

Vorwort

Diese sechs Klaviersuiten Johann Sebastian Bachs wurden schon in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts „Englische Suiten“ genannt; wie der Bach-Biograph Forkel meint, weil sie „für einen vornehmen Engländer gemacht“ sind. Vielleicht hängt das zusammen mit der Bemerkung „faites pour les Anglois“ auf dem Titel der dem jüngsten, in London wirkenden Bach-Sohn Johann Christian gehörenden Abschrift der Suiten. Doch könnte das auch nur eine nachträgliche liebenswürdige Widmung Joh. Christians sein. Andererseits ist der Name auf Anklänge an Klaviermusik des in London lebenden französischen Komponisten Dieupart zurückgeführt worden und – was wahrscheinlicher ist – auf eine gewisse Verwandtschaft besonders der Suite 1 mit der ersten, ebenfalls in A-dur stehenden der 1720 in London gedruckten Klaviersuiten Händels. Bach selbst hat sie, nach erhaltenen Abschriften zu urteilen, zunächst wohl „Préludes avec leurs Suites“ genannt, dann „Suites avec Préludes“. Sind die Präludien doch ganz besonders umfangreiche und gewichtige Stücke.

Der füllige und weiträumige, temperamentvolle und zum Teil virtuose Fluss dieser Suiten steht der Musiksprache des jüngeren Bach viel näher als die schlanken, eleganteren „Französischen Suiten“. Daher sind sie wohl vor diesen, noch vor 1722 in Bachs Köthener Kapellmeisterjahren entstanden. Sie sind nicht in Bachs Eigenschrift erhalten, nur in Abschriften aus dem Schülerkreis, die in Einzelheiten voneinander abweichen, worunter auch Verbesserungen Bachs selber sein mögen. Bachs endgültige Fassung ist daher nicht zweifelsfrei festzustellen. Einige der Abschriften, vor allem die aus dem Besitze Joh. Christian Kittels, eines der letzten Bach-Schüler, der später Organist in Erfurt war, geben durch Auszierungs- und Artikulationszeichen wertvolle Hinweise darauf, mit welchen Mitteln Bach „so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag brachte, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam

wie eine Rede sprach“ (wie Forkel überliefert), und wodurch sein Klavierspiel ganz besonders „zierlich, fein und angenehm“ klang (wie Friedemann berichtet). Dürfen wir doch gerade auch bei den Tanzsätzen der Suiten nicht vergessen, dass Bach kein steifer Perückenmann war, sondern – nach dem Zeugnis eines seiner späteren Thomasschulrektoren – ein „omnibus membris rhythmicus“: einer, der den Rhythmus in allen Gliedern hat. Solche Tanzsätze wollten damals „agil und galant“ empfunden und wiedergegeben werden. Das heißt nicht etwa oberflächlich und leichtfertig, sondern feinsinnig geistvoll und herzlich lebendig bewegt, gerade auch in den feinbeweglichen Auszierungen der Melodien. Als Wegweiser dahin, die uns aus Bachs eigenem Schülerkreis überkommen sind, wurden die Auszierungs- und Artikulationszeichen der besten alten Abschriften übernommen. Allerdings ließen die Schreiber – wie auch Bach selbst – dort, wo das Auszieren ohnehin selbstverständlich war, die Zeichen oft weg. Andererseits schreiben sie keineswegs immer das Gleiche vor, denn die Art des Auszierens war ja nicht in allen Einzelheiten festgelegt, es blieb ihr immer etwas Freies, Persönliches. Die Zeichen in dieser Ausgabe wollen also die Musizierenden weniger festlegen als anregen zu lebendig-„manierlichem“ Spiel, auch da, wo nichts eigens vorgeschrieben ist. Als Anleitung diene die von Bach selbst dem *Clavierbüchlein* für Wilhelm Friedemann vorgesetzte „Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten“ (s. S. VI).

Was den Charakter der Tanzstücke angeht, sei auf die ausführlichere Beschreibung im Vorwort zu den Französischen Suiten verwiesen. Hier in Kürze nur das Wesentlichste: Die *Allemande* ist in ruhig-gemessenem Schritt der Viertel zu musizieren, der $\frac{3}{2}$ -Takt der *Courante* in flüssiger Schrittbewegung der drei Halben (nicht der sechs Viertel!), wobei besonders an den Teilschlüssen auch Rhythmuswechsel in zweiteiligen Takt vorkommt. Der $\frac{3}{4}$ - oder $\frac{3}{8}$ -Takt der *Sarabande* ist langsam, oft geradezu feierlich bewegt im Rhythmus $\acute{\text{p}} \grave{\text{p}}$, das *Me-*

nuet sehr lebhaft und anmutig-heiter, der *Passepied* etwas leichter noch als das Menuet. Die *Bourrée* und die *Gavotte* haben lebhaften Zweischritt-Takt (nicht etwa $\frac{4}{4}$!), die erste ist mehr volkstümlich „untersetzt“, die zweite mehr gesellschaftlich-graziös vergnügt. Die *Gigue* schließlich verlangt springlebendigtänzerische Bewegung, wenn sie dem englischen Vorbild folgt, wie besonders in der ersten und vierten Suite, oder virtuos-schnellen, „hitzig-eifrigen“ Bewegungsfluss, wo sie von dem italienischen Giguentypus angeregt ist, so besonders in der zweiten Suite, aber auch, verbunden mit deutscher fugenhafter Arbeit, in der dritten und sechsten.

Die Vorzeichen sind nach heutigem Brauch gesetzt, so dass sie jeweils für den ganzen Takt gelten. Die alte polyphone Schreibweise wurde auch bei akkordischen Zusammenklängen möglichst gewahrt, ebenso die Anschaulichkeit des Notenbildes bei engem Zusammenrücken der Stimmen in der Höhe oder Tiefe, weshalb in solchen Fällen ein Schlüsselwechsel möglichst vermieden wurde. Anmerkungen zu Besonderheiten der einzelnen Stücke sind in den *Bemerkungen* am Schluss dieses Bandes zusammengefasst.

Erlangen, Herbst 1971
Rudolf Steglich

Preface

These six pianoforte suites of Johann Sebastian Bach were known as “English Suites” as early as the latter half of the eighteenth century because (as Bach’s biographer Forkel put it) “they were made for an Englishman of rank”. Perhaps that has some connection with the annotation “faites pour les Anglois” in the title of the copy of the Suites belonging to Bach’s youngest son, Johann Christian, who was then living in Lon-

don. And yet it might also be only a gracious dedication added later by Johann Christian himself. On the other hand, the title has been attributed to reminiscences of the pianoforte music of the French composer Dieupart, who resided in London, and also (which is far more likely) to a certain relationship between the first suite in particular and the first of Handel's pianoforte suites, (also in A major), which were published in London in 1720. Judging by surviving copies, Bach himself first called them "Préludes avec leurs Suites" and then later "Suites avec Préludes". For all that, the Préludes are really quite sizable and important pieces.

The full, broad, temperamental and in part virtuoso flow of these Suites is more characteristic of the musical language of the young Bach than the slight, more elegant "French Suites". They were therefore possibly written before the latter, before 1722 during Bach's Kapellmeister years in Köthen. The original autographs have not survived. We have only copies made by Bach's pupils and these differ in details, some of which may be corrections made by Bach himself. For this reason, it is impossible to say with certainty which was Bach's final version. In their ornament and articulation signs some of these copies (particularly those belonging to Johann Christian Kittel, one of Bach's last pupils and later organist in Erfurt) provide valuable information how Bach, in Forkel's words, "introduced so much variety in his performance that under his hand every piece was as it were like a discourse" so that his claviers playing, according to Friedemann Bach, "was very delicate, fine and pleasant to the ear". In the dance movements of the Suites, in particular, we must also not forget that Bach was no strict pedant but, as testified by one of the later rectors of the Thomas-Schule, an "omnibus membris rhythmicus" – one with rhythm in all his members. At that time such dance movements were intended to be felt and performed "quickly and gracefully". This does not mean that they are to be played superficially and thoughtlessly, let us say, but sensitively and intelligently,

with great rhythmical swing, particularly in the plastically delicate embellishments of the melodic line. As guide in this direction we have taken the ornament and articulation signs from the best old copies. However, even here the copyists – and also Bach himself – often omitted the signs where the ornament was conventionally understood. On the other hand, the notation of the signs was by no means uniform since the style and manner of ornamentation was not systematized in detail. There was always something spontaneous and personal about it. Hence in this edition the marks are intended less to dictate to the player a fixed manner of interpretation than to incite him to embellish his performance flexibly and sensitively even where it is not expressly indicated. The "Explanation of Different Signs, showing the correct manner of playing certain Ornaments", with which Bach himself prefaced the *Clavierbüchlein* for Wilhelm Friedemann, may serve as a guide (see p. VI).

For a detailed description of the dance pieces, see the Preface to the French Suites. Here we will only touch briefly on the most important points: The *Allemande* is to be played in a quiet, stately four-part metre, the $\frac{3}{4}$ time of the *Courante* in a flowing movement of the three half-notes – not six quarter-notes! There is also a change of rhythm to two-part time at the close of the sections. The $\frac{3}{4}$ or $\frac{3}{8}$ metre of the *Sarabande* is slow and often with stately rhythm $\acute{\text{p}} \grave{\text{p}}$, the *Minuet* very lively and graceful, the *Passepied* somewhat lighter than the *Minuet*. The *Bourrée* and the *Cavotte* are in sprightly two-part metre (not $\frac{4}{4}$!), the first more popular in style, the gaiety of the second more refined and gracious in atmosphere. Finally the *Gigue* requires a jerky rhythm when it is based on the English model, as in the first and fourth Suite or a virtuoso pace and bouncing rhythm when based on the Italian, as in the second Suite. This is true also of the third and sixth, where the Italian style is combined with German fugal technique.

The accidentals follow modern usage, being valid for the whole bar. The old polyphonic notation also has been re-

tained in the chords as far as possible; likewise the visual clarity of the notation where the upper and lower voices are written close together. For this reason change of clef has been avoided as far as possible in such cases. Remarks on special points in the individual works will be found in the *Comments* at the end of the volume.

Erlangen, autumn 1971

Rudolf Steglich

Préface

Ces six suites pour piano de Johann Sebastian Bach furent déjà nommées «Suites Anglaises» dans la deuxième moitié du 18^e siècle, parce qu'elles avaient été écrites pour «un Anglais de distinction» comme le suppose Forkel, le biographe de Bach. Ceci a peut-être un rapport avec la remarque: «faites pour les Anglois» écrite sur la copie des Suites ayant appartenu au plus jeune fils de Bach Johann Christian qui vivait à Londres. Cependant, il ne s'agit peut-être que d'une aimable dédicace faite plus tard par Johann Christian. D'autre part, il est possible que ce nom ait été attribué à la réminiscence des œuvres pour piano du compositeur français, vivant à Londres, Dieupart et, ce qui est encore plus plausible, à une certaine affinité qui existe, principalement, entre la première suite et celle également en La majeur des Suites pour Piano de Händel, imprimées en 1720 à Londres. A en juger par les copies existantes, Bach les a nommées pour commencer: «Préludes avec leurs Suites», puis «Suites avec Préludes»; les préludes sont pourtant des morceaux importants et d'une grande envergure.

La fluidité de ces suites, pleines d'ampleur et de tempérament et en partie de virtuosité, est plus proche du langage

musical du jeune Bach que ne le sont les élégantes et fines «Suites Françaises». C'est pourquoi, on suppose qu'elles ont été écrites, avant 1722, pendant les années où Bach était maître de chapelle à Köthen. On ne possède plus les autographes de ces œuvres, mais seulement les copies des élèves de Bach qui diffèrent les unes des autres et où il peut avoir porté lui-même des améliorations. C'est pour cette raison qu'il est difficile de savoir quelle est la version définitive de Bach. Quelques unes de ces copies, entre autres celles ayant appartenu à Johann Christian Kittel qui fut un des derniers élèves de Bach et plus tard organiste à Erfurt, donnent, par leurs signes d'ornement et d'articulation, de précieuses indications sur «la diversité des moyens d'exécution que Bach possédait et par lesquels chaque morceau prenait sous ses doigts l'importance d'un discours» (d'après l'appréciation de Forkel) et dont le jeu au piano était excessivement «délicat, fin et agréable à l'oreille» (selon le témoignage de Friedemann Bach). Il ne faut pas perdre de vue que, surtout dans les mouvements de danse des Suites, Bach n'avait pas la rigidité d'un homme à perruque, mais qu'il était un «omnibus membris rhythmicus» – ayant du rythme dans tous ses membres –, comme le disait un de ses recteurs de l'école St. Thomas. Ces mouvements de danse étaient considérés à cette époque comme «agiles et galants» et exécutés dans cet esprit. Ceci ne veut pas dire superficiellement et négligemment, mais, au contrai-

re, délicatement et spirituellement, avec une agitation résolue et vive, particulièrement dans les ornements subtils de la mélodie. La manière d'y parvenir est indiquée par les signes d'ornement et d'articulation extraits des meilleures copies anciennes provenant des propres élèves de Bach. Toutefois, les copistes ont souvent renoncé, comme Bach l'a fait aussi, à mettre ces signes, là, où l'ornement se conçoit de lui-même. D'autre part, leurs prescriptions ne sont pas toujours semblables, car la façon d'ornementer n'a pas été fixée dans ses détails, on y a toujours laissé une place à la conception personnelle du joueur. Les signes contenus dans cette édition ne veulent pas contraindre le joueur, mais plutôt l'inciter à jouer les ornements d'une façon vivante, également là, où rien n'a été indiqué. Comme directive, on se servira des «explications des différents signes» ajoutés de la main de Bach au *Clavierbüchlein* pour Wilhelm Friedemann «et indiquant la façon de jouer convenablement» (voir ci-dessous).

Quant au caractère des danses, il est décrit d'une façon plus détaillée dans la Préface des Suites Françaises. Ici nous ne donnerons qu'un court aperçu sur l'essentiel: L'Allemande est à jouer sur un rythme tranquille et régulier où chaque pas représente une noire. La mesure à $\frac{3}{2}$ de la Courante a un mouvement plus rapide de trois blanches (non de six noires) et – principalement à la fin des cadences – parfois un changement de rythme aux mesures binaires. La mesure à $\frac{3}{4}$

ou à $\frac{3}{8}$ de la Sarabande est lente, souvent franchement solennelle, à rythme $\acute{\text{♩}}$ $\grave{\text{♩}}$. Le Menuet très vif et enjoué. Le Passe-pied encore plus léger que le Menuet. La Bourrée et la Gavotte ont un pas vif à deux temps (non à $\frac{4}{4}$!); la première est plutôt une danse populaire à mouvements ramassés, moins élégante que la deuxième qui est une danse de société, gracieuse et gaie. La Gigue enfin, demande des mouvements de danse sautillants et pleins d'entrain si elle suit l'exemple anglais, comme surtout dans la première et quatrième Suite, ou bien des mouvements fougueux, de grande agileté, si elle est inspirée par le genre italien de la gigue, comme on le rencontre surtout dans la deuxième Suite, mais aussi associée au style fugué allemand, comme dans la troisième et sixième Suite.

Les altérations répondent à l'écriture moderne, autrement dit, elles sont valables pour toute la mesure. L'ancienne écriture polyphone a été autant que possible respectée, également dans les émissions simultanées de sons des accords. Il en est de même pour l'aspect du texte où les voix se rapprochent vers le haut ou vers le bas; dans ces cas on a évité autant que possible un changement de clefs. Les *Remarques* traitant de certaines particularités rencontrées dans ces morceaux se trouvent à la fin de ce volume.

Erlangen, automne 1971
Rudolf Steglich

Trillo Mordant Trillo und Mordant Cadence Doppelt-Cadence idem Doppelt-Cadence und Mordant

idem Accent steigend Accent fallend Accent und Mordant Accent und Trillo idem