

## 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 (Acciacatur) 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 „agréments“ bezeichnet die auszierenden Manieren, mit denen die Melodie geschmackvoll zu variieren ist, besonders bei den Wiederholungen. So kann man statt der Wiederholung der einfachen Fassung die ausgezierte spielen. – Das  $c^2$  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.

Erlangen, Herbst 1971  
Rudolf Steglich

## Comments

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

### 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  $c\sharp-d$ .



*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 apparte-

nait 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 gruppetti 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 30–33, les arcs liant par deux les noires de la basse ne signifient pas une liaison complète, mais un jeu portato:  $\overline{\text{m}} \overline{\text{m}}$

*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>re</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 *si*<sup>b1</sup>, dans M 15 *ré*<sup>1</sup> (à la place de *mi*<sup>b1</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 répétant 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 agrémente

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».

Erlangen, automne 1971  
Rudolf Steglich