Konzertsatz, in welchem vollstimmige Hauptglieder (Tutti) abwechseln mit geringstimmigen Zwischengliedern (Soli). Als erstes Achtel der Mittelstimme ist in T 9 auch  $c^2$ , in T 11  $b^1$ , in T 15  $d^1$  (statt  $es^1$ ) überliefert. Die hier gewählte, ebenfalls gut überlieferte Fassung hat den weitzügigeren Fluss für sich. Nicht schon in T 15, erst in T 33 ist der g-moll-Schluss erreicht!

*Courante*: Das Arpeggio mit Schleifer in T 9 ist wie das Arpeggio mit Acciacatura im ersten Notenbeispiel auszuführen.

*Sarabande*: Siehe die Anmerkung zur Sarabande der 2. Suite. Zur Ausführung der Arpeggien mit Durchstrich in T 1 und 9 siehe Notenbeispiel zu Suite 1.

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

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

### Suite 4 F-dur

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

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

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

*Gigue*: Diese Gigue hat wie die der ersten Suite wieder die Bewegung eines lustigen Springtanzen, nicht solchen virtuoson Eifer wie die der zweiten.

### Suite 5 e-moll

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

*Courante*: Die Punkte und Keile, die kein kurzes Abstoßen, sondern ein

betontes Abheben fordern, und die Doppelschläge in T 3 und 15 sind der Abschrift Kittels entnommen.

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

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

*Gigue*: Der gut überlieferte Bindebogen von  $h^1$  zu  $h^1$  in T 12 soll wohl das unschöne „Klappern“ bei kurz wiederholtem Anschlag vermeiden helfen. Überdies entspricht die dadurch entstehende Synkopenwirkung der des  $e^2$  in der zweiten Takthälfte. – In T 21 soll der ebenfalls gut überlieferte Viertelhalb des  $e$  und die folgende Achtelpause wohl verhüten, dass der Spieler im Basssystem von T 20–25 nur eine ab und auf hüpfende Stimme hört. Er soll vielmehr zwei Stimmen hören, eine höhere und eine tiefere, die sich mit dem dreitönigen Terzgang abwechseln.

### Suite 6 d-moll

*Prélude*: Das Tempo dieses Präludiums, das aus einer Einleitung und einer Da-capo-Fuge besteht und dessen  $\frac{3}{8}$ -Takt in beiden als triolierter Dreiertakt aufzufassen ist, entspricht in der andantehaften Einleitung etwa der Metronomisierung der punktierten Viertel mit 76, in der lebhaft beschwingten Allegro-Fuge der mit 84. Die liegenden Bassnoten der Einleitung sind in den Handschriften verschieden lang gebunden, das beginnende  $d$  z. B. wird bei Kittel in T 3

und 5 wieder angeschlagen. Der Spieler muss hier und bei dem tiefen A in T 19–23 den Nachhall seines Instruments berücksichtigen. Ein Hinweis auf die Beziehung der Einleitung zur Fuge: die aufstrebenden Arpeggien zu Beginn erreichen ein erstes melodisch festigendes Ziel in der Wendung von T 5 zu 6, dem Hauptmotiv der Einleitung; das wird in den letzten Einleitungstakten gleichsam zur offenen Frage, worauf das Fugenthema antwortet, indem es die Regungen des Einleitungs-Hauptmotivs zu einem ausgeprägten, aktiven thematischen Charakter festigt.



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



*Gavotte II:* Die Achtelfolge der linken Hand enthält zwei Stimmen: die liegende Bassstimme auf  $d^1$  (ähnlich wie in der Musette der  $g$ -moll-Suite, nur dass der Basston immer wieder angeschlagen wird) und die von den höheren Tönen gebildete Mittelstimmen-Melodie. – Die von unten beginnenden Triller schreibt Krebs vor, andere Abschriften haben das einfache Prallerzeichen.

*Gigue:* Der „hitzige Eifer“ dieser Gigue fordert eine „hitzige“, aufgeregte Taktbewegung, nämlich ausgeprägte Ab-und-auf-Bewegung in jedem Halbtakt, so dass nach den nieder-

wärts akzentuierten ersten und dritten Sechzehntelgruppen die zweiten und vierten jedes Taktes erregt aufwärts schwingen. Außerdem muss man die Unterteilung der Taktglieder in Sechzehntel „eifrig“ mitempfinden; darum schreibt Bach nicht  $\frac{2}{4}$ - oder  $\frac{4}{8}$ -Takt vor, sondern  $\frac{12}{16}$  – was aber nicht heißen soll, dass man wirklich bis zwölf zählen muss!

Erlangen, Herbst 1971

Rudolf Steglich

## Comments

*M* = measure(s)

### Suite 1 in A major

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

*Allemande:* In order to understand the purposeful sense of such a broad, rhythmical melody, one should form a clear idea of the simple main motion: for instance in the first five measures, the downward motion of the principal notes from high  $a^2$  over  $g\sharp^2$  to  $g^2-f\sharp^2-e^2$  in M 2, over  $d^2$  and  $c\sharp^2$  to  $b^1$  in M 4 and over  $a^1$  to  $g\sharp^1$  in M 5. This is a varied expansion of the main melody of the Präludium, which in M 3 and 4 also swung down from  $a^2$  to  $g\sharp^1$ . The beginning of the first Courante also takes up this melodic motion. – On the third beat of M 23, there is a quarter-note rest in the middle voice (instead of  $c\sharp^1$ ) – perhaps an error in an otherwise

clear notation. On the second beat of the melody in M 24, tradition varies between  $d\sharp^2$  and  $d^2$ .  $d\sharp^2$  is probably better because within the broad harmonic motion it is more appropriate to the  $c\sharp$ -minor close to sustain a note for two beats than to throttle the movement with a  $d^2$  as early as the second beat.

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

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

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

*Double II:* In Oley's copy the upper voice in M 12 and the lower voice in M 21 are divided into  $3 \times 4$  eighth-notes. The turns in M 6 and 23 and the 16<sup>th</sup>-notes  $c\sharp-d$  in M 1 and 22 derive from Kittel's copy but are not found in all the manuscripts. Others have an 8<sup>th</sup>-note  $d$  instead of  $c\sharp-d$ .

*Sarabande*: Kittel gives  $d^{\sharp 2}$  and  $d^{\sharp}$  as early as M 6. However,  $d^2$  and  $d$  are perhaps better. The arpeggio with stroke (acciaccatura) in M 1 and 6 is to be executed thus:



*Bourrée I, II*: Bach's tempo marking **2** shows more clearly than the Alla brève sign  $\text{♩}$  (now so frequently disregarded) that the measure is in two, not four part, metre; that it moves as it were in two, not four, steps. – In M 30–38 the slurs over the two quarter-notes in the bass do not mean legato but portato:  $\overbrace{\text{♩} \text{♩}}$

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

## Suite 2 in a minor

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

*Allemande*: The ties in the bass from M 1 to M 2 and in the upper voice of the last measure (both parts) are

missing in many of the copies. However, it is only necessary to strike the tied note again if the tone should cease to carry.

*Sarabande*: The French term "agrèments" has reference to the ornaments with which the melody is to be tastefully varied (i. e. embellished) especially at the repetitions. Thus here an ornamented version can be played instead of repeating the simple version. – The  $c^2$  at the beginning of M 8 of the agrèments is found in several good copies. Therefore it is probably not an incorrect notation for  $b^1$  but a deliberate and charming embellishment of the  $b^1$  through the grace note  $c^2$ .

*Bourrée*: See comment on the Bourrées of Suite 1.

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

## Suite 3 in g minor

*Prélude*: This Präludium, like the first movement of Bach's Italian Concerto, is a lively first movement in which full-part Tutti alternate with Soli passages. As the first eighth-note of the middle voice in M 9, tradition also gives  $c^2$ ; in M 11,  $bb^1$  and in M 15,  $d^1$  (instead of  $eb^1$ ). Our version, which is also well authenticated by tradition, has the advantage of being far more fluid. The g-minor close is first reached in M 33, not as early as M 15!

*Courante*: The arpeggio with slide in M 9 is to be executed like the arpeggio with acciaccatura in the first musical example.

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

*Gavotte I*: With regard to the tempo marking, see comment on the Bourrée of Suite 1. *Alternativement* means that the first Gavotte is to be played "alternately" with the second, i. e., it is to be repeated after the latter. – The traditional notation varies greatly, as shown by the following. The copies of this Gavotte made by Bach's pupils all agree in requiring the embellishment of the  $g$  in the bass of M 19 and with it also the half note  $g$  in M 21 and 22. But they employ different signs. One writes a mordent, another a long, simple inverted mordent, whilst still others write a long inverted mordent with appoggiatura from below ( $/\sharp$ ).

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

## Suite 4 in F major

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

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

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

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

### Suite 5 in e minor

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

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

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

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

*Gigue*: The well-authenticated tie from  $b^1$  to  $b^1$  in M 12 was perhaps intended to obviate the unpleasant "rattling" when keys were quickly re-struck. Further, the resultant syncopated effect corresponds to that of the  $e^2$  in the second half of the measure. – In M 21 the equally traditional quarter-note stem of the  $e$  and the following eighth rest were intended perhaps to prevent the player's hearing a voice in the bass of M 20–25

merely "jumping up and down". He should really hear two voices – an upper and a lower alternating with the tritonal sequence.

### Suite 6 in d minor

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



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



*Gavotte II*: The eighth-note passage in the left hand comprises two voices: the sustained bass note  $d^1$  (as in the Musette of the g-minor Suite, except that in the Gavotte the bass note is continually re-struck) and the melody of the middle voice in the higher notes. – Krebs's copy calls for trills beginning on the lower note; other copies have only the simple mordent sign.

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

Erlangen, autumn 1971  
Rudolf Steglich

## Remarques

$M = \text{measure}(s)$

### Suite 1 en La majeur

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

*Allemande*: Pour comprendre le sens de cette mélodie dessinée à larges traits et très mouvementée, il faut se

représenter son caractère essentiel: ici la descente des sons principaux des cinq premières mesures, p. ex. dans M 2, du  $la^2$  par  $sol\sharp^2$  au  $sol^2-fa\sharp^2-mi^2$ , dans M 4 par  $ré^2$  et  $ut\sharp^2$  au  $si^1$  et dans M 5 par  $la^1$  au  $sol\sharp^1$ . C'est un élargissement varié du thème principal du Prélude qui, à M 3 et 4, saute du  $la^2$  au  $sol\sharp^1$ . Le commencement de la première Courante saisit également ce passage de la mélodie. – Sans doute par erreur, un manuscrit, sinon bon, met un soupir à la place du  $ut\sharp^1$  de la voix moyenne au 3<sup>e</sup> temps de M 23. Dans la mélodie, M 24 au 2<sup>e</sup> temps, la tradition hésite entre un  $ré\sharp^2$  et un  $ré^2$ . Le  $ré\sharp^2$  est probablement préférable, car la cadence en  $ut\sharp$  mineur, dans le courant de cette importante phrase mélodique, supporte mieux une tenue d'un demi temps qu'un affaiblissement rapide par le  $ré^2$  déjà au 2<sup>e</sup> temps de la mesure.

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

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

*Double I:* «Double» est l'ancien terme français pour variation. Dans M 12–13, les liaisons du bas proviennent de Kittel, celles du haut, d'une autre copie des élèves de Bach qui appartenait à l'organiste Oley d'Aschersleben. Les deux liaisons sont reproduites ici comme exemple d'un certain affranchissement, mais aussi pour

montrer la nécessité d'une exécution articulée. La voix supérieure dans M 12 est répartie par Kittel en  $2 \times 6$  croches et non en  $3 \times 4$ . Dans M 22, le deuxième grand arc de liaison a été transmis par Kittel, d'autres ne lient dans cette mesure que quatre croches chaque fois, mais cependant ici au point culminant, le grand arc de liaison est préférable.

*Double II:* Dans la copie d'Oley, la voix supérieure dans M 12 et la voix inférieure dans M 21 sont réparties en  $3 \times 4$  croches. Les gruppets dans M 6 et 23 et les doubles croches  $ut\sharp-ré$  dans M 1 et 22 ne sont pas transmis dans tous les manuscrits mais p. ex. par Kittel. D'autres ont à la place de  $ut\sharp-ré$ , une croche  $ré$ .

*Sarabande:* Chez Kittel, déjà dans M 6  $re\sharp^2$  et  $ré\sharp$ , mais  $ré^2$  et  $ré$  sont probablement préférables. L'arpège traversé d'un trait (Acciaccatura) dans M 1 et 6 est à jouer ainsi:



*Bourrée I, II:* La mesure 2 de Bach indique plus clairement que celle alla breve  $\mathbb{C}$ , souvent dédaignée de nos jours, que la mesure est à deux temps et non à quatre et qu'elle se cadence pour ainsi dire à deux pas et non à quatre. – Dans M 30–38, les arcs liant par deux les noires de la basse ne signifient pas une liaison complète, mais un jeu portato:  $\overline{\text{m}} \text{m}$

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

## Suite 2 en la mineur

*Prélude:* Dans le courant du Prélude, les anciennes copies ne détachent pas la 1<sup>re</sup> croche du thème de la croche

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

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

*Sarabande:* Le terme technique français «agrément» désigne la façon de jouer la mélodie en l'agrémentant avec goût et en la variant, surtout dans les reprises. On peut donc jouer la version agrémentée à la place de la répétition de la version simple. – L' $ut^2$  du commencement de la 8<sup>e</sup> mesure des agréments se trouve dans plusieurs bonnes copies et n'a pas été mis par erreur à la place du  $si^1$ , mais devient, par son caractère de retard, un ornement voulu et gracieux de celui-ci.

*Bourrée:* Voir l'annotation concernant les Bourrées de la 1<sup>re</sup> Suite.

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

### Suite 3 en sol mineur

*Prélude:* Ce Prélude est, comme le 1<sup>er</sup> mouvement du «Concerto Italien» de Bach, un 1<sup>er</sup> mouvement vif de concerto dans lequel des parties principales sont rendues par toutes les voix (Tutti) alternant avec des parties intermédiaires de peu de voix (Soli). Comme 1<sup>re</sup> croche à la voix moyenne, il a été transmis aussi dans M 9 *ut*<sup>2</sup>, dans M 11 *sib*<sup>1</sup>, dans M 15 *ré*<sup>1</sup> (à la place de *mib*<sup>1</sup>). La version également bonne, choisie ici, a l'avantage d'avoir plus d'envergure. Ce n'est pas encore dans M 15, mais seulement dans M 33 que la cadence en sol mineur est atteinte!

*Courante:* L'arpège avec note coulée dans M 9 est à jouer comme l'arpège avec acciaccatura dans l'exemple premier.

*Sarabande:* Voir l'annotation concernant la Sarabande de la 2<sup>e</sup> Suite. Pour l'exécution des arpèges avec barre dans M 1 et 9, voir l'exemple pour la 1<sup>re</sup> Suite.

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

*Gavotte II:* «Musette» est une sorte de cornemuse qui, par la suite, donna son nom à un morceau de musique dont la mélodie se développe sur une seule note soutenue, servant d'accompagnement et produite par un

tuyau de basse. D'après Quantz, la musette doit être jouée «avec beaucoup de grâce».

### Suite 4 en Fa majeur

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

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

*Sarabande:* Au 2<sup>e</sup> temps de M 19, certaines copies anciennes ont un *lab*, d'autres un *sib*. Le *lab* est probablement une erreur étant harmoniquement et mélodiquement mal fondé.

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

### Suite 5 en mi mineur

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

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

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

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

*Gigue:* La liaison de *si*<sup>1</sup> à *si*<sup>1</sup> dans M 12, provenant d'une bonne tradition, veut éviter le «cliquetis» désagréable dû au toucher rapide et répété de la note; de plus, elle est conforme à l'effet de syncope se produisant sur le *mi*<sup>2</sup> dans la deuxième moitié de la mesure. – Dans M 21, la queue de la croche *mi* et le demi-soupir qui la suit – également de bonne tradition – servent à éviter que le joueur ne fasse entendre qu'un sautillemeent de la voix à M 20–25 de la basse. Il doit, au contraire, faire entendre deux voix, une supérieure et une inférieure, qui alternent avec le passage des tierces à trois sons.

### Suite 6 en ré mineur

*Prélude:* Le mouvement de ce Prélude qui se compose d'une Introduction et d'une Fugue à da capo et dont la mesure à  $\frac{9}{8}$  est à diviser en trois temps de triolets, peut être joué, dans l'introduction à caractère d'andante, environ à 76 au métronome par noire pointée, dans le vif et voltigeant Allégo fugué, à peu près à 84. Les notes de basse de l'introduction ont des longueurs de liaison qui diffèrent selon les copies. Le *ré* du début p. ex. est répété chez Kittel dans M 3 et 5.

Le joueur doit tenir compte de la résonance de son instrument, ici comme au *La* de M 19–23. Indication concernant le rapport entre l'introduction et la fugue: Les arpèges ascendants du commencement atteignent un premier point qui fixe la mélodie au changement de M 5 à 6, ce qui est le motif principal de l'introduction. Ceci peut être comparé, dans les dernières mesures de la fugue, à une question à laquelle le thème de la fugue répond en consolidant les sentiments ébauchés dans le motif principal de l'introduction et en les transformant en une volonté déterminée qui aboutit au thème caractéristique de la fugue.



La fugue, toutefois, naissant spontanément de la force concentrée du

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



*Gavotte II*: La série de croches à la main gauche contient deux voix: la voix de basse reposant sur le *ré*<sup>1</sup> (semblable à celle de la Musette dans la Suite en sol mineur, à part que le son de basse est répété chaque fois) et la mélodie des voix moyennes formées par les notes plus élevées. – Les trilles, com-

mençant par la note d'en bas, sont prescrits par Krebs. D'autres copies ont le simple signe de mordant.

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

Erlangen, automne 1971  
Rudolf Steglich