

J. S. Bach

English Suites

Joachim Krüger: Barf

Barf

巴赫 英国组曲

(BWV 806-811)

Dehnhard / Tilney

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

Wiener Urtext Edition

UT 50060

Johann Sebastian Bach

Englische Suiten

English Suites

BWV 806–811

Nach den Quellen herausgegeben von Walther Dehnhard
Fingersätze und Vorschläge zur Interpretation von Colin Tilney
Edited from the sources by Walther Dehnhard
Fingering and Suggestions for Performance by Colin Tilney



Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition

Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K.G., Wien
Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Schott Musik International, Mainz, und Universal Edition, Wien

图书在版编目 (CIP) 数据

巴赫《英国组曲》/ 维也纳原始出版社编. — 上海:
上海教育出版社, 2005.6
ISBN 7-5444-0199-5

I. 巴... II. 维... III. 钢琴谱—组曲—德国
IV.J657.416

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 066732 号

J.S. Bach
Englische Suiten BWV 806—811
© 1998 by WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H. & Co.KG, Wien
巴赫《英国组曲》

责任编辑 梅雪林



巴赫《英国组曲》

上海世纪出版集团 出版发行
上海教育出版社

易文网: www.ewen.cc

(上海永福路 123 号 邮政编码: 200031)

各地新华书店经销 商务印书馆上海印刷股份有限公司印刷

开本 960 × 1280 1/16 印张 9.5

2005 年 7 月第 1 版 2005 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 7-5444-0199-5/J·0011 定价: 25.00 元

序

上海音乐学院附中校长 赵晓生

上海教育出版社斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S.巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦的钢琴乐谱，这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S.巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生
乙酉清明
上海音乐学院附中

VORWORT

Die *Englischen Suiten* von Johann Sebastian Bach stehen im Hinblick auf Stil, Satzfolge und Titel in französischer Tradition, so daß ihr Beiname eigentlich nicht passen will. Fraglos hat Bach Werke der Franzosen d'Anglebert, Le Roux, Rameau, Louis und François Couperin gekannt; auch mit französisch inspirierten Suiten von Böhm, Fischer, Froberger und Buxtehude war er vertraut. Namentlich aber hat ihm eine Suitensammlung von Charles Dieupart (ca. 1670 – ca. 1740) als Vorbild und Anregung gedient. Eigenhändig hat er dessen *Six Suites pour le Clavessin*, gedruckt bei Etienne Roger in Amsterdam o. J. (1701), in ein Notenbuch für eigene Studien eingetragen, das heute in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main aufbewahrt wird¹. Obwohl zügig, ja bisweilen eilig geschrieben, zeigen die Schriftformen eindeutig, daß Bach ihr Schreiber ist. Seine Abschrift folgt teils handschriftlichen (verlorenen) Vorlagen (Suiten in A, D, e, f), teils der gedruckten Ausgabe (Suiten in h und F). Die Schlüssel differieren in Druck und Kopie. Während Roger und Dieupart in französischer Klaviernotation – Violin- und Baritonsschlüssel – publizieren, verwendet Bach beim Übertragen vorwiegend die deutsche Schreibweise mit Sopran- und Baßschlüssel. Erst in den beiden letzten Suiten in h und F gebraucht er durchgehend die „englische“ Kombination von Violinschlüssel für die rechte und Baßschlüssel für die linke Hand. Gelegentliche Terzversehen – um dieses Intervall differieren bekanntermaßen gleichnamige Noten im Sopran- und Violinschlüssel – verraten, daß ihm diese Schreibweise „ungewohnt“ war. Offenbar erprobt Bach hier erstmals unsere moderne Klaviernotation, die in England bereits seit Purcell² in Gebrauch war und sich im Laufe des 18. Jahrhunderts als die für Klaviermusik zweckmäßigere überall und bis heute geltend durchgesetzt hat. Auch die Quellen der *Englischen Suiten* sind bis auf wenige Ausnahmen auf „englische“ Art geschrieben. Grund genug, anzunehmen, daß die neuartige Notation den Namen stiftete. Kurz: Die Schlüssel sind der Schlüssel zum Namen. Johann Nikolaus Forkels Bericht, die Suiten seien „für einen vornehmen Engländer gemacht“³ und deswegen so genannt worden, mehr noch Johann Christian Bachs allgemeiner Vermerk auf dem Titelblatt zur ersten Suite (BWV 806) *Fait pour les Anglois*⁴ könnten als plausible Anspielungen auf die außergewöhnliche Notierungsweise verstanden werden.

Terzversehen kommen in den Quellen der *Englischen Suiten* ungewöhnlich oft vor. Je nach Schlüsselung der Vorlage gerieten die Schreiber beim Übertragen leicht eine Terz zu hoch oder zu tief. Auch einem versierten Kopisten konnten solche Schreib- bzw. Lesefehler unterlaufen; um so mehr werden wir sie ungeübten Schülern und Schreibern zugestehen müssen: Einige Übertragungsfehler, teils durch Schlüssel-, teils durch sonstige Versehen bedingt, haben sich in der Überlieferung der *Englischen Suiten* – allen Revisionen zum Trotz – bis heute erhalten. Die vorliegende Ausgabe sucht sie zu berichtigen.

Bachs oben erwähnte Dieupart-Abschrift ist auch chronologisch aufschlußreich. Kirsten Beißwenger konnte im schriftkundlichen Vergleich die Kopierdaten ermitteln⁵. Begonnen 1709–1712, erstreckt sich die Schreibarbeit mit Unterbrechungen bis in das Jahr 1714 hinein. Offenbar standen die Vorlagen nur stückweise zur Verfügung, denn für die Abschrift der sechs Suiten hätte Bach kaum mehr als einen Tag benötigt, wenn sie

ihm komplett vorgelegen hätten. Die Vollendung der Suitenabschrift mit den vom Druck kopierten Suiten in h und F darf mit der Rückkehr des Prinzen Johann Ernst von dessen Bildungsreise nach Holland in Verbindung gebracht werden⁶. Der Weimarer Prinz (1696–1715), mit Bach und Johann Gottfried Walther befreundet, brachte 1713 aus Amsterdam Musikalien mit, darunter vermutlich Vivaldis 11 Konzerte *Estro armonico* Op. 3 (Roger-Druck von 1711) und ebenso vermutlich Dieuparts *Six Suites*. Beide Werksammlungen haben Bach bekanntlich nachhaltig beeinflusst, was neben den Orgeltranskriptionen BWV 593 und 596 auch die *Englischen Suiten* beweisen: Vivaldi hat die konzertanten *Préludes* der Suiten BWV 807–811 inspiriert, Dieupart die Tänze und Galanterien.

Mehrere Beobachtungen sprechen dafür, daß Bachs *Englische Suiten* früher, als bisher vermutet, entstanden sind, nämlich vor 1717. Zwar mag jedes dieser Indizien, für sich genommen, leicht zu entkräften sein, zusammen gesehen aber, kommt ihnen eine gewisse Beweiskraft zu: Erstens fällt eine Eigenheit in Bachs Orthographie auf, die sich bis etwa 1713 nachweisen läßt: die Auflösung einer durch # erhöhten Note teils durch b und teils durch ♭. Nach 1713 kommt die Auflösung durch ♭ nicht mehr (oder nur noch ausnahmsweise) vor. Demnach bezeugen die noch vorhandenen b-Auflösungen in den Dieupart-Suiten in f und h, daß diese kaum später als 1713 geschrieben wurden. Vielleicht fällt das Ende von Bachs Dieupart-Abschrift mit dem Beginn der Arbeit an den *Englischen Suiten* zusammen. Jedenfalls steht in der Quelle D 1 im *Prélude* der ersten Suite (T. 21) noch ein letztes (anachronistisches) b-Zeichen. Zweitens gilt Johann Gottfried Walthers Abschrift von BWV 806a als älteste erhaltene Quelle: Sie wurde spätestens 1717 angefertigt, das Werk muß also vorher, d. h. in Bachs Weimarer Zeit, komponiert worden sein⁷. Drittens fordert die erste *Englische Suite* – wie Dieuparts Suiten – einen Tastenumfang von Kontra-A bis c^{'''}. Dieser war sicherlich auf einem Instrument am Weimarer Fürstenhof vorhanden⁸. In den Suiten in g und F (BWV 808, 809) scheinen die Töne der Kontra-Oktave umständlich (nachträglich?) umgangen, was darauf hindeutet, daß auch diese Suiten ursprünglich die tiefen Tasten benötigten. Demnach könnten auch sie in Weimar entstanden sein. Viertens fällt die Balkenpause auf, eine Notations-eigentümlichkeit in Bachs Frühwerk, die später kaum noch auftritt, gelegentlich aber noch in den *Englischen Suiten* zu finden ist⁹. Fünftens kehrt die seltene Wendemarke *tournez* (anstelle von *volti* oder *verte*), die Bach in der Dieupart-Kopie ständig verwendet, in den Quellen der *Englischen Suiten* wieder¹⁰. Beide rücken somit zeitlich nahe zusammen. Und schließlich bleiben noch die stilistische Nähe zu Dieuparts Suiten und die Identität zufällig oder bewußt „zitatier“ Wendungen. Auch wenn Bach sein Muster so sehr übertrifft, daß dieses kaum noch zu erkennen ist, so bleibt doch das Motiv der A-Dur-Gigue Dieuparts, das ostentativ die erste der Bachschen Suiten eröffnet, unüberhörbar eine Hommage an das französische Vorbild¹¹.

In Bachs Schaffen gehören die *Englischen Suiten* nun nicht mehr, wie oft angenommen, in die Jahre 1720–1725; vielmehr stehen sie den Weimarer Werken näher als den 1722–1724 entstandenen *Französischen Suiten* (BWV 812–817). Dies kann fast jede Notenseite belegen. So ist zu vermuten, daß die *Englischen Suiten* mit BWV 806a um 1712 begonnen und in ihrem Grund-

bestand noch in Weimar fertiggestellt wurden. Selbst wenn einzelne Korrekturen und Erweiterungen – vor allem in BWV 806–808 – 1720, 1722 und noch Ende 1724 nachzuweisen sind, und die Endfassung schließlich 1725 in Heinrich Nikolaus Gerbers Abschrift (B 2) bezeugt wird, so dürfen wir die Entstehung der *Englischen Suiten* wesentlich früher ansetzen: nämlich im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts¹². Eine chronologische Folge ist – von der Frühfassung BWV 806a abgesehen – nicht auszumachen, allenfalls die Suiten 2 und 6 könnten als letzte komponiert sein.

Sollte es den englischen Auftraggeber, den Forkel erwähnt, wirklich gegeben haben, so könnte dieser mit dem Auftrag auch Wünsche geäußert haben, etwa: Notation (z. B. „englische“ Schlüsselung) und Stil-muster (z. B. Verzicht auf Ouverturen im Stile Lullys), Wünsche, die Bach in den *Englischen Suiten* tatsächlich erfüllt hätte. Unter dem Titel *Six Suites avec les Preludes* mögen sie in Gestalt einer wertvollen Reinschrift und mit dem Kryptogramm des Komponistennamens¹³ außer Landes gelangt sein, während der Autor für den eigenen Gebrauch und seine Schüler vielleicht nur schwer lesbare Konzepthandschriften (die inzwischen auch verloren sind) zurückbehielt¹⁴. So hypothetisch diese denkbaren Zusammenhänge auch sein mögen, Tatsache ist, daß die frühen Quellen fehlen: „CruX“ und Aufgabe der vorliegenden Edition.

Der Herausgeber dankt zuallererst Alfred Dürr, der die Materialfülle der Quellen samt ihrer lösba- ren und unlösba- ren Fragen in der *Neuen Bach Ausgabe* (NBA) dargestellt und damit alle Vorbereitungen zur vorliegen- den Ausgabe erleichtert hat. Dieselben Quellensiglen dort wie hier dienen nicht nur einer möglichst problem- losen Orientierung, sie bezeugen auch die Hochschät- zung der in der NBA erbrachten Leistung. Weiterer Dank gilt dem Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göt- tingen, Frau Anneliese Kück-Spitta, den Leitern und Mitarbeitern der im Quellenverzeichnis genannten Bibliotheken sowie Matthias Böhlert, Lothar Friedrich, Maria Jäger-Jung, Hans-Christian Müller und Colin Tilney.

Walther Dehnhard

¹ Signatur: Mus. Hs. 1538, vgl. Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992, S. 190ff., auch S. 31 und 101. Reihenfolge der sechs Dieupart-Suiten nach Tonarten im Druck: A-D-h-e-F-f, in Bachs Abschrift: A-D-e-f-h-F.

² Alfred Dürr, NBA (Neue Bach Ausgabe), V/7, *Kritischer Bericht*, Kassel etc. 1981, S. 87.

³ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 100.

⁴ C 1 (s. Quellenverzeichnis). Der Vermerk ist nicht in fehler- haftem, sondern zeitüblichem Französisch geschrieben: *Fait* bezieht sich auf die erste Suite oder auf den gesamten Sammelband, *pour les Anglois* bedeutet ganz allgemein „für Engländer“.

⁵ Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek*, S. 200ff. und Peter Wollny, *Neue Bach-Funde*, in: *Bach-Jahrbuch* 83, 1997, S. 7–20.

⁶ Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek*, S. 202.

⁷ Beißwenger, *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH*, Wiesbaden 1992, S. 11–39, bes. S. 22 und 27.

⁸ Alfred Dürr, *Tastenumfang und Chronologie in Bachs Klavierwerken*, in: *Festschrift Georg von Dadelsen*, hg. von Thomas Kohlhase und Volker Scherliess, Stuttgart 1978, S. 73–88, bes. S. 80f. Wiederabdruck in: Alfred Dürr, *Im Mit- telpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, Kassel 1988, S. 220–231, bes. S. 224.

⁹ BWV 806a, Satz 1, T. 6, BWV 808, Satz 2, T. 22, BWV 810, Satz 1, T. 96ff. und BWV 810, Satz 7, T. 16.

¹⁰ B 1, C 1, E 1, F 1, F 5.

¹¹ Dieupart's Motiv begegnet auch in einer Gigue von Gaspard Le Roux, *Pièces de Clavessin*, Paris 1705.

¹² Darauf hat zuerst Alfred Dürr hingewiesen: *Probleme der musikalischen Textkritik. Dargestellt an den Klaviersuiten BWV 806–819 von J. S. Bach*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 15), Wolfenbüttel 1982, S. 83–93. Wiederabdruck in: Dürr, *Im Mittelpunkt Bach*, S. 239–243, bes. S. 243. – Vgl. NBA V/7, *Kritischer Bericht*, S. 85f.

¹³ Man suche in der Gigue der sechsten Suite!

¹⁴ NBA V/7, *Kritischer Bericht*, S. 88.

VORSCHLÄGE ZUR INTERPRETATION

Bachs *Englische Suiten* wurden für das Cembalo ge- schrieben, sie werden heute aber selbstverständlich häufig auf dem modernen Klavier gespielt. Zwangs- läufig führen unterschiedliche Instrumente zu ver- schiedenen Aufführungspraktiken, aber instrumentge- bundene Klangfülle und Klangfarbe sind dabei weniger ausschlaggebend als Fragen der Verzierungslehre, der Artikulation, des Tempos, der Dynamik sowie der Charakteristik der verschiedenen Tänze. Deshalb wen- den sich die folgenden Bemerkungen nicht nur an Cembalisten, sondern auch an den Interpreten auf dem modernen Klavier.

Tempo, Metrum, Akzentuierung

In der Musik der Bachzeit gab es zwei grundlegende Richtlinien, eine angemessene Geschwindigkeit und damit den richtigen Ausdruck der Affekte oder Leiden- schaften zu erreichen, die im jeweiligen Satz oder Tanz

enthalten sind. Dies waren erstens die Tempo- oder Charakterangaben am Anfang des Stückes (z. B. italie- nisch: *allegro*, *adagio* oder französisch: *tendrement*, *gai- ment*) sowie zweitens die Taktbezeichnungen (C, 3/2, 6/8 etc.). Weitere Hinweise geben uns die Namen der Tänze selbst. Zeitgenössische Erläuterungen aller drei Faktoren sind häufig verwirrend und widersprüchlich, aber sie können doch dem heutigen Spieler wertvolle Hinweise zu anderen Aspekten der Aufführungspraxis geben, wie etwa Gestaltung der Phrasen und Betonung. Zwei Bei- spiele für hilfreiche Ratschläge stammen von Sébastien de Brossard 1703 und, fünfzig Jahre später, von Carl Philipp Emanuel Bach. Brossard schrieb: *Largo... sehr langsam, das Taktmaß wird gleichsam vergrößert und die Grundschnitte werden oft inegal gespielt*¹. C. P. E. Bachs Bemerkung zur Tempowahl ist mehr grundsätz- licher Natur: *Der Grad der Bewegung läßt sich so wohl nach dem Inhalte des Stückes überhaupt, den man durch gewisse bekannte italiänische Kunstwörter anzuzeigen*

pfllegt, als besonders aus den geschwindesten Noten und Figuren darinnen beurtheilen. Bey dieser Untersuchung wird man sich in den Stand setzen, weder im Allegro übereilend, noch im Adagio schläfrig zu werden.² Von dem erstgenannten System, den Tempo- und Charakterangaben, macht Bach in den *Englischen Suiten* fast keinen Gebrauch. Dagegen setzte Bach die Vertrautheit des Spielers mit den meisten der üblichen Taktbezeichnungen und seine Kenntnis der bekannteren französischen Tänze voraus.

Bei den Taktbezeichnungen lag der Hinweis auf ein entsprechendes Tempo im Nenner des Bruches: je größer die Zahl, desto schneller sollte das Tempo sein. So wurde 3/8 schneller genommen als 3/4, 12/16 schneller als 12/8³. Für die meisten Theoretiker repräsentierte das Zeichen C ein langsames Tempo, wie es auch für taktfreie Musik (*Stilus Phantasticus*-Toccaten, *Préludes non-mesurés* etc.) und für das Rezitativ benutzt wurde. Bach schrieb in den *Englischen Suiten* seine Allemanden in C und seine Couranten in der normalen französischen 3/2-Notierung (die Correnti nach italienischer Art in den Partiten 1, 3, 5 und 6 beanspruchen 3/4 und 3/8 für ihr schnelleres Tempo). Die Sarabanden sind mit Ausnahme von Nr. 6 (3/2) im 3/4-Takt notiert, und bei den Gigueen benutzte Bach verschiedene Taktbezeichnungen: 6/8 für Nr. 1 und 2, 12/8 für Nr. 3 und 4, 3/8 für Nr. 5 und – als schnellste – 12/16 für Nr. 6. Bourréeen und Gavotten stehen im 2-, Menuette im 3- und Passepieds (schnelle Menuette) im 3/8-Takt. Die von Tanzformen unabhängigen *Préludes* weisen sechs verschiedene Taktvorzeichnungen auf, von denen keine ausgesprochen langsamer Natur ist.

Wenn wir die Taktbezeichnungen zu den Beschreibungen der Tänze in Beziehung setzen, finden wir grundsätzliche Übereinstimmung. C, das Zeichen für schwere, gewichtige Musik entspricht nach Walther der *ernsthaften und gravitätischen Allemande*. Die Courante, deren *Rhythmus der allerernsthafteste ist, den man finden kann*⁴, wird gut charakterisiert durch die 3/2-Vorzeichnung, zu der Mattheson vermerkt: *Es lässet sich diese Mensur zu vielen Sachen, insonderheit aber zu tristen Arien, in Sonaten, zum adagio, zu Sarabanden u. d. gl. gar geschickt gebrauchen, wiewohl solches viel von der Componisten Fantasie dependieret, welche sich heutigen Tages dieses Tactes nicht offte bedienen*.⁵ – In diesem Zusammenhang sollte natürlich daran erinnert werden, daß Bachs Suiten keine zum Tanzen gedachten, sondern stilisierte Tänze enthalten und daß dies bei der Einschätzung überlieferter Schriftzeugnisse berücksichtigt werden muß, üblicherweise in Richtung auf ein ruhigeres Tempo, hier aber eher hin zu einer lebendigeren Spielweise. Jedoch darf dabei die Unterscheidung zwischen der eleganten, gemessenen französischen Courante mit ihren wechselnden Metren und der lebhaften italienischen Corrente nicht außer Acht gelassen werden.

Zur Notierung des 3/4-Taktes schreibt Mattheson: *Ist der allergebräuchlichste unter den Triplen, und läst sich zu vielen, doch mehrentheils lustigen Sachen appliciren, darunter die Menuetten den grösten Theil ausmachen*⁶. Zwischen den Taktvorzeichnungen 3/4 und 3, mit der die beiden Menuette der vierten Suite bezeichnet sind, finden die meisten Theoretiker nur einen geringen oder gar keinen Unterschied. Zum Vortrag des Menuetts schreibt Quantz: *Ein Menuet spiele man hebend, und markire die Viertheile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche; auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag*⁷. Die Passepieds (schnelle Menuette) empfiehlt Quantz *theils etwas leichter, theils etwas geschwinde zu spielen als ein Menuett*⁸.

In den Sarabanden, die alle außer in der sechsten Suite (3/2) im 3/4-Takt stehen, sind die Grundsschläge sehr langsam zu zählen, das Tempo richtet sich jeweils nach den kleinsten Notenwerten. Demzufolge ist die Sarabande der zweiten Suite fließender zu spielen als die der ersten, die der vierten Suite am schnellsten. Die reicher ausgezierten *agrémentes* können im Tempo etwas zurückgenommen werden. (Dieser nahezu unmerkliche Tempounterschied könnte dafür sprechen, daß die *agrémentes* nicht, wie es oft geschieht, als Wiederholungen, sondern als selbständige Sätze aufzufassen sind. Dies bezeugen auch die Prima- und Seconda-volta-Takte im Double der sechsten Sarabande.) Die kleinen Notenwerte der *agrémentes* (z. B. Suite 3, Sarabande, T. 1 und 9) müssen innerhalb der strikt eingehaltenen Grundsschläge frei ausgespielt werden. Ein die Notenwerte unter die Sechzehntelgrenze verringernder Balken bedeutet nicht mathematisch genaue Halbierung der Tondauer, sondern eine gewisse Beschleunigung des Tempos, die bei Vorhandensein eines zweiten zusätzlichen Balkens entsprechend stärker ausfällt.

Die Bourréeen (Suite 1 und 2) stehen ausnahmslos im 2-Takt. Zu dieser Taktvorzeichnung schreibt J. P. Sperling: *Sie bedeutet zwar einen Ordinar-Tact, welcher 4 Viertel in sich hat: Es wird aber solcher Tact sehr geschwind tractiret, also, daß zwey dergleichen Tacte fast nur so lange dauern als sonst einer*⁹. Zu beachten ist das Wort *fast*! Mit der gleichen Taktvorzeichnung sind die Gavotten versehen. Sie erhalten zum Halbtakt (einschließlich des eröffnenden) einen schwereren Akzent als zur Takteins. Bach wirkt diesem Effekt manchmal entgegen, indem er die höchste Note einer Phrase am normalen Platz, also auf der Takteins, bringt, z. B. Suite 3, Gavotte I, T. 7, 25 und 32. Die zweiten Gavotten sind jeweils Musetten, eine Stilisierung des Dudelsackspiels. Nach Quantz sollen Musetten *sehr schmeichelnd* vorgetragen werden¹⁰.

Die Gigueen changieren zwischen dem gemessenen französischen (Suite 1) und dem schnelleren italienischen Typ (Suite 2–6). Eine Ausnahme bildet die fünfte Gigue mit ihrem düsteren Charakter (Chromatik, Melancholie, häufig mit drei Harmonien pro Takt). Sie scheint ein Beispiel für einen ruhigeren und ausdrucksstärkeren, nach Mattheson¹¹ und anderen Autoren *par affectation* gespielten 3/8-Takt zu sein. Er wird nicht nach der gewöhnlichen Art in ganzen Takten, sondern in drei Achteln geschlagen. Für das ideale Tempo eines Bachschen Musikstückes überhaupt entscheidend ist, wie das Metrum zu schlagen ist, und wo Akzente zu setzen oder zu unterdrücken sind. Einen C-Takt in langsamen Halben zu schlagen oder zu spielen, führt zu einem absolut anderen Ergebnis, als wenn man bei gleicher Bezeichnung schnelle Viertel schlägt. Interessanterweise liegt der Unterschied nicht in erster Linie in der Geschwindigkeit, sondern im Charakter: die größere Zahl von Schlägen bewirkt Schwere und behindert den Fluß der Musik. Dies gilt sinngemäß auch für die Gavotten und Bourréeen der *Englischen Suiten*.

Zusammengesetzte Metren wie der 6/8-Takt verlangen besondere Aufmerksamkeit. Mattheson sagt von diesem Takt: *Sein Gebrauch ist bey heutiger Composition fast der schönste, und schickt sich zu allerhand coulantem, melodischen auch frischen und hurtigen Sachen sehr wol*¹². Bach wählte ihn für drei Sätze in den *Englischen Suiten*, für die erste und die zweite Gigue und das fünfte *Prélude*. Alle drei sind fließend und melodisch, wobei die zweite Gigue vermutlich schneller als die zwei anderen Sätze aufzufassen ist, da sie keine Sechzehntelnoten enthält. Hinzu kommt, daß der zweite Schlag des Taktes leichter als der erste genommen werden sollte, ein

Effekt, der auf dem Cembalo durch weniger betonten Anschlag (d. h. durch Verkürzen der akustischen Lücke vor dem Anschlag – also mehr gebundenes Spiel) und auf dem Klavier durch leisere Dynamik zu erreichen ist. (Auf dem Cembalo können Nebennoten – schwache Taktzeiten und ihre Unterteilungen – auch durch einen dezenten Gebrauch von inegalen Noten zurückgenommen werden.)

Mit der unterschiedlichen Gewichtung der betonten Taktzeiten im 6/8-Takt mag eine besondere Takteinteilung in Johann Schneiders Abschrift des g-Moll-Prélude (Quelle B 1) zusammenhängen. In diesem im 3/8-Takt notierten Stück zog der Kopist nämlich nur nach den geradzahlgigen Takten den Taktstrich vollkommen durch, nach den ungeradzahlgigen deutete er ihn dagegen nur an. Damit wollte er möglicherweise anzeigen, daß der Satz zwar im schnellen 3/8-Tempo gespielt, die Taktschwerpunkte aber nur im weiteren 6/8-Abstand gesetzt werden sollten. Eine reguläre 6/8-Notation hätte hingegen ein zu langsames Tempo bedeutet. Bach selbst aber – wenn er eine derartige Interpretation überhaupt beabsichtigte – scheint es auf die Fixierung solcher Details nicht angekommen zu sein; denn er hat in den sieben eigenhändig von ihm ergänzten Schlußtakten – wie übrigens auch alle anderen Kopisten der *Englischen Suiten* – reguläre 3/8-Takte notiert.

Artikulation

Das wichtigste Artikulationszeichen in der Musik des 18. Jahrhunderts ist der Legatobogen. Er zeigt dem Spieler nicht nur, wie er artikulieren soll, sondern übermittelt ihm auch eine entscheidende Information zur dynamischen Gestaltung: nämlich, daß die erste Note unter dem Bogen einen Akzent erhält, während die übrigen Noten *diminuendo* gespielt werden.

In den *Englischen Suiten* sind einige Sätze reichlich mit Legatobögen ausgestattet (so z. B. die erste Sarabande und die *agréments* der zweiten); andererseits sind sie in vielen Sätzen gar nicht vorhanden. Aber bereits die Prüfung der existierenden Bögen kann über Bachs Artikulationsabsichten Aufschluß geben, wie auch darüber, wo der Spieler Bögen sinngemäß ergänzen sollte. Die Übereinstimmung zwischen Bogen und Akzent tritt am klarsten in der zweiten A-Dur-Courante, Double 2 hervor, wo in der zweiten Hälfte des Stückes fast jeder Takt gebundene Gruppen von vier Achteln aufweist; sie stimmen mit den drei Schlägen der Taktvorzeichnung überein. In der folgenden Sarabande, T. 1, 5, 9 etc. fällt der Beginn des Bogens auf den üblicherweise schweren zweiten Schlag des Tanzes, und der Triller auf der dritten nachfolgenden Note sollte als unakzentuierter Pralltriller, Bachs *accent und trillo* (siehe *Ornamentik*), ausgeführt werden. In anderen Sätzen (z. B. A-Dur-Courante, T. 16) vermerkt Bach derartige Bögen weitaus sporadischer, üblicherweise, um eine Dissonanz hervorzuheben oder um eine doppelschlagartige Wendung anzuzeigen. In T. 5 der a-Moll-Courante gliedern die Bögen die Baßlinie in drei Gruppen, im Gegensatz zur zweischlägigen Akzentuierung des Diskants, ein metrischer Scherz, der ebenso auch im nächsten Takt ausgeführt werden sollte.

Die bisher behandelten Bögen reichen meist über vier Noten. Längere Bögen benutzt Bach, um mehrere kurze Noten zusammenzufassen und einer zu langsamen Ausführung vorzubeugen. Kurze Bögen über lediglich zwei Noten hingegen sind vor allem rhythmisch unter Hervorhebung ihrer Stark-Schwach-Abfolge wiederzugeben, manchmal auch mit einer Lang-

Kurz-Abstufung (z. B. e-Moll-Sarabande, T. 14). Zu dieser Kategorie zählen auch die Bögen zu den repetierenden Vierteln in der ersten Bourrée der A-Dur-Suite (T. 34ff. Baß). Sie sind auf keinen Fall als Haltebögen zu verstehen. Triolenfolgen sollten in Mehrfachen von drei gruppiert werden, ob dies angegeben ist (z. B. erste A-Dur-Courante, T. 12) oder nicht (z. B. F-Dur-Allemande: hier sind sie vermutlich in Sechsergruppen zu spielen).

Wo keine Bögen vorhanden sind, sollte der Spieler vergleichbare, anderenorts bezeichnete Figuren herausfinden, um entsprechende Rhythmen oder Akzente durch die Artikulation zu unterstreichen (z. B. F-Dur-Sarabande, T. 3, 7, 8, 23 und 24). Gleiches gilt für die Staccato-Punkte im ersten Takt der fünften Sarabande. Sie sollten an allen entsprechenden Stellen sinngemäß ergänzt werden.

Eine leichte Lang-kurz-Ausführung benachbarter Noten (die subtile französische Spielweise der *notes inégales*) wird dazu dienen, lange Linien unakzentuierter Noten in faßbare Einheiten zu gliedern (z. B. A-Dur-Gigue). Solche rhythmischen Veränderungen sind indessen üblicherweise bei Bindungen von vier, sechs oder mehr Noten und bei Sprüngen zu vermeiden. Ein Bogen zu den Noten eines gebrochenen Akkordes (z. B. Suite 2, Sarabande, T. 15, 17, 18) zeigt an, daß die einzelnen Akkordtöne liegenbleiben sollen¹³.

Wo weder Bögen, noch Staccato-Zeichen erscheinen, wurde von zeitgenössischen Theoretikern empfohlen, die Noten nur ungefähr in der halben Länge des ausgeschriebenen Notenwertes zu spielen. Diese Anweisung darf jedoch nicht zu ernst genommen werden, ihre sklavische Befolgung wäre ebenso katastrophal wie durchgängiges Legato oder Staccato. Nach der vorangegangenen Erörterung dürfte zu erkennen sein, daß die Möglichkeiten des Non-legato-Spiels nicht unbegrenzt sind, und daß die meisten der Bachschen Phrasen die dynamische bzw. akzentuierende Gestaltung erfordern.

Ornamentik

Erster Ratgeber für Bachs Ornamente ist die *Explicatio* von 1720 im *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (s. S. XVI). Die *Explicatio* ist eine Tabelle, die Bach zusammenstellte, um Wilhelm Friedemann die ungefähre Ausführung gewisser allgemeingebräuchlicher Ornamentzeichen zu zeigen. Die *Explicatio* enthält nicht alle von Bach benutzten Symbole. Von den in den *Englischen Suiten* benutzten Zeichen fehlen der Schleifer (ω), das Arpeggio ($\{$), das italienische Trillerzeichen (tr), der Doppelschlag zwischen zwei Noten und schließlich die u. a. bei Johann Gottfried Walther erläuterte Intervallbrechung von Terzen durch Schrägstrich (z. B. Suite 1, Courante, T. 1). Nach Walther¹⁴ ist das letztgenannte Zeichen bei einfachem Vorkommen als *Tierce coulée* auszuführen:



Bei mehrfachem Vorkommen in Folge als rhythmisierte Brechung mit nachschlagender Oberstimme:



Die Arpeggio-Linie in Suite 4, Courante, T. 11 bezeichnet dagegen möglicherweise eine durchlaufende Terz (*tierce coulée*)¹⁵.

Das Zeichen *tr* könnte mit dem auf der Hauptnote beginnenden Triller in Verbindung gebracht werden, wie er in Italien und Deutschland vor Bach verbreitet war. – Auch in Frühwerken Bachs ist er noch zu finden. Die Regel, den Triller mit der oberen Nebennote zu beginnen, gilt also nicht ohne Ausnahme: Der musikalische Kontext muß in jedem Fall entscheiden. So dürften die Triller im d-Moll-Prélude, T. 7 und 25 – wahrscheinlich auch T. 28 – am besten mit der oberen Nebennote zu beginnen sein. Für die Triller der d-Moll-Gigue, T. 6, 8, 11, 13 und 20 mag hingegen schon die Umkehrung der Verzierung in der zweiten Hälfte des Satzes den Trillerbeginn auf der Hauptnote nahelegen.

Eine andere häufige Ausnahme vom Beginn des Trillers mit der oberen Nebennote betrifft Bachs *accent und trillo* (C. P. E. Bach: *Pralltriller*). Dieses Ornament kommt immer im Zusammenhang mit einem absteigenden Sekundschritt vor. Die mit dem Trillerzeichen versehene Note wird leicht und unakzentuiert an die vorausgehende Note angeschlossen. Beispiele für diese so wichtige, oft aber falsch ausgeführte Verzierung bietet in den *Englischen Suiten* u. a. die g-Moll-Sarabande, T. 3, wo die vorausgehende Viertelnote mit einem Bindebogen angebunden ist, oder im selben Satz T. 11 in beiden Händen, wobei der in der linken Hand fehlende Bogen sinngemäß zu ergänzen ist. In der A-Dur-Sarabande erscheint er durchweg (T. 1, 5, 9, 17 etc.) auf dem dritten von jeweils vier unter einem Bogen zusammengefaßten Achteln.

Vorschläge schreibt Bach entweder in kleinen Noten oder mit dem *accent*-Häkchen (vgl. *Explicatio*). Zu bemerken ist, daß dieses Symbol oft eine Form mit zwei Häkchen (∞) annimmt, vielleicht, um einen – zumindest in der Theorie – obligatorischen Bogen zwischen dem Ornament und der Hauptnote anzudeuten. Der Vorschlag ist immer betont, immer stärker als die folgende Note und immer geschmeidig an diese angebunden. In Akkorden ist er, seine eigene Auflösung ausgenommen, gleichzeitig mit allen anderen Noten zu spielen, obgleich in der Praxis eine leichte Arpeggierung nötig sein mag, um die Härte der resultierenden Dissonanz zu mildern (z. B. sollte im Es-Dur-Akkord in der g-Moll-Sarabande, *agrément*, T. 16 das *as'* auf keinen Fall vor dem Rest des Akkordes erklingen). Bei aufsteigenden Sekunden ist der Vorschlag oft mit einem Mordent kombiniert, bei absteigenden mit einem Triller, so z. B. in den *agréments* der g-Moll-Sarabande, T. 5 und 6: Mordent, T. 12: Triller.

Die Länge eines Vorschlages kann – je nach Kontext – erheblich variieren. Die Grundregel lautet: die Hälfte des Wertes der Hauptnote, wenn diese zweizeitig, zwei Drittel, wenn diese dreizeitig ist¹⁶. Für die erste Proportion gibt Bach in der *Explicatio* fünf Beispiele. C. P. E. Bach gibt in seinem *Versuch* beide Regeln an. Eine solche Ausführung ist aber nur selten zufriedenstellend. Exakt der halbe Wert der Hauptnote kann an solchen Stellen wie T. 8 der A-Dur-Sarabande zutreffen, um einen Abschnitt abrundend zu beschließen. Bei dem ziemlich gleichen Notenbild der Takte 10, 12, 16 usw. wäre jedoch eine viel kürzere Spielweise vorzuziehen – vielleicht so kurz wie ein längerer Sechzehntelwert, wobei die Noten der linken Hand etwas später einsetzen und dann im Tempo wieder anziehen könnten. Zumindest erlaubt es diese Lösung, daß eine Stimme zu Ende geführt werden kann, bevor die andere eintritt. Viele Vorschläge in den Suiten werden natürlicher klingen, wenn sie aufgelöst werden, bevor sie mit einer anderen

Stimme in Konflikt geraten. Andererseits kann, wo Zeit vorhanden ist, z. B. in beiden Versionen der g-Moll-Sarabande, T. 17–19, die Wirkung intensiviert werden, wenn die expressiven Dissonanzen der kleinen Noten (*as'* etc.) nachdrücklich ausgespielt werden.

Wichtig schließlich ist es jedoch, die Verzierungszeichen nicht immer strikt nach der Regel auszuführen (zumal die Ornamente in den Quellen oft uneinheitlich bezeichnet sind). Bachs Ornamentik setzt intelligentes Mitgestalten voraus, nicht gedankenlose Unterwerfung. Allgemein verlangt sie nach Präzision und Feinfühligkeit bei lebhaftem, nach Gelassenheit und Inegalität bei ruhigem Tempo. Treffende Hinweise gab wiederum C. P. E. Bach: *Es müssen aber alle diese Maniren rund und dergestalt vorgetragen werden, daß man glauben sollte, man höre blosse simple (= originale) Noten. Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles slavische und maschinenmäßige ausschliesst. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel*¹⁷.

Fingersätze

Die frühere Vorschrift, daß für die schweren Taktzeiten die kräftigeren, „guten“ Finger erforderlich seien, während die schwächeren, „schlechten“ Finger die leichten zu spielen hätten, bestand bis in die Bachzeit hinein, aber sie verlor ihre Bedeutung in dem Maße, wie neuere Stimmungssysteme neue Tonarten mit ungewohnten manuellen Anforderungen verfügbar machten. Bach selbst hatte, wie wir aus dem Nekrolog wissen, *sich so eine bequeme Fingersetzung ausgesonnen, daß es ihm nicht schwer fiel, die größten Schwierigkeiten mit der fließendsten Leichtigkeit vorzutragen. Vor ihm hatten die berühmtesten Clavieristen in Deutschland und anderen Ländern, dem Daumen wenig zu schaffen gemacht. Desto besser wußte er ihn zu gebrauchen*¹⁸. Der Unterricht in der Bach-Familie stellte zwei Dinge heraus: den Daumenuntersatz auch in Tonarten mit wenigen oder keinen Vorzeichen und seinen unabdingbaren Gebrauch in Tonarten mit komplizierterer Vorzeichnung. J. S. Bach mag diese Technik nicht allein erfunden haben, aber er muß einer der ersten Spieler gewesen sein, die sie anwendeten. Jedoch können wir nicht eindeutig feststellen, ob Bach ausschließlich das moderne System benutzt hat. Wahrscheinlich verwendete er die jeweils bequemere Applikatur.

Die sechs *Englischen Suiten* haben keine komplizierten Vorzeichnungen – drei Kreuze sind das Äußerste – und sie sind meistens durchaus zurückhaltend in ihren Modulationen. Es ist deshalb nicht die Anatomie der von ihnen durchschrittenen Tonarten, die sie für die ältere Fingersetzung ungeeignet erscheinen läßt, als vielmehr ihre weitgespannte kontrapunktische Konstruktion, zusammen mit Bachs mutmaßlicher eigener Spielweise. Nichtsdestoweniger bringt die vorliegende Ausgabe verschiedentlich geringe Abweichungen vom Standardfingersatz, um einen Affekt hervorzuheben oder einer speziellen Artikulation Nachdruck zu verleihen. So unterstreichen z. B. in der ersten Bourrée der A-Dur-Suite die Fingersätze 4242 und 2424 die paarweise Zusammengehörigkeit benachbarter Noten; in der ersten Bourrée der zweiten Suite, T. 2 verhindert der Fingersatz 12 in der rechten Hand eine unkorrekte Artikulation am Phrasenende; und im F-Dur-Prélude (T. 45ff.) unterstreicht der Gebrauch des Daumens – auch auf Obertasten – die durch die Bögen angezeigte Phrasen- und Betonungsstruktur. Sollten die in dieser Ausgabe vorgeschlagenen Fingersätze jedoch zu ungewohnt sein oder den interpretatorischen Vorstellungen

des Spielers widersprechen, kann dieser jederzeit auf konventionellere Lösungen zurückgreifen.

Bachspiel auf dem modernen Klavier

Bach zeigte ständiges Interesse am Hammerklavier seiner Zeit und war vertraut mit dessen Schönheiten und Nachteilen. Aber das Fortepiano, das Bach kannte und auf dem er spielte, war sehr verschieden vom modernen Klavier. Deshalb scheint es schwer möglich zu sein, verbindliche Regeln über historische Spielpraxis für ein Instrument zu geben, das sich seit dem 18. Jahrhundert so drastisch verändert hat. Einige Hinweise können jedoch gegeben werden. Sie betreffen die Lautstärke, Klarheit, Klangfarbe und den angemessenen Pedalgebrauch und sollten als ein zweites Stadium der Verfeinerung verstanden werden, das bei Beachtung der viel wichtigeren Erfordernisse des Tempos, Metrums, der Akzentuierung und Artikulation erreicht werden kann. Es hat einfach keinen Zweck, auf dem Klavier nach hundert dynamischen Schattierungen zu suchen, wenn das Prinzip der starken und schwachen Töne nicht klar zur Geltung kommt und wenn jede Phrase in einem dumpfen Legato hervorgebracht wird.

Ein auf dem modernen Konzertflügel angeschlagenes Fortissimo ist einem solistischen Spiel von Fugen oder Tänzen der Bachzeit weder in einem kleineren, noch in einem größeren Raum angemessen. Der mittlere bis leiseste dynamische Bereich des Klaviers dürfte der Musik viel mehr Ausdruckskraft geben. Er kommt der Klarheit der Bachschen Satzkunst entgegen, bringt die Polyphonie besser zur Geltung und ermöglicht einen angenehmeren, singenden Ton – alles Qualitäten, die vom 18. Jahrhundert gepriesen wurden. Crescendo und Diminuendo müssen innerhalb dieser Grenzen liegen und unmittelbar aus der Musik herauswachsen, sie dürfen nicht von außen um einer Pseudo-Vielfalt willen künstlich aufgesetzt werden. Pianisten sollten bedenken, daß die Klangfülle eines Cembalos mit der Anzahl der gespielten Noten wächst. Es wäre deshalb dem Schlußteil einer Fugenexposition (z. B. T. 47ff. des a-Moll- oder T. 84ff. des d-Moll-Prélude) völlig wesensfremd, wenn er leiser erklänge als die einstimmige Eröffnung. Auch ist es falsch, Bachs Linien in einer undifferenzierten Monotonie zu spielen, mit der irrtümlichen Vorstellung, daß dies eine Art Nachahmung des Cembalos sei. Aber dynamische Schattierungen dürfen nicht eigenmächtig vorgenommen werden, sondern müssen strukturbedingt und organisch sein. Außerdem sollte die rechte Hand gegenüber der linken nicht bevorzugt werden: Bachs Bässe sind immer mehr als eine simple Begleitung.

Ein ständiges Bemühen um eine fein abgestufte, kontrollierte Sensibilität der Finger im Hinblick auf die Geschwindigkeit des Anschlags wie auch das Experimentieren mit den verschiedenen Klangregistern des Instrumentes (Diskant, Tenor, Baß) werden das Ohr schulen, nach einer nuancenreicheren Tonfärbung zu suchen, als sie normalerweise vom Klavier vorgegeben erscheint. Die Nachahmung anderer Instrumente wird dem Pianisten weitere Anregungen geben. Der klangliche Unterschied der beiden Achtfuß-Register des Cembalos mit ihren unterschiedlichen Anreißpunkten, der Klang eines Achtfußregisters in Verbindung mit den Oktavsaiten, der Glanz der Tutti-Registrierung in Kontrast zur volltönenden Klarheit eines einzelnen Registers, der zarttönende Diskant und die transparen-

ten Bässe des Hammerklaviers – all dies vermag das Ohr des Pianisten zu schärfen und ihn ermutigen, nach Möglichkeiten zu suchen, dem relativ dunklen, grundtönigen Klavierklang Glanz zu verleihen. Am hilfreichsten mag hier vielleicht das Clavichord sein, dessen Differenzierungsmöglichkeiten der Dynamik und des Ausdrucks denen des Klaviers ähneln.

Schließlich sollte sich der Spieler nicht vor dem Gebrauch der Pedale scheuen. Das *una corda*-Pedal, vorsichtig und sparsam benutzt, kann bei langsamer, ausdrucksvoller Musik einbezogen werden oder zeitweilig bei Wiederholungen, wo es fast an ein zweimanualiges Cembalo zu erinnern vermag. Die Sarabanden der *Englischen Suiten* ohne *agréments* mögen hierfür ideal geeignet sein. Zurückhaltung ist auch beim rechten Pedal immer nötig, aber es soll durchaus benutzt werden, sorgfältig und für bestimmte Zwecke. Seine Aufgabe ist es, ausgehaltenen Harmonien Farbe zu geben und bestimmte Schwerpunkte hervorzuheben, nicht aber, die Mehrstimmigkeit mit unerwünschten Nachklängen zu durchsetzen. Aus diesem Grunde sollte man es vor allem kurzzeitig und dafür häufig wiederkehrend anwenden und möglichst nicht mit Nachdruck länger aushalten.

Für ein letztes Wort zur Frage der Vollkommenheit des Spiels, auf welchem Instrument auch immer, alt oder neu, müssen wir uns wiederum an C. P. E. Bach wenden: *Der gute Vortrag ist also sofort daran zu erkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugemessenen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stücks abgewogenen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entsteht das Runde, Reine und Fließende in der Spielart, und wird man dadurch deutlich und ausdrückend.*¹⁹

Colin Tilney
(Übersetzung Peter Hauschild)

¹ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris 1705.

² Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Erster Teil, S. 121, § 10.

³ Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Pars Prima, Kap. 3 (*Vom Tacte insonderheit*), S. 76–79 und George Houle, *Meter in Music 1600–1800*, Indiana 1987, S. 47 and 143.

⁴ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Artikel: *Allemande* und *Courante*.

⁵ Mattheson, *Das neu-Eröffnete Orchestre*, S. 86, § 16.

⁶ Mattheson, *Das neu-Eröffnete Orchestre*, S. 86, § 16.

⁷ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, S. 271, § 58.

⁸ Quantz, *Versuch*, S. 271, § 58.

⁹ Johann Peter Sperling, *Principia Musicae*, Bautzen 1705, S. 66.

¹⁰ Quantz, *Versuch*, S. 270, § 58.

¹¹ Mattheson, *Das neu-Eröffnete Orchestre*, S. 87, § 17.

¹² Mattheson, *Das neu-Eröffnete Orchestre*, S. 80, § 9.

¹³ C. P. E. Bach, *Versuch*, S. 126, § 18: *Wenn Schleiffungen über gebrochene Harmonien vorkommen, so kan man zugleich mit der gantzen Harmonie liegen bleiben.*

¹⁴ Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hg. von Peter Benary (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2), Leipzig 1955, S. 37.

¹⁵ Walter Emery, *Bach's Ornaments*, Sevenoaks (Kent) 1953 (1973), S. 104.

¹⁶ C. P. E. Bach, *Versuch*, S. 65, § 11 und Tabula III, fig. Vff.

¹⁷ C. P. E. Bach, *Versuch*, S. 119, § 7.

¹⁸ *Nekrolog*, in: *Bach-Dokumente*, Bd. III, S. 88.

¹⁹ C. P. E. Bach, *Versuch*, S. 117, § 4.

PREFACE

In respect of style, order of movements and movement titles the 'English Suites' of Johann Sebastian Bach belong to the French tradition so that their name does not actually seem suitable. Bach unquestionably knew the works of the French composers d'Anglebert, Le Roux, Rameau, Louis and François Couperin and was also familiar with French-inspired Suites by Böhm, Fischer, Froberger and Buxtehude. It was in particular a collection of Suites by Charles Dieupart (ca. 1670 – ca. 1740) which served him as model and inspiration. Bach himself transcribed Dieupart's *Six Suites pour le Clavessin*, printed by Etienne Roger in Amsterdam 1701 into a notebook used for his own studies which is today preserved in the *Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*¹. Though quickly, even at times hurriedly written, the script unambiguously shows that Bach was the copyist. His copy partly follows the (lost) manuscript materials (Suites in A, D, e, f) and partly the printed edition (Suites in b and F). The clefs vary between the printed edition and the copy. While Roger and Dieupart publish in French keyboard notation – treble and baritone clefs – Bach mostly uses the German notation with soprano and bass clefs in his transcript. Only in the last two Suites in b and F does he consistently use the "English" combination of treble clef for the right hand and bass clef for the left hand. Occasional thirds errors – notes of the same name vary by this interval between soprano and treble clef – show that Bach was not accustomed to this way of writing. Apparently Bach was trying our modern keyboard notation for the first time, a notation which had already been in use in England since Purcell² and during the 18th Century was to establish itself everywhere as the most practical and today remains the accepted form. The sources of the 'English Suites' are also, with a few exceptions, written in the "English" tradition, reason enough to assume that the new form of notation gave rise to the name. The report of Johann Nikolaus Forkel that the Suites had been, 'made for a well-to-do Englishman'³ and named accordingly, moreover Johann Christian Bach's general note on the title page of the First Suite (BWV 806) *Fait pour les Anglois*⁴ could both be understood as plausible allusions to the unusual notational style.

Thirds errors occur unusually often in the sources of the 'English Suites'. Depending on the clef of the original the writer could easily write a third too low or too high when transcribing. Such writing or reading mistakes could even escape the notice of experienced copyists and we must accordingly accept them from unpractised students and copyists. A number of copying mistakes, some caused by clefs, some by other oversights have remained in the transmission of the 'English Suites' – despite all revisions – to this day. The present edition attempts to correct them.

Bach's Dieupart manuscript copy mentioned above is also chronologically instructive. Through handwriting analysis and comparison Kirsten Beißwenger has been able to establish the copy dates⁵. Begun in 1709–12, the copying stretched, with interruptions, into the year 1714. It would seem that only parts of the original were available as the transcription of the Six Suites would have taken Bach hardly a day if they had been available to him in their entirety. The completion of the suite copies with the transcription of the printed Suites in b and F may be linked to the return of Prince Johann Ernst from his educational journey to Holland⁶. The

Weimar Prince (1696–1715), befriended with Bach and Johann Gottfried Walther, bought musical works with him from Amsterdam in 1713, works which probably included Vivaldi's 11 concertos *Estro Armonico* Op. 3 (Roger edition from 1711) and equally likely Dieupart's *Six Suites*. Both work collections are known to have had a lasting influence on Bach which is proven by the organ transcriptions BWV 593 and 596 as well as the 'English Suites'. Vivaldi inspired the concert Preludes of the Suites BWV 807–811 while Dieupart inspired the dances and gallants.

A number of observations indicate that Bach's 'English Suites' were written earlier than previously assumed, namely before 1717. Though each of these clues taken alone may well be easy to discount, viewed together they contain a certain strength as evidence. Firstly, a characteristic of Bach's orthography which is traceable to the period before 1713 is noticeable: the resolution of a note raised by a # partly by a b and partly by a k. After 1713 the resolution by a b no longer (or only on exception) occurs. It would thus seem that the b-resolutions which are still found in the Dieupart Suites in f and b show that they were written not later than 1713. Perhaps Bach finished his work on the Dieupart transcriptions around the time he began his work on the 'English Suites'. In any case source D 1 still shows a last (anachronistic) b sign in the Prélude to the First Suite (bar 21). Secondly Johann Gottfried Walther's copy of BWV 806a, considered the oldest surviving source, was completed at the latest in 1717 proving that the work must have been composed before this date, during Bach's Weimar years⁷. Thirdly the fact that the first of the 'English Suites' demands – as do the Dieupart Suites – a keyboard range from *Contra-A* to *c'''*. This was certainly available on an instrument at the Weimar Court⁸. In the Suites in g and F (BWV 808, 809) the notes of the contra octave seem to be awkwardly (perhaps at a later date) avoided indicating that these Suites originally required the deeper keys. They could therefore have been written in Weimar. Fourthly, the rest in form of a beam, a notational feature in Bach's early works which rarely occurs in later periods, is still occasionally found in the 'English Suites'⁹. Fifthly, the rare page-turn indication, *tournez* (instead of *volti* or *verte*) which Bach continuously uses in the Dieupart copy returns in the sources of the 'English Suites'¹⁰. Both works thus come chronologically close to each other and finally the stylistic proximity to the Dieupart Suites and the identity of the unintentional or consciously "quoted" turns of phrase reveals the links between the two works. Even when Bach's work is so superior to his model that the model is hardly recognisable, the motive of Dieupart's A major Gigue which ostensibly opens the first Bach Suite remains a clearly audible homage to the French forerunner¹¹.

In Bach's œuvre the 'English Suites' no longer belong, as often assumed, to the years 1720–25, but are much closer to the Weimar works than to the 'French Suites' (BWV 812–817) composed in 1722–24. This can be seen on almost every page. It can therefore be presumed that the 'English Suites' were begun with BWV 806a around 1712 and were completed in their basic form in Weimar. Even when individual corrections and reworkings – above all in BWV 806–808 – are attributable to the years 1720, 1722 and the end of 1724 and the final version is represented by Heinrich Nikolaus

Gerber's copy, we may place the creation of the 'English Suites' considerably earlier; namely in the second decade of the eighteenth century¹². It is not possible to establish a chronological order – apart from the early version of BWV 806a – but the Suites two and six may have been composed last.

If the well-to-do Englishman who Forkel mentions really did commission the 'English Suites' he may well have expressed some accompanying special wishes perhaps regarding notation and style (e.g. the exclusion of an overture in the style of Lully), wishes that Bach could have actually fulfilled in the 'English Suites'. Under the title *Six Suites avec les Preludes* they may have left the country in the form of a valuable clean copy with the cryptogram of the composer's name¹³ while their author may have only retained concept manuscripts which were difficult to read (and have now been lost) for his own use and that of his students¹⁴. As hypothetical these possible connections may be, the fact is that the early sources are missing: "crux" and task of the present edition.

The editor wishes to thank, firstly, Alfred Dürr who presented the wealth of source material along with its resolvable and irresolvable questions in the *Neue Bach Ausgabe* (NBA) and thereby made the preparations for the present edition easier. The use of the same library abbreviations here and in the NBA not only serves a problem-free orientation but testifies to the estimation in which the NBA's work is held. Further thanks go to the Johann Sebastian Bach Institute, Göttingen, Mrs. Anneliese Kück-Spitta, the directors and staff of the libraries mentioned in the List of Sources as well as Matthias Böhlert, Lothar Friedrich, Maria Jäger-Jung, Hans-Christian Müller and Colin Tilney.

Walther Dehnhard
(Translation Brian Long)

¹ Reference: *Mus. Hs. 1538*, cf. Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* (Kassel 1992), pp. 190sq., also pp. 31 and 101. The printed order of the six Dieupart Suites according to tonality: A-D-b-e-F-f, in Bach's copy: A-D-e-f-b-F.

² Alfred Dürr, NBA (Neue Bach Ausgabe), V/7, *Kritischer Bericht* (Kassel etc. 1981), p. 87.

³ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig 1802), p. 100.

⁴ C 1 (see list of sources). The note is not written in incorrect French but rather the French of the day. *Fait* relates to the first page or to the complete collection, *pour les Anglois* means in general 'for Englishman'.

⁵ Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek*, p. 200sq. and Peter Wollny, 'Neue Bach-Funde', in: *Bach-Jahrbuch* 83 (1997), pp. 7–20.

⁶ Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek*, p. 202.

⁷ Beißwenger, 'Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers', in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH* (Wiesbaden 1992), pp. 11–39, esp. pp. 22 and 27.

⁸ Alfred Dürr, 'Tastenumfang und Chronologie in Bachs Klavierwerken', in: *Festschrift Georg von Dadelsen*, ed. by Thomas Kohlhase und Volker Scherliess (Stuttgart 1978), pp. 73–88, esp. pp. 80sq. Reprinted in: Alfred Dürr, *Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge* (Kassel 1988), pp. 220–231, esp. p. 224.

⁹ BWV 806a, Mvt 1, bar 6, BWV 808, Mvt 2, bar 22, BWV 810, Mvt 1, bars 96sq. and BWV 810, Mvt 7, bar 16.

¹⁰ B 1, C 1, E 1, F 1, F 5.

¹¹ Dieupart's motive is also found in a Gigue by Gaspard Le Roux, *Pieces de Clavessin* (Paris 1705).

¹² Alfred Dürr was the first to point this out: 'Probleme der musikalischen Textkritik. Dargestellt an den Klaviersuiten BWV 806–819 von J. S. Bach', in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft* (Wolfenbüttel, 1982), (Wolfenbütteler Forschungen, Vol. 15), pp. 83–93. Reprinted in: Dürr, *Im Mittelpunkt Bach*, pp. 239–243, esp. p. 243. – Cf. NBA V/7, *Kritischer Bericht*, pp. 85sq.

¹³ One might look in the Gigue of the Sixth Suite!

¹⁴ NBA V/7, *Kritischer Bericht*, p. 88.

SUGGESTIONS FOR PERFORMANCE

Bach's 'English Suites' were written for the harpsichord, but are today of course more often played on the piano. Different instruments lead inevitably to different styles of performance; however, instrumental volume and tone colour are less critical to good playing than matters of tempo, articulation, embellishment and dynamic contrast, or the character of a particular dance. It is therefore hoped that the following notes, while intended to be of central interest to Early Music performers, will also be read by pianists.

Tempo, meter, accent

In the music of Bach's time there were two essential guidelines for achieving a proper speed and, with it, the correct expression of the affects or passions contained in that particular movement or dance. These were, first, the tempo or mood words set at the opening of the piece, either Italian adjectives (*allegro*, *adagio*) or French adverbs (*tendrement*, *gaiment*); and secondly the time-signatures (C, 3/2, 6/8 etc.). A third indication, in music based on the French suite, was the name of the dance itself. Contemporary explanations of all three factors are frequently confused and contradictory, but they can still

provide the modern player with valuable clues to other aspects of performance such as phrasing and accent. Two examples of helpful advice come from Brossard (*Dictionnaire*, 1703) and C. P. E. Bach (*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*), fifty years later. Brossard: 'Largo... very slow, as if enlarging the measure and making the main beats often unequal.'¹ Bach's more general remark about choosing a tempo contains a practical reminder about the importance of the shortest note-values: 'The tempo of a piece, which is usually indicated by a variety of well-known Italian terms, is derived from its overall mood, together with the fastest notes and passages which it includes. Proper attention to these considerations will prevent an allegro from being hurried and an adagio from being dragged.'² In the 'English Suites' Bach makes almost no use of the first system. (The *vitement* over the fourth prelude merely prescribes a lively tempo, the sign C being sometimes understood to mean the same as C, i. e. slow or moderate). Instead he relies on the player's familiarity with most of the standard time-signatures and his knowledge of the commoner French dances.

In the former a hint of the appropriate tempo lay in the fraction's denominator: the larger the figure, the faster the speed should be. Thus 3/8 was to be taken

quicker than 3/4, 12/16 than 12/8³. For most theorists **C** represented a fairly slow tempo, as well as being used for music free from the tactus (*Stilus Phantasticus*-toccatas, unmeasured preludes, fantasias etc.) and for recitative. In the 'English Suites' Bach writes his allemandes in **C** and his courantes in the normal French notation of 3/2 (the Italianate *correnti* of Partitas 1, 3, 5 and 6 require 3/4 and 3/8 for their faster tempi). All but one of the sarabandes (no. 6) are notated 3/4; for the gigue, Bach diversifies his signatures: 6/8, 12/8, 3/8 and – the swiftest – 12/16. Bourrées and gavottes are in **2**, minuets in **3** and passepiés (a fast minuet) in 3/8. The abstract preludes have six different signatures, none of them slow.

If we correlate the signatures with descriptions of the dances, we find general agreement. **C**, the sign for plain, grave music, suits the 'serious and dignified allemande' (Johann Gottfried Walther); the courante, whose measure is 'the most solemn of any'⁴ is well served by 3/2 time, 'found in many pieces, particularly sad arias, in sonatas, adagios, sarabandes and pieces which depend on the composer's fantasy, although few use this sign nowadays' (Mattheson⁵). In this connection it should be remembered, of course, that Bach's suites are not actual dances for dancing and that verbal descriptions will have to be modified, usually in the direction of a quieter pulse, though here – in the courantes – almost certainly towards a more spirited performance. Nonetheless the distinction between the elegant, measured French courante, with its changes of meter, and the volatile Italian dance should not be lost.

Writing of 3/4, Mattheson says that 'it is the most frequently used of all the triples and is applied to many pieces, mostly merry ones, of which minuets are the greater part'.⁶ (Most theorists detect little or no difference between 3/4 and **3**, the sign used for the minuets in the fourth suite). Quantz says of the minuet that it should be 'played with a lift; crotchets should be emphasized with short, but quite heavy, bow-strokes; two crotchets correspond to one pulse'.⁷ He recommends that passepiés be played 'a little more lightly and quickly than a minuet'.⁸

Despite their often detailed melodic writing and the occasional very fast notes, the notated 3/4 of all sarabandes except the last demands that they be given three beats in the bar, even if the three is extremely slow. The relative speed of each sarabande depends partly on the number and prominence of the shortest note-values in the piece; for this reason the second sarabande is more flowing than the first, and the fourth is the fastest of all. The richly ornamented *agrément* versions in Suites 2 and 3 seem to need a slower tempo than the plainer originals. (Such a difference in tempo, although often almost imperceptible, suggests that the *agréments* should not be regarded as repeats, as is commonly done, but played as separate pieces; in fact, the *Double* of the sixth sarabande has its own first- and second-time bars, a clear sign that both simple and decorated versions must be played in full). Small notes in the *agréments* of the third suite (bars 1, 9 etc.) sound most convincing if they are played freely within a strict crotchet beat: the addition of one or two extra beams to the semiquavers does not automatically double or quadruple the speed of the notes; it merely perhaps implies a moderate accelerando, stronger for two beams than for one.

All four bourrées in the first two suites are notated in **2**. J. P. Sperling says of this signature: 'It indicates common time with four crotchets to a bar, but it is beaten so quickly that two of such bars are nearly the same length as one bar of **C**'.⁹ Note the word 'nearly'! Gavottes are also marked in **2**: They take a heavier accent

on the half-bar, including the opening one, than on the barline. Bach sometimes contradicts this expected effect by placing the highest note of a phrase at the normal place – in bars 7, 25 and 32 of the first G minor gavotte, for instance. Of the musette, an evocation of the bagpipe, named as the second gavotte in Suite 3 and heard unmistakably in the same place in Suite 6, Quantz says that it is given a very 'caressing' expression¹⁰. Like the rest of the A major suite, the gigue is based on French models, whereas those that follow (Suites 2 to 6) derive from Italian ancestors and need a more energetic delivery; with the possible exception of the sombre, chromatic fifth, whose 3/8 signature seems strangely at odds with its dark melancholy and frequent changes of harmony. This may be one of those cases, though, where 3/8, if beaten in three rather than the more usual one in a bar, might create a 'calmer, more emotional' mood, in the descriptions of Mattheson¹¹ and other writers. In searching out the ideal tempo for a piece of Bach's music, a final crucial element must be taken into account: how its meter is to be beaten and where accents should be placed or suppressed. Beating (or playing) **C** in a slow two leads to quite different results from beating the same sign in a fast four. Interestingly, the difference is not one of speed, but of mood. The greater number of beats induces heaviness and hinders the flow of the music, as can be verified from experiments with Bach's gavottes and bourrées.

Compound meters like 6/8 need special care in performance. Talking of this signature, Mattheson says: 'It is used most beautifully by composers today and is suitable for flowing, melodic pieces as well as fresh and quick pieces'¹²: Bach chose it for three movements in the 'English Suites', the first and the second gigue and the fifth prelude. All three are 'flowing and melodic', with the second probably faster than the other two movements because of its lack of semiquavers. In this meter it is especially important that the second beat of the bar should be lighter than the first, an effect achieved on the harpsichord by a less pronounced attack – that is, by shortening the gap before the note, playing more "legato" – and on the piano by a softer dynamic. (On the harpsichord inessential notes – weak beats and their subdivisions – can sometimes be further reduced by the use of *notes inégales*).

A curious instance of barring one version of the G minor prelude (Johann Schneider MS, source B 1) may have something to do with the metrical inequality of the 6/8 signature. After heading the piece with a 3/8 signature, the copyist proceeds to place a full barline only after every second bar. If the copyist's intention was to achieve a fast tempo but to avoid an accent on every third quaver, his idea did not appeal to Bach himself. Completing the last seven bars of the piece, he barred it in a regular 3/8.

Articulation

The main written sign used in the eighteenth century to express articulation is the slur. The slur not only gives the player information about how to articulate, it also carries an essential dynamic and interpretative message, namely that the first note under the slur takes a clearly pronounced accent, while the remaining notes are played *diminuendo*. Some movements in the 'English Suites' are richly supplied with slurs (see, for example, the first sarabande and the *agréments* of the second); many, on the other hand, have none at all. Examination of the slurs that do exist, however, will give helpful information, first about Bach's probable intention in

placing articulation marks and, secondly, about where others must be added by the player. The correspondence between slur and accent is at its most obvious in the second A major courante, Double 2, where almost every bar in the second half of the piece shows groupings of four quavers that match the three beats of the time-signature. A similar four-note slur can be found in the sarabande that follows (bars 1, 5, 9 etc.). Here the beginning of the slur falls on the conventionally heavy second beat of the dance, and the trill on its third note should be the unaccented *Pralltriller*, Bach's *accent und trillo* (see *Ornamentation*). In other movements (e. g. the first A major courante, bar 16) Bach marks such a slur rather more sporadically, usually to highlight a dissonance or to indicate a turning formula. In bar 5 of the A minor courante slurs mark off the left hand in three, in contrast to the duple accentuation of the right hand, a metrical joke that should be made again in the next bar too.

The slurs so far discussed have been mostly over four notes. Bach also uses longer slurs, both to group many small notes together and to prevent too slow a tempo from being taken. His short two-note slurs have a different function: they are very rhythmic, executed with an emphatic strong-weak feeling, sometimes with a short-long alteration as well. (Bach writes such a short-long rhythm unambiguously in the E minor sarabande, bar 14). Triplets should be grouped in multiples of three, whether marked (first A major courante, bar 12) or not (the entire F major allemande, probably best grouped in sixes).

Where no slurs exist, the player must add them to all figures that imitate other slurred passages, as well as using them to underline any salient rhythms or accents in the music (F major sarabande, for example bars 3, 7, 8, 23 and 24). The same consistency should apply to the staccato marks in the first bar of the fifth sarabande: any corresponding passage later in the piece should also be played non-legato.

A gentle long-short pairing of adjacent notes (the subtle French device of *notes inégales*) will help to marshal long lines of unaccented notes into manageable units (see the A major gigue). Such rhythmic alterations are usually avoided under slurs affecting four, six or more notes, as they are with disjunct intervals. Occasionally a slur is marked over a broken chord (A minor sarabande, bars 15, 17, 18). In this case the notes of the chord may be held for the length of the slur¹³.

Where a slur seems unwanted and no staccato sign appears, a length of about half the written value of the note is suggested by contemporary theorists. This advice must naturally be taken lightly: dogged adherence to it would be as musically disastrous as continuous legato or staccato. In the light of what has been said, in fact, it will be seen that opportunities for parading the "non-legato rule" are limited and that most of Bach's phrases require the dynamic and accentual shaping of a slur at some point or other in their development. The essential thing for the performer to remember is that he is responsible for thinking about the articulation of every note in every piece.

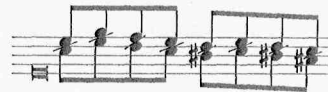
Ornamentation

The primary guide to Bach's ornaments is the 1720 *Explicatio* in the 'Little Book for Wilhelm Friedemann Bach' (see p. XVI). The *Explicatio* is a short list that Bach drew up to show Wilhelm Friedemann the approximate realization of certain common ornament signs; it will serve to translate Bach's ornaments into pitch and sequence, i. e. which note should be played

first and then which notes should follow it. It does not contain all the symbols that Bach used. Missing from those that appear in the 'English Suites' are the slide (w), the arpeggio ($\{$), the Italian trill sign (tr), the turn placed between two notes and, finally, the rising broken third separated by a diagonal line, whose meaning is explained by Johann Gottfried Walther among others. A single ornament of this last kind should be played as a tierce *coulée*.



When it appears several times together, it should be played as a rhythmically broken rising third.



The arpeggio sign in the F major courante, bar 11, on the other hand, probably means a broken third (*tierce coulée*)¹⁵.

The sign tr can perhaps be associated with the tradition of main-note trills found in Italy and in the music of Bach's German predecessors – and possibly also in some of his own early works. However, this correspondence cannot be taken as a rule that has no exceptions: the context should always decide. Thus in the D minor prelude, the trills in bars 7 and 25 – and certainly the one in bar 28 – seem best started with the upper note, while those in bars 6, 8, 11, 13 and 20 of the D minor gigue will correspond more exactly to the inversion of the music in the second half of the piece if they begin on the main note.

Another frequent and crucial exception to the upper-note rule for trills concerns Bach's *accent und trillo* (C. P. E. Bach: *Pralltriller*). The context for this ornament is always a descending second, the trilled note being played lightly and without accent after its stronger partner. Examples of this important and often wrongly played ornament occur, among other places in the 'English Suites', in the G minor sarabande, bar 3, where it has the first note written out as a crotchet and a slur added; in bar 11 of the same piece, both hands, with the slur missing in the left hand; and throughout the A major sarabande (bars 1, 5, 9, 17 etc.), where it is added to the third quaver of a slurred four-note figure.

Bach writes the appoggiatura either in small notes or with the accent sign (see *Explicatio*). (Note that this symbol, which in German is called *Häkchen* or 'little hook', often takes a form with two hooks (>>), possibly to record the existence of an obligatory slur, in theory at least, between the ornament and its note). The appoggiatura is always accented, always stronger than the note that follows and always joined smoothly to that note. In chords it is played simultaneously with all other notes except its own resolution, although in practice a slight arpeggiation may be necessary to soften the harshness of the resulting dissonance. (see, for example, the E flat chord in the G minor sarabande, *agrèments*, bar 16. On no account, though, should the A flat sound before the rest of the chord!). On ascending seconds, the appoggiatura is often combined with a mordent and, on descending, with a trill (G minor sarabande, *agrèments*, bars 5 and 6: mordent and bar 12: trill).

The length of an appoggiatura varies significantly with the context. The rules of thumb are that an appog-

giatura should last for half the following note if that note is duple, and for two-thirds its length if the note is triple. Bach demonstrates five examples of the first condition in the *Explicatio*, and C. P. E. Bach spells out both rules in the *Versuch*¹⁶, but these fractions are not always satisfactory. The exact half-length appoggiatura could certainly be used in such places as bar 8 of the A major sarabande, to round off a section. However, in bars 10, 12, 16 etc., where the situation looks much the same, it seems preferable to adopt a much shorter interpretation – possibly as short as a longish semiquaver, with the left hand notes entering late and then hurrying a little. This solution at least allows one voice to finish before another begins to speak. Many appoggiaturas in the suites will sound more natural if they can be resolved before they conflict with movement in another part. On the other hand, where there is time, as in the G minor sarabande, both versions, bars 17–19, dwelling on the dissonant, expressive small notes (A flat etc.) will intensify the beauty of this strange passage.

A final thought on Bach's ornaments. Many players, faced with the rigidity of the symbols, feel that, if they have correctly followed the sequence of notes in the allotted time, they have done their duty by the music. Alas, Bach's ornamentation asks for intelligent co-operation, not unthinking subservience: precision and delicacy in lively tempi, languor and irregularity in slow. As usual, C. P. E. Bach finds the best things to say: 'Certain deliberate violations of the beat are often exceptionally beautiful... Such embellishments must be full and so performed that the listener thinks he is hearing nothing but the original note. This requires a freedom of performance that rules out everything slavish and mechanical. Play from the soul, not like a trained bird!'¹⁷

Fingering

The earlier rule that strong beats required "good" fingers, while "bad" fingers played weak beats, persisted into Bach's lifetime, but came to have less and less relevance as more flexible tempering made available new keys with unfamiliar physical contours. Bach himself, as we learn from C. P. E. Bach's obituary tribute, had 'devised so convenient a system of fingering that it was not hard for him to conquer the greatest difficulties with the utmost ease. Before his time, the most famous clavier players in Germany and other countries had made little use of the thumb. He, on the contrary, used it most skilfully'¹⁸. Bach family teaching promoted two things: the turning under of the thumb even in keys with few or no accidentals; and its inescapable use in keys with more complicated signatures. J. S. Bach may not actually have invented this technique, but he must certainly have been one of the first players to use it extensively. However, just because Bach is known to have advocated turning the thumb under and passing the longer fingers over it, we cannot state unequivocally that he used "modern fingering" exclusively. It is likely, in fact, that he used whatever felt most comfortable.

The six 'English Suites' do not have complicated signatures – three sharps is the extreme – and are mostly quite restrained in their modulation. It is therefore not the physical nature of the keys through which they pass that makes them in general unsuitable for the kind of older fingering taught to Wilhelm Friedemann (*Applicatio*, 1720), but rather their stretched contrapuntal construction, together with Bach's supposed preferences in his own playing. Nevertheless, at a number of places in this edition minor deviations from standard fingering have been made, sometimes to heighten an affect, at

others to emphasize a special articulation. Thus, in the first A major bourrée, for instance, the fingerings 4242 and 2424 underline the pairing of adjacent notes and are intended to prompt thoughts about a possible slurring; in the first bourrée of the second suite, bar 2, the right hand fingering 12 (instead of 21) will prevent an incorrect articulation at the end of the phrase; and in the F major prelude, from bar 45 on, successive thumbs, even on black notes, force a consistent accent-and-diminuendo (slur) interpretation on a repeated four-note figure. If these fingerings are found too surprising or undermine the player's own concept of how the phrase goes, he can always take refuge in more conventional solutions.

Playing Bach on the piano

Bach took a continuing interest in the piano of his time and was familiar with its beauties – and its drawbacks. But the piano that Bach knew and occasionally played on was quite different from the modern piano, and it therefore seems hardly possible to apply strict rules on historical performance to an instrument which has changed so drastically since the eighteenth century. However, a few hints can be given. They concern volume, clarity, tone colour and the proper use of the pedals and should be considered as a second stage of refinement, to be mastered after the far more important matters of tempo, meter, accent and articulation. There is simply no point in searching for a hundred different dynamic shades on the piano if the basic strong and weak beats are confused, or if every phrase is delivered in an airless legato.

A large grand piano struck fortissimo makes a sound that is not appropriate to a solo performance of Bach's fugues and dances, either to a small audience in a moderate-sized room or to a larger public in a concert hall. The middle to lowest dynamic range of the piano will give the music far more expressive power. That range will also contribute clarity to Bach's textures, allow his counterpoint to be heard better and help the production of a sweeter singing tone, all qualities praised by the eighteenth century. Crescendo and diminuendo must lie within these limits and grow naturally from the music, not be applied from outside for the sake of a spurious variety. Pianists should also remember that volume on the harpsichord increases with the number of notes played. It would therefore be quite unnatural for the end of a fugal exposition (e. g. bars 47 on of the A minor prelude, or the passage from bar 84 in the D minor prelude) to sound quieter than the single-voice opening. Playing Bach's lines in a flat monotone, with the mistaken idea that this is some kind of imitation of the harpsichord, has to be seen as completely wrong, although dynamic schemes must be structural and organic, not arbitrary. In addition, the pianist should guard against favouring the right hand over the left: Bach's basses are always more than a simple accompaniment.

The acquisition of fine shades of finger control over the speed of attack, as well as experiments with the different registers of the instrument (treble, tenor, bass), will train the ear to seek a wider range of tone colour than is normally drawn from the piano. Imitation of other instruments will suggest further sounds that could be adapted by the pianist. The tonal difference, on the harpsichord, between the two eight-foot registers, with their divergent plucking points; the sound of one eight-foot register combined with the octave strings; the splendour of the full instrument contrasted with the rich clarity of a single stop; the delicate treble and trans-

parent bass of the fortepiano – all these sonorities can sharpen the pianist's ear and encourage him to imagine ways of adding sparkle to the relatively dull fundamental quality of the piano's harmonic structure. Most helpful of all, perhaps, may be the clavichord, whose dynamic and expressive possibilities resemble the piano's own.

Lastly, the player should not be afraid of the pedals. The *una corda*, used with discretion – and even then fairly seldom – can be touching in slow, *affettuoso* music or from time to time in repeats, where it comes close to recalling a two-manual harpsichord. The 'English Suite' sarabandes without *agréments* might be ideal candidates for this treatment. With the sustaining pedal, restraint is always needed, but it must of course be used, carefully and for particular ends. Its functions are to colour sustained harmonies and to emphasize certain accents, not to surround the counterpoint with unwanted resonance. For this reason its application is more likely to be short and frequent than constant or prolonged.

For a final word on excellence, on any instrument, old or new, we should turn again to C. P. E. Bach: 'Good performance, then, occurs when one hears all the notes and their embellishments played in correct time with fitting volume, produced by a touch which is related to the true content of a piece. Herein lies the rounded, pure, flowing manner of playing which makes for clarity and expressiveness.'¹⁹

Colin Tilney

¹ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique* (Paris 1705).

² Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753), Part I, p. 121, § 10.

³ Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713), Pars Prima, ch. 3 (*Vom Tacte insonderheit*), pp. 76–79 and George Houle, *Meter in Music, 1600–1800* (Indiana 1987), pp. 47 and 143.

⁴ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothec* (Leipzig 1732), article: *Allemande* and *Courante*.

⁵ Mattheson, *Das neu-Eröffnete Orchestre*, p. 86, § 16.

⁶ Mattheson, *Das neu-Eröffnete Orchestre*, p. 86, § 16.

⁷ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Berlin 1752), p. 271, § 58.

⁸ Quantz, *Versuch*, p. 271, § 58.

⁹ Johann Peter Sperling, *Principia Musicae* (Bautzen 1705), p. 66.

¹⁰ Quantz, *Versuch*, p. 270, § 58.

¹¹ Mattheson, *Das neu-Eröffnete Orchestre*, p. 87, § 17.

¹² Mattheson, *Das neu-Eröffnete Orchestre*, p. 80, § 9.

¹³ C. P. E. Bach, *Versuch*, p. 126, § 18: 'If slurs appear over broken chords, all the notes of the chord may be held for the length of the slur'.

¹⁴ Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, ed. by Peter Benary (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, vol. 2) (Leipzig 1955), p. 37.

¹⁵ Walter Emery, *Bach's Ornaments*, (Sevenoaks [Kent] 1953/1973), p. 104.

¹⁶ C. P. E. Bach, *Versuch*, p. 65, § 11 and Tabula III, fig. Vsqq.

¹⁷ C. P. E. Bach, *Versuch*, p. 119, § 7.

¹⁸ *Nekrolog*, in: *Bach-Dokumente*, vol. III, p. 88.

¹⁹ C. P. E. Bach, *Versuch*, p. 117, § 4.

EXPLICATIO

Verzierungstabelle im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach Table of Ornaments from the Little Book for Wilhelm Friedemann Bach (1720)

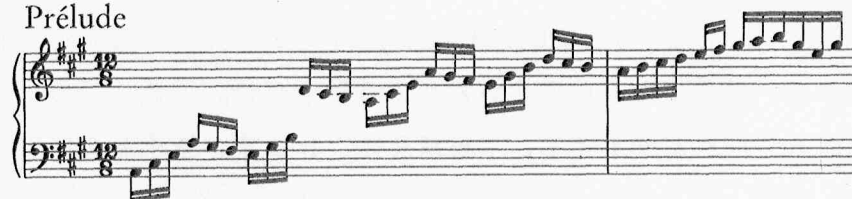
The image displays a table of ornaments from the 'Little Book for Wilhelm Friedemann Bach' (1720). It consists of two rows of musical notation. Each row contains six measures. Each measure shows a single note on a staff with a specific ornament symbol above it, and a corresponding musical example below. The ornaments are: trillo, mordant, trillo u. mordant, cadence, doppelt cadence, idem, doppelt cadence u. mordant, idem, accent steigend, accent fallend, accent u. mordant, accent u. trillo, and idem.

INHALT / CONTENTS

Vorwort	V
Vorschläge zur Interpretation	VI
Preface	XI
Suggestions for Performance	XII

Suite 1 BWV 806	2
-----------------------	---

Prélude



Suite 2 BWV 807	20
-----------------------	----

Prélude



Suite 3 BWV 808	38
-----------------------	----

Prélude



Suite 4 BWV 809	54
-----------------------	----

Prélude



Suite 5 BWV 810	70
-----------------------	----

Prélude



Suite 6 BWV 811	90
-----------------------	----

Prélude



Kritische Anmerkungen	114
-----------------------------	-----

Critical Notes	125
----------------------	-----