

## Bemerkungen

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

### 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 virtuosen 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*<sup>1</sup> zu *h*<sup>1</sup> in T 12 soll wohl das unschöne „Klappern“ bei kurz wiederholtem Anschlag vermeiden helfen. Überdies entspricht die dadurch entstehende Synkopenwirkung der des *e*<sup>2</sup> in der zweiten Takthälfte. – In T 21 soll der ebenfalls gut überlieferte Viertelhaushalt 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  $\frac{9}{8}$ -Takt in beiden als triolierter Dreiertakt aufzufassen ist, entspricht in der andantehaften Einleitung etwa der Metronomisierung der punktierten Viertel mit 76, in der lebhaft beschwingten Allegro-Fuge der mit 84. Die liegenden Bassnoten der Einleitung sind in den Handschriften verschieden lang gebunden, das beginnende *d* z. B. wird bei Kittel in T 3 und 5 wieder angeschlagen. Der Spieler muss hier und bei dem tiefen *A* in T 19–23 den Nachhall seines In-

struments 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*<sup>1</sup> (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 „hitze Eifer“ dieser Gigue fordert eine „hitze“, aufgeregte Taktbewegung, nämlich ausgeprägte Ab-und-auf-Bewegung in jedem Halbtakt, so dass nach den nach unten 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  $\frac{3}{4}$ - 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 4 in F major

*Prélude*: The French tempo marking *vitemment* (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. ♩ = 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 bril-

liance 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*<sup>#2</sup> is intended here (according to contemporaneous usage). This is also natural as passing note between *g*<sup>#2</sup> and *e*<sup>2</sup>. 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*<sup>1</sup> to *b*<sup>1</sup> 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*<sup>2</sup> 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  $\frac{9}{8}$  time of this Präludium, consisting of an introduction and a Da capo fugue, is to be taken as three-part time in triplets. The Andante-like introduction should probably be taken about M. M. ♩ = 76 and the lively Allegro fugue at about 84. In the manuscripts the sustained bass notes of the introduction vary in length. For instance, in Kittel's copy the beginning *d* is 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*<sup>1</sup> (as in the Musette of the *g*-minor Suite, except that in the Gavotte the bass note is

continually restruck) and the melody of the middle voice in the higher notes. – Krebs's copy calls for trills beginning on the lower note; other copies have only the simple mordent sign.

*Gigue*: The "lively zeal" of this Gigue demands a "lively rhythm", that is, a distinct up and down movement in each half 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, automn 1971

Rudolf Steglich

## Remarques

*M* = mesure(s)

### 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* $\sharp^2$  ce qui est naturel et sert de transition entre *sol* $\sharp^2$  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 sautilleme 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 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, commençant par la note d'en bas, sont prescrits par Krebs. D'autres copies ont le simple signe de mordant.

*Gigue*: «L'ardeur fougueuse» 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  $\frac{3}{8}$ , mais bien à  $\frac{12}{16}$  ce qui ne veut pas dire qu'il faut compter jusqu'à douze!

Erlangen, automne 1971  
Rudolf Steglich