

Johann Sebastian Bach

ENGLISH SUITES



OLGA MARTYNOVA, *harpsichord*

2 DISCS



OLGA MARTYNOVA



DISC I**Englische Suite Nr.1 A-Dur (BWV 806)**

English Suite No.1 in A major (BWV 806)

1	Prélude	[1:46]
2	Allemande	[6:02]
3	Courante I	[2:05]
4	Courante II.	[2:33]
5	Double I	[1:16]
6	Double II	[1:05]
7	Sarabande	[4:54]
8	Bourrée I – Bourrée II – Bourrée I	[4:24]
9	Gigue.	[2:56]

Englische Suite Nr.2 a-Moll (BWV 807)

English Suite No.2 in A minor (BWV 807)

10	Prélude	[5:24]
11	Allemande	[4:10]
12	Courante	[1:55]
13	Sarabande et les agréments de la même Sarabande	[4:10]
14	Bourrée I – Bourrée II – Bourrée I	[5:09]
15	Gigue.	[3:38]

DISC I
[74:16]
Englische Suite Nr.3 g-Moll (BWV 808)

English Suite No.3 in G minor (BWV 808)

16	Prélude	[3:35]
17	Allemande	[4:04]
18	Courante	[2:30]
19	Sarabande et les agréments de la même Sarabande	[3:16]
20	Gavotte I – Gavotte II (ou la Musette) – Gavotte I.	[2:58]
21	Gigue.	[2:56]

Bonus track:

Gaspard le Roux (†1707?)

Gigue A-Dur aus den „Pièces de clavessin“

22 Gigue in A major from “Pièces de clavessin” [2:47]

DISC II

Englische Suite Nr.4 F-Dur (BWV 809)

English Suite No.4 in F major (BWV 809)

1	Prélude	[4:39]
2	Allemande	[3:51]
3	Courante	[1:43]
4	Sarabande	[3:38]
5	Menuet I – Menuet II – Menuet I	[3:38]
6	Gigue.	[3:18]

DISC II
[72:41]

Englische Suite Nr.5 e-Moll (BWV 810)

English Suite No.5 in E minor (BWV 810)

7	Prélude	[5:07]
8	Allemande	[4:59]
9	Courante	[2:30]
10	Sarabande	[2:55]
11	Passepied I (en Rondeau) – Passepied II – Passepied I	[3:25]
12	Gigue.	[3:09]

Englische Suite Nr.6 d-Moll (BWV 811)

English Suite No.6 in D minor (BWV 811)

13	Prélude	[8:09]
14	Allemande	[4:51]
15	Courante	[2:35]
16	Sarabande – Double	[6:19]
17	Gavotte I – Gavotte II – Gavotte I	[3:33]
18	Gigue.	[3:51]



The French word ‘suite’ was quickly adopted throughout the European continent. The primary meaning (‘set, sequence’) has been preserved in widely diverse contexts – in ceremonial or court vocabulary (a group of attendants accompanying an important personage), and as an architectural term (an enfilade or series of rooms). But perhaps the word gained most currency in the world of music. As we know, the suite is a favoured cyclical form of baroque instrumental music, representing a series of dance-based pieces that are complementary in the type of movement and unified by a single key (and initially, by the common melodic source).

At the turn of the 18th century it was customary to publish collections made up of a ‘set number’ of pieces, such as 12 trio sonatas, 12 sonatas for violin and continuo, 12 concerti grossi by Arcangelo Corelli, two 6 piece collections *Musicalische Ergötzung* (1695) and *Hexachordum Apollinis* (1699) by Johann Pachelbel. Continuing this tradition, Bach wrote 6 English suites and 6 French suites, 6 Partitas for Keyboard, 6 Suites for Cello,



6 Sonatas and Partitas for Violin, and 6 Brandenburg Concertos. A list of Bach collections shows that the principle of the suite – a single musical composition consisting of several separate pieces (from 4 to 7) grouped together – was used in various genres, both for solo instruments and ensembles. Hence the suite was applicable as festive Tafelmusik at court or as music played in a small hall or chamber, for recreation and entertainment, and also for instruction on how to play the keyboard.

Bach presented *Clavierbüchlein* containing the French Suites and Partitas to his second wife Anna Magdalena. The manuscript of the English Suites may have been lost together with the keyboard notebook of his first wife Maria Barbara after her untimely death in 1720. This absence of a manuscript leaves many questions open, including the title of the pieces, which were already called the 'English Suites' by the mid-18th century. Curiously enough, the name by which they were recorded for posterity bears no relation to their style and they contain many typically French characteristics. All the Courantes in the English Suites are written in 3/2 time in the manner of the so-called French courante. And in the French Suites, on the contrary, we find the Italian courante! This curiosity is compounded by another amusing circumstance: the title of the first surviving copy of the English Suites was written in French. To this day the only possible explanation is the testimony of Bach's first biographer Nikolaus Forkel, who was able to ask Bach's sons for clarification on matters of interest. Forkel records that these suites were 'composed as a commission for a certain English nobleman'.

Collections of works similar to the English Suites are very much in the spirit of baroque music, just as the art of this period showed



a predilection for lengthy enumeration. According to eminent philologist and cultural philosopher A.V. Mikhailov, the baroque world can be seen as a combination of diverse constituents. In a mid-17th century German novel the reader can find exquisite inventories only obliquely related to the plot: a list of historical figures distinguished for their exceptional powers of memory, a catalogue of honorary titles and the holders thereof, even a record of famous persons spurned by their contemporaries. In turn, the calling card of baroque music was sequences or melodic 'enumerations' of all possible positions of a motif, transferred from one grade of the scale to another, as we frequently encounter in the English Suites. It is no coincidence that the first encyclopaedias and dictionaries appeared at this time, musical reference works among them.

However, a collection, enumeration or list must be organised and restricted in some way. The 'set number' which may carry symbolic meaning becomes an extraneous principle, and at the same time a musical miscellany could act as an 'inventory of keys', if not of all possible keys, then those most in use.

With regard to tonal organisation the collection of English Suites is clearly divided into two equal parts: each half consists of one major-key suite followed by two minor-key works. The keys are arranged in the order of descending scale: A major and A minor (Suites I and II, respectively), followed by G minor (III), F major (IV), E minor (V) and D minor (VI). Bach's suites descend the scale like a book with several stories by the same author proceeding in alphabetical order.

The sequence of a collection according to scale is an ancient tradition often favoured by Bach (in his 4 Duets for Clavier, his



Inventions and Sinfonias, and finally, in the *Well-Tempered Clavier*. Interestingly enough, in Johann Reinken's collection of suites entitled *Hortus musicus* (1688), which may have served as an example for the young Bach, the keys also proceed along a scale beginning at A, only in this case ascending: A minor – B flat major – C major – D minor – E minor – A major (as in the English Suites, A appears twice as a tonic).

Hortus musicus also contains 6 suites, and possibly the sequence of keys in the English Suite is a conscious reflection of the structure in Reinken's collection. Bach greatly admired this composer, and as a lad of fifteen he walked all the way to Hamburg to hear Reinken play the organ.

Moreover Bach may have conducted a distant dialogue with Pachelbel, his elder brother's teacher. In his *Hexachordum Apollinis* Pachelbel also uses a 'tonal alphabet', in this case rising in scale: D minor – E minor – F major – G minor – A minor – F minor. If we exclude the last movement of Pachelbel's cycle and the first movement of Bach's cycle, both to some extent exceptions, then the choice of key in the English Suites corresponds to Pachelbel's collection but in the opposite order: if Pachelbel's Apollo ascends the scale to the heavens, the Bach version descends to earth.

The 'classic' baroque suite in its German incarnation is based on an unvarying 'core' of four dances with different characteristics: Allemande, Courante, Sarabande and Gigue. These are stylised dances obsolete before Bach was born. The traditional 'host dances' were joined by additional 'guest dances', usually as an insertion between the Sarabande and Gigue. These additional



dances were still widely practiced and therefore enlivened the work as a whole.

Four kinds of dance are used as insertions in the English Suites: Gavotte and Bourrée, Menuet and Passepied. The first two are in duple metre, the second two in triple metre. The first dances of both pairs are moderate in character, the second are very lively.

Having lost its direct connection to an intended application, in the baroque suite dance music becomes a series of allegories representing specific musical temperaments, based on the type of movement. In the Allemandes Bach creates an effect of concentrated movement and in the Courantes, of measured haste that is not without dignity and grace; his Allemandes are introverted while the Courantes are voluble and seemingly extrovert. He conceives of the Sarabande as a sublime or soulfully tranquil meditation, while the Gigue is the elemental force of fantasy.

The English Suites have a characteristic feature: here the Allemande precedes an extensive movement not based on dance music – the Prelude (Johann Kuhnau is considered the founder of this tradition in Germany). Writing in his *Musical Lexicon* (1732), organist, composer, music theorist and cousin of J.S. Bach Johann Gottfried Walther compared the first movement of such a suite with a door through which the subsequent dances must make their entry.

It was Walther that penned the earliest existing manuscript of the 1st English Suite in A major. This copy may have been made in the mid-1710s, when Walther and Bach kept in contact and lived in the same town, Weimar. Discovery of the Walther copy has prompted scholars to ascribe the English Suites to an earlier peri-



od of Bach's career than was originally thought to be the case. They are now assumed to be the earliest clavier collections written by Bach (the date of composition is estimated between 1714 and the early 1720s). Analysis of the style and form of the English Suite Preludes, most of which were written using the first movements of the Italian instrumental concerto as an example, has led to the same conclusion. Bach made an impressive contribution to this genre in 1714 by producing 16 concertos for clavier and 5 for organ in the space of one year!

The first of the three movements of Italian concertos (and also Bach's solo Italian Concerto) was written in the form of an extended virtuoso piece with a 'wandering' central theme and a distinctive accompanying series of interludes in various keys.

Only the Prelude of the 1st Suite bears no resemblance to an instrumental concerto. This 1st Suite, probably also the first to be composed, stands out from the others: the Prelude is rather modest in scale. It might have been one of the Preludes of the *Well-Tempered Clavier*. It is also notable as a response (a remarkable 'rewriting', free variation, parody) to a work by another composer. The Gigue in A major by French composer Gaspard Le Roux, who belonged to Pachelbel's generation, is revived in the polyphonic texture of the Bach Prelude. We know that Johann Walther possessed the published oeuvre of this clavier teacher well-known in the late 17th century, and that he transcribed it himself. Le Roux's Gigue is included in the present recording as a bonus track enabling our listeners to compare the original with Bach's imaginative reworking. Moreover not only the Prelude, but also the Gigue in the 1st Suite should be appraised in the light of Le Roux's



piece. The link to the Gigue is more mediated and the only similarity lies in the melodic contours, but an inner affinity is revealed by a curious detail in the score. Bach, who very rarely indicated dynamics in his scores, makes an exception in this A major Gigue (just once in the entire Suite!) and twice marks the onset of abruptly muted sonority. This can be interpreted as the debt owed to Le Roux, whose sheet music contains an analogous designation, the word 'doux' (gently, softly).

That apparently minor direction turns our attention to the role scores played in the creation and future destiny of the baroque composition. Yes, a piece of music lives forever just because it has been recorded on paper. But the known incompleteness of the written record is a customary attribute of sheet music; baroque notation preserves the secret of the work's source (due to the almost complete absence of rough drafts) and in comparison with later musical notation usually conceals how the piece should be played, a conundrum which in this case 'surfaced' in the form of an extremely rare authorial direction on the required dynamics.

If we distinguish notation as something rigid, determined once and for all, and improvisation as conditionally speaking an elemental impulse of music-making and the practice of music as the application of this impulse, it could be said that what we understand as improvisation is the 'inverse' of any musical score. The only question is how the information inscribed in the score can obliquely indicate other features that have not been recorded. Baroque written music should also be read between the lines, and only then can we imaginatively recreate the characteristics and historical circumstances of the work.



Many of Bach's keyboard pieces, for example, have been handed down to us in several authorial versions. In baroque musical practice a piece frequently exists in a 'still undefined' form that allows for various presentations of what is generally speaking a ready-made concept. Bach wrote 15 Inventions and 15 Sinfonias, or 48 Preludes and Fugues, but they come from various sources and the works were only later collected in well-ordered miscellanies now perceived as monoliths. Clearly the Suites were also created in this way. The composer may have written down short keyboard pieces only when this was required by an imminent concert performance, or for teaching purposes. Quite probably compositions stored in his memory could change to some extent when next played. At the same time the music set down in a score was often just an intermediate version that could be perfected and altered when the composer returned to the piece.

The improvisational nature of Bach's music is shown in his own autograph scores by the presence of the so-called 'doubles' – variations that might subsequently repeat the piece in a diminished rhythmic form, or with a richly ornamented melody. In the Courante of the 1st Suite there is a whole group of doubles – expansive 'Courante complexes' that have no equivalent in the other Suites. Courante I is followed by Courante II (both are lively examples of different French courantes) with two embellished repetitions, the second of which – with the characteristic uninterrupted flow of the bass part, like the entrance of an obligato cello. Quite possibly the developed doubles themselves refer back to Le Roux's Gigue, since his published works allow for various versions to be played.



A moment of improvisation emerges also in the variable density in musical texture characteristic of the Prelude of the 1st Suite: there is no stable number of parts, as in subsequent Suites; the parts appear one moment, disappear the next. The texture of the remaining pieces in the Suite as a whole is also free and fluctuating: in the Allemande the tones of arpeggiated chords are often suspended without constraint, forming sudden accumulations followed by a space that lets us glimpse the delicate outline of a new melodic motif. In the Sarabande we are drawn to the chord 'towers' contrapuntally connected with each other as the piece develops. This is followed in the traditional manner by symmetrical combinations of similar dances forming an arched da capo: repetition of the joyful first Bourrée frames the muted minor-key second Bourrée. These dances introduce a certain contrast by their distinctive two-part texture. The intonation of the two-part Gigue responds to that of the Prelude and together they create a kind of archway.

The 1st Suite can be seen as a kind of prelude to the entire collection by virtue of its position. Beginning with the 2nd Suite the dimensions increase, the character changes and the form of the first movement expands; the part-writing is increasingly linear and graphic. Here there is much greater contrast than in the 1st Suite between the prelude and other dance movements – a characteristic feature of the English Suites as compared with other such cycles.

The English Suites are in six movements.

1. Prelude. A virtuoso piece in concerto form (apart from the 1st Suite) similar to the concerto grosso movement arranged for keyboard and reflecting its characteristic tutti-soli contrast.



2. Allemande. A moderate dance in quadruple metre with exquisitely graceful melodic and traditional upbeat in the first motif. The allemande or 'German' dance became popular in France towards the end of the 16th century, but by the mid-17th century the renowned theorist Marin Mersenne declared it to be 'completely extinct', meaning that the allemande was no longer danced and had now become music for the listener. According to Johann Mattheson this dance has 'a serious and well-composed harmoniousness in arpeggiated style'.

3. Courante. A lively dance in triple metre; in the English Suites all the Courantes are written in 3/2 time and each of the three main beats can be precisely divided into a further two, making the motifs melodically verbose, as if slightly entangled in their long dresses. This originally stately dance (the so-called French courante) became fashionable in the reign of Louis XVI.

4. Sarabande (usually with ornamental double). The focus of slow music in a suite, in triple metre. Since first appearing in the 16th century the sarabande had undergone the most pronounced genre metamorphosis of all the movements in a suite: from a dance with a doubtful reputation it was transformed into a slow, pious procession. Among such pieces the Sarabande in the E minor Suite is closest to a song (we know that Bach composed a sarabande theme based on a song tune for his *Goldberg Variations*).

5. Two similar dances chosen by the composer, a precise repetition of the first forming the 'arched' da capo form (e.g. Bourrée I – Bourrée II – Bourrée I). The fifth movement is the varying position for lively dances contrasting with the other movements, in particular by the simplified part-writing; a kind of interlude.



6. Gigue. A fiery dance of English origin in triple metre, sometimes akin to the tarantella and often with a sharp dotted rhythm. This is the place for polyphonic tricks which may not immediately be detected by the listener. In this sense the Gigue from the 6th Suite stands out. The mirror-image voice exchanges traditional in the second part of the old binary form are particularly refined here. Not only thematic, but also secondary voices come into play, anticipating the technique of *Art of the Fugue* (written in the same key of D minor). Here even the trills are inverted: in the first part with the upper auxiliary note, and in the second – with the lower note!

No less original is the Gigue in the 4th Suite, filled with the hunting motifs so popular in the 18th century. One of these is the motif of a steadily returning sound, now ringing out in the upper register, now booming in the lower register. Reminiscent of hunting horns calls, and there is every reason for this motif to remind us of the post-chaise horn from Bach's early composition entitled *Capriccio on the Departure of the Beloved Brother*. But an even more recognisable emblem of the hunt is the initial fanfare motif that evokes a whole series of associations: with part of François Couperin's *Ordre* in D major, Bach's own *Prelude* in D major from Book II of the *Well-Tempered Clavier*, Haydn's 'hunting' compositions, the beginning of Mozart's *Sonata* in D major, and the finale theme of Beethoven's *Sonata* No.6.

The intonational 'responses' between the movements of the English Suites are worthy of special attention. For instance, the *Courante* in the 5th Suite in E minor is full of emphasised melodic leaps: these are downward leaps, corresponding with the beginning of the *Prelude* from the same Suite, where the melodic profile



is defined by similar leaps. This intonation is also worthy of examination: the same fervent leaps form the basis of an ‘apocalyptic’ theme in the A minor fugue from Book II and the first theme of the *Dies irae* fugue in Mozart’s Requiem. However, in the E minor Prelude this fateful intonation is used in an unusual way: despite the significant content, the theme is dragged into a dance movement that produces a very distinctive sound effect.

Citations and auto-citations in the Bach Suites owe their appearance not to a special concept, but rather to the European intonational lexicon of mature baroque music made up of Italian, French, German and English melodic idioms that travelled throughout the continent. Thus the Prelude in the 2nd English Suite begins with the same lightning leaps marked by Italian verve as in Domenico Scarlatti’s Sonata in C minor K.302 (the same motifs, although three times slower, also begin Johann Froberger’s Organ Fantasia FbWV 205 – a composer respected by Bach, who as a youth transcribed Froberger’s works for his own use). Not only during the Renaissance, but also in the baroque period ‘the citation was not distinguished as such, not purloined and not hidden, and like a wandering monk found itself a new lodging’ (L.M. Batkin).

One of the most delightful moments that sporadically occur in various sections of Bach’s pieces is when sooner or later the music unexpectedly eddies into incessant repetitions, as if caught in a vortex. You feel you could touch the even phonic configuration, like a carpet woven from homogenous motifs. Such instances are like an optical illusion. If you stand with your back to a mirror and facing another mirror parallel to the first the image is endlessly reproduced, getting smaller and smaller. This is how we can



express the correlations between tradition and creative freedom in the baroque era. By observing certain common norms and reflecting in his stylistic mirror – for example, the genre tradition or international lexicon of the epoch – the composer makes it a medium of free selection which finally resolves everything. In this way the musician ‘tames’ tradition without stepping outside it. Bach was more obedient to tradition than any other composer, yet he was less restricted by it, freer than any other composer.

Nikolaus Forkel wrote: ‘Bach needed very special methods of which there was no mention in contemporary music manuals. I refer to the way he gave his parts extraordinary freedom. You might think he broke... all the rules, all the hallowed traditions that were apparently unshakeable in his day. Or so it seemed. But this was not the case. He did not diverge from the purpose... these rules pursued... but the paths he trod were unconventional.’ As we join Forkel in admiring Bach’s musical freedom, we can marvel at his obedience, too.

Grigory Lyzhov, translation by Patricia Donegan





Французское suite означает «ряд», «последовательность». В современном русском языке есть два слова, похожие на родных братьев, которые волею судьбы с младенчества были разлучены и воспитывались отдельно; один из них сделал общественно-политическую карьеру, а другой пошел по музыкальной части. «Свита – лица, сопровождающие пред войсками старшего начальника» – так объясняется значение одного из них у Брокгауза и Ефрона. Сюита – ряд музыкальных пьес преимущественно танцевального характера, взаимодополняющих друг друга по типу движения и объединенных одной тональностью (а первоначально и общим мелодическим источником частей) – излюбленная циклическая форма барочной инструментальной музыки.

На рубеже XVII–XVIII веков было принято издавать сборники, количественный состав которых определялся неким «организующим числом»: 12 трио-сонат, 12 сонат для



скрипки и континуо, 12 concerti grossi А. Корелли, 6 сюит Musicalische Ergötzung (1695), 6 частный цикл Hexachordum Apollonis (1699) И. Пахельбеля и другие. В продолжение этой традиции Бах создал 6 «Английских сюит», 6 «Французских сюит», 6 клавирных партит, 6 виолончельных сюит, 6 скрипичных сонат и партит, 6 «Бранденбургских концертов». Перечень баховских сборников показывает, что принцип сюиты – составление музыкального целого из группировки нескольких самостоятельных частей (от 4 до 7) – использовался в различных жанрах как для солирующих инструментов, так и для ансамблей. Соответственно, он оказывался пригодным и для придворной праздничной, застольной музыки, и для музыки, звучащей в маленькой зале, кабинете, где она слышалась не только в минуты отдыха и развлечений, но и во время уроков клавирной игры.

«Французские сюиты» и партиты Бах вписал в клавирную тетрадь своей второй жены Анны Магдалены. Предполагают, что утраченный автограф «Английских сюит» мог пропасть вместе с найденной клавирной тетрадью безвременно скончавшейся в 1720 году первой жены Баха Марии Барбары. Отсутствие автографа оставляет многие проблемы неразрешенными, в том числе и вопрос самого названия «Английские», которое было в ходу уже в середине XVIII века. Любопытно, что название, с которым эти сюиты вошли в историю, не обязано их стилю, ведь в них можно найти типично французские черты – например, все куранты «Английских сюит» написаны в размере на $3/2$ в манере так называемой французской куранты. При этом во «Французских



сюитах» встречается, наоборот, итальянская куранта! Этот курьез дополняется забавной деталью: оглавление в первой из дошедших до нас копий «Английских сюит» было написано по-французски. Единственным объяснением до сих пор остается свидетельство первого биографа Баха Николауса Форкеля, который имел возможность получить ответы на интересующие его вопросы от сыновей Баха. Форкель сообщает, что сюиты эти «были написаны по заказу одного знатного англичанина».

Составление сборников однородных произведений, к каким относятся и «Английские сюиты», весьма типично для музыкального барокко, так же как для искусства этой эпохи вообще характерна любовь к пространным перечислениям. Образ целого мира для барокко, по словам выдающегося филолога и философа культуры А.В. Михайлова, – это свод разнообразных вещей. Например, в одном немецком романе середины XVII века можно встретить изысканные перечни, лишь косвенно связанные с его сюжетом: перечень исторических лиц, отличавшихся исключительной памятью, перечень почетных званий и их обладателей и даже перечень знаменитых людей, вызывавших недовольство своих современников. В свою очередь визитной карточкой барочной музыки стали часто встречающиеся и в «Английских сюитах» секвенции – мелодические «перечисления» всевозможных позиций мотива, переносимого с одной ступени гаммы на другую. Неслучайно и появление в эту эпоху энциклопедий и словарей, в том числе музыкальных.

Однако свод, перечень, список должен быть чем-то



РУССКИЙ



ограничен, организован. С одной стороны, в виде такого извне действующего принципа выступает «организующее число», которое могло иметь символический смысл. С другой стороны, музыкальный сборник мог быть своего рода «перечнем тональностей», если не всех, то некоторых наиболее употребительных.

В тональном плане сборника «Английских сюит» заметно деление на две равные половины: каждая из половин состоит из одной мажорной сюиты и следующих за ней двух минорных. Тональности выстраиваются в порядке нисходящей гаммы: ля мажор и ля минор (соответственно I и II сюиты), затем соль минор (III), фа мажор (IV), ми минор (V), ре минор (VI). Баховские сюиты спускаются вниз по гамме, все равно как если бы несколько повестей в книге одного автора были помещены друг за другом по алфавиту.

Расположение частей сборника согласно гамме – давняя традиция, неоднократно поддержанная Бахом (в 4-х клавирных дуэтах, в инвенциях и симфониях, наконец, в «Хорошо темперированном клавире»). Любопытно, что в сборнике сюит *Hortus musicus* Я.А. Рейнкена (1688), который мог быть образцом для молодого Баха, тональности расположены тоже подряд по гамме, начиная от ля, только восходящей: ля минор – си-бемоль мажор – до мажор – ре минор – ми минор – ля мажор (как и в «Английских сюитах», ля дважды выступает как тоника).

В *Hortus musicus* тоже 6 сюит – и как знать, не является ли порядок тональностей в «Английских сюитах» сознательным отражением структуры сборника Рейнкена, которого Бах



РУССКИМ



весьма высоко ценил и ради того, чтобы услышать его органную игру, пятнадцатилетним юношей пешком путешествовал в Гамбург?

Впрочем, Бах мог вступить в диалог на расстоянии и с И. Пахельбелем, учителем своего старшего брата. В цикле «Гексахорд Аполлона» Пахельбеля также использован «тональный алфавит», на сей раз поднимающийся по гамме: ре минор – ми минор – фа мажор – соль минор – ля минор – фа минор. Если не брать в расчет последнюю часть цикла Пахельбеля и первую часть цикла Баха, которые в обоих случаях стоят несколько особняком, то выбор тональностей в «Английских сюитах» соответствует сборнику Пахельбеля, только в обратном порядке: если у того Аполлон поднимается по гамме в небо, то у Баха спускается на землю.

«Классическая» барочная сюита в ее немецком варианте опирается на твердый остов из четырех разнохарактерных танцев: аллеманда – куранта – сарабанда – жига. Это стилизованные танцы, поскольку они вышли из танцевального обихода еще до рождения Баха. По сложившейся традиции к этим «танцам-хозяевам» добавлялись, обычно в виде вставки между сарабандой и жигой, дополнительные «танцы-гости». Они вносили некоторое оживление, ибо это были танцы невымершие, их танцевали.

В «Английских сюитах» в качестве вставных используются четыре разновидности танцев: гавот и бурре, менуэт и паспье. Два первых двухдольны, два вторых трехдольны; первые танцы в обеих парах – умеренного характера, вторые – весьма



РУССКИЙ



подвижного.

Танцы в барочной сюите, утратив непосредственную связь со своим прикладным предназначением, стали фактически – в связи с присущим им типом движения – аллегориями определенных темпераментов. Бах создает в аллеманде эффект сосредоточенного движения; в куранте – умеренной поспешности, не лишенной достоинства и изящества; алеманды у него интровертны, а куранты – говорливы и как бы обращены вовне. Сарабанду он понимает как величественное или задумчиво-спокойное размышление; жигу же – как исполненное фантазии стихийное движение.

У «Английских сюит» есть характерная черта: аллеманде здесь предшествует развернутая нетанцевальная часть – прелюдия (родоначальником этой традиции в Германии считается Иоганн Кунау). Иоганн Готфрид Вальтер – кузен И.С. Баха, органист, композитор, теоретик музыки – в своем «Музыкальном лексиконе» (1732) сравнил первую часть такой сюиты с дверью, через которую должны войти следующие за ней танцы.

Самая ранняя из сохранившихся рукописных версий Первой «Английской сюиты» ля мажор сделана именно рукой Иоганна Готфрида Вальтера. Эта копия могла появиться в середине 10-х годов XVIII века, в то время, когда Вальтер и Бах общались, живя в одном городе – Веймаре. Обнаружение вальтеровской копии дало возможность исследователям отнести «Английские сюиты» к более раннему периоду творчества Баха, чем это первоначально предполагалось. Они считаются теперь самыми ранними из клавирных



РУССКИЙ



сборников Баха (время их создания относят к периоду с 1714-го по начало 20-х годов). Такому выводу способствовали и наблюдения над стилем и формой прелюдий из «Английских сюит», большая часть которых написана по образцу первых частей инструментального итальянского концерта. Этому жанру Бах отдал внушительную дань в произведениях 1714 года, представив за один год 16 клавирных и 5 органных концертов!

Первая часть трехчастных концертов (таков, кстати, баховский сольный «Итальянский концерт») писалась в виде виртуозной развернутой пьесы с путешествиями основной темы и сопровождающей ее своеобразной свиты интермедий по разным тональностям.

И только прелюдия Первой сюиты не выглядит как подражание инструментальному концерту. Первая сюита, скорее всего и сочиненная первой, стоит несколько особняком; ее прелюдия довольно скромна по размерам. Она могла бы быть одной из прелюдий «Хорошо темперированного клавира». Отличает Первую сюиту также и то, что она является откликом (своеобразным «пересочинением», свободной вариацией, пародией) на произведение другого автора. В полифонической ткани баховской прелюдии ожила жига ля мажор французского композитора Гаспара Ле Ру, принадлежавшего к поколению Пахельбеля. Известно, что издание сочинений этого знаменитого в конце XVII века клавирного педагога попало в коллекцию Иоганна Вальтера и было им собственноручно скопировано. Жига Ле Ру включена в настоящий диск в



РУССКИЙ



качестве бонус-трека, так что слушатель имеет возможность сравнить оригинал и то, что из него сотворила фантазия Баха. Причем сравнивать с пьесой Ле Ру нужно не только прелюдию, но и жигу из Первой сюиты. Связь с жигой более опосредованна, сходство заключается лишь в контуре мелодии. Но внутреннее родство доказывается любопытной деталью нотного текста. Бах, крайне редко оставляющий в нотах указания, касающиеся громкости, в этой ля-мажорной жиге делает исключение (единственный раз во всей сюите!) и дважды помечает места, где должно наступить неожиданное приглушение звучности. В этом угадывается не что иное, как дань Ле Ру, в нотном тексте которого встречается аналогичная пометка – словечко *doux* (нежно, мягко).

Этот, казалось бы, мелкий штрих заставляет обратить внимание на то, какую роль выполняет нотный текст в истории создания и дальнейшей судьбе барочного произведения. С одной стороны, сочинение живет в веках благодаря тому, что оно записано. С другой стороны, известная неполнота записи является здесь привычным атрибутом нотного текста; барочная нотация хранит тайну происхождения произведения (ввиду практически полного отсутствия черновигов) и по сравнению с графикой более поздней нотации чаще всего скрывает секреты его исполнения, которые в данном случае прорвались наружу в виде редчайшего авторского обозначения динамики.

Если противопоставить нотацию как нечто твердое, раз и навсегда зафиксированное и, условно говоря, импровизацию как живую стихию музицирования и музыкальную практику в



ее становлении, то можно сказать, что так понимаемая импровизация является своего рода оборотной стороной всякого нотного текста. Вопрос только в том, как зафиксированное в тексте косвенно указывает на оставшееся незаписанным. Барочную нотопись приходится читать в том числе между строк, восстанавливая мысленно черты характера и моменты истории музыкального произведения.

Например, многие баховские клавирные пьесы дошли до нас в нескольких авторских версиях; для музыкальной практики барокко вообще характерно существование музыкальной пьесы в таком «еще не застывшем» состоянии, которое допускает вариантное преподнесение уже готового в общих чертах замысла. То, что мы знаем у Баха как дважды 15 инвенций и синфоний или как дважды 24 прелюдии и фуги, создавалось частями и лишь впоследствии было собрано в стройные сборники, которые теперь кажутся монолитными. Видимо, подобным образом создавались и сюиты. Возможно, композитор записывал небольшие клавирные пьесы только тогда, когда этого требовали задачи предстоящего концертного исполнения или педагогические цели. Сочиненное могло храниться в памяти и до некоторой степени изменяться при очередном воспроизведении. Нотная фиксация при этом нередко оказывалась всего лишь промежуточной версией, которая впоследствии при возвращении к пьесе совершенствовалась, изменялась.

Импровизационное начало сказывается и в самом баховском тексте в наличии так называемых дублей (Doubles)



– помещаемых вслед за пьесой ее диминуированных, мелодически богато украшенных вариантов. В куранте из Первой сюиты дубли составляют целый массив – пространственные «заросли курант», подобных которым в других сюитах не найти. За курантой I следует куранта II (обе – яркие образцы французской куранты разных типов) с двумя своими орнаментированными повторениями, второе из которых – с характерным безостановочным движением басового голоса, как если бы вступила облигатная виолончель. Не исключено, что и сами по себе развитые дубли тоже отсылают к жиге Ле Ру, в издании сочинений которого предусмотрена возможность разных версий исполнения.

Импровизационный момент проявляется и в характерной для прелюдии Первой сюиты переменной плотности музыкальной ткани: здесь нет стабильного числа голосов, как это будет в последующих сюитах; голоса здесь то возникают, то исчезают. Ткань остальных пьес сюиты в целом также переменчива и свободна: в аллеманде звуки арпеджированных аккордов непринужденно задерживаются, образуя внезапные наплывы и скопления, после чего наступает просвет, в котором мелькает ажурный облик нового мелодического мотива. В сарабанде внимание привлекают многозвучные аккордовые «башни», которые по ходу развития пьесы соединяются друг с другом контрапунктическими переходами. Далее по традиции следует симметричная комбинация однородных танцев, образующих «арочную» форму da capo: повторение



жизнерадостного бурре I обрамляет приглушенно минорное бурре II. Эти танцы вносят заметный контраст не только своим типом движения, но и строгим двухголосным складом. Двухголосная жига, интонационно переключаясь с прелюдией, создает с ней своеобразную арку.

Особое положение Первой сюиты позволяет рассматривать ее как своего рода прелюдию ко всему сборнику. Начиная со второй сюиты, увеличиваются масштабы, изменяется характер и разрастается форма первой части, письмо в ней становится в большей степени линейно-графичным. Отсюда возникает гораздо больший, чем в Первой сюите, контраст между прелюдией и прочими танцевальными частями, весьма характерный именно для «Английских сюит» по сравнению с другими подобными циклами.

«Английские сюиты» шестичастны.

1. Прелюдия. Виртуозная пьеса в концертной форме (кроме Первой сюиты), похожая на переложенную для клавира часть concerto grosso и отражающая характерный для нее контраст tutti-soli.

2. Аллеманда. Умеренный четырехдольный танец с изысканно гибкой мелодикой и традиционным затактом в первом мотиве. Это немецкий танец (его название означает «германский»), распространившийся в конце XVI века во Франции. Уже в середине XVII века знаменитый теоретик М. Мерсенн находил его «полностью вымершим», то есть превратившимся в музыку для слушания, а не для танцев. По словам И. Маттезона, аллеманда «имеет серьезную и хорошо



разработанную гармонию, изложенную арпеджированными аккордами».

3. Куранта. Подвижный трехдольный танец; в «Английских сюитах» все куранты написаны в размере $3/2$, где каждая из основных трех долей отчетливо делится еще на две, что делает мотивы мелодически многословными, словно бы слегка путающимися в длинных платьях. Этот изначально торжественный тип танца (так называемая французская куранта) вошел в моду при Людовике XVI.

4. Сарабанда (как правило – с орнаментальным дублем). Средоточие медленной музыки в сюите, трехдольный танец. Сарабанда со времени своего возникновения в XVI веке пережила наибольшую, если соотнести ее с другими частями сюиты, жанровую метаморфозу: из танца с сомнительной репутацией она превратилась в благочестивое медленное шествие. Среди всех подобных пьес сарабанда из минорной сюиты наиболее близка к песне (известно, что для «Гольдберг-вариаций» Бах взял тему сарабанды, сочиненную им на мотив песни).

5. Два однородных танца по выбору композитора, точное повторение первого из которых образует «арочную» форму *da capo* (например, бурре I – бурре II – бурре I). Пятая часть – варьируемая область подвижных танцев, отличающаяся от прочих частей, в частности, упрощенным голосоведением; своего рода интермедия.

6. Жига. Зажигательный трехдольный танец английского происхождения, иногда похожий на тарантеллу, нередко с острым пунктирным ритмом. Место для применения



полифонических кунштюков, которые на слух могут быть очевидными не вдруг. В этом смысле выделяется жига из Шестой сюиты. Зеркальная перестановка голосов, традиционная для второй части старинной двухчастной формы, обретает здесь особенную изощренность. Обращенными оказываются не только тематические, но и побочные голоса, что предвосхищает технику «Искусства фуги» (написанного в той же тональности – ре минор). Более того, тут даже трели даны в обращении: в первом колене с верхней вспомогательной нотой, а во втором – с нижней!

Не менее своеобразна жига из Четвертой сюиты, наполненная излюбленными в XVIII веке мотивами охоты. Одним из них является мотив настойчиво возвращающегося звука – то звенящего в верхнем регистре, то рокочущего в нижнем. Так перекликаются друг с другом охотничьи рога, недаром этот мотив напоминает клич почтового рожка из юношеского сочинения Баха «Каприччио на отъезд возлюбленного брата». Но еще более узнаваемой музыкальной эмблемой охоты является начальный фанфарный мотив, который открывает целый ряд ассоциаций: с частью из ре-мажорного ордра Ф. Куперена, с баховской же Прелюдией ре мажор из II тома «ХТК», с «охотничьими» сочинениями Гайдна, с началом ре-мажорной сонаты Моцарта, с темой финала 6-ой сонаты Бетховена.

Особого внимания заслуживают интонационные переключки между частями «Английских сюит». Например, куранта из Пятой сюиты ми минор полна подчеркнутых скачков в мелодии: эти скачки направлены вниз, что



РУССКИЙ



перекликается с началом прелюдии из той же сюиты, чей мелодический профиль определяет интонация нисходящего скачка. Эта интонация тоже достойна рассмотрения: те же патетические скачки составляют основу «апокалиптической» темы ля-минорной фуги из II тома и первой темы фуги *Dies irae* из моцартовского «Реквиема». Однако в ми-минорной прелюдии эта роковая интонация звучит в необычном преломлении: нагруженная столь значительным содержанием, тема вовлечена здесь в танцевальное движение, что сообщает ее звучанию совершенно особый эффект.

В баховских сюитах есть и цитаты, и автоцитаты, которые обязаны своим возникновением не какому-то специальному замыслу, но общеевропейскому интонационному словарю зрелого барокко, который складывался из итальянских, французских, немецких, английских мелодических идиом, кочующих по всему континенту. Так, прелюдия из Второй «Английской сюиты» начинается такими же молниеносными скачками, отмеченными итальянской живостью, что и соната Доменико Скарлатти до минор К. 302 (те же мелодические ходы, правда в три раза более медленные, начинают и органную фантазию И. Фробергера FbWV 205 – мастера, которого Бах ценил и чьи сочинения в юности переписывал для себя). Не только в эпоху Ренессанса, но и барокко «цитата, не выделенная в качестве таковой, ничуть не присваивалась и не скрывалась, она, словно бродячий монах, сама находила новый ночлег». (Л.М. Баткин)

Один из самых восхитительных моментов в баховских



пьесах, спорадически встречающийся в разных частях, – когда рано или поздно музыка вдруг входит в сеть беспрепятственных повторений, как бы попадает в водоворот. Равномерность звукового рисунка можно словно бы потрогать руками, как цинковку, связанную из однородных мотивов. Такие места напоминают следующий оптический фокус. Если стать одновременно спиной к одному зеркалу и лицом к другому, стоящему параллельно первому, то наше изображение будет, уменьшаясь, множиться, уходя в бесконечность. Примерно так же можно выразить отношения между традицией и творческой свободой в эпоху барокко. Соблюдая некие всеобщие нормы, то есть отражая в зеркале своего стиля, например, традицию жанра или интонационный словарь эпохи, композитор делает это посредством свободного выбора, который решает в конечном итоге все. Таким образом, музыкант, не выходя из традиции, приручает ее. Бах, как никто, послушен традиции и при этом, как никто, максимально свободен, не стеснен ею.

«Баху понадобились совершенно особые средства, о которых ничего не говорилось в тогдашних музыкальных руководствах, – писал Николаус Форкель. – Речь идет о том, что он предоставлял голосам необыкновенную свободу. Казалось, он переступал... все правила, освященные традициями и считавшиеся в его время неизблемыми. – Казалось. На самом деле это было не так. Ибо он не погрешал против цели, преследуемой... этими правилами... но шел при этом необычными путями». Чем более мы вместе с Форкелем будем восхищаться баховской свободой, тем





Das französische „suite“ ist eines der Worte, die früh in den gesamteuropäischen Sprachgebrauch eingingen. Sein Bedeutungskern („Folge, Abfolge“) blieb etwa im zeremoniell-höfischen Kontext (als Gefolge eines Fürsten) oder in der Architektursprache (als Zimmerflucht) erhalten. Die stärkste Verbreitung erfuhr das Wort aber wohl in seiner musikalischen Bedeutung. Als bevorzugte zyklische Form barocker Instrumentalmusik setzt sich die Suite bekanntlich aus mehreren Stücken überwiegend tänzerischen Charakters zusammen, die in ihrem Gestus einander ergänzen und in der gleichen Tonart gehalten sind (ursprünglich basierten die einzelnen Sätze auch auf einer gemeinsamen Melodie).

An der Schwelle vom 17. zum 18. Jahrhundert war es Sitte, Notenbände zu veröffentlichen, die eine „Organisationszahl“ strukturierte wie im Falle der zwölf Triosonaten, der zwölf „Sonate a violino e violone o cimbalo“ und der zwölf Concerti grossi von Arcangelo Corelli oder der sechs Suiten „Musicalische Ergötzung“ (1695) und des sechssätzigen Zyklus „Hexachordum Apollinis“



(1699) von Johann Pachelbel, um nur einige Beispiele zu nennen. An diese Tradition anknüpfend komponierte Bach sechs „Englische Suiten“, sechs „Französische Suiten“, sechs Klavierpartiten, sechs Cellosuiten, sechs Violinsonaten und -partiten, sowie die sechs „Brandenburgischen Konzerte“. Diese Aufstellung verdeutlicht, dass das Suiten-Prinzip der Schaffung eines musikalischen Ganzen aus vier bis sieben eigenständigen Sätzen in verschiedenen Genres sowohl für Soloinstrumente als auch in der Ensemblesmusik Verwendung fand. Entsprechend eignete es sich sowohl für festliche Tafelmusik bei Hofe als auch für kammermusikalische Darbietungen, Suiten erklangen nicht nur zur Erbauung und Entspannung, sie kamen auch im Klavierunterricht zum Einsatz.

Die „Französischen Suiten“ und die Partiten schrieb Bach in das Klavierbüchlein seiner zweiten Frau Anna Magdalena. Man nimmt an, dass das Autograph der „Englischen Suiten“ mit dem nicht aufgefundenen Klavierbüchlein Maria Barbaras, der 1720 überraschend verstorbenen ersten Frau Bachs, verloren ging. Aufgrund des fehlenden Autographs müssen viele Fragen offen bleiben, unter anderem die nach der Bezeichnung „Englische Suiten“, die bereits Mitte des 18. Jahrhunderts in Umlauf war. Interessanterweise verdankt sich der Titel, unter dem diese Suiten in die Geschichte eingegangen sind, nicht ihrem Stil, weisen sie doch typisch französische Merkmale auf. So sind alle Couranten der „Englischen Suiten“ im 3/2-Takt gehalten, in der Art der sogenannten französischen Couranten. Dafür ist in den „Französischen Suiten“ eine italienische Courante anzutreffen! Zu diesem Kuriosum gesellt sich ein weiteres amüsantes Detail: In der ersten überlieferten Abschrift der „Englischen Suiten“ war der Titel französisch geschrieben. Als ein-



ziges klärendes Zeugnis bleibt bis heute das Wort des ersten Bach-Biografen Johann Nicolaus Forkel, der die Möglichkeit hatte, die Söhne Bachs zu befragen. Forkel schreibt, die Sonaten seien „unter dem Namen der Englischen Suiten bekannt, weil sie der Componist für einen vornehmen Engländer gemacht hat.“

Die Zusammenstellung mehrerer gleichartiger Werke wie im Falle der „Englischen Suiten“ ist ganz typisch für die Musik des Barock, wie die Neigung zu umfangreichen Reihenbildungen, die Barock-Kunst insgesamt kennzeichnet. Die gesamte Welt ist für das Barock eine Sammlung vielfältiger Dinge, wie der bedeutende Philologe und Kulturphilosoph Alexander Michajlow formulierte. So finden sich in einem deutschen Roman Mitte des 17. Jahrhunderts raffinierte Aufzählungen, die nur indirekt mit der Romanhandlung zu tun haben – eine Aufzählung historischer Persönlichkeiten mit außergewöhnlichem Gedächtnis, eine Aufzählung von Ehrentiteln und ihren Trägern und sogar eine Aufzählung berühmter Persönlichkeiten, die den Unwillen ihrer Zeitgenossen auf sich gezogen haben. Zum Aushängeschild der Barockmusik entwickelte sich die auch in den „Englischen Suiten“ häufig wiederkehrende Sequenz – die melodische „Aufzählung“ aller erdenklichen Positionen eines Motivs, das von einer Tonart in die nächste versetzt wurde. Es ist gewiss kein Zufall, dass gerade im Barock Enzyklopädien und Lexika, auch Musiklexika, eine Blütezeit erlebten.

Doch eine Sammlung, eine Aufzählung, eine Liste bedarf auch einer Begrenzung, einer Struktur. Zum einen kam hier als äußerliches Organisationsprinzip die „Organisationszahl“ ins Spiel, die auch eine symbolische Lesart erlaubte. Zum anderen konnte der musikalische Sammelband selbst als eine Art „Aufzählung der



DEUTSCH



Tonarten“ verstanden werden, wenn nicht aller, so doch einiger besonders häufiger.

In tonaler Hinsicht ist die Sammlung der „Englischen Suiten“ augenscheinlich in zwei gleichwertige Hälften unterteilt, deren jede aus einer Dur- und zwei darauf folgenden Moll-Suiten besteht. Die Tonarten bewegen sich dabei auf der Tonleiter nach unten: A-Dur und a-Moll (Suiten Nr. 1 und 2), dann g-Moll (3), F-Dur (4), e-Moll (5) und d-Moll (6). Die Bachschen Suiten folgen also der Tonleiter, als wären in einem Erzählband die Geschichten des Autors in alphabetischer Reihenfolge angeordnet.

Die Anordnung nach der Tonleiter hat Tradition, Bach griff in mehreren Sammlungen darauf zurück (etwa in den vier Klavierduos, den Inventionen und Sinfonien und nicht zuletzt im „Wohltemperierten Klavier“). Auch in Johann Adam Reinckens Suitensammlung „Hortus musicus“ (1688), die ein Vorbild für den jungen Bach gewesen sein könnte, folgen die Tonarten der Tonleiter bei A beginnend, allerdings aufsteigend: a-Moll, B-Dur, C-Dur, d-Moll, e-Moll, A-Dur (wie in den „Englischen Suiten“ tritt A als Tonika zweifach auf).

Auch der „Hortus musicus“ umfasst sechs Suiten, und wer weiß, vielleicht ist die Abfolge der Tonarten in den „Englischen Suiten“ eine bewusste Spiegelung der Struktur in der Sammlung Reinckens, den Bach sehr schätzte und um dessen Orgelspiel willen er als fünf-zehnjähriger Knabe den langen Fußmarsch nach Hamburg auf sich nahm?

Bach könnte aber auch mit Johann Pachelbel, dem Lehrer seines älteren Bruders, indirekt in Dialog getreten sein. Dessen Zyklus „Hexachordum Apollinis“ liegt ebenfalls ein „Tonalphabet“ zugrunde, diesmal die Tonleiter hinauf: d-Moll, e-Moll, F-Dur, g-Moll, a-Moll,



f-Moll. Sieht man von Pachelbels letztem und Bachs erstem Satz ab, die jeweils in gewisser Weise isoliert sind, entspricht die Wahl der Tonarten in den „Englischen Suiten“ der Sammlung Pachelbels, nur ist die Richtung umgekehrt. Während bei Pachelbel Apoll auf der Leiter himmelwärts strebt, steigt er bei Bach zur Erde hinab.

Die „klassische“ Barock-Suite deutscher Ausprägung gründet sich auf ein festes Fundament aus vier Tänzen unterschiedlichen Charakters: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Dabei handelt es sich um stilisierte Tänze, sie wurden schon vor der Zeit Bachs nicht mehr getanzt. Traditionell wurden diesen „Stamm-Tänzen“, meist als Einschub zwischen Sarabande und Gigue, zusätzliche „Neben-Tänze“ zugesellt. Sie stellten ein belebendes Moment dar, da sie noch nicht ausgestorben waren, sondern tatsächlich noch getanzt wurden.

In den „Englischen Suiten“ treten als solche Einschübe viererlei Tänze auf: Gavotte und Bourrée, Menuett und Passepied. Die beiden erstgenannten stehen im Zweiertakt, die letztgenannten im Dreiertakt; Gavotte und Menuett sind eher gemäßigt, Bourrée und Passepied dagegen äußerst lebhaft.

Losgelöst von ihrer unmittelbaren praktischen Funktion entwickelten sich die Tänze der Barock-Suiten je nach Gestus zu Allegorien bestimmter Temperamente. Bach erzielt in der Allemande den Effekt konzentrierter Bewegung, in der Courante dominieren gemäßigte Eile mit Würde und Anmut, seine Allemanden fallen introvertiert aus, die Couranten sind redselig und gewissermaßen nach außen gerichtet. Die Sarabande versteht er als imposante oder stille, intime Reflexion, während die Gigue für spontane, phantasievolle Bewegung steht.



Ein Merkmal ist charakteristisch für die „Englischen Suiten“: Der Allemande geht ein ausgedehnter tanzfreier Satz voran, ein Prélude (als Begründer dieser Tradition gilt in Deutschland Johann Kuhnau). Johann Gottfried Walther, ein Vetter Bachs, Organist, Komponist und Musiktheoretiker, verglich in seinem „Musicalischen Lexicon“ (1732) den ersten Satz einer solchen Suite mit einer Tür, durch die die darauf folgenden Tänze eintreten sollten.

Die älteste überlieferte handschriftliche Version der Suite Nr. 1 A-Dur stammt von eben diesem Johann Gottfried Walther. Diese Abschrift dürfte Mitte des zweiten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts entstanden sein, als Walther und Bach in Kontakt standen und beide in Weimar lebten. Seit dem Fund der Waltherschen Abschrift können die „Englischen Suiten“ einer früheren Schaffensperiode Bachs zugerechnet werden als der bislang angenommenen. Sie werden nun zu den frühesten Klaviersammlungen Bachs gezählt (als Entstehungszeitraum gelten die Jahre von 1714 bis zum Beginn der 1720er). Auch Stil und Form der Préludes aus den „Englischen Suiten“, die größtenteils am Vorbild der Eingangssätze italienischer Instrumentalkonzerte orientiert sind, legen diesen Schluss nahe. In diesem Genre hat Bach Erstaunliches geleistet, als er 1714 im Laufe nur eines Jahres sechzehn Klavier- und fünf Orgelkonzerte komponierte!

Der erste Satz dreisätziger Konzerte (etwa in Bachs „Italienischem Konzert“) wurde als virtuos ausgebreitete Komposition gestaltet, in der das Hauptthema in Begleitung einer eigenwilligen Intermezzo-Folgschaft durch die Tonarten wanderte.

So erinnert allein das Prélude der Suite Nr. 1 nicht an ein verkapp-tes Instrumentalkonzert. Die Suite Nr. 1, die vermutlich auch als erste



komponiert wurde, unterscheidet sich in gewisser Weise von den weiteren; ihr Prélude fällt in seinem Umfang vergleichsweise bescheiden aus. Es könnte auch dem „Wohltemperierten Klavier“ entnommen sein. Die Suite Nr.1 ist auch insofern ein Sonderfall, als sie eine Reaktion (eine „Neuschöpfung“, freie Variation oder Parodie) auf das Werk eines anderen Komponisten darstellt. Im polyphonen Gewebe des Bachschen Préludes lebt die Gigue A-Dur von Gaspard Le Roux wieder auf, eines Zeitgenossen Pachelbels. Wir wissen, dass eine Ausgabe der Werke dieses Ende des 17. Jahrhunderts berühmten Klavierlehrers in die Sammlung Johann Walthers gelangte und von diesem eigenhändig abgeschrieben wurde. Le Roux' Gigue ist dieser CD als Bonustrack beigelegt, um dem Hörer die Möglichkeit zu geben, das Original mit dem zu vergleichen, was Bachs Fantasie daraus gemacht hat. Und nicht allein das Prélude sollte mit dem Stück Le Roux' verglichen werden, sondern auch die Gigue aus der Suite Nr.1. Hier ist die Verbindung nicht unmittelbar erkennbar, die Verwandtschaft beruht lediglich auf der gemeinsamen Kontur der Melodie. Nachweisen lässt sich die Wesensverwandtschaft anhand eines interessanten Details im Notentext. Bach, der in seinen Kompositionen nur höchst selten mit Angaben zur Dynamik aufwartete, macht in der Gigue A-Dur eine Ausnahme (die einzige in der gesamten Suite!) und notiert an zwei Stellen ein unerwartetes *piano*. Dies ist Bachs Reminiszenz an Le Roux, in dessen Notentext sich analog der Hinweis *doux* (sanft, lieblich) findet.

Dieses scheinbar nichtige Detail verdeutlicht, welche gewichtige Rolle dem Notentext für die Entstehungsgeschichte und das weitere Schicksal eines Barockwerkes zukommt. Einerseits überdauert das Werk die Jahrhunderte aufgrund seiner Niederschrift. Andererseits



ist die bekannte Unvollständigkeit der Notation ein festes Attribut des Schriftbildes. Die barocke Notation wahrt (durch das nahezu völlige Fehlen von Skizzenmaterial) das Geheimnis um die Entstehungsgeschichte eines Werkes und gibt verglichen mit den Notationsgewohnheiten jüngerer Epochen die Ausführungsintentionen nur selten preis. In diesem speziellen Fall sind sie durch eine der seltenen Dynamik-Angaben des Komponisten offenbar geworden.

Wollte man die Notation als etwas Festes, ein für alle Mal Fixiertes der „Improvisation“ als dem lebendigen Element des Musizierens und der musikalischen Praxis in ihrem Werden gegenüberstellen, könnte man die so verstandene Improvisation gewissermaßen als Kehrseite jeglichen Notentextes bezeichnen. Hier stellt sich nur die Frage, wie der fixierte Notentext indirekt auf das Nichtnotierte verweist. Beim barocken Notentext gilt es, auch zwischen den Zeilen zu lesen und die Charakterzüge und historischen Gegebenheiten des Musikstücks gedanklich zu rekonstruieren.

So sind uns zahlreiche Klavierwerke Bachs in mehreren Versionen des Komponisten überliefert; das Musikstück in „noch nicht erkalte-ter“ Form, das Variationen in der Darbietung des bereits in groben Zügen vorhandenen Gedankens erlaubt, war für die musikalische Praxis des Barock insgesamt kennzeichnend. Was wir als zweimal fünfzehn Inventionen und Sinfonien und zweimal vierundzwanzig Präludien und Fugen Bachs kennen, erschien Stück für Stück und wurde erst später in wohlgeordneten Bänden zusammengefasst, die uns heute als monolithische Blöcke erscheinen. Auf ähnliche Weise sind wohl auch die Suiten entstanden. Möglicher-weise hat Bach die kleinen Klavierstücke erst notiert, wenn es ein anstehendes Konzert oder pädagogische Erwägungen erforderlich machten. Die



Komposition konnte im Gedächtnis gespeichert bleiben und bei jeder Neuausführung leicht überarbeitet werden. Dabei stellte das fixierte Notenbild nicht selten nur ein Zwischenstadium dar, das später bei einer Wiederaufnahme des Stückes abgewandelt wurde.

Das Improvisations-Prinzip wird auch im Bachschen Notentext in Gestalt der sogenannten Doubles manifest, diminuierter, melodisch reich ausgeschmückter Variationen, die auf ein Stück folgen. In der Courante der Suite Nr. 1 bilden die Doubles ein regelrechtes Massiv, ein ausuferndes „Couranten-Dickicht“, wie es in anderen Suiten nicht anzutreffen ist. Auf Courante I folgt Courante II (beide sind mustergültige Beispiele für verschiedene Arten französischer Couranten) mit zwei ornamentreichen Wiederholungen, deren zweite über eine charakteristische durchlaufende Bassstimme verfügt, als trete ein obligates Cello hinzu. Es ist nicht auszuschließen, dass auch die ausgearbeiteten Doubles selbst auf Le Roux' Gigue verweisen, der in seiner Werkausgabe die Möglichkeit unterschiedlicher Ausführungsversionen vorsah.

Das Improvisations-Prinzip zeigt sich auch in der für das Prélude der Suite Nr. 1 charakteristischen variablen Dichte des musikalischen Gewebes. Die Stimmzahl ist nicht fest wie in den nachfolgenden Suiten, einzelne Stimmen kommen hinzu, andere verschwinden wieder. Auch das Gewebe der übrigen Suitensätze ist insgesamt wechselhaft und frei. In der Allemande werden die Arpeggio-Akkorde ungezwungen in die Länge gezogen, was zu plötzlichen Stauungen und Häufungen führt, auf die dann lichte Stellen mit grazil gestalteten, neuen melodischen Motiven folgen. In der Sarabande fallen die vielstimmigen Akkord-„Türme“ auf, die im weiteren Verlauf durch kontrapunktische Übergänge miteinander



verbunden werden. Traditionsgemäß folgt nun die symmetrische Kombination zweier gleichartiger Tänze, die in ihrer da capo-Form einen Bogen schlagen; die Wiederholung der lebenslustigen Bourrée I rahmt die gedämpfte Moll-Bourrée II ein. Diese Tänze bilden nicht nur durch ihren Gestus, sondern auch durch ihre strenge Zweistimmigkeit einen deutlichen Kontrast. Die zweistimmige Gigue schlägt intonatorisch einen Bogen zum Prélude.

Die Sonderstellung der Suite Nr.1 rechtfertigt ihre Einordnung als eine Art Prélude zur gesamten Suitensammlung. Beginnend mit der Suite Nr.2 vergrößert sich der Maßstab, verändert sich der Charakter und differenziert sich die Form des ersten Satzes, kommt der linear-grafische Zug stärker zum Tragen. Daher auch der im Vergleich zur Suite Nr.1 deutlich stärkere Kontrast zwischen dem Prélude und den Tanzsätzen, der ganz typisch für die „Englischen Suiten“ ist und sie von ähnlichen Sammlungen abhebt.

Die „Englischen Suiten“ bestehen jeweils aus sechs Sätzen.

1. Prélude. Virtuoses Stück in Konzertform (außer in Suite Nr.1), ähnelt der Klavierfassung eines Concerto-grosso-Satzes und bringt den hierfür charakteristischen Tutti-Solo-Kontrast zum Ausdruck.

2. Allemande. Gemäßigter geradtaktiger Tanz mit ausgesucht geschmeidiger Melodik und traditionellem Auftakt im ersten Motiv. Ein deutscher Tanz (wie schon aus dem Namen hervorgeht), der Ende des 16. Jahrhunderts in Frankreich weit verbreitet war. Bereits Mitte des 17. Jahrhunderts befand ihn der berühmte Theoretiker Marin Mersenne für „gänzlich ausgestorben“, sah ihn also als reine Hörmusik, die nicht mehr getanzt wurde. Nach Johann Mattheson ist die Allemande „eine gebrochene, ernsthaftte und wohlausgearbeitete Harmonie“.



3. Courante. Munterer Tanz im Dreiertakt; in den „Englischen Suiten“ sind alle Couranten im 3/2-Takt gesetzt, dabei ist jeder der drei Hauptschläge noch einmal deutlich zweigeteilt, was den Motiven eine melodische Vielstimmigkeit verleiht, als kämen sie in den langen Kleidern leicht ins Straucheln. Diese ursprünglich feierliche Tanzart (die sogenannte französische Courante) kam unter Ludwig XVI. in Mode.

4. Sarabande (in der Regel mit ausgeschmücktem Double). Zentrum der langsamen Musik innerhalb der Suite, Tanz im Dreiertakt. Die Sarabande durchlief, verglichen mit den anderen Suitensätzen, seit ihres Aufkommens im 16. Jahrhundert die stärkste Metamorphose. Von einem ausgelassenen Tanz mit zweifelhaftem Ruf entwickelte sie sich zu einem gesitteten, langsamen Schreittanz. Von allen anderen Stücken ähnlicher Machart kommt die Sarabande aus der Suite e-Moll dem Lied am nächsten (bekanntlich hat Bach für seine „Goldberg-Variationen“ ein Sarabanden-Thema nach einem Liedmotiv gewählt).

5. Zwei gleichartige Tänze nach Wahl des Komponisten; durch die exakte Wiederholung des ersten als da capo entsteht ein Bogen (z. B. Bourrée I, Bourrée II, Bourrée I). Der fünfte Satz bietet variablen Raum für schnelle Tänze, die sich von den übrigen insbesondere durch die vereinfachte Stimmführung unterscheiden; eine Art Intermezzo.

6. Gigue. Furioser Tanz englischen Ursprungs im Dreiertakt, gleicht bisweilen der Tarantella, häufig mit ausgeprägten Punktierungen. Ort für polyphone Kunstgriffe, die beim Hören nicht unmittelbar auffallen müssen. Diesbezüglich hervorzuheben ist die Gigue aus der Suite Nr.6. Die für den zweiten Satz der alten



zweisätzigen Form charakteristische Spiegelung der Stimmen fällt hier besonders raffiniert aus. In der Umkehrung nicht nur der Themen, sondern auch der Nebenstimmen, wird die Technik der „Kunst der Fuge“ vorweggenommen (die ebenfalls in d-Moll komponiert ist). Sogar die Triller werden hier umgekehrt; beginnen sie zunächst mit der höheren Nebennote, fangen sie in der Umkehrung mit der tieferen an.

Nicht weniger eigenwillig ist die Gigue aus der Suite Nr.4, die mit im 18. Jahrhundert so beliebten Jagdmotiven durchsetzt ist. Beispielsweise mit einem penetrant wiederkehrenden Ton, der bald in hoher, bald in tiefer Lage erklingt. So rufen die Posthörner einander, und nicht zufällig erinnert dieses Motiv an den Ruf des Posthorns aus Bachs Jugendwerk „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“. Noch deutlicher als musikalisches Jagdembleme zu erkennen ist allerdings der Fanfarenruf zu Beginn, der eine Fülle von Assoziationen auslöst. Er erinnert an einen Satz aus François Couperins *Ordre D-Dur*, an Bachs *Präludium D-Dur* aus dem „Wohltemperierten Klaviers“ Teil II, an „jagdliehe“ Kompositionen Haydns, an den Beginn von Mozarts *Sonate D-Dur* oder das Schlussthema von Beethovens *Sonate Nr.6*.

Besondere Beachtung verdienen die intonatorischen Wechselbeziehungen zwischen einzelnen Sätzen der „Englischen Suites“. So ist die Melodie der *Courante* in der Suite Nr.5 von zahlreichen großen Sprüngen geprägt. Diese Abwärtssprünge korrespondieren mit dem Beginn des *Préludes* aus derselben Suite, dessen melodisches Profil von eben solchen Abwärtssprüngen bestimmt wird. Auch in diesem Fall lohnt eine nähere Betrachtung; dieselben pathetischen Sprünge liegen dem „Apokalypse“-Thema der *Fuge a-Moll*



aus WK II und dem ersten Fugenthema des „Dies irae“ in Mozarts Requiem zugrunde. Im Prélude e-Moll erfährt dieses schicksalhafte Motiv allerdings eine ungewöhnliche Brechung: Das mit einem derart bedeutsamen Inhalt befrachtete Thema ist hier in eine tänzerische Schrittfolge integriert und entfaltet so eine ganz eigene Klangwirkung.

Die Suiten Bachs weisen auch Zitate und Selbstzitate auf, die keiner besonderen Idee geschuldet sind, sondern dem gesamteuropäischen Lexikon der spätbarocken Tonsprache mit seinen italienischen, französischen, deutschen und englischen Melodie-Idiomen entstammen, die sich auf dem gesamten Kontinent ausgebreitet hatten. So beginnt das Prélude aus der „Englischen Suite“ Nr.2 mit denselben blitzartigen, italienisch temperamentvollen Sprüngen wie Domenico Scarlattis Sonata c-Moll K. 302 (dieselbe Melodielinie eröffnet, wenn auch mit einem Drittel des Tempos, die Orgelfantasie Johann Jacob Frobergers FbWV 205, eines Meisters, den Bach schätzte und von dessen Werken er als Jugendlicher Abschriften für sich angefertigt hat). Nicht nur zur Zeit der Renaissance, auch im Barock wurde „ein nicht als solches gekennzeichnetes Zitat in keiner Weise einverleibt oder versteckt, es suchte sich, gleich einem wandernden Mönch, selbst ein neues Nachtlager.“ (Leonid Batkin)

Zu den faszinierendsten Momenten bei Bach zählen die in mehreren Sätzen sporadisch anzutreffenden Stellen, an denen die Musik mal schneller, mal langsamer in ein Netz unablässiger Wiederholungen gerät, in einen Strudel. Die Ebenmäßigkeit des Klangbildes ist dann mit Händen zu greifen, die parallelen Motivstränge des Gewebes treten plastisch hervor. Solche Stellen lassen sich mit einem eigenartigen optischen Phänomen vergleichen. Steht man



DEUTSCH



gleichzeitig einem Spiegel mit dem Gesicht und einem anderen, im selben Winkel aufgestellten, mit dem Rücken zugewandt, wird das eigene Bild verkleinert ins Unendliche vervielfältigt. Ähnlich ist es im Barockzeitalter um das Verhältnis zwischen Tradition und schöpferischer Freiheit bestellt. Indem der Komponist gewisse verbindliche Normen beachtet und im Spiegel seines Stils beispielsweise die Tradition des Genres oder die Tonsprache seiner Zeit reflektiert, hat er die freie Wahl, an der letztlich alles gelegen ist. So bündigt der Musiker die Tradition, ohne aus ihr auszubrechen. Bach war in seinem Traditionsbewusstsein einzigartig, ebenso in seiner unbändigen Freiheit.

Noch einmal Forkel: „Bach [bediente sich] ganz besonderer Mittel, die in den damaligen musikalischen Lehrbüchern noch nicht gelehrt wurden [...]. Sie lagen in der großen Freyheit, die er dem Gange seiner Stimmen gab. Er übertrat dadurch alle hergebrachte und zu seiner Zeit für heilig gehaltene Regeln dem Scheine nach, aber nicht in der That. Denn er erfüllte ihren Zweck [...] aufs vollkommenste, nur auf ungewöhnlichen Wegen.“ Je mehr wir uns mit Forkel für die Bachsche „Freyheit“ begeistern können, desto besser werden wir auch den Gehorsam zu würdigen wissen.

Grigori Lyschow, übersetzt von Thomas Weiler



Olga Martynova is one of the premier harpsichordists in Russia today. An honours graduate in piano and harpsichord from the Moscow Conservatoire, she decided to devote herself to early music after hearing a recital in France by Hopkinson Smith, the distinguished performer of early plucked instruments. His master classes made a profound impression on her and deeply influenced her understanding of music. Martynova continued her studies in France, graduating from the *Ecole Nationale de Musique de Bobigny* with a gold medal. She went on to win the *Van Wassenauer* competition in the Netherlands and the *Premio Bonporti* in Italy, and has given harpsichord and piano recitals all over Europe.

Since 2003 Olga Martynova has performed on historical instruments and toured with the Moscow orchestra Pratum Integrum. Like Pratum Integrum she records exclusively for the Caro Mitis label. Her previous recordings feature selected keyboard sonatas by Johann Christian Bach (CM 0052004), transcriptions of Baroque music for harpsichord (CM 0072004), Johann Caspar Ferdinand Fischer's *Musicalisches Blumen-Büschlein* (CM 0012006) and piano pieces of the 19th and 20th centuries arranged for harpsichord (CM 0102006). These recordings have been widely praised (the German magazine *Toccata-Alte Musik aktuell* voted the album of J.C. Bach sonatas 'CD of the month'). Olga Martynova also performs with the Moscow Baroque and A La Russe ensembles, and teaches at the Moscow Conservatoire and Gnesin School of Music.





RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130;
DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.

Recording, editing and mixing on Pyramix system
by Merging Technologies.

*Recording Producer – **Michael Serebryanyi***

*Balance Engineer – **Erdo Groot***

*Recording Engineer – **Roger de Schot***

*Editor – **Carl Schuurbiers***

*Olga Martynova plays harpsichord from
Von Nagel Workshop, Paris, 2005 / after N.&F. Blanchet, Paris, 1730*

Recorded:

5–7.10.2007; 2–4.10.2008 5th Studio of The Russian Television and Radio
Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & © 2009 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2009 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com

www.essentialmusic.ru

CM 0032007–2



Harpsichord Gems, volume 5