

Johann Sebastian Bach
PARTITEN / Partitas
Clavierübung I

KENNETH GILBERT

harmonia
mundi



FRANCE

901144.45

harmonia mundi s.a., Mas de Vert, 13200 Arles P 1985
Enregistrement juin 1984 et février 1985 au Musée de Chartres
Prise de son Jean-François Pontefract

Assistance musicale, tempérament et accord Hubert Bédard
Traductions V. Desbois, H. Perz

Illustration : Gaspare Traversi, Concert (détail), Musée des Beaux-Arts de Rouen
Cliché Lauros-Giraudon

Maquette Relations, Imprimé en R. F. A.



Dans les éditions originales des Partitas IV et VI la pièce brève, appelée simplement "Aria", a été insérée entre la Courante et la Sarabande. Cette disposition laisse supposer de toute évidence un souci d'éviter des tournes de pages impossibles (inconvenient qui ne se produit nulle part ailleurs dans les Partitas). Je me suis permis de restituer l'ordre présumé des danses voulu par l'auteur, respectant ainsi la séquence traditionnelle Allemande-Courante-Sarabande telle qu'on la retrouve dans les autres Partitas.

In the original editions of Partitas IV and VI the short piece, called simply "Aria", was placed between the Courante and the Sarabande. Examination of the engraved plates suggests strongly that this was done in order to avoid impossible page-turns (which occur nowhere else in the original editions of the Partitas). I have accordingly restored the presumed intended order of the dances by playing the Arias after their respective Sarabandes, thus preserving the traditional Allemande-Courante-Sarabande grouping of the other Partitas.

Kenneth Gilbert

In der Original-Ausgabe der Partiten Nr.4 und Nr.6 wurde das kurze, nur einfach *Aria* genannte Stück zwischen die Courante und die Sarabande eingeordnet. Diese Disposition hatte ganz offensichtlich den Sinn, unmögliches Seitenwenden zu vermeiden - was in der ganzen Original-Ausgabe nirgendwo anders anzutreffen ist. Ich habe mir erlaubt, die mutmaßliche, vom Komponisten gewollte Folge wiederherzustellen und habe somit die traditionelle Gruppierung von Allemande-Courante-Sarabande respektiert, wie sie auch in allen anderen Partiten erscheint.

L'INSTRUMENT

Clavecin de Jan COUCHET, Anvers 1671. Ravalement par Blanchet, env. 1759 et Taskin, 1778. Etendue : Fa-fa, cinq octaves. Deux huit-pieds, quatre-pied, buffle. Diapason : La-415. Restauré dans les ateliers de Hubert Bédard, Maintenon. Assistance technique, tempéraments et accord : Hubert Bédard.

THE INSTRUMENT

Harpsichord by Jan COUCHET, Antwerp, 1671. Ravalement by Blanchet, c. 1759 and Taskin, 1778. Range: FF-f^{'''}. Two 8', 4', buffle. Pitch: A-415. Restoration in the workshop of Hubert Bédard, Maintenon. Technical assistance, temperament and tuning: Hubert Bédard.

DAS INSTRUMENT

Cembalo von Jan COUCHET, Antwerpen, 1671. Ravalement von Blanchet, ca. 1759 und Taskin, 1778. Ambitus : FF-f^{'''}. Zwei 8', 4', Buffle. Tonhöhe : a = 415. Restauriert in der Werkstatt von Hubert Bédard, Maintenon. Technische Assistenz, Temperaturen und Stimmung : Hubert Bédard.

BIEN QUE LA CANTATE POUR L'ÉLECTION DU CONSEIL DE MÜHLHAUSEN, *Gott ist mein König* (BWV 71), ait été imprimée après sa première représentation en 1708, Bach mettait longtemps à éditer sa musique, et ce n'est qu'en novembre 1726 qu'il publia quelque chose pour son propre compte. Il avait alors 41 ans et était déjà assez célèbre (en partie grâce à l'écrivain hambourgeois Johann Mattheson). La Partita No 1 en Si bémol majeur (BWV 825) fut la première œuvre publiée, et la première suite de danse pour clavecin de Bach à être connue au-delà du cercle de ses intimes, bien qu'à l'évidence la Partita No 6 ait déjà été partiellement composée à l'époque. Les cinq autres Partitas paraissent ensuite en septembre 1727 (No 2 et 3, séparément), en 1728 (No 4) et en 1730 (No 5 le 1er mai et No 6 probablement en même temps ou en septembre). Aucun exemplaire de cette édition ne nous est parvenu. Vient ensuite le recueil OPUS 1, daté de 1731 ; cette édition révisée fut tirée sur deux sortes de papier et en trois impressions légèrement différentes, dont la seconde contient les révisions les plus importantes. Une bonne édition fac-simile de l'exemplaire du Gemeentemuseum de la Haye (tiré de la première impression) a été publiée en 1983 sous la direction du claveciniste hollandais Glen Wilson. Il est presque certain que le manuscrit autographe de l'œuvre - que détenait Carl Philipp Emanuel Bach en 1774 - a été perdu, comme toutes les autres sources autographes à l'exception de :

1. Des copies des premières variantes des Partitas No 3 et No 6 que Bach fit figurer dans *Le Petit Livre* (1725) de sa seconde femme, Anna-Magdalena, ce qui prouve l'existence d'au moins deux Partitas avant 1726 ;
 2. Des copies de la *Corrente* et du *Tempo di Gavotta* (basse continue seulement), toutes deux incluses dans une version de Köthen de la Sonate pour violon et clavecin obligé (BWV 1019a) ; bien que la *Corrente* figure dans cet autographe dans une des premières et très intéressantes variantes et que le *Tempo di Gavotta* n'ait pas sa ligne mélodique, cette source est significative car elle montre que Bach avait déjà composé deux mouvements de la Partita No 6 quelque dix ans avant la publication du *Clavier-Übung I* ; l'utilisation d'une version antérieure de la délicieuse *Corrente* comme solo de clavecin dans la Sonate pour violon est particulièrement intéressante.
- Dans la troisième impression de l'Opus 1, de nombreuses corrections manuscrites

(notamment des Partitas No 2 et No 3 et, de façon plus significative, de la *Gigue* en la mineur) ont été apportées par Bach lui-même ou l'un de ses collaborateurs. Malheureusement, tous les exemplaires personnels de Bach de ces différentes éditions imprimées semblent perdus ; ces sources auraient eu plus d'authenticité que les seules copies légèrement retouchées de la troisième impression mentionnées ci-dessus. Mais peut-être Bach était-il satisfait de cette édition et possédait-il une des copies qui nous sont parvenues.

Bach a certainement emprunté l'idée d'une œuvre intitulée *Clavir-Ubung* (*Clavier-Übung*), contenant des suites avec le titre allemand de *Partita*, aux *Neue Clavier Übung Erster Theil* (Leipzig, 1689) & *Anderer Theil* (1692) de son prédécesseur à Leipzig, Johann Kuhnau ; ces publications renfermaient une musique splendide, arrangée en suites ou *Parties* (sept par volume) qui suivent systématiquement l'éventail tonal (progressant en majeur dans le premier volume et en mineur dans le second volume). La dernière réédition des deux volumes de Kuhnau parut en 1726.

Si importante et actuelle qu'ait été la publication de Kuhnau, celle de Bach était absolument remarquable. Il y appliquait une méthode qu'il avait déjà utilisée quelque douze ans plus tôt : assembler des exemples contrastés de sa propre musique de façon à démontrer la grande variété de style, de texture et de développement thématique possible dans une forme donnée - ici la suite pour clavecin d'anciennes et nouvelles danses de caractère. Glen Taylor a tout à fait raison de se référer aux six Partitas comme à l'"Art de la Suite" de Bach. Cependant, aussi vrai que ce soit, il ne faut pas oublier que les six Suites Anglaises (BWV 806-811) - qui ne furent pas publiées du vivant de Bach - et les six Suites Françaises (BWV 812-817) - pas davantage publiées - étaient assemblées à l'époque où au moins une partie du *Clavier-Übung I* fut composé, et qu'elles forment aussi, en effet, respectivement un "Art de la Suite Française avec Prélude" et un "Art de la Petite Suite".

Bach introduisit la diversité dans les Partitas de manière particulièrement évidente en commençant chacune d'entre elles par un mouvement d'introduction avec un titre différent ; ainsi le *Praeludium* en Si bémol majeur ouvre la première Partita, une *Sinfonia* à l'italienne débute la seconde en do mineur et la troisième commence avec une *Fantasia* en la mineur surprenante par sa distillation des idées que Bach avait

déjà développées dans les *Inventionen* et les *Sinfoniae* à trois voix. Comme le *Clavier-Übung II* et le volume de *Clavier-Übung* sans numéro qui devait renfermer les Variations Goldberg, la deuxième moitié du *Clavier-Übung I* débute par un mouvement dans le style et la forme d'une *Ouverture* française ; ce mouvement est en Ré majeur et introduit la Partita No 4. Le *Praeambulum* en Sol majeur, leste mais solennel et précis, qui ouvre la Partita No 5, est équilibré par les grandes roulades et les contrepoints expressifs de la délicate *Toccata* (avec une fugue centrale) qui constitue le premier mouvement de la sixième Partita en mi mineur.

Cependant, les danses plus anciennes, habituelles, que l'on attendait des suites de clavecin dans les années 1720 (Allemandes, Courantes, Sarabandes et Giges) explorent aussi différentes formes dans chaque type de danse ; c'est ainsi que la *Corrente* en Sol majeur, avec ses rythmes réguliers, peut nous rappeler la musique de Haendel, tandis que la *Courante* en do mineur est différente non seulement par sa nationalité (donc par le tempo et la mesure) mais aussi par son genre ; c'est une version plus noble d'un type de mouvement que l'on rencontre dans la musique de Mattheson et Telemann. Cependant, les *Correnti* en la mineur et en mi mineur sont assez différents (plus capricieusement italiens), et pourtant tout à fait dissemblables entre eux ; la *Courante* en Ré majeur est très solennelle et précise (presque militaire), mais moins divertissante que celle en do mineur ; la *Corrente* de la Partita No 1 est encore d'un autre genre : elle se situe quelque part entre la *Giga* italienne (comme nous la trouvons ici - intitulée *Gigue* - dans la Partita No 5) et la *Polka* du 19^{ème} siècle.

De telles individualités distinguent chaque Allemande, Sarabande et Gigue, chacune représentant son propre type de danse ; on trouve les types français et germano-italien de chaque catégorie, bien qu'ils ne portent pas toujours un titre dans la langue appropriée.

Les danses les plus modernes - les *Galanteries* - sont remarquables pour leur variété de titre aussi bien que de style. Si l'on écarte le *Capriccio* en do mineur (Partita No 2) parce que c'est, par essence, un exemple du type ancien de Gigue, il reste : quatre Menuets (dont une paire dans la Partita No 1), deux arias instrumentales et un

exemple de chacun des titres suivants : *Rondeau*, *Burlesca*, *Scherzo*, *Passepied* et *Tempo di Gavotta*.

La plupart sont traités soit comme des types fortement caractérisés (le *Menuet 1 & 2* alternativement, le *Passepied* et la *Gavotte* italienne), soit comme des pièces de bravoure délibérément improvisées dans lesquelles les idiomes et les couleurs du clavier sont exploités avec délices ; dans la musique baroque, ces deux conceptions ne s'excluent pas mutuellement et elles sont clairement combinées dans le *Rondeau* en do mineur.

Avec le recul, on ne peut manquer de voir des éléments annonciateurs de Schumann (*Gigue* en Si bémol), des compositeurs d'Études du milieu du 19^{ème} siècle (*Tempo di Minuetta* en Sol) ou même des mouvements lents de Beethoven (*Sarabande* en mi mineur) ; mais si Bach est un prophète, il est peut-être plus important encore en ce qu'il nous rappelle que la musique a de nombreux traits durables qui traversent les siècles et les fluctuations de la mode et du soi-disant "progrès". Et tandis que nous nous émerveillons de la beauté de la première musique qu'il ait choisi de faire connaître à un public plus étendu, le caractère immédiat de l'impact de cet OPUS 1 semble nous inviter, à travers les siècles, à partager des plaisirs musicaux qui ne craignent pas les auditions répétées, qui récompensent la contemplation et l'étude prolongées, et qui ont une valeur durable simplement parce qu'ils sont les produits artistiques authentiques d'un esprit scrupuleusement humble et sévèrement critique.

Stephen Daw

* Le titre de *Clavir-Ubung* (ou *Clavier-Übung*) a une signification particulière. Il s'agit de pièces pour l'étude, pas nécessairement faciles, écrites pour fournir de la musique aux amateurs de la classe moyenne, assez fortunés pour pouvoir s'offrir de la musique imprimée. Pour pouvoir "se réjouir l'esprit" avec les *Clavier-Übungen* de Bach, l'interprète devait être familiarisé avec un éventail de musique similaire, pour reconnaître les styles et les modèles qui l'aideraient à donner une interprétation adéquate de chaque pièce ; sans nul doute, cette expérience lui permettait de mieux jouer la musique de Bach ; mais à l'époque cette musique imprimée était aussi difficile à jouer qu'aujourd'hui.

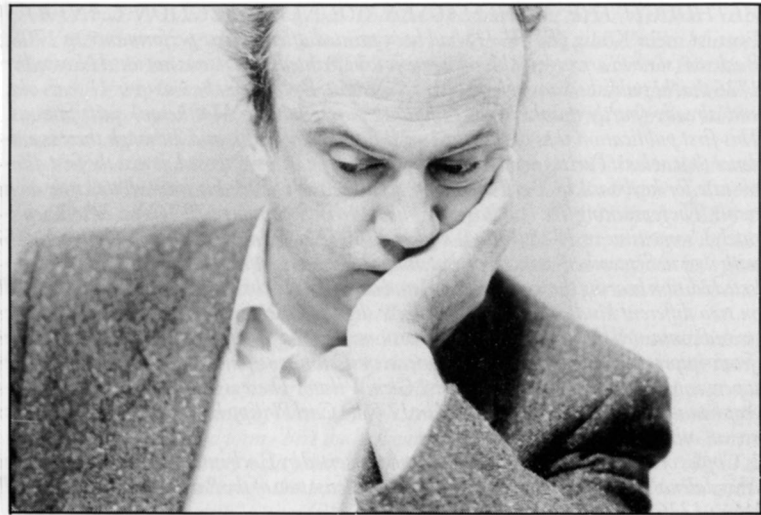


Photo Jean-Louis Aucagos

ALTHOUGH THE MÜHLHAUSEN COUNCIL ELECTION CANTATA Gott ist mein König (BWV 71) had been printed after its first performance in 1708, Bach was slow to arrange for his own music to be printed, and it was not until November 1726 that he published any of it on his own account. By this time he was over 41 years old, and already (partly thanks to the Hamburg writer Johann Mattheson) quite famous. This first publication was of Partita 1 in B flat (BWV 825), and although there is evidence that at least Partita 6 was already by this time partly composed, it was the first dance-suite for keyboard by Bach to become well-known outside his immediate circle as a result. The remaining five Partitas were published in September 1727 (Nos. 2 & 3, separately), some time in 1728 (No. 4) and in 1730 (No. 5 on May 1 and probably No. 6 with it or in September - no copy of that publication has survived). Next appeared the collected edition bearing the words OPUS 1 and dated 1731; this revised edition was printed on two different kinds of paper and in three slightly different Impressions, of which the second contained the most significant revisions. A good facsimile edition of the example (from Impression 1) in the Hague Gemeentemuseum was published in 1983 under the supervision of the Dutch harpsichordist Glen Wilson. There is little doubt that the autograph manuscript of the work - owned in 1774 by Carl Philipp Emanuel Bach - is lost, as are all other autograph sources except:

1. Copies of early variants of Partitas 3 and 6 inserted by Bach into his second wife Anna Magdalena's 1725 Album; these prove that at least two of the Partitas probably existed before 1726, and
2. Copies of the Corrente and of the Tempo di Gavotta (continuo bassline only) which were both included in a Köthen version of the Sonata for Violin and Harpsichord Obbligato (BWV 1019 a); although the Corrente is in an interesting early variant in this autograph and the Tempo di Gavotta lacks its melodic line, this source is significant because it reveals that Bach had already composed two movements of Partita 6 some ten years before the publication of Clavier-Übung 1; especially interesting is the incorporation of an early version of the delightful Corrente as a movement for solo harpsichord within the Violin Sonata.

After the printing of Impression 3, a number of consistent manuscript revisions (notably to Partitas 2 and 3, and most significantly to the Gigue in A minor) were made to several

printed copies of Bach's OPUS 1, and it has been assumed that these corrections - in the hand of Bach or of one of his close associates - were systematic-ally added by Bach himself. Unfortunately we also seem to lack Bach's personal copy of any or all of the Partitas in print, which might have carried more authority as a source than the only mildly retouched copies of Impression 3 mentioned above; perhaps Bach was satisfied with that edition, however, and he did own one of the copies that are preserved.

The notion of a work entitled Clavier-Übung (Clavier-Übung)* which contained suites bearing the German title Partita was almost certainly derived by Bach from his Leipzig predecessor Johann Kubnau's Neue Clavier Übung Erster Theil (Leipzig, 1689) & Anderer Theil (1692); these publications contained splendid music, arranged in suites or Parties which progressed (seven to each volume) systematically through the key system (upwards in major scales in the first volume and in minor ones in the second). The latest reprint of Kubnau's two volumes appeared in 1726.

Important and up-to-date though Kubnau's publication had been, Bach's was absolutely remarkable. In this work he continued a practice which he had already started some twelve years earlier of assembling contrasting examples of his own music in such a way as to demonstrate the wide range of variety in style, texture and development of argument possible within an accepted form - here the keyboard suite of old and new character-dances; Glen Taylor is completely right when he refers to the six Partitas as Bach's "Art of the Suite". However, true though this is, we must remember that the six (unpublished within Bach's lifetime) "English" Suites (BWV 806-811) and the six (similarly unpublished) "French" Suites (BWV 812-817) were still being assembled at the time when at least some of Clavier-Übung I was being composed, and that they, too, are effectively an "Art of the Suite Française avec Prélude" and an "Art of the Little Suite" respectively.

Bach introduced diversity within the Partitas in a particularly obvious way by starting each with an introductory movement with a distinctive title; thus the Præludium in B flat opens Partita No. 1, an Italianate Sinfonia in C minor opens No. 2 and No. 3 commences with a Fantasia in A minor that strikes one as a distillation of ideas such as Bach had already developed in the Inventiones and the three-voice Sinfoniae. As in Clavier-Übung II and the unnumbered Clavier-Übung volume which was to contain the "Goldberg" Variations, the second half of Clavier-Übung I opens with a movement in the style

and form of a French Overture; it is in D major, and it introduces Partita 4. The nimble but dignified and precise Praeambulum in G major which opens Partita 5 is balanced by the grand roulades and the expressive counterpoints of the fine Toccata (with central fugue) that forms the first movement of the sixth Partita in E minor.

However, the older, established dances expected of keyboard suites of the 1720s (Allemandes, Courantes, Sarabandes and Giges) also explore different kinds of each type of dance; thus the Corrente in G, with its steady pattering rhythms might remind us of certain ones in the music of Handel, whereas the Courante in C minor is not only different in nationality (hence speed and metre), but also in kind; it is a superior version of a kind of movement which one encounters in the keyboard music of Mattheson and Telemann. However, the Correnti in A minor and in E minor are quite different (more capriciously Italian), yet totally dissimilar from one another; the Courante in D is very ceremonial and precise (almost military) but less conversational than that in C minor and the Corrente of Partita 1 is yet a different type, with a character somewhere between an Italian Giga (such as we find here - entitled Gigue - in Partita 5) and the nineteenth-century Polka.

Similar individualities distinguish each of the Allemandes, the Sarabandes and the Giges, with each representing its own specific dance-type; both French and German-Italian types of each are present, although not all of them are given titles in the appropriate language.

The more modern dances - the Galanterien - are remarkable for their variety of title, as well as of type. If we omit the Capriccio in C minor (Partita 2) because it is in essence an example of an archaic Gigue type, there remain:

4 Minuets (two in Partita 1 are paired), two instrumental Arias, and one example with each of the following titles: Rondeau, Burlesca, Scherzo, Passepied & Tempo di Gavotta.

Most of these are treated either as very strongly characterized types (the Menuet 1 & 2 alternativement, the Passepied and the Italian Gavotte) or as deliberately improvisatory showpieces in which keyboard idioms and colours are exploited with delight; these two concepts are by no means mutually exclusive in Baroque music, and are obviously combined in the Rondeau in C minor.

Seen with a later historical perspective, we cannot fail to notice things which anticipate Schumann (Gigue in B flat), the mid-nineteenth century Study composers (Tempo di Minuetta in G) or even Beethoven slow movements (Sarabande in E minor); but if Bach is a prophet, perhaps it is more important in that he reminds us that music has many abiding features which span the centuries and the fluctuations of fashion and so-called "Progress". And as we sit wondering at the beauty of the first music that he chose to address to a wide public, the immediacy of the impact of this OPUS 1 seems to beckon to us across the centuries to share musical pleasures that endure repeated hearings, that repay lengthy contemplation and study, and that are of enduring value simply because they are the sincere artistic products of a scrupulously humble and a fastidiously critical mind.

Stephen Daw

* Clavir-Ubung (or Clavier-Übung) has special significance as a title. Its meaning is not far from that of the English plural title LESSONS - pieces for study, not necessarily easy, written to cater for middle-class patrons rich enough to be able to afford the expense of printed music. Bach's word "Liebbaber" implies rather more participation than our "connoisseur"; to enjoy any of the volumes of Bach's Clavir-Ubungen to the full, the performer was expected to be familiar with a range of similar music, so that he might recognise styles and patterns within which would help him to give an adequate account of particular pieces; no doubt, if he had played a wide range of music already, he would have found Bach's published keyboard music was anything but hard to play then, any more than it is for us today.

OBWOHL DIE MÜHLHAUSENER RATSWECHSELKANTATE *GOTT IST mein König* (BWV 71) sofort nach ihrer ersten Aufführung 1708 gedruckt wurde, ließ sich Bach im allgemeinen ziemlich Zeit mit der Drucklegung seiner Werke. Erst im November 1726 publizierte er etwas auf eigene Rechnung. Damals war er über 41 Jahre alt und zum Teil dank des Hamburger Schriftstellers Johann Mattheson schon recht berühmt. Bei dieser ersten Veröffentlichung handelte es sich um die Partita Nr. 1 in B-Dur (BWV 825). Dabei kann angenommen werden, daß zu diesem Zeitpunkt die Partita Nr. 6 zumindest schon teilweise komponiert war. Trotzdem wurde durch diese Publikation zum ersten Mal eine Tanzsuite für Cembalo von Bach außerhalb seines engeren Umgangskreises bekannt. Zwei weitere Partiten sind im September 1727 (Nr. 2 und Nr. 3 getrennt) veröffentlicht worden, die anderen erst in den Jahren 1728 (Nr. 4) und 1730 (Nr. 5 am 1. Mai und Nr. 6 entweder zur gleichen Zeit, oder im September). Kein einziges Exemplar davon hat überlebt.

Als nächstes erschien 1731 die gesammelte Ausgabe dieser Partiten unter dem Titel OPUS I. Diese revidierte Edition war auf zwei verschiedenen Sorten Papier gedruckt und in drei leicht unterschiedlichen Drucken, wobei der zweite Druck die bedeutendsten Korrekturen enthielt. Eine gute Faksimile-Ausgabe vom Original (1. Druck), das sich im Gemeentmuseum in Den Haag befindet, wurde 1983 unter der Aufsicht des holländischen Cembalisten Glen Wilson herausgebracht. Es gibt kaum Zweifel, daß das handgeschriebene Manuskript des Werks, 1774 noch im Besitz von Carl Philipp Emanuel Bach, verloren ist. Das gilt auch für alle anderen Originale, mit Ausnahme von:

1. Exemplaren von frühen Varianten der Partiten Nr. 3 und 6, die Bach 1725 dem *Notenbüchlein* für seine zweite Frau, Anna Magdalena, hinzufügte. Diese beweisen, daß wenigstens zwei der Partiten wohl schon vor 1726 bestanden.
2. Kopien der *Corrente* und des *Tempo di Gavotta* (nur die Generalbaß-Stimme), die beide in einer Köthener Version der Sonate für Violine und obligates Cembalo (BWV 1019 a) mit eingeschlossen waren. Obwohl es die *Corrente* in dieser Handschrift in einer interessanten frühen Variante gibt, und die Melodie des *Tempo di Gavotta* fehlt, ist diese Quelle bedeutend, weil sie beweist, daß Bach zwei Sätze von Partita Nr. 6 ungefähr zehn Jahre vor der Veröffentlichung der *Clavier-Übung I* komponiert hat. Besonders bemerkenswert ist die Einverleibung einer frühen Version der bezaubernden *Corrente* als Cembalo-Solo in der Sonate für Violine.

In mehreren gedruckten Exemplaren (3. Druck) von Bachs OPUS I wurde eine Anzahl von handgeschriebenen Korrekturen vorgenommen. Zum Beispiel in den Partiten Nr. 2 und 3, und besonders wichtige in der *Gigue in a-Moll*. Man hat angenommen, daß diese Korrekturen systematisch von Bach selbst oder von einem seiner nächsten Mitarbeiter hinzugefügt worden sind. Leider besitzen wir kein einziges Exemplar der gedruckten Partiten aus Bachs persönlichem Besitz, das als Quelle mehr Autorität hätte, als das nur wenig verbesserte, vorher erwähnte Exemplar des 3. Druckes. Vielleicht war Bach mit dieser Ausgabe zufrieden gewesen. Eines der erhaltenen Exemplare könnte vielleicht sein eigenes gewesen sein.

Die Idee, einem Werk den Titel *Clavier-Übung** zu geben, das aber Suiten mit dem deutschen Titel *Partita* enthält, war von Bach mit ziemlicher Sicherheit von seinem Leipziger Vorgänger Johann Kuhnau übernommen worden. Dieser gab ja 1689 in Leipzig *Neue Clavier Übung Erster Theil* und 1692 *Anderer Theil* heraus. Diese Veröffentlichungen enthielten herrliche Suiten oder *Partien*, die sich systematisch im Tonleitersystem entwickelten. (Jeder Notenband enthielt je sieben Stücke. Der erste Band vereinigte die in Dur, der zweite diejenigen in Moll). Der letzte Nachdruck der beiden Bände von Kuhnau erschien 1726.

Wie wichtig und zeitnah Kuhnau's Ausgabe auch gewesen sein mag, diejenige von Bach war in jeder Hinsicht bemerkenswert. Er setzte nämlich in diesem Werk eine Arbeitsweise fort, die er bereits etwa zwölf Jahre zuvor begonnen hatte. Und zwar fügte er kontrastierende Beispiele aus seiner eigenen Musik zusammen, daß dies wie eine Demonstration der breiten Skala von Möglichkeiten im Hinblick auf Stil, Struktur und Themenentwicklung innerhalb einer bestehenden Form wirkte. Dazu benutzte er die Cembalo-Suite von alten und neuen Charaktertänzen. Glen Taylor hat vollkommen recht, wenn er von den sechs Partiten als Bachs "Kunst der Suite" spricht. Trotzdem, wie sehr dies auch stimmt, wir müssen bedenken, daß die sechs Englischen Suiten (BWV 806 - 811) - unveröffentlicht zu Bachs Lebenszeit - und die sechs Französischen Suiten (BWV 812 - 817) - ebenfalls unveröffentlicht - noch zu einer Zeit zusammengestellt wurden, als zumindest einige Suiten der *Clavier-Übung I* bereits komponiert waren. Und auch sie stellen eine "Kunst der französischen Suite *avec Prélude*", beziehungsweise eine "Kunst der kleinen Suite" dar. Bach brachte Abwechslung in die Partiten in einer besonders augenfälligen Weise. Jede wurde mit einem einleitenden Satz mit eigenem Titel eröffnet. So beginnt die

Partita Nr. 1 mit dem *Praeludium* in B-Dur, die Partita Nr. 2 mit einer italienischen *Sinfonia* in c-Moll und Partita Nr. 3 mit einer *Fantasia* in a-Moll. Sie beeindrucken uns als die Quintessenz der Ideen wie Bach sie schon in den *Inventiones* und in den dreistimmigen *Sinfonie* entwickelt hat. Wie in der *Clavier-Übung II* und dem nicht nummerierten *Clavier-Übungsband*, der die Goldberg-Variationen enthält, beginnt die zweite Hälfte von *Clavier-Übung I* mit einem Satz im Stil und in der Form einer französischen *Ouvertüre*. Sie ist in D-Dur und leitet die Partita Nr. 4 ein. Das bewegte aber würdige und exakte *Praeambulum* in G-Dur, das die Partita Nr. 5 eröffnet, findet in den großen Passagen und der expressiven Kontrapunktik der großartigen *Toccata* (mit zentraler Fuge), die den Einleitungssatz der Partita Nr. 6 in e-Moll bildet, sein Gegenstück.

Die älteren bekannten Tänze aus den Cembalo-Suiten um 1720 - Allemande, Courante, Sarabande und Gigue - setzen sich mit allen Arten von Tanztypen auseinander. Zum Beispiel die *Corrente* in G-Dur mit ihren stets gleichbleibend plappernden Rhythmen, erinnert uns an Händels Couranten. Die *Courante* in c-Moll kommt nicht nur aus einem anderen Land, was sich in Tempo und Metrum ausdrückt, sondern ist auch eine andere Tanzgattung. Sie ist eine edlere Version eines Satztyps, den man in der Cembalomusik von Mattheson und Telemann antrifft. Die *Correnti* in a-Moll und e-Moll dagegen sind ganz anders: viel kapriziöser im italienischen Sinn und vollkommen voneinander verschieden. Die *Courante* in D-Dur ist sehr feierlich und präzise, fast militärisch, aber weniger unterhaltend als die in c-Moll. Die *Corrente* von Partita Nr. 1 - irgendwo zwischen einer italienischen Giga (wie wir sie, Gigue genannt, in Partita Nr. 5 finden) und einer Polka aus dem 19. Jahrhundert, stellt wieder eine andere Gattung dar. Ähnliche individuelle Züge unterscheiden die Allemanden, Sarabanden und Gigen, die jede für sich einen eigenen spezifischen Tanztypus repräsentiert. Es gibt sowohl französische als auch deutsch-italienische Arten, obwohl nicht alle von ihnen in der jeweiligen Sprache eine passende Bezeichnung haben.

Die modernen Tänze, die *Galanterien*, sind sowohl was die Vielfalt ihrer Titel als auch was ihre Charaktere betrifft, bemerkenswert. Wenn wir das *Capriccio* in c-Moll aus der Partita Nr. 2 weglassen, weil es im Grunde ein Beispiel eines archaischen Gigue-Typus ist, bleiben:

Vier Menuette (zwei in Partita Nr. 1 sind gepaart), zwei instrumentale Arien, und

jeweils ein *Rondeau*, *Burlesca*, *Scherzo*, *Passepied* und *Tempo di Gavotta*.

Die meisten von ihnen werden entweder als stark ausgeprägte Tanztypen (*Menuet 1 & 2 alternativement*, *Passepied* und die italienische *Gavotta*) oder als vorsätzlich improvisierte Bravourstücke behandelt, in denen die technischen Möglichkeiten und die Klangfarben des Cembalos mit Wollust ausgenutzt werden. Diese beiden Konzepte schließen sich in der Barockmusik gewiß nicht aus und sind augenfällig im *Rondeau* in c-Moll kombiniert.

Aus der historischen Perspektive gesehen, können wir nicht umhin, auf Dinge zu stoßen, die Schumann vorwegnehmen (*Gigue* in B-Dur), sowie die Komponisten von Etüden der Mitte des 19. Jahrhunderts (*Tempo di Menuetta* in G-Dur), oder sogar langsame Beethoven-Sätze (*Sarabande* in e-Moll). Wenn aber Bach als Prophet gilt, ist er vielleicht in anderer Hinsicht noch viel wichtiger: Weil eben seine Musik viele bleibende Züge hat, die Jahrhunderte, die Geschmackswandlungen und den sogenannten Fortschritt überdauerten. Und wenn wir über die Schönheit der Musik, die er erstmals einem größeren Publikum zugänglich machte, verwundert sind, dann hat ihre starke Wirkung nichts von ihrer Unmittelbarkeit eingebüßt. Wie oft man diese Musik auch hört, wie lange man sie studiert, ihren Wert kann man nicht ausschöpfen. Er beruht auf der künstlerischen Aufrichtigkeit eines tiefbescheidenen und anspruchsvollen kritischen Geistes.

Stephen Daw

* Der Titel *Clavier-Übung* (oder *Clavier-Übung*) beinhaltet schon die eigentliche Bestimmung dieser Stücke. Bach komponierte sie als - nicht unbedingt leichte - Übungsstücke für den wohlhabenden Bürger, der sich gedruckte Musik leisten konnte. Sie vermochte jedoch nur sein "Gemüt zu ergötzen", wenn er schon mit dem umgänglichen Repertoire dieser Art vertraut war, um die verschiedenen Stile und Strukturen wiederzuerkennen und so eine adequate Interpretation bestimmter Stücke zu geben. Ohne Zweifel: je umfassender seine musikalische Bildung war, umso leichter ist es ihm gefallen, Bachs Musik zu spielen. Aber seine veröffentlichte Cembalomusik war damals genauso schwierig wie heute zu interpretieren.