

J. S. BACH

Klavierwerke

Busoni-Ausgabe

VI

Französische Suiten

(Egon Petri)



BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Edition Breitkopf Nr. 4306

Printed in Germany

ND 101

M
22
. 2118
1923
v. 6

VORWORT

Die Werke eines Komponisten für den Gebrauch der Studierenden instruktiv zu bearbeiten, ist für den gewissenhaften Herausgeber eine verantwortungsvolle Aufgabe. Er fühlt, daß er nie über eine subjektive Interpretation hinauskommen kann; er weiß, daß seine eigene Wiedergabe nicht stets dieselbe ist, daß Tempo, Dynamik, Fingersatz, Pedalgebrauch je nach Stimmung und Gefühl schwanken; er ist sich bewußt, daß gewisse Vortragsunterschiede, die gespielt richtig wirken, sich ganz anders, konventionell und gleichsam versteinert ausnehmen, sobald sie niedergeschrieben werden, ja, daß manches sich durch Zeichen überhaupt nicht ausdrücken läßt. Das Bewußtsein dieses Dilemmas hat für ihn die Gefahr zur Folge, in eines von zwei Extremen zu verfallen: entweder in seinem Bestreben, deutlich zu sein, durch allzugroße Ausführlichkeit pedantisch zu wirken, oder durch zu sparsame Hinweise nicht die Anforderungen zu erfüllen, die an eine instruktive Ausgabe gestellt werden.

Die Schwierigkeit seiner Lage verschärft sich nun bei Bach noch bedeutend durch den Umstand, daß bei diesem fast alle Angaben über den Vortrag, wie wir sie bei anderen Autoren als selbstverständlich zu sehen gewohnt sind, fehlen. Hier und da eine einfache Tempobezeichnung, vereinzelte Phrasierungsbögen, manchmal ein „forte“ oder „piano“ — das ist alles. Man konnte sich damals, als das Feld der Ausdrucksmöglichkeiten noch ein engumgrenztes war, als noch nicht so vielartige Stile nebeneinander bestanden, ruhig verlassen auf das Verständnis und die Urteilsfähigkeit des Spielers: dafür bürgte die Lebendigkeit des Beispiels und die Sicherheit der mündlichen Unterweisung. Alles war auf zeitliche und räumliche Nähe gestellt und ein Mißverstehen bei der Einheitlichkeit des Schaffens, Fühlens und Lehrens beinahe ausgeschlossen. Heute liegen die Verhältnisse anders, und wenn auch dem selbstdenkenden und frei nachschaffenden Künstler die Monumental-Ausgabe der Bach-Gesellschaft genügen wird, die ihm ausschließlich den korrekten Notentext, ohne jede hinzugefügte Bezeichnung, übermittelt, so erweist sich doch für den Schüler (dürfen wir hinzufügen, für manchen Lehrer?) eine instruktive Ausgabe als unentbehrlich, da schon längere Erfahrung und vorgeschrittene Reife notwendig sind, um den Charakter eines jeden Stückes richtig zu treffen, Licht und Schatten sinngemäß zu verteilen und das Ganze lebendig zu gestalten.

So ist also der Herausgeber Bachscher Werke lediglich auf sein eigenes Urteil und Gefühl in der Feststellung von Tempo, Dynamik, Phrasierung usw. angewiesen, und seine Arbeit wird dadurch, wenn auch gerade infolge des Fehlens von Hinweisen doppelt notwendig und reizvoll, so doch wiederum doppelt verantwortungsreich.

Daß die Dinge so liegen, ist den meisten Musikstudierenden unbekannt; gewöhnlich haben sie nie ein Werk Bachs in seiner ursprünglichen Gestalt zu Gesicht bekommen und wissen deshalb nicht, daß alle Bezeichnungen nur auf Rechnung der jeweiligen „Ausgabe“ zu setzen sind. Wie verhängnisvoll dies für die Beurteilung der Wiedergabe Bachscher Kunst werden kann, dafür bietet die Chromatische Fantasie ein schlagendes Beispiel: denn während die ganz subjektiv interpretierte und teilweise willkürlich veränderte Bülow'sche Ausgabe zur akademischen Tradition geworden ist, gilt vielen die Busonische Rekonstruktion des Originals als „Bearbeitung“.

Eine weitere Schwierigkeit — ganz abgesehen von der großen zeitlichen Distanz — entsteht dadurch, daß unser heutiges Instrument sehr verschieden von demjenigen ist, für welches Bach seine Klavierwerke geschrieben hat. Über diesen Punkt enthält das Vorwort zum 13. Bande nähere Ausführungen.

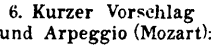
Was nun die allgemeinen Gesichtspunkte anlangt, an die sich der Herausgeber gehalten hat, so sind es dieselben, die von Busoni zum ersten Male in seinen Bach-Ausgaben niedergelegt und durchgeführt worden sind.

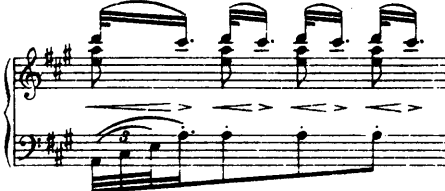
1. Textdarstellung. Um der leichteren Übersicht und Lesbarkeit willen sind durchgängig die Noten der rechten Hand dem oberen System, die der linken dem unteren zuerteilt worden.

2. Verzierungen. So leicht es auch für den erfahrenen Musiker ist, in jedem Einzelfalle die Verzierungen künstlerisch richtig wiederzugeben, so heikel gestaltet sich ihre Aufzeichnung für den Herausgeber; besteht doch ihr Wesen in einer gewissen improvisierenden Freiheit, die von der persönlichen Auffassung bedingt wird, innerhalb derselben wiederum von dem jeweilig gewählten Tempo, dem Klangcharakter des Instruments, der Stimmung des Augenblicks abhängig ist und deshalb der Fixierung in bestimmten Notenwerten widerstrebt. Sodann ist die Bedeutung der Abkürzungen, trotz der ausführlichen Beschreibungen bei Ph. E. Bach u. a., nicht ganz klar. Z. B. ist bei den Vorschlägen oft schwer zu entscheiden, ob sie lang oder kurz sein sollen (da man erst nach Bach anfangt, die Vorschlagsnoten nach ihrem wahren Wert auszuschreiben), oder bei dem Zeichen ~, ob damit der lange oder Prall-Triller gemeint ist. Beim Triller ist es vielfach fraglich, ob die ganze oder nur ein Teil der Note aufgelöst wird, ob er mit der Nebennote beginnt und mit einem Nachschlag endet oder (ausnahmsweise) mit der Hauptnote anfängt und ohne Nachschlag zu spielen ist. In solchen Fällen kann nur der Geschmack des Einzelnen ein Urteil fällen. Deshalb wurden die Manieren in oder über dem Text in kleinen Noten ausgeschrieben, zugleich aber in ihrer Originalgestalt belassen; auf diese Weise kann sich der Anfänger, den die verschiedenen Zeichen erfahrungsgemäß verwirren, mit ihrer Ausführung vertraut machen, wogegen dem Vorgeschrifteneren die Freiheit bleibt, sie sich nach eigener Ansicht und individuellem Empfinden zu deuten.

Ein Problem eigener Art bieten die kurzen Vorschläge, sowie Pralltriller, Mordent, Anschlag, Schleifer, Brechung (Arpeggio) im schnellen Tempo — und zwar wegen der Frage nach der zu betonenden Note. Die meisten Autoritäten — denn ganz übereinstimmend sind die Meinungen hierüber nicht — verlangen, daß die Hauptnote den Akzent erhalte. Da nun nach der von sämtlichen Theoretikern einstimmig festgesetzten Regel alle Verzierungen in den Wert der Note, über der sie stehen, eingeteilt werden müssen, so fällt der Akzent nicht auf den Anfang eines Taktteils, sondern tritt um ein Bruchteil später, gleichsam nachhinkend ein. Daß dies im schnellen Zeitmaß — denn im langsamen Tempo, wo die Ornamente melodische Bedeutung haben, kann zur Not die verspätete Hauptnote als Synkope empfunden werden, obgleich es bei weitem besser ist, alle Noten in gleicher Stärke zu spielen — zu Forderungen führt, die mit dem natürlichen rhythmischen Gefühl in Widerspruch stehen, geht für jeden Unbefangenen aus den folgenden, bestehenden Ausgaben entnommenen Beispielen hervor, die unseres Bedünkens groteske Verbildungen, unsinnige Verrenkungen sind, entstanden durch ein auf die Spitze getriebenes „Prinzip“:

1. Kurzer Vorschlag:  2. Anschlag:  3. Schleifer:  4. Doppelschlag über der Note:  *Allegro*

5. Arpeggio mit Acciaccatur (Bach):  6. Kurzer Vorschlag und Arpeggio (Mozart): 



Nach des Herausgebers Meinung sind nur die beiden folgenden Arten der Ausführung mit dem gesunden, durch keine Theorie verdorbenen rhythmischen Sinn vereinbar: entweder die Verzierung wird, wie es die Regel erfordert, vom Werte der Note abgezogen, so daß diese verspätet eintritt, dann wird stets die erste Note der Verzierung betont; oder besser, man betont die Hauptnote —, dann nehme man, trotz aller papierenen Vorschriften, die Verzierung getrost voraus. Praktisch ist der Streit ja ohnehin müßig. Die Zeiteilchen sind so minimal, daß es für den Zuhörer wohl kaum einen Unterschied zwischen Zugleich- oder Vorausnehmen gibt. Sagt doch sogar Ph. E. Bach, nachdem er die Manieren mühselig in Noten von mikroskopischer Geltung dargestellt hat:

„... der (Prall)triller muß so hurtig gemacht werden, daß man glauben sollte, die Note, worüber er angebracht wird, verlöhre nicht das geringste hierdurch an ihrer Geltung, sondern träfe auf einen Punkt zur rechten Zeit ein. Dahero muß er nicht so fürchterlich klingen, als er aussehen würde, wenn man alle Nötigen von ihm allezeit ausschreiben wollte.“

Wenn trotzdem der Herausgeber bei Pralltrillern, Mordenten usw. die erste Art der Ausschreibung befolgt hat, so tat er dies hauptsächlich aus pädagogischen Gründen, da nach seiner Erfahrung die Voraussnahme der Verzierung den Schüler stets zu einer hastigen und deshalb unklaren Ausführung verleitet. Nur bei den kurzen Vorschlägen, durch *f* wiedergegeben, und beim Arpeggio (*{*) im schnellen Tempo wurde eine Ausnahme gemacht.

Für das praktische Spiel gibt es einen Gesichtspunkt, unter dem betrachtet die ganze Frage ein anderes Aussehen gewinnt. Alle Theoretiker gehen von der Annahme aus, daß das Zeitmaß unelastisch ist, daß jeder Takt einem Kasten gleicht, in den nur eine bestimmte Anzahl Noten hineingeht. Sobald man sich klar macht, wie dehnbar das Tempo und wie wenig metronomisch jeder wirklich künstlerische Vortrag ist, wird man einsehen, daß bei vielen Verzierungen ein Verweilen stattfindet, ja aus Gründen des gesteigerten Ausdrucks stattfinden muß, so daß es möglich ist, sie zu spielen, ohne weder von der vorhergehenden, noch von der folgenden Note etwas wegzunehmen. Aber damit betreten wir eine höhere Stufe; wer auf ihr steht, der bedarf keiner instruktiven Ausgabe mehr.

3. Vortragszeichen.

a) Tempo. Bei der Bestimmung des Tempo kann als Richtschnur der Grundsatz dienen, daß bei bewegten Sätzen das Zeitmaß so lebhaft sein muß, daß die Läufe und Figuren nicht stocken, „kleben“, d. h. sich nicht in einzelne Noten auflösen, sondern stets als ein einziger Schwung auf eine bestimmte Note hin empfunden werden, dagegen selbstverständlich nicht so schnell, daß Hast und Unklarheit entstehen; bei getragenen Sätzen so langsam, daß die Ausführung der kleinsten Zeitteile, im besonderen der Verzierungen, mit größter Ruhe und Deutlichkeit geschehen kann, dagegen wiederum nicht so gedehnt, daß die zu einer langatmigen Phrase gehörigen Noten „auseinanderfallen“; diese müssen immer ihre innere Zusammengehörigkeit und geistige Einheit bewahren.

Über diese allgemeine Regel hinaus bleibt die Feststellung des Zeitmaßes natürlich im wesentlichen Sache des musikalischen Gefühls, und die Ansichten über das Tempo eines Stückes werden je nach Temperament, augenblicklicher Stimmung, Art der Spielweise usw. verschieden sein. Deshalb sind Metronomangaben von geringem Wert; wenn sich der Herausgeber ihrer trotzdem bedient hat, so tat er dies aus dem einfachen Grunde, weil es kein anderes Mittel zur Verständigung gibt. Sie sind nur als Anhaltspunkte, als annähernde Maße zu verstehen: eine gleichmäßige Durchführung, ein mathematisch genaues Herunterspielen ist ebensowenig damit gemeint. Das Tempo darf nie eine Zwangsjacke sein, in welche die Musik hineingeschnürt wird, sondern ein Gewand, daß ihren Formen und Konturen nachgibt und ihr vollste Bewegungs- und Ausdrucksfreiheit läßt.

b) Phrasierung. Die Bögen von Bachs Hand, so wenige ihrer sind, lassen eins mit Sicherheit erkennen: daß nämlich seine Phrasierung der Klavierwerke aus der Bogenführung auf den Streichinstrumenten hervorgegangen ist. Doch wäre es ein Fehler, das Prinzip des Bogenwechsels unverändert auf das Klavier zu übertragen, wie das in den meisten Ausgaben geschehen ist. Denn jedes Instrument hat seine eigenen Gesetze; Binden und Abstoßen wirkt auf dem Pianoforte ganz anders, als auf der Violine, außerdem ist es ein Vorteil des Klaviers, daß längere Phrasen ohne Absetzen (wie Atemholen und Strichwechsel) weiter gesponnen werden können, ein Vorteil, den es töricht wäre nicht zu benutzen. Die übliche Zerlegung in legato und staccato — wobei z. B. von vier Sechzehnteln eins gestoßen, drei gebunden, oder zwei gestoßen und zwei gebunden werden — führt leicht zur Zerstückelung des Zusammengehörigen und zu schulmeisterlich-kleinlicher Diktion. Diese Art der Gliederung einzelner Noten ist zwar oft notwendig, muß aber dann mehr innerlich gefühlt als ausdrücklich hervorgehoben werden und hat sich dem wichtigeren Moment der umfassenden Linie, der langatmigen Phrase unterzuordnen, in eben dem Verhältnis, wie Wortbetonung und deutliche Silbentrennung der Einheit und Inflexion ganzer Sätze untergeordnet sind. Auf diese Langatmigkeit der Phrasen ist daher in unserer Ausgabe das Hauptgewicht gelegt worden. Leider kennt unsere Konvention nur ein Zeichen für Phrasierung und legato;

wo der Bogen nur die Einheitlichkeit der Phrase bedeuten soll, ist dies durch ein „non legato“ gekennzeichnet; an einzelnen Stellen ist der Bogen durch ein Zeichen für Atemholen „ „ oder durch Trennung der Balken ersetzt.

c) Dynamik. Alle Ausgaben, außer den Busonischen, scheinen dem Herausgeber mehr oder weniger an einer gewissen Planlosigkeit einerseits, einer unangebrachten Weichlichkeit andererseits zu leiden. Als leitender Gesichtspunkt läßt sich nur erkennen: dynamische Abwechslung um jeden Preis, meist hinauf crescendo, herunter diminuendo; sie verraten ihre Entstehung am Schreibtisch durch fortschreitendes Bezeichnen von Takt zu Takt und lassen das Architektonische des Bachschen Stils, die Reinheit und Klarheit seiner Form, die Größe und Strenge seiner Ausdrucksweise vermissen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß für den Aufbau und die Behandlung der Klangstärken das Vorbild der Orgel mit ihren verschiedenen Manualen und Registern maßgebend ist; terrassenförmige Steigerungen, deutlich unterschiedene Glieder, große Flächen, scharf abgegrenzte Kontraste. Innerhalb dieser weiten Verteilungen sind natürlich kleinere dynamische Nuancen durch die Natur unserer Instrumente möglich und notwendig, doch immer nur in zweiter Linie. Nie darf die Großzügigkeit der Interpretation und der hochschwebende Flug der melodischen Gedanken durch selbstgefälliges An- und Abschwollen verkleinlicht werden. So muß auch der Anschlag stets männlich, fest und gesund sein, selbst im *p*, das nie verschwommen oder säuselnd sein darf.

d) Pedal. Es ist eine auch heute noch weitverbreitete Ansicht, daß man bei Bach überhaupt kein Pedal nehmen dürfe. Dem Herausgeber erscheint dies ein überwundener Standpunkt. Da wir seine Werke auf einem ganz anders gearteten Instrument wiedergeben, so haben wir auch das Recht und sogar die Verpflichtung, alle Hilfsmittel auszunutzen, die uns dieses Instrument an die Hand gibt. Die Hauptsache ist und bleibt, daß der Geist des Werkes lebendig in Erscheinung trete und daß es von jeder Seite zur höchsten künstlerischen Wirkung gebracht werde. Auch die Verschiebung soll angewendet werden, die sogar in den Registern (z. B. „Lautenzug“) der alten Clavicembali ein Vorbild hat. Um den Spieler vor Übermaß und falscher Anwendung der Pedale zu bewahren, ist der Versuch gemacht worden, das Pedal zu bezeichnen, wenn dies auch naturgemäß nur ein bedingter Hinweis sein kann, da bei einem solchen subtilen und individuellen Ausdrucksmittel nur die Feinfühligkeit des Gehörs entscheidend ist. Sobald der Schüler so weit ist, daß er sich nicht verleiten läßt, durch die Anwendung des Pedals die strenge Fingerbindung zu beeinträchtigen, sollte er das Pedal sofort mitüben, da es ihm sonst nie zur unbewußten Gewohnheit wird. Das von uns angewandte Zeichen  stammt von Busoni und veranschaulicht die Bewegung des Fußes.

4. **Fingersatz.** Der Fingersatz ist nach dem Prinzip festgesetzt, daß möglichst viele Noten in derselben Lage genommen und zu einer Gruppe zusammengefaßt werden, so daß das Rücken der Hand auf das Mindestmaß beschränkt wird. Eine Zahl mit einer Linie dahinter bedeutet, daß während der Dauer der Linie der angegebene Finger über der Taste stehen bleibt, während die übrigen Noten von den anderen Fingern in ihrer natürlichen Reihenfolge genommen werden. Von dem durch Bülow eingeführten Prinzip des Fingerwechsels wurde Abstand genommen. Der Herausgeber hat möglichst oft verschiedene Fingersätze für dieselbe Passage aufgezeichnet, damit der Schüler alle Möglichkeiten kennen lerne, zum Nachdenken angeregt werde und versuche, sich eine eigene Spielart zu bilden.

Runde Klammern bedeuten, daß der Herausgeber das Hinzufügen, eckige, daß er das Weglassen des Einklammerten empfiehlt.

Egon Petri

PREFACE

TO make an instructive edition, for the use of students, of the works of a composer is a responsible task for a conscientious editor. He feels that he can never get beyond a subjective interpretation; he knows that his own reproduction is not always the same, that tempo, light and shade, fingering, pedalling, all vary according to mood and feeling; he is conscious of the fact that certain differences of rendering, which sound right when played, present quite a different effect as soon as they are written down, appearing conventional, and, as it were, petrified; that, indeed, there is much which it is impossible to express by signs at all. From the consciousness of this dilemma arises the danger of falling into one of two extremes; either, by being too copious in detail in his endeavours to be clear, to appear pedantic, or, by being too sparing of indications and explanations, to fail in fulfilling the demands of an instructive edition.

In Bach's works the difficulty of his situation is considerably increased by the fact that almost all instructions as to the execution, which we are accustomed to regard as a matter of course in the works of other composers, are lacking. Here and there a simple indication of the time, a few isolated marks for phrasing, an occasional "forte" or "piano", — these are all. At that time, when the possibilities of expression were still extremely limited, and when, as yet, there were not so many different kinds of style in usage, it was possible to rely on the comprehension and power of judgment of the player, these being guaranteed by the vitality of example, and the reliability of oral instruction. Everything was regulated by proximity in time and place, and, with the uniformity which reigned in creative production, in feeling and in teaching, misunderstandings were well-nigh impossible. To day the conditions are different, and although the artist of independent thought, and re-creative power will find the monumental edition of the Bach-Gesellschaft sufficient, — which gives only the correct notes, without any additional indications whatever —, an instructive edition will prove indispensable for the student (and, may we add, for many teachers ?), for long experience, and advanced development are necessary to grasp the character of each piece correctly, to distribute light and shade with perception, and to give vitality to the whole.

Thus, the editor of Bach's works is entirely dependent on his own judgment and feeling, in settling the question of tempo, light and shade, phrasing, etc. and if, by this very lack of all indications, his work becomes doubly necessary and fascinating, so also, for this same reason, does it become a doubly responsible task.

Nearly all music-students are ignorant that these are the facts of the case; as a rule they have never seen one of Bach's works in its original form, and have therefore no idea that the "Edition" in question is accountable for all the marks of expression. The Chromatic Fantasy affords a striking example of how fateful this may prove for the criticism of the rendering of Bach's works; for, while the Bülow edition, which is entirely subjective in its interpretation, and in parts arbitrarily altered, has become academically traditional, Busoni's Reconstruction of the original is looked on by many as an "adaptation".

A further difficulty, — apart from the great space of time which has elapsed, — arises from the enormous difference between our present-day instrument, and that for which Bach wrote his pianoforte works. Fuller information on this point will be found in the preface to vol. 13.

Concerning the general principles to which the Editor has adhered, they are those which were established, and carried out for the first time by Busoni in his Bach Editions.

1. Reproduction of the text. In order to render the text more clear and legible, the notes for the right hand have been assigned to the upper staff, those for the left hand to the lower staff, throughout.

2. Graces. Easy as it is for the experienced musician to reproduce the grace-notes, in each individual case, artistically correctly, it is nevertheless a critical task for the editor to write them out; the very essence of their nature lies in a certain free improvisation, subject to a personal interpretation, this again being dependent on the tempo chosen, the quality of tone of the instrument, the mood of the moment, and therefore by nature opposed to being fixed in definite note-values. Then again, the significance of the abbreviations, in spite of the detailed descriptions of Ph. Em. Bach, and others, is not quite clear. For instance, it is often difficult to decide whether an appoggiatura should be long or short, (as it was only after Bach's time that the practice of writing out appoggiaturas according to their real value was begun), or whether the sign ~ signifies a long shake or a Pralltriller (inverted mordent). With the trill, it is frequently doubtful whether the shake extends over the whole or only part of the note, whether it begins with the subsidiary note, and ends with a turn, or (as an exception) begins with the principal note, and is to be played without a turn. In such cases only individual taste can decide. For this reason, the graces have been written out either in or above the text in small type, at the same time leaving them in their original form; in this way, the beginner, who, as experience proves, is confused by the various signs, may become familiar with the manner of their reproduction, whereas the more advanced student is free to interpret them according to his own judgment and individual feeling.

A singular problem is presented by the short appoggiaturas, as also by the Pralltriller, the mordent, the double appoggiatura, the slide, the arpeggio, in quick tempo — and this, on account of the question as to which note is to have the accent. Most authorities, — for opinions do not entirely coincide on this point — declare that the accent falls on the principal note. As, according to the rule unanimously established by all theorists, the time required for the execution of grace-notes has to be supplied by the principal note to which they belong, the accent does not fall at the commencement of the bar, (or part of a bar) but comes, limping after, as it were, a fraction of time later. In slow tempo, when the ornaments have a melodic importance, the principal, delayed note might, as a make-shift, be considered as a syncopated note, although it is far better to play all the notes equal in tone; but, in quick tempo, the above rule leads to demands which are at variance with all natural rhythmical feeling, as every unprejudiced observer will see from the following examples, culled from editions now in use, which, according to our opinion, are grotesque perversions, irrational contortions, resulting from a 'principle' pushed to extremes.

1. Short appoggiatura: A single eighth note grace note preceding a quarter note.

2. Double appoggiatura: Two eighth note grace notes preceding a quarter note.

3. Slide: A grace note with a horizontal line above it, indicating a slide into the principal note.

4. Turn over the note: A grace note with a horizontal line above it, indicating a turn over the principal note. Marked *Allegro*.

5. Arpeggio with acciaccatura (Bach): A grace note followed by an arpeggiated figure. Marked with a 7/8 time signature.

6. Short appoggiatura with arpeggio (Mozart): A grace note followed by an arpeggiated figure. Marked with a 7/8 time signature.

According to the opinion of the Editor, the only two ways of executing these graces, compatible with a sound rhythmical sense, unspoilt by any theory, are the following: either, as required by the rule, the time needed for the execution of the ornament is subtracted from the value of the principal note, so that the latter is suspended, or delayed, and comes in late, in which case the first note of the ornament always has the accent; or, better still, the principal note receives the accent —, then, in spite of all 'paper' rules and regulations, the ornament should be played in advance. From a practical point of view, moreover, the dispute is idle. The fractions of time are so minute, that the listener is hardly able to distinguish whether they are taken on the beat, or in advance. Even Ph. Em. Bach says, after having reduced the graces, with infinite trouble, to notes of microscopic value:

"... the (Prall)triller must be played so rapidly that one might imagine that the note above which it stands does not hereby lose the smallest particle of its value, but comes in at the exact moment. Therefore it must not sound so fearsome as it would look, if one were always to write out each one of its notes."

If nevertheless the Editor has adhered to the first method in the execution of Pralltriller, mordents etc, this has been done chiefly for pedagogical reasons; for his experience proves that if the pupil plays the ornament in advance, he is induced to hurry, and this results in want of clearness in the execution. Exceptions have only been made in favour of the short appoggiaturas, represented by *M*, and the arpeggio (*{}*) in quick time. For practical playing, the whole question acquires a new aspect, if looked at from a certain point of view. All the theorists start out from the hypothesis that tempo is unelastic, that each bar resembles a box, into which only a certain number of notes will go. As soon as one realises how elastic tempo is, and how free from metronomical precision every really artistic performance is, it will be seen that a lingering over many ornaments takes place, that, indeed, for the sake of intensifying the expression, there must be this lingering, so that it is quite possible to play them without taking away anything of the value of either the preceding or the following note.

But here we step on to higher ground; he who has already attained it, no longer needs an instructive edition.

3. Marks of expression, time indications, etc.

a) Tempo. In determining the tempo, the following principle may serve as guide: in quick movements, the time must be so quick that the runs and figures do not stagnate, or "stick", i. e. that they do not resolve themselves into single notes, but can always be felt as a single impetus or swing up to a given note; on the other hand, of course, not so quick that hurry and want of clearness ensue; in slow movements, the time should be slow enough to allow of executing the smallest divisions of time, especially the ornaments, with the greatest calm and distinctness; on the other hand, again, not so slow that the notes belonging to one long-breathed phrase "fall asunder"; they must always preserve their inward relationship and unity.

Beyond these general rules, the determination of the tempo is essentially a matter of musical feeling, and the opinions as to the time in which a piece should be played, will differ according to temperament, the mood of the moment, the manner of playing, and so on. Metronome indications have therefore little value; the Editor has nevertheless made use of them, for the simple reason that no other method of mutual understanding exists. They are to be considered only as guides, approximate time-measurements; an exact performance, a mathematically precise playing of a piece according to the metronome indications is not intended. Tempo should never be a strait-jacket into which Music is forced, but rather a garment which yields to her form and contours, leaving her every freedom of movement and expression.

b) Phrasing. From the legato signs which Bach himself has written, few as they are, one fact may be deduced with certainty, namely, that the phrasing of his pianoforte works has its origin in the bowing on the stringed instruments. And yet it would be a mistake to transfer the principle of change of bowing, unaltered, to the pianoforte, as has been done in most editions.

For each instrument is subject to its own laws; binding and detaching the notes on the pianoforte have quite a different effect from that on the violin; besides, it is one of the advantages of the pianoforte, that long phrases can be spun out without breaking off, (as in taking breath, or change of bow,) an advantage which it would be foolish to disregard. The usual method of division into legato and staccato, — in which, for instance, of four semiquavers, one is played staccato, three legato, or two staccato and two legato — is apt to lead to severing what should be united, and to a tutorially punctilious and fussy style. This kind of systematical arranging of certain notes is, indeed, often necessary, but it should be inwardly felt, more than expressly brought into prominence, and should be made subordinate to the more important consideration of the enclosing line of the long-breathed phrase, just as in speaking, accentuation of words, and distinct articulation of syllables, are subordinate to undividedness and inflexion in whole sentences. In our edition, the greatest importance, therefore, has been attached to the "long breathedness" of the phrases. — Among our conventional signs, there is unfortunately only one, for both phrasing and legato; where the curved line, therefore, is intended only to signify the undividedness of the phrase, this is indicated by the words "non legato"; in certain places the curved line has been replaced by a sign for a breathing-pause *„*, or by separating the crooks of the quavers or semiquavers.

c) **Dynamic signs.** All the editions, except Busoni's, appear to the Editor to suffer from a certain lack of regular plan on the one hand, and, on the other, from an effeminacy, here out of place. The sole guiding principle appears to be: dynamic changes at any cost, and generally, *crescendo* ascending, *diminuendo* descending; they betray themselves, by their manner of progression from bar to bar, as having originated at the writing-desk. The architectural character of Bach's style is lacking in them, — the purity and clearness of his form, the grandeur and severity of his manner of expression. There can be no doubt that, both for the structure, and the treatment of tone-values, the organ, with its different manuals and registers, is the model: we see this in the gradations of tone in terrace-form, in the distinct differentiation of the component parts, in great spaces, and in sharply-defined contrasts. Within these broad divisions, minor dynamic nuances are, by the nature of our modern instruments, both possible and necessary, but always of secondary importance. — The loftiness of the interpretation, the soaring flights of melodic thought must never be rendered petty by self-complacent *crescendos* and *diminuendos*. The touch, too, must always be virile, firm and vigorous, even in *p*, which must never be vague or indistinctly murmuring.

d) **Pedal.** There is, even up to the present day, a wide-spread opinion that in Bach's works the pedal should be entirely avoided. The Editor considers this an exploded idea. As we reproduce his works on a completely different, modern instrument, we have the right, and even the obligation, to make full use of all the expedients which this instrument places at our disposal. The main point is, and must remain, that the spirit of the work should be revealed in its vitality, and that, in all points, highest artistic effect should be obtained. The soft pedal should also be used; its prototype is found in the registers (e. g. "Lute pedal") of the old Clavicembal. In order to guard the student against incorrect and superfluous use of the pedal, the attempt has been made to indicate it, although this can naturally be no more than a suggestion, as with so subtle and so individual a means of expression, the delicate sensibility of the ear can be the only judge. As soon as the student is sufficiently far advanced not to allow himself to impair the strict binding of the fingers by the use of the pedal, he should at once practise the pedal as well, as otherwise it will never become an unconscious habit with him. The sign which we employ,  owes its origin to Busoni, and illustrates the movement of the foot.

4. **Fingering.** A principle of fingering has been established, by which the greatest possible number of notes can be played in one position, and comprised into one group, so that the shifting of the hands is reduced to the least possible amount. A figure, followed by a line signifies that, for the length of the line, the finger indicated remains over the note, whilst the remaining notes are taken by the other fingers, in their natural order.

The principle of changing the fingers, introduced by Bülow, has been abandoned. As often as possible, the Editor has given different fingerings for the same passage, in order to give the student an opportunity of becoming acquainted with every possibility, to stimulate him both to reflect, and to endeavour in playing to form a style of his own.

The Editor recommends the addition of that found within round brackets, (), and the omission of that within square brackets, [].

Egon Petri

(English translation by Mevanwy Roberts)

Französische Suiten
French Suites

Suites francesi
Suites françaises

1

SUITE I

Allemande

Joh. Seb. Bach (BWV 812-817)
Herausgegeben von Egon Petri

Andante (♩ = 69)
Weich und fließend
dolce, poco mosso

1) 5 1 5 1 2 1 3

p, dolce

mit Verschiebung
una corda

5 4 2 3 5 3 2 1 2 5 4

3 4 2 3 1 2 3 2 1 2

5 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

più p (sempre)

Variante:

2 3 2 2 5 2 4 3 4 5

espr. *molto cantabile e sostenuto*

ohne Verschbg.
tre corde

4 5 3 5 4 1 3 2 1 5 2 1 3 2 1

più sost. *p tempo, semplice*

Verschbg.
una corda

ohne Verschbg. tre corde

sost.

sost. e espr.

tempo

Verschbg. una corda

Allegro risoluto ($\text{♩} = 108$)

Fest und kräftig.
Con fermezza e vigore.

Courante.

ten.

f

3

5

4

5

4

2

3

1

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in G major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *(mf)* appears in measure 3.

Second system of musical notation, measures 5-8. Measure 5 begins with a section marked '4)'. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active role with eighth-note patterns. A *ten.* (tenuto) marking is present in measure 7, and a *(mf)* dynamic marking is in measure 8.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a more complex pattern with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *non leg.* (non legato) in measure 10, *risoluto* (resolute) in measure 11, and *meno f* (less forte) in measure 12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) in measure 14, *f* (forte) in measure 15, and *ten.* (tenuto) markings in measures 14 and 15.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Measure 17 begins with a section marked '5)'. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *non leg.* (non legato) in measure 18, *ten.* (tenuto) markings in measures 18 and 19, and *senza rall.* (senza rallentando) in measure 20.

Sarabande 6)

Andante sostenuto (♩ = 63)

dolce

Pedal ungefähr mit jedem Viertel
Pedale quasi ad ogni quarto
 Verschbg.
una corda

espr., sost.

p

mf

quasi f
ma sempre dolce

ohne Verschbg.
tre corde

p subito

sost.

Verschbg.
una corda

p più p

sost.

Menuet I

Allegretto (♩. = 58)

p, piacevole.

cresc.

ossia p subito

quasi f

in tempo

Menuet II

L'istesso tempo.

10) $\frac{3}{4}$ *p*

11) $\frac{5}{2}$ *f animato*

p tranquillo

p subito

5 Pedale come prima.

cresc.

*) Ausführung entweder als langer  oder kurzer  Vorschlag.

The execution either as a long  or a short  appoggiatura.

Edition Breitkopf

*) Appoggiatura  oppure acciacatura 

Appoggiature longue  ou courte 

First system of the musical score for 'Gigue.12)'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a 'senza ritard.' marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include '(m)', 'cresc.', and 'ff'.

Gigue.12)

Non troppo allegro, ben ritmato (♩ = 84)

Bestimmt und gezügelt.

Decisamente, frenandosi.

(Das Thema 4 mal)
 A (The Subject 4 times)
 (Il tema entra 4 volte)
 (4 fois le thème)

Second system of the musical score. It begins with a forte 'f' dynamic and a 'non leg.' marking. The treble staff has a melodic line with slurs and a 'tr' marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A bracket labeled 'usw.' spans the end of the system.

(3 mal Sequenz aufwärts)
 (Ascending sequence 3 times)
 (3 sequenze in salita)
 (3 fois la séquence montante)

Third system of the musical score. It continues the melodic and rhythmic themes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A bracket labeled 'usw.' spans the end of the system.

(Das Thema 3 mal)
 B (The Subject 3 times)
 (Il tema entra 3 volte)
 (3 fois le thème)

Fourth system of the musical score. It begins with a 'più f' dynamic. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

(Kadenz)
 (Cadenza)

Fifth system of the musical score. It begins with a 'ten.' marking. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system ends with a 'fest con fermezza' marking and a double bar line.

(Das Thema 4 mal in der Umkehrung)
 A (The Subject 4 times in the inversion)
 A (Il tema entra 4 volte rovesciato)
 (Le thème 4 fois en inversion)

sempre *f*

First system of musical notation, piano introduction, forte dynamic.

Second system of musical notation, piano introduction.

(2 mal Sequenz abwärts)
 (Descending sequence twice)
 (Due sequenze in discesa)
 (2 fois la séquence descendante)

Third system of musical notation, descending sequences.

(Thema)
 (Subject)
 (Tema)
 (Thème)

(Modulation zum Halbschluß)
 (Modulation to the half close)
 (Modulazione a chiusa imperfetta)
 (Modulation à la cadence fictive)

Fourth system of musical notation, main theme and modulation.

(Einführung in gerader und Gegenbewegung)
 (Close imitation in similar and contrary motion)
 B (Restringimento in movimento diretto e contrario)
 (Strette en mouvement direct et en mouvement contraire)

fest con fermezza

più f

ten.

ten.

(Kadenz)
(Cadenza)

ten.

ben in tempo

SUITE II

Allemande

(BWV 813)

Larghetto (♩ = 88) 15)

Langsam, aber nicht schleppend.
Lento, ma senza esagerazione.

più espr.

dolce, piano

16) Verschbg. Pedal auf jedem Achtel wechseln.
una corda Si cambia il pedale ad ogni croma.

sim.

quasi forte

più p

ohne Verschbg.
tre corde

Verschbg.
una corda

più

12

espr. e sost. mp

ohne Verschbg. tre corde

p, a tempo amabile

2. Verschbg. una corda

Variante:

molto tranquillo e pensieroso

Variante nach anderen Handschriften
Questa variante si trova in alcuni manoscritti

espr. e sost.

Courante

Vivace (♩. = 84)
Frisch.

The musical score for the Courante is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 84 beats per minute, and the character is 'Frisch.' (lively).

The score is divided into five systems, each with a piano (upper) and bass (lower) staff. The first system starts with a forte (*f*) and *legg.* (leggero) marking. The second system includes a staccato (*stacc.*) marking. The third system features a piano (*p*) marking and a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system includes a forte (*f*) marking and a note that the second time through, the piano should not crescendo (*la seconda volta p non cresc.*). The fifth system is marked *incalzando* (gathering force) and ends with a repeat sign and a final cadence.

Throughout the piece, various musical notations are used, including slurs, accents, and fingerings (numbers 1-5). The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

33

38

meno f

18)

p

50

cresc.

f *schwungvoll*
con slancio

Variante:
(Gerber)

con fuoco

fz

Sarabande 19)

Andante con espressione (♩ = 66)

20) *quasi Flauto*
p legato sempre

più espr.

p, dolce

Verschbg. una corda

Varianten

ausbreiten allarg.

sost.

quasi forte

steigern und cresc. e

21)

Air 22)

Allegretto comodo (♩ = 104)

p innocentamente

p, dolce

poco marc.

più risoluto

f (ma poco)

p subito

melodicamente

mf

un poco pesante

espr.

espr.

sost. f, dolce

23)

Menuet

Allegro vivace (♩ = 76)

24) *p, non troppo dolce*

meno p

risoluto

25) *dolce, lusingando*

cresc.

f, con brio

senza dim. e rit.

Menuet II

17

In einer alten Handschrift findet sich nach dem Menuett noch folgendes Menuett II (Trio):

In an old Manuscript, the following Minuet II (Trio) is found after the Minuet.

In un vecchio manoscritto si trova dopo il menuetto il seguente menuetto II (Trio):

Dans un manuscrit ancien, le menuet est suivi d'un menuet II (Trio).

Tranquillo (♩ = 66)

p, grazioso

meno p

p

Gigue

Molto vivace e con fuoco (♩ = 92)

26) *f* ben ritmato

usw.

(Coda) *meno f*

cre - scen - do

sempre f

Var:

Musical score for piano, measures 25-34. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 27 and 28 are placed above the staff. The piece concludes with a Coda and a final measure marked "senza rit."

Dynamics: *più f*, *meno f*, *ff*
 Tempo: *(senza rit.)*
 Section: (Coda)

Varianten:
 1)
 2)

SUITE III

Allemande

(BWV 814)

Moderato (♩ = 96)

mf (melodioso) 29

30) *più p* *cresc.*

31) *fp lusingando*

The musical score consists of five systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The third system begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth system begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The fifth system begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The score includes various fingerings, dynamics, and articulation marks. Measure numbers 14, 32, and 33 are indicated.

Dynamics and markings include: *mf*, *p*, *p, più legg.*, and *più espr.*.

Measure numbers: 14, 32, 33.

Courante

Allegro ($\text{♩} = 72$)

f, energicamente

34)

p *mf* *sf*

35)

sempre f

36)

The musical score is written for piano and consists of 36 measures. It is in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 72 beats. The dynamics include *f, energicamente*, *p*, *mf*, *sf*, and *sempre f*. The score includes various fingerings and articulations, such as slurs, accents, and trills. The piece is numbered 34, 35, and 36 at the beginning of its respective systems.

37) *meno f* *cresc.*

f

Variante:

38)

Andante ($\text{♩} = 76$)
dolce, espressivo

Sarabande 39)

ossia:

sim. *espr.*

sempre cantando

mf *p*

5 3 *breit*
f *largamente*

molto espr.

cantando

40) *ten.*

hervor marcato

mit großem Ton
con grande sonorità

hervor marcato

Variante:

41) *sost.*

42) *Verschbg.*
una corda

Menuet

Allegriissimo (♩. = 88)
mit springendem Anschlag
staccatissimo, saltando

p molto legg.
(la 2da volta *f*)
stacc.
più legato

(ossia: *f*) (43)
(la 2da volta *p*)

mf, legg.

espr.

Variante:

Variante:

p subito, misurato assai

Variante:

Trio
Più tranquillo
 (♩ = 60)

p *mf* *dolce* *p*

ten.

Menuet da capo.

Anglaise 45)

Allegro (♩ = 104)
 Leicht und munter
 Leggiero ed allegro

non troppo piano 46)

ten.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system shows a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings (e.g., 4, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

The second system includes the dynamic marking *più f* and the instruction *risoluto*.

The third system includes the dynamic marking *p*.

The fourth system includes the dynamic marking *p*.

The fifth system includes the dynamic marking *cresc.* and the instruction *f*.

X Gigue

Molto vivace (♩ = 84)

48)

f, energico

non legato

rinf.

rinf.

49)

più legg.

50)

cresc.

f

rinf.

più legg.

f

rinf.

SUITE IV

Präludium*)

(BWV 815)

Allegro (♩ = 138)

Ausführung:
Esecuzione:

*tutti
tenuti*

p, dolce
Ped. jeden Takt
Ped. ogni battuta

cresc.

*) Eine Abschrift der Berliner Bibliothek enthält das Präludium und die Gavotte II, welche der Vollständigkeit wegen hier ihren Platz finden sollen, obgleich beide Stücke nicht recht in den Rahmen der französischen Suites passen: Keiner der übrigen Suites geht ein Präludium voran und die Gavotte läßt die Knappheit der Fassung vermissen, die den anderen Sätzen dieser Sammlung eigen ist. Anders das Menuett, das zwar nur in zwei Handschriften vorkommt, sich aber nach Inhalt und Form diesem Werke eng anschließt.

*) A copy in the Berlin Library contains the Prelude, and the 2nd Gavotte, which for the sake of completeness, may find a place here, although neither piece quite fits in with the French Suites. None of the Suites is preceded by a Prelude, and in the Gavotte, the conciseness of form peculiar to the other movements in this collection is lacking. It is different with the Minuet, which although only found in two manuscripts, displays its close connection with this work, both in form and contents.

*) Una copia esistente nella R. Biblioteca di Berlino contiene il Preludio e la seconda Gavotta, che qui sono aggiunti affinché l'edizione sia completa. È vero che i due pezzi non entrano bene nell'insieme delle Suites francesi: nessuna delle altre Suites è preceduta da un Preludio, ed alla Gavotta manca quella concisione della forma che è una qualità caratteristica degli altri pezzi di questa raccolta. Ben differente è il caso del Menuetto che ci è conservato in due soli manoscritti, esso si trova in strettissimo rapporto con quest'opera, tanto pel suo contenuto quanto pella sua forma.

*) Une copie déposée à la Bibliothèque de Berlin contient le prélude et la gavotte II que nous faisons figurer ici à titre de complément, quoique ces deux pièces n'entrent guère dans le cadre des Suites françaises: en effet, aucune des autres Suites n'est précédée d'un prélude; quant à la gavotte, il lui manque la forme brève qui caractérise les autres mouvements de cette collection. Il en va autrement du Menuet, que nous retrouvons dans deux copies seulement, mais qui fait admirablement corps avec l'œuvre, tant comme contenu que comme forme.

f brillante

stacc. 2

più f

stacc.

cresc.

arpeggio

Ausführung:
Esecuzione:

Allemande

Tranquillo (♩ = 76)
molto legato

51) voll und singend
copioso e cantabile

ten.

molto cantabile

52)

Variante:

Variante:

Variante: 

dolce 53) *(mf)*
 (p) 

ten. 

54) *più espr.*


molto pieno (54)




Courante

Allegro (♩ = 126)
poco forte, melodioso



ten. 55)
 Ped. jedes Viertel ad lib.
 Ped. ogni semiminima ad lib.



The sheet music is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by complex fingering and dynamic markings.

- System 1:** Starts with a *ff* (fortissimo) marking. The bass staff includes a triplet of eighth notes and various fingerings (e.g., 4, 3, 5, 3, 4, 3).
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development with fingerings like 4, 1, 4, 5, 3, 3, 5, 2, 1, 5, 2.
- System 3:** Features a *cresc.* (crescendo) marking. The bass staff has a triplet of eighth notes and fingerings such as 1, 5, 1, 5.
- System 4:** Includes a *f* (forte) marking and a section labeled "56) *meno f*". The bass staff has fingerings like 1-1, 3, 5, 1, 1, 1, 3.
- System 5:** Contains another *cresc.* marking and a *f* marking. The bass staff includes a triplet of eighth notes and fingerings like 5, 1, 2, 1, 1.
- System 6:** Labeled "(Coda)". It begins with a *p* (piano) marking, followed by a *cresc.* and ends with a *f* marking and the instruction *m.d.* (morendo). The bass staff has fingerings like 5, 1, 3, 1, 5, 2, 1, 2, 2, 2, 2.

Sarabande 57)

Andante sostenuto (♩ = 66)

p, soave

legato egualmente

Verschbg. una corda

espr.

mehr Ton
con più voce

ohne Verschbg.
tre corde

Idee:
si noti l'idea:

quasi f

p, dolce

Verschbg. una corda

steigernd
aumentando

sost. - - -

amabile, egualmente

ohne Verschbg.
tre corde

Verschbg. una corda

a tempo

58)

Idee:
si noti l'idea:

*) Die kleinen Noten finden sich in einigen Abschriften.
The small notes are found in some copies.

*) Le piccole note si trovano in alcune copie.

Les petites notes se rencontrent dans certaines copies.

Sarabande

(Vollere Setzung Armonia più piena)

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a series of arpeggiated chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes several dynamic markings and performance instructions:

- First system:** Starts with a piano (*p*) dynamic. A bracket under the first two measures is labeled "Verschbg. *una corda*" and "usw.". The piece ends with a *più espr.* marking.
- Second system:** Features a repeat sign. The second ending is marked *più chiaro* with the German translation "heller clearer" and the French translation "plus clair".
- Third system:** Marked *più p* (pianissimo). The German translation "voll und weich" and the French translation "plein et doux" are provided.
- Fourth system:** Marked *dolce* (dolce).
- Fifth system:** Includes a *più espr.* marking, a *sost.* (sostenuto) marking, and a *a tempo* marking. The piece concludes with a *amabile* marking and a final cadence.

*) Die Akkorde können auch weich arpeggiert werden.
The chords can also be played with gentle arpeggio.
Edition Breitkopf

*) Gli accordi possono anche essere dolcemente arpeggiati.
Les accords peuvent être doucement arpegés.

Gavotte

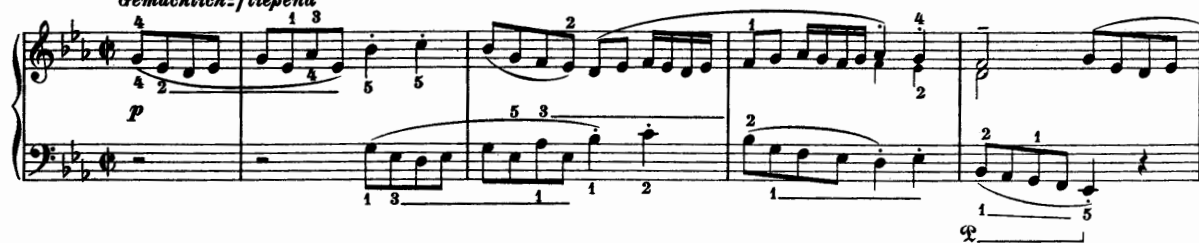
Allegramente ($\text{♩} = 88$)

59)

The musical score for the Gavotte is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegramente' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The score is divided into several systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes fingerings (5, 2, 4, 2) and a trill. The second system features piano (*p*) and forte (*f*) dynamics, with first and second endings. The third system continues with mezzo-forte (*mf*) and includes various fingerings. The fourth system is marked 'energico' and 'più legg.' (more light), with a forte (*f*) dynamic. A 'Var.' (variation) section follows, showing a different melodic line. The final system concludes the piece with a forte (*f*) dynamic and various fingerings. The score is rich with musical notation, including slurs, ties, and detailed fingerings for both hands.

Gavotte II

Allegro ($\text{♩} = 100$)
Gemächlich-fließend



This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The music includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingering numbers (1-5) are placed below many notes to indicate fingerings.

The systems are as follows:

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand has a series of eighth notes, and the left hand has a series of eighth notes. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible.
- System 2:** Continues the melodic lines. The right hand has a series of eighth notes, and the left hand has a series of eighth notes. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible.
- System 3:** The right hand has a series of eighth notes, and the left hand has a series of eighth notes. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible.
- System 4:** The right hand has a series of eighth notes, and the left hand has a series of eighth notes. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible.
- System 5:** The right hand has a series of eighth notes, and the left hand has a series of eighth notes. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible.
- System 6:** The right hand has a series of eighth notes, and the left hand has a series of eighth notes. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible.

Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), *cantab.* (cantabile), *trinq.* (triquetrum), *mf* (mezzo-forte), and *marc.* (marcato).

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piano part includes various ornaments and trills, with some measures marked with a 'p' for piano. The first system ends with a repeat sign. The second system includes a trill in the vocal line. The third system includes a trill in the piano part and a final cadence.

Menuet

Allegretto (♩ = 132)

p, grazioso, piacevole

più

mf

p

Air 60)

Con moto (♩ = 104)

p sehr fließend
molto leggero

sim.

1. *ten.* 2.

Var:

lusingando

First system of the musical score. The right hand features a continuous eighth-note melody with various fingerings (e.g., 2 1, 1 2 4 1, 5, 3). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including fingerings like 5, 1, 1 2 4 1, and 5 3.

Second system of the musical score. The right hand continues the eighth-note melody with fingerings such as 3 4, 2 1, 5, 1, 1, 4. The left hand accompaniment includes fingerings like 1 4, 1, (1 4 3), 1, 2, and 2. A *cresc.* (crescendo) marking is present above the right hand.

Third system of the musical score. The right hand features a more complex eighth-note pattern with fingerings like 2 1 5 3, 3 4, 1 2 1, 5-5, 1 3, 4, 2, and 1. The left hand accompaniment includes fingerings like 1 1 4, 2 4, 2, 1, and 5 1. A *dim.* (diminuendo) marking is above the right hand, and a *61)* measure number is above the left hand. Pedal instructions *p, semplice*, *Ped. wie zu Anfang*, and *Ped. come prima* are at the bottom.

Fourth system of the musical score. The right hand continues the eighth-note melody with fingerings like 3 62), 1 4 3, 1 3, 1 4 3, 1 3, and 1. The left hand accompaniment includes fingerings like 4 2, 2, and 2. A *62)* measure number is above the right hand.

Fifth system of the musical score. The right hand features a complex eighth-note pattern with fingerings like 2 4 3, 2 1, 1 3, 3, 1 5 3, 4, 4, and *ten.* (tenuendo). The left hand accompaniment includes fingerings like 3, 2, 2, 5, 1, 3, and 1. A *Var:* (Variation) section is indicated above the right hand with a short melodic fragment.

Gigue

Molto vivace (♩ = 120)

Frisch und lustig
Gaio e gioioso.

f, ma legg.
(*f p f p*) 63)

stacc.

(statt: *invece di:*)

marc.

*schwungvoll
con slancio*

(Coda)

64)

(*m.s.*)

(statt: *invece di:*)

sempre f

65) *più f* *dim.* *mf marc.* *cresc. sempre -*

Variante:

(Coda) 66) *schmetternd squillante* *ff* *tr* *Var.:*

senza rit. *(m.d.)* *(1)*

SUITE V

Allemande 67)

(BWV 816)

Andante, molto tranquillo (♩ = 72)

cantabile, non troppo piano

p più

Pedal ungefähr jedes Achtel
Pedale quasi ad ogni croma

sost. - *2 più p e legato, tranquillo*

Ped. ungefähr jedes Viertel
Ped. presso a poco ad ogni quarto di misura

pp *espr.* *ten.*

senza Ped. Ped. jedes Achtel
Ped. ad ogni croma
Verschbg.
una corda

meno p

più espr. e largamente

sim.

a tempo

p

einlenkend ripiegando

sich ausbreitend estendendosi

espr.

p

pp

sim.

espr.

p

Ped. wie zu Anfang
Ped. come prima

Courante

Con brio (♩ = 128)

Kernig und schwungvoll

Vigorous e con brio

f, non legato

sempre stacc.

con 8 ad lib.....

ten.

più leggiero

cresc.

4 con 8 ad lib.....

8^{va}.....

sempre f

68) *hartnäckig tenace*

(Ped. wie oben)
(Ped. come sopra)

(Ped. wie oben)
(Ped. come sopra)

69) *fp, cresc.*

con 8 ad lib.....

ff

Sarabande 70)

Andante molto sostenuto e cantabile (♩ = 60)

il canto forte, ma dolce

breit
largamente

ossia:

steigernd
aumentando

sost. -

sempre cantando

(ten.)

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. The first system begins with the tempo and mood instruction 'Andante molto sostenuto e cantabile (♩ = 60)'. The piano part is in G major, 3/4 time, and features a series of chords and single notes. The vocal part enters with a melody that is marked 'il canto forte, ma dolce'. The second system continues the piano accompaniment and the vocal melody. The third system introduces the instruction 'breit largamente' for the piano part, which becomes more spacious. The fourth system includes the instruction 'ossia:' followed by an alternative melodic line for the voice. The fifth system concludes the piece with the instruction 'sempre cantando' and a final cadence. Various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings are present throughout the score.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings.

System 1: The first system shows a melodic line in the right hand with triplets and a bass line in the left hand. The dynamic marking *più piano e dolce* is present.

System 2: The second system continues the melodic and bass lines. The dynamic marking *più forte* is present.

System 3: The third system features a melodic line with a *sost.* (sostenuto) marking and a bass line. The dynamic marking *più forte* is present.

System 4: The fourth system includes a melodic line with a *Var.* (variation) marking and a bass line. The dynamic marking *più forte* is present.

System 5: The fifth system shows a melodic line with a *molto sost.* (molto sostenuto) marking and a bass line. The dynamic marking *più forte* is present.

System 6: The sixth system features a melodic line with a *molto sost. e forte* (molto sostenuto e forte) marking and a bass line. The dynamic marking *più forte* is present.

Gavotte

Vivacissimo e giocoso (♩ = 116)

f, legg. e stacc.

p non leg. marc.

umoristico senza Ped.

cresc.

in tempo

(ten.)

f

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivacissimo e giocoso' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The first system includes the instruction 'f, legg. e stacc.' and features a series of eighth and sixteenth notes with fingerings. The second system continues the melodic line with more complex fingerings and a repeat sign. The third system introduces a piano dynamic 'p' and the instruction 'non leg. marc.' (non legato, marcato). The fourth system is marked 'umoristico senza Ped.' (humorous, without pedal) and includes a crescendo 'cresc.'. The fifth system is marked 'in tempo' and features a fortissimo 'f' dynamic and a tenuto '(ten.)' marking. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Bourrée 71)

Allegro molto (♩ = 108)

Hell und frisch
Gaio e baldanzoso

The musical score for Bourrée 71 is written for piano and bass. It begins with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Allegro molto' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The mood is 'Hell und frisch' and 'Gaio e baldanzoso'. The score includes various musical notations such as dynamics (f, non leg., più legg. scherz., meno p, p, cresc., f), articulation (accents, slurs), and fingerings (1-5). The piece is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. A 'Var.' section is indicated towards the end of the score. The score concludes with a final cadence and a repeat sign.

non leg.

più legg. scherz.

Var.:

meno p

p, cresc.

f

Loure

Commodo (♩ = 100)

p, dolce e tranquillo

mf

espr., sost.

ten.

p

eguale

p, semplice

più p

Verschbg. una corda

espr.

sost.

dolce

(p)

5 tranquillamente

espr. sost.

p, a tempo

*) Die Vorschläge stets läng, wie früher angegeben.
The appoggiaturas always long, as previously indicated.
Edition Breitkopf

*) Le note precedenti devono sempre essere lunghe, come già fu in-
Les appoggiatures toujours longues, comme déjà indiqué. *Indicato.*

Gigue 72)

Molto vivace, quasi presto

73) 74) 75)

f non legato ben articolato

più piano e legg.

p, cres -

- cen - do

sim.

p

f

p

f

sim.

(1)

76)

77)

The score consists of five systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The music is highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages, triplets, and complex fingering patterns. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *legg.* (leggiero), and *più f* (più forte). Measure numbers 77 through 84 are indicated at the beginning of each system.

brillante, con slancio

fp

78)

più

più

cre - - - - - scen - - - - - do

cresc.

ff

senza ritard.

SUITE VI

Allemande 79)

(BWV 817)

Allegro (♩ = 120)

leggero, non troppo legato

A *p* 80) *stacc. sempre*

B *più p* 81) *mf*

C *poco f* 82) *sost. - - p lusingando*

p *soave* *Verschbg. una corda*

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Section A: The first system begins with a double bar line and a repeat sign. The music features rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more melodic line in the left hand. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *energico* (energetic).

Section B: The second system continues the piece, featuring a trill (tr) in the right hand. The dynamic marking *p* (piano) is used. The third system shows a change in dynamics to *fz p* (forzando piano).

Section C: The fourth system begins with a double bar line and a repeat sign. The music features a trill (tr) in the right hand. The dynamic marking *p* (piano) is used. The fifth system continues the piece, featuring a trill (tr) in the right hand. The dynamic marking *p* (piano) is used. The sixth system concludes the piece with a double bar line and a repeat sign.

Courante

Allegro molto e con brio (♩ = 138) 83

f brillante, non legato

sotto

stacc.

(m. 8.)

(Var. a)

84) *sempre f*

stacc.
invece di:

Sarabande 85)

Lento (♩ = 52)

mit großem, breiten Ton
con suono grande e largo

dolce, egualmente 87)

più espr. ten.

sost.

sempre espr.

*con somma espressione
quasi forte*

con 8 ad lib.

largamente

*dolcissimo
subito*

Verschbg.
una corda

Gavotte

Polonaise

Allegretto. con tenerezza (♩ = 108) 91)

p, tranquillo, amabile
sempre legato
 Pedal ungefähr jedes Viertel
 Pedale presso a poco ad ogni semiminima
 mit Verschbg.
 una corda

p, lusingando

più espr.

ohne Verschbg.
 tre corde

grazioso

mit Verschbg.
 una corda

espr.

Bourrée 92)

Molto allegro (♩ = 138)

f frisch gaio

non legato

This page of piano sheet music is written in D major (two sharps) and consists of six systems of staves. The music is characterized by intricate fingering and various dynamic markings.

- System 1:** Features a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand has complex sixteenth-note patterns with fingerings like 4 5 3 2, 1 4 2, 1 4 1 3, and 3 5 1 3. The left hand has simpler accompaniment with fingerings like 3 1 5 2, 1 1 3, and 1 3 2.
- System 2:** Includes *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) markings. The right hand has a *più legg.* (più leggero) section. Fingerings include 3, 3, 3, 5, 3 1 3, 3, 4, 2 1, and 1.
- System 3:** Continues the melodic development with fingerings such as 5 3, 1, 2, 3, (5 3 5 3), 4, 2, and 2.
- System 4:** Features a *dim.* (diminuendo) marking. The right hand has a descending melodic line with fingerings like 1, 4, 2, 2, 3, 5, 4, 2, 1, and 4.
- System 5:** Includes a *f* (forte) marking. The right hand has a *senza rit.* (senza ritardando) section. Fingerings include 1 4 2, 1 4 1, 3, 1 5, 3, 1, 3, 4, 5 1, 2 1, and 1.
- System 6:** Concludes the piece with a *senza rit.* marking. The right hand has a final melodic flourish with fingerings like 2, 1 3 1 4, 2, 1 4, 4 1, 3, and 3 1 3 1.

Menuet

Vivace (♩ = 60)
93)

p dolce, piacevole

*m. Verschbg.
una corda*

sim.

meno p

poco accel.

*fließend
scorrevolmente*

*pp tranquillo
sotto voce*

8^{va} bassa ad lib...

Gigue 94)

Allegriissimo (♩ = 108)

f stacc.

This page of musical notation is for a piano piece, likely in the key of D major (indicated by two sharps). It consists of six systems of staves, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a series of eighth and sixteenth notes in both hands, with fingerings 3, 5, 8, 1, 3, 4, 3, 2, 1 indicated.
- System 2:** Includes the instruction *scorrevole* (gliding) and *più legg. meno f* (lighter, less forte). Fingerings 3, 2, 5, 1, 3, 4, 1, 2, 5 are shown.
- System 3:** Features the instruction *cresc. incalzando* (crescendo, accelerating) and *molto*. Fingerings 3, 1, 4, 4, 3, 1, 1, 1 are shown.
- System 4:** Includes the instruction *fz più legg.* (fz, lighter). Fingerings 1, 2, 5, 1, 3, 5 are shown.
- System 5:** Continues the melodic and harmonic development with various fingerings.
- System 6:** Ends with a final cadence, including a repeat sign and a double bar line.

The notation is written in a clear, professional style, with dynamic markings and performance instructions integrated into the musical flow.

sempre f

coll.

fz più legg.

ff

Var.:

Französische Suiten I–VI

Suite I

1. In dieser Allemande, wie auch bei ähnlich gearteten Stücken im Verlauf dieser Sammlung, hat es der Herausgeber unterlassen, Phrasierungsbögen anzugeben und sich damit begnügt, bei Stellen, die ein merkliches Atemholen verlangen, die Einschnitte mit // zu bezeichnen. Die sich ohne Thema, ja beinahe ohne Motiv entwickelnden Stimmen bilden langatmige, an- und absteigende melodische Linien, die ruhig und gebunden dahinfließen. Jede dieser Linien muß als ein Ganzes gefühlt werden und gleichsam die erste und letzte Note in einem weiten Bogen überspannen. Die Fähigkeit, in dem Sinken und Steigen der Töne dieselbe Schönheit zu empfinden wie im Schweben des Vogels oder im Schwanken des Zweiges, ist eine Grundbedingung, um diese Tonfolgen, die sonst nur nichtsagende Passagen bleiben würden, mit Leben und Beseelung zu erfüllen.

2. Der Mordent hier besser mit großer Sekunde, obgleich auch *fs* richtig ist. Übrigens können auch alle Mordente in diesem Satze weggelassen werden.

3. Das der Courante zugrunde liegende Motiv ist stets mit einem kräftigen Wurf auf die höchste Note hin zu spielen. Die angegebene Pedalisierung dient dazu, das Crescendo zu unterstützen und sozusagen die Phrase auf den Akzent hinaufzuschwingen — eine Art des Pedalgebrauchs, die merkwürdigerweise fast nie gelehrt wird.

4. Hier wechselt der Rhythmus; der $\frac{3}{2}$ Takt wird zum $\frac{6}{4}$ Takt — dies ist ein charakteristisches Merkmal der Courante.

5. In diesem und den beiden vorhergehenden Takten findet eine Art Engführung des Hauptmotivs statt. Die Umkehrung desselben am Anfang des zweiten Teils bedarf kaum einer Erwähnung.

6. Dieses kleine Stück ist ein Wunder von Einfachheit, Proportion und Gefühl. Eine Melodie von 8 Takten wird dreimal wiederholt; die Modulation leitet das erstemal zur Dominante, das zweitemal zur Unterdominante, von da zurück zur Tonika. Der erste und dritte Teil entsprechen sich durch den stufenweise sinkenden Baß, und da im zweiten Teile sowohl der Lage als dem Ausdruck nach die Höhe erreicht wird, so kann die Empfindungslinie als sinkend — steigend — sinkend — bezeichnet werden. In der Tat, ein einfacheres und reineres Verhältnis läßt sich kaum denken. Aber was weit erstaunlicher ist: Bach hat in diese Tanzform soviel Innigkeit und geläuterten Schmerz zu legen gewußt, daß wir die Sarabande als eine Schwester der Passions-Choräle zu betrachten und sie in diesem Sinne zu interpretieren berechtigt sind. So muß z. B. der Schlußakkord (*D*-dur) nach dem Vorhergegangenen wie ein versöhnlicher, erklärender Lichtstrahl wirken.

7. Die absteigende Figur von 4 Noten muß stets mit einem gewissen klagenden Ausdruck gespielt werden — sie hat etwas »Gebeugtes« —, der allerdings nie in ein aufdringliches Schwellen ausarten darf.

8. Das *a* als Melodiebestandteil des Soprans ist stärker anzuschlagen als das darüberliegende *cis* des Alts.

9. Hier springt die Melodie vom Baß in den Sopran über.

10. Es ist nicht nötig, den Triller mitzuspielen, doch ist es als Übung vorteilhaft, ihn, und zwar wie folgt, auszuführen:



11. Bei dieser Art der Fingersetzung bemühe man sich nicht, mit dem Finger zu binden, d. h. mit dem einen Finger

French Suites I–VI

Suite I

1. In this Allemande, as in other similar pieces appearing in this collection, the Editor has refrained from giving the phrasing marks (curved lines), considering it sufficient, at places which obviously require a breathing pause, to indicate the caesura by the sign //. The voices, or parts, which evolve without a theme, indeed almost without a motive, form long-breathed, rising and falling melodic lines, flowing along smoothly and uninterruptedly. Each of these lines must be felt as a whole, and must, as it were, form a wide arch, spanning the space between the first and last notes. The ability of perceiving in the rise and fall of the tones the same beauty as in the soaring of a bird, or in the swaying of a branch in the wind, is an indispensable condition, in order to imbue these successions of tones, which would otherwise remain mere meaningless passages, with life and soul.

2. The Mordent here is better with the major second, although *F#* is also correct. It is permissible, moreover, to omit all the mordents in this movement.

3. The motive which forms the basis of the Courante should always be played with a powerful swing up to the highest note. The pedalling indicated serves to support the crescendo, and to cause the phrase as it were to vault up to the accent,—a manner of using the pedal, which strangely enough is hardly ever taught.

4. The rhythm changes here; the $\frac{3}{2}$ time becomes $\frac{6}{4}$ —this is a characteristic attribute of the Courante.

5. In this and in the two previous bars, a kind of close imitation of the principal motive occurs. Its inversion at the beginning of the second part scarcely needs mentioning.

6. This little piece is a marvel of simplicity, proportion, and feeling. A melody of 8 bars is repeated three times; the first time it modulates to the Dominant, the second time to the Sub-dominant, and from there back to the Tonic. The first and third parts correspond, with their gradually descending bass, and as the highest point, both in position and expression, is reached in the second part, the line felt may be described as falling—rising—falling. Indeed, it is hardly possible to conceive of purer or more simple proportionateness. But what is still more astonishing: Bach has managed to put so much of deep feeling, and exalted suffering into this dance-form, that we are justified in considering this Sarabande as a "Sister" of the Passion-Chorales, and in interpreting it in this sense. Thus, for example, the concluding chord (*D* major) after what has gone before, should have the effect of a conciliatory, transfiguring ray of light.

7. The descending figure of four notes must always be played with a certain mournful, lamenting expression,—it has something "cast down" and dejected about it,—which on the other hand must never be allowed to degenerate into an obtrusive increase in loudness.

8. The *A* in the soprano, as a constituent part of the melody, should be struck louder than the *C#* of the alto found above it.

9. Here the melody shifts from the bass to the soprano.

10. It is not necessary to play this trill, but it is beneficial as an exercise, and should be executed as follows:



11. With this kind of fingering, it is not necessary to endeavour to bind the notes with the fingers, i. e. to attempt

über oder unter dem anderen wegzuklettern, sondern man spiele die eine Position zu Ende und rücke dann schnell (aber ohne Akzent!) Arm und Hand seitwärts, so daß keine Drehung der Hand stattfindet. Dabei darf der letzte Finger der ersten Position nicht zu früh loslassen.

12. Die Gigue ist eine innerhalb der Repetitionsform regelrecht durchgeführte dreistimmige Fuge; der einzige Fall dieser Art in den französischen Suiten. Für den Mangel an Modulation entschädigt der reichere Inhalt des zweiten Teiles, der durch die Erweiterung des Zwischenspiels von 3 auf 5 Takte (in denen auch das Thema einmal auftritt) und die Engführung eine Steigerung gegenüber dem ersten Teile darstellt.

13. Folgende Verteilung und Dynamik wird den Charakter des Themas am besten verdeutlichen:



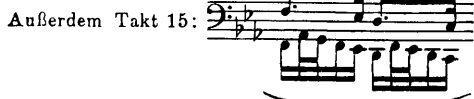
Da die Sechzehntel erfahrungsgemäß stets zu stark genommen werden, stelle man sich die 4 Taktschläge als forte, alles Dazwischenliegende als piano vor. Beim Üben zähle man 4 auf jedes Viertel, damit die punktierte Gruppe nicht den Anschein einer Triole erhalte. Die Zweiunddreißigstel sind streng im Takt und non legato zu spielen. Von cresc. und dim. hat der Herausgeber abgesehen, da die Wirkung dieser Gigue in dem hartnäckigen Beharren auf ein und derselben rhythmischen Idee besteht, so daß jedes Abnehmen der Tonstärke ein Erlahmen der Energie bedeuten würde.

14. Zu den drei Stimmen tritt hier das tiefe *a* als Pedalstimme hinzu.

Suite II

15. Die Tempobestimmung „Andante, $\text{♩} = 69$ “ (Bischoff) verleiht dem Satz ein naives, flüchtig-spielerisches Gepräge, das dem Herausgeber mit der darin enthaltenen ersten Nachdenklichkeit nicht zu harmonieren scheint. So ist es z. B. unmöglich, die tiefe Melancholie der drei Schlußakte — im dritten erhebt sich die Melodie noch einmal, dem letzten Aufblitzen einer verlöschenden Flamme gleich — in diesem eiligen Zeitmaß völlig auszuschöpfen. Doch versuche der Schüler beide Arten der Interpretation, da dies der einzige Weg für ihn sein wird, um in diesem Punkte zu einer selbständigen Auffassung zu gelangen.

16. Die durchgängige Verdoppelung der schreitenden Baßstimme in der tieferen Oktave, nach dem Vorbilde des 16 Fuß-registers auf der Orgel und dem damaligen Clavicembalo, erscheint hier angebracht, um der Setzart eine dunklere Schattierung und größere Fülle zu geben. Die Tenorstimme wird in Fällen, wo die rechte Hand sie nicht übernehmen kann, auf folgende Weise zu verteilen sein:



to use the one finger to climb over or under the other; the one position should be played to its finish, then the arm and hand should be quickly shifted sideways, (but without any accent!) so that the hand does not turn. Care should be taken not to let go the last finger of the first position too soon.

12. The Gigue is a correctly worked out 3-part fugue, within the repetition form,—the only specimen of this kind in the French Suites. The lack of modulation is made up for by the richer contents of the second portion, which compared with the first, is worked up and intensified, by extending the interlude from 3 to 5 bars, (in which the theme occurs once) and by the Stretto.

13. The following division of the hands, and dynamic treatment, will best elucidate the character of the theme:



As experience shows us that the semiquavers are always played too loud, it is best to imagine that the 4 beats of the bar are forte, all which lies between them, piano. When practising, count 4 on each crotchet, so that the dotted group does not acquire the semblance of a triplet. The demi-semiquavers must be played in strict time, and non legato.

The Editor has refrained from all cresc. and dim., as the effect of this Gigue depends on the obstinate persistence of one and the same rhythmical idea, so that any decrease in tone would signify a flagging of energy.

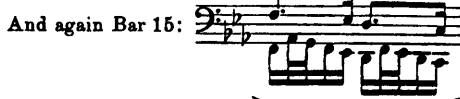
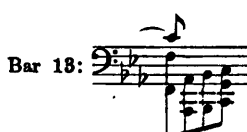
14. The low *A* is added to the 3 parts here as a pedal-note.

Suite II

15. The tempo indication „Andante, $\text{♩} = 69$ “ (Bischoff) gives the movement a somewhat ingenuous, superficial and trifling character, which, to the Editor, does not seem to harmonize with the earnest thoughtfulness contained in it. Thus, for instance, it is impossible in this hurried tempo, to fully bring out the deep melancholy of the three concluding bars—in the third of which, the melody arises once more, like the last flickering of a dying flame.

But the student should try both forms of interpretation, this being the only way for him to arrive at an independent reading on this point.

16. It is advisable to double the progressing bass-part here, by taking the lower octave as well throughout, after the model of the 16-feet stop on the organ and the clavicembalo of that period, in order to give the setting more depth of colour, and greater fullness of tone. In cases in which the right hand cannot take the tenor-part, it must be distributed in the following manner:



Verfolgt man beim Spielen des Stückes im Geiste diesen Kreis (den man sich aufrechtstehend zu denken hat), so wird man über die Deutlichkeit des Ansteigens, Umkehrens, Absteigens und Schließens überrascht sein.

23. Die Auflösung des *g* in *f* wird von der Oberstimme in der höheren Oktave übernommen. Dadurch wird die ursprüngliche harmonische Idee (vgl. Takt 1):

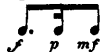


geändert. Die »Verbesserung« des *as* in *g* klingt dagegen sehr matt.

24. Die Bögen sind authentisch. (Vgl. Anm. 20.) Die 6 Noten jeder Gruppe müssen als ein Ganzes gefühlt werden.

25. Dieselbe »Umkehr« wie beim vorigen Stück mittels abwärtssteigender Sequenzen. Die Zweiteiligkeit ist hier noch augenscheinlicher, da die Haupttonart erst am Schluß des 2. Teiles erreicht wird.

26. Bei der Ausführung dieses Rhythmus wird gewöhnlich das 3te 8tel überhastet und das 16tel nicht leicht genug genommen. Auch muß die punktierte Note beinahe übertrieben lang gehalten werden. Am besten stellt man sich das 16tel als Vorschlagsnote zum 3ten 8tel vor und wartet dann einen Augenblick vor dem Anfang des folgenden Taktes. Die dynamische Schattierung ist folgende:



Die Pralltriller und Mordente bleiben beim Vortrag am besten weg, doch tut der Schüler gut daran, sie beim Üben mitzuspielen, da auf diese Weise das Stück zu einer ausgezeichneten Fingerstudie wird. Die beiden Verzierungsnoten können vorausgenommen werden (vgl. das Vorwort unter »Verzierungen«). Der angegebene Fingersatz ist für die Ausführung ohne Manieren berechnet.

27. Hier beginnt, nach beendetem zweiten (Durchführungs-) Teile, der den Höhepunkt enthält, die Wendung zum Schlusse.

28. Die 16tel dürfen nicht »davonlaufen«, da durch sie hindurch immer noch der punktierte Rhythmus gefühlt werden muß, aus dem sie entstanden sind. Das 3malige *f* im Baß muß große Hartnäckigkeit ausdrücken.

Suite III.

29. Außer der angegebenen, die melodiose Seite betonenden Auffassung ist auch noch eine andere Interpretation möglich, die das Gewicht mehr auf die rhythmische Energie legt. Dann verlangt der Satz ein beinahe ununterbrochenes Forte, häufigeren Pedalgebrauch und ein etwas schnelleres Tempo. Beide Arten haben ihre Berechtigung.

30. Auf dem 2ten Sechzehntel vollzieht sich die Umdeutung des *D*dur-Dreiklangs in den Sextakkord von *h*moll.

31. Diese beiden Takte, die, ohne den Sinn zu stören, fehlen könnten, haben die Aufgabe, durch Verzögerung dem Schlußtakt größere Schwere zu verleihen.

32. Die folgenden 2½ Takte sind eine Transposition der Takte 14–16.

33. Dieselbe Erweiterung wie am Ende des ersten Teiles, nur wird die Wirkung noch durch den Trugschluß nach *E*moll erhöht. Hier tritt zum ersten Male wieder die Originalgestalt des Hauptmotivs auf, das im zweiten Teile sonst nur in der Inversion gebraucht wird. Übrigens ist der ganze Satz nur

aus dem einen Motiv



gebildet.

If when playing this piece, this circular figure is borne in mind (it must be considered as standing erect) the clearness of the rise, return, fall, and close will cause surprise.

23. The resolution of the *G* into *F* is taken over by the highest part in the higher Octave. By this means the original harmonic idea (compare Bar 1):



is changed. The "correction" of the *A*♭ into *G*, on the other hand, sounds very insipid.

24. The phrasing marks are authentic (Compare Remark 20). The 6 notes of each group must be felt as one whole.

25. The same "return" as found in the preceding piece, by means of descending sequences. The arrangement in two portions is even clearer here, as the principal key is only reached at the end of the 2nd portion.

26. In executing this rhythm, the 3rd quaver is generally taken too hurriedly, and the semiquaver not lightly enough. The length of the dotted note, should also, if anything, be exaggerated. It is best to imagine the semiquaver as an appoggiatura to the 3rd quaver, and then wait an instant before beginning the following bar. The dynamic shading should be

as follows:



It is better to omit the Pralltriller and the Mordents, when playing the piece, but the student would do well to play them when practising, as in this way the piece serves as an excellent finger-study. The two grace-notes may be taken in advance (compare the Preface, under "Graces"). The fingering indicated is intended for execution without graces.

27. The return towards the end, after the completion of the second part (Development) which contains the culminating point, begins here.

28. These semiquavers must not "run away", as the dotted rhythm from which they are derived, must still be clearly felt through them. The *F* three times in the bass must produce the effect of great obstinacy.

Suite III.

29. In addition to the reading given, which emphasizes the melodious side of the piece, another interpretation is also possible, one in which more stress is laid on rhythmical energy. In the latter case, the movement demands an almost uninterrupted forte, frequent use of the pedal, and a somewhat quicker tempo. Both methods are justifiable.

30. The 2nd semiquaver is the point at which the change of the *D*major triad into the chord of the Sixth of *B*minor is accomplished.

31. The object of these two bars, which, without interfering with the sense, might quite well be lacking, is to lend greater importance to the concluding bar, by delaying it.

32. The following 2½ bars are a transposition of bars 14–16.

33. The same extension as found at the end of the first part, only here the effect is enhanced by the Interrupted Cadence to *E*minor. Here the original form of the principal motive appears again for the first time, having been employed in the second part only in the inversion. The whole movement, more-

over, is derived solely from the one motive



34. Die Achtel dieses Motivs, das den Keim der Courante bildet, sind nicht zu schwer (obwohl sehr rhythmisch) und auf das 4te Viertel hin zu spielen; dieses stellt den »Schlag« dar, zu dem die Achtel das »Ausholen« bedeuten.

35. Es wurde schon bei der 1. Suite bemerkt, daß das Schwanken zwischen zwei- und dreiteiliger Taktart ein besonderes Kennzeichen der Courante ist. Hier spielt die rechte Hand in $\frac{3}{2}$, die linke in $\frac{9}{4}$ -Takt. Man lege das Gewicht auf den Rhythmus der rechten Hand, wozu auch der vorgeschriebene Pedalgebrauch beitragen soll.

36. wie **35.**

37. Folgende Vorstellung wird diese schwierige Stelle — zu der eine große Unabhängigkeit beider Hände voneinander erfordert wird — erleichtern helfen:



Noch ein wichtiges Hilfsmittel sei hier empfohlen: die linke Hand als führend zu empfinden und forte zu spielen; die rechte begleitend und piano. Die Unbeholfenheit der linken Hand beruht zum großen Teil darauf, daß wir stets unser Augenmerk auf die rechte Hand richten und die linke nur »mit-spielen lassen«.

38. Der gleiche Fall wie bei 33. — Erweiterung, verbunden mit Trugschluß.

39. Die Form der Sarabande zeigt 3 Teile von 8 Takten, deren jeder aus 4 Takten Vordersatz und 4 Takten Nachsatz (in 16teln) besteht. In den letzten 4 Takten treten Vorder- und Nachsatz zusammen auf.

40. Umschreibung von:



41. Der Querstand erklärt sich dadurch, daß das obere *g* nach *fis* zurückstrebt, während die Unterstimme über *gis*—*ais* nach *h* aufsteigt:



Dabei wird *ais*—*h* von der Baßstimme übernommen, eine Art »Stimmenvertauschung«, die bei Bach sehr häufig ist.

Diese Lesart ist unbedingt die harmonisch reizvollere und zugleich als Linienführung die befriedigendere.

42. Durch Anbringung zweier Vorschlagsnoten tritt das Thema in seiner zuerst gehörten Form zutage:



43. Wird diese Nuance angewendet, so muß die Repetition ebenfalls 8 Takte piano und 8 Takte forte gespielt werden.

44. Umkehrung des Hauptmotivs

45. Die Form der Anglaise ist 2teilig (2mal 16 Takte) wie beim »Air« und »Menuett I« der C-moll-Suite.

46. Es ist großes Gewicht darauf zu legen, daß die Zweistimmigkeit der linken Hand stets deutlich zu Gehör komme. Außer dem strengen Beachten der Notenwerte ist dazu nötig, daß die Viertel leicht und gestoßen, die Halben dagegen mit Nachdruck und gehalten gespielt werden.

34. The quavers of this motive, which contain the germ of the Courante, should not be played too heavily, (although very rhythmically) and all as though tending towards the 4th crotchet; this crotchet represents the "jump", as it were, for which the quavers were the "preparatory run".

35. It has already been remarked in the 1st Suite that the vacillation between duple and triple time is a characteristic feature of the Courante. Here the right hand plays in $\frac{3}{2}$, the left in $\frac{9}{4}$ time. Greater importance should be given to the rhythm of the right hand, and the use of the pedal, as indicated, contributes to this.

36. As at **35.**

37. The idea expressed in the following will help to facilitate this difficult passage, which demands that each hand is quite independent of the other:



Another important help is also recommended, viz: to consider the left hand as the leading part, and to play it forte, the right as accompaniment, and piano. The fact that our attention is always turned to the right hand, and the left is just allowed to play "with" it, is for the most part responsible for the awkwardness of the left hand.

38. The same case as at 33.—Extension, together with an Interrupted Cadence.

39. The Form of the Sarabande displays 3 portions of 8 bars, each of which consists of 4 bars antecedent section (Vordersatz) and 4 bars relative section (Nachsatz) (in semi-quavers). In the last 4 bars the antecedent and relative sections appear together.

40. Paraphrase of:



41. The False Relation is explained by the fact that the upper *G* tends back to *F#*, while the lower voice ascends by way of *G#*—*A#* to *B*:



At the same time *A#*—*B* are taken over by the bass-voice, a kind of "Exchange of Parts" frequently employed by Bach. This reading is decidedly the more attractive harmonically, and at the same time the more satisfactory as treatment of the line.

42. By the introduction of two grace-notes, the theme appears in the form in which it was first heard:



43. If this nuance is employed, the repetition must likewise be played 8 bars piano and 8 bars forte.

44. Inversion of the principal subject.

45. The form of the Anglaise is two-part (twice 16 bars) as in the "Air", and "Minuet I" in the C minor Suite.

46. It is of the greatest importance that the two-part character of the left hand should always be distinctly discernible. Besides strict attention to the values of the notes, it is necessary for this purpose that the crotchets should be played lightly and short, while the minims should be emphasized and sustained.

47. Dieses erneute »Anlaufnehmen« in den letzten Taktten ist für die Bachsche Kompositionsweise, sowohl in lebhaften als auch langsamen Sätzen, charakteristisch und dient dazu, dem Schlusse die nötige Energie und Spitze zu geben.

48. Aus dieser gezackten Sechzehntelfigur muß immer der Rhythmus des Themas herausgehört werden:



50. Die eckigen Klammern bezeichnen die technische Gruppierung (geistige Einteilung). Beim Üben ist zwischen den Gruppen zu warten und abzusetzen. Jeder Takt muß als ein festliegender Akkord gefühlt werden, wozu das Halten sämtlicher Noten wesentlich beitragen wird. (Vgl. auch Anm. 37.)

Suite IV.

51. Die Windungen dieser überaus schön geführten melodischen Linie müssen mit großer Liebe nachgefühlt und gleichsam »nachgezeichnet« werden: das ästhetische Empfinden und künstlerische Verständnis des Schülers werden sich daran messen lassen, inwieweit es ihm gelingt, diesen Satz mit modulationsfähigem Ton und in ununterbrochenem Flusse so vorzutragen, daß sich am Schlusse beim Hörer das gleiche befriedigende Gefühl vollendeter Abrundung einstellt, wie es uns die architektonischen Formen (z. B. die dem Bachschen Geiste so eng verwandten gotischen) zu geben vermögen.

52. Der Alt hinter dem Sopr. zurücktretend, um die beiden Stimmen auseinanderzuhalten.

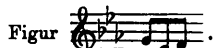
53. Diese Viertelnoten klingen am besten, wenn man sie »frei« (mit zurückspringendem Arm) nimmt — sie sollen die Wirkung von Glockentönen haben.

54. Man hüte sich, die Akkordnoten der rechten Hand zu lange zu halten. Auf »eins« müssen die ersten drei Finger präzise zurückspringen, so daß nur das *g* liegen bleibt.

55. Die alte, irreführende Notierung: ist durch die korrektere ersetzt worden. Das Viertel ist etwa *mf* und schwer, das Auftaktsachtel *p* und leicht zu nehmen.

56. Bis hierher bildet der zweite Teil eine ziemlich getreue Reproduktion der ersten 12 Takte; der Modulation Tonica — Dominante im ersten Teile entspricht hier genau die Folge Dominante — Unterdominante. Die nächsten 4 Takte sind eingeschoben, um die Verbindung mit der Haupttonart (Coda) herzustellen.

Das thematische Material besteht eigentlich nur aus 2 Motiven: dem Tonleiter-Bruchstück im ersten Takte und der



57. Jeder der 3 Teile von 8 Taktten hat sechsmal das eintaktige Motiv ; dann folgen 2 Takte Sechzehntelfiguren. (Dieser Abschluß läßt sich mit dem Schnörkel einer Namensunterschrift vergleichen.) Daß durch dieses Schema keine Monotonie hervorgerufen wird, ist durch folgendes erreicht: 1. Verbindung zweier Takte durch einen fortlaufenden Tonleitergang (im Basse) zu einem Ganzen; 2. Versetzung des Motivs abwechselnd in beide Hände; 3. Kleine melodische Ausschmückungen der halben Note. Selbstverständlich ist es auch

47. This renewed "start" in the last bars is characteristic of Bach's manner of composition, as well in quick as in slow movements, and serves to give the necessary energy and point to the conclusion.

48. In this jagged semiquaver figure, the rhythm of the subject must be perceptible throughout:



50. The square brackets indicate the technical grouping (mental division). When practising, make a pause and break off between the groups. Each bar should be felt as a fixed chord; sustaining all the notes will prove an important aid to this. (Compare Remark 37.)

Suite IV.

51. The structural line of this most beautiful melody should be reproduced with the utmost delicacy, and acute sensibility, faithfully tracing each curve, as though in drawing. The pupil's rendering of this composition is a test of his aesthetic perception, and artistic feeling, and, played with pliable touch and uninterrupted flow, should, at its conclusion, produce in the hearer the same feeling of perfect satisfaction as that caused by the contemplation of the finest forms of architecture — e. g. the gothic, which is so closely related to the spirit of Bach.

52. The alto subdued in tone, so as to keep the two voices distinct.

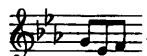
53. The crotchets sound best if taken "freely" (i. e. letting the arm spring back) in order to produce a bell-like effect.

54. Beware of holding the chord-notes of the right hand too long. Let the first three fingers spring back from the keys precisely on the first beat, so that only the *G* remains.

55. The old misleading notation: has been replaced by the more correct form: . The crotchets should be played *mf* and heavily, the up-beat quaver *p* and lightly.

56. Up to this point the second part is a fairly faithful reproduction of the first 12 bars; the succession dominant-subdominant here, corresponds exactly to the modulation tonic-dominant in the first part. The following 4 bars are inserted to effect the return to the principal key. (Coda.)

The thematic material consists, properly speaking, only of two motives: the scale-fragment in the first bar, and the figure:



57. In each of the three 8-bar periods, the one-bar motive: appears six times, followed by two bars of figures in semiquavers. (This conclusion might be compared to the ornamental flourish of a signature.) In order to avoid the monotony, which might have resulted from this scheme, the following methods have been employed: 1) Two bars are united by a continuous scale-passage, (in the bass) thus converting them into one whole. 2) The motive appears alternately in both hands. 3) The minims are embellished by little melodic ornamentations. While

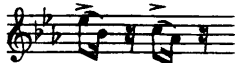
das harmonische Gerüst, welches dem Motiv jedesmal eine neue Bedeutung gibt, doch bleibt es immerhin erstaunlich, daß trotz einer solchen Symmetrie der Anlage das Gefühl von Abwechslung und Entwicklung erzeugt wird.

Die Satzart der Sarabande ist merkwürdig dünn, auch scheinen die in einzelnen Handschriften vorkommenden Zusatznoten darauf hinzuweisen, daß an eine Ausfüllung der Harmonie durch den Spieler gedacht war. Die im Folgenden versuchte Ausschmückung scheint dem Herausgeber das Stück zur besseren Wirkung zu bringen, ohne deswegen den Stil zu verletzen.

58. Dieser Rhythmus findet sich in einigen Handschriften.

Auch in den nächsten beiden Takten liest man  statt .

59. Der Fingersatz soll dazu dienen, die beiden Gruppen von 2 Noten voneinander zu trennen, obgleich sich dieselbe Wirkung auch mit dem einfacheren Fingersatz erreichen läßt, wenn man die 4 Noten durch (natürlich sehr geringes) Aufheben des Armes teilt. Die Wirkung soll etwa diese sein:



Derselbe Fall wiederholt sich bei dem folgenden Menuett.

60. Die Form des »Air« wird am besten als zweiteilige aufgefaßt (12 und 10 Takte, siehe das Air der *Omoll-Suite*), obgleich eine Dreiteilung ebenfalls denkbar wäre: 6—10—6 Takte.

A B A

61. Dieses ist eine Umschreibung des Themas:



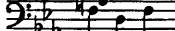
Dadurch wird die so befriedigende Rückkehr zum Anfang erklärt: das Thema tritt nämlich als Nachahmung des Basses ein.

62. Genaue Transposition der Takte 2—6 in die untere Quinte.

63. Die Achtel sind mit Handstakkato (wie bei Oktaven im selben Zeitmaß) auszuführen, da das Tempo für Fingerstakkato nicht schnell genug ist. (Die Begründung hierfür muß leider unterbleiben, da dies über den Rahmen einer instruktiven Ausgabe hinausgehen würde.) Es ist nützlich, sich die Gigue — eine Art Posthorn-Fuge — mit Weglassung einiger Noten und Vereinfachung einzelner Stellen als Oktaven-Etüde zu arrangieren.

64. Die harmonische Idee ist so aufzufassen.



(Die Erklärung:  wäre sehr matt, auch kann

der Wechsel der Harmonien in diesem Tempo nicht so schnell empfunden werden.) Der Dreiklang ist sozusagen Orgelpunkt, über dem sich die Folge Tonica — Dominante — Tonica vollzieht. Von hier aus läßt sich leicht eine Brücke zu der berühmten Stelle in der *Eroica*-Sinfonie schlagen:



(Auch die Coda des ersten Satzes der *Adieux*-Sonate gehört hierher.)

realising that it is the harmonic structure which gives a new meaning to the motive at each re-appearance, it is nevertheless astonishing to notice that such symmetry of design does not prevent the impression of change and development.

The setting of the Sarabande is curiously meagre, and the occurrence of additional notes in some copies seems to suggest that it was intended that the harmonic gaps should be filled up by the player. The editor believes that the following enriched version will render the piece more effective, without transgressing the laws of style.

58. This rhythm is found in some copies. Also in the next two bars, one reads  instead of .

59. This fingering is intended to serve the purpose of separating the two groups of 2 notes, although a similar effect may be obtained by using the simpler fingering, provided the arm be — only slightly — raised, to cause the division between the 4 notes. The effect should be, approximately, this:



A similar passage occurs in the following Minuet.

60. The form of the "Air" is best regarded as consisting of two parts (12 and 10 bars, see the Air of the *Omoll-Suite*) although a division into three parts would be equally justifiable: 6—10—6 bars.

A B A

61. This is a paraphrase of the theme:



The satisfaction felt by the return to the beginning is explained on realising that the theme appears as an imitation of the bass.

62. An exact transposition of bars 2 to 6 into the lower fifth.

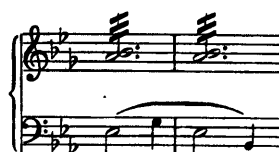
63. The quavers should be played with wrist-staccato (like octaves in the same tempo) as the time is not quick enough for finger-staccato. (It is unfortunately impossible to give reasons for this here, space at the disposal of an instructive edition being limited.) The pupil will derive benefit from studying this gigue—a fugue, the theme of which might have been inspired by a postillion's horn—in octaves, leaving out some notes, and simplifying some of the passages.

64. The harmonic conception should be understood as follows:



(The explanation:  would be very insipid, and

the change of harmonies could not be realised at such a speed.) The triad is, so to speak, a pedal-note, above which the alternate succession of tonic, dominant, tonic, occurs.—This harmonic explanation is also applicable to the famous passage in the *Eroica* Symphony:



(See also the Coda of the first movement of the Sonata "Les Adieux" in which the same problem is treated.)

65. Herausgeber empfiehlt folgende Verteilung:



Die folgenden 5 Takte sind als Einschüßel zu betrachten (Bekräftigung der Paralleltönart); ohne dieselben würde der zweite Teil (bis zur Coda) nur einen Takt mehr zählen als der erste Teil.

66. Die Coda (Schlußerweiterung) enthält das Thema dreimal, als Steigerung der Coda des ersten Teils, wo das Thema nur zweimal auftritt.

Suite V.

67. Man vergleiche zu diesem Satze die Bemerkungen über die Allemande der ersten Suite. Die Form weist nichts Besonderes auf: sie ist zweiteilig; jeder Teil hat 12 Takte. Ungewöhnlich ist nur, daß die 3 letzten Takte beider Teile sich völlig gleichen (es ist dies der einzige Fall in den Allemanden dieses Werkes) — sie erhalten dadurch die Bedeutung eines Refrains, der bei seiner Wiederholung die befriedigende Wirkung des Schlusses erhöht.

68. Variation der Takte 5—6. Die Figur ist so aufzufassen: , nicht , wie gewöhnlich gespielt wird.

69. Auch hier sind die letzten 4 Takte der beiden (16 taktigen) Teile gleich.

70. Eine religiös-gehaltene Interpretation erscheint dem Charakter dieses Satzes angemessener als die übliche tändelnd-graziöse Ausführung. Zur Erreichung der dazu unumgänglich notwendigen Würde (aber ja nicht langweiligen Steifheit!) sind langsames Tempo und breiter, voller Ton erforderlich, der die melodische Linie in ununterbrochenem Strom durchfließen muß. Dann erhalten auch die Verzierungen die Bedeutung verinnerlichter Melodik, anstatt bloße dekorative Ornamente zu bleiben. Namentlich die Triller müssen stets gesanglich empfunden, nicht aber brilliant heruntergerollt werden. Den Steigerungen im Ton soll sich stets ein Breiterwerden im Tempo paaren — darum wurde die Bezeichnung «crescendo» vermieden. Besondere Sorgfalt ist der streng zweistimmigen Ausführung der linken Hand zu widmen.

Der erste und dritte Teil enthält je 16 Takte, der zweite nur 8; den Anfang der 4taktigen Perioden bildet stets das Thema, mit Ausnahme der letzten Periode des ersten und dritten Teiles, wo die Melodie vor dem Schlusse noch einmal einen neuen Aufschwung nimmt: ein von Bach häufig angewandtes künstlerisches Mittel, durch das der letzten Note der Stempel der Endgültigkeit aufgeprägt wird.

71. Man beachte das ungewöhnliche Taktverhältnis der 3 Teile: 10 : 8 : 12.

72. Die Gigue ist eine leichtgewebte Fuge in Repetitionsform; der erste Teil (24 Takte) führt das Thema, der zweite, reichere (32 Takte) dessen Umkehrung durch. Der Kontrapunkt wird im Rhythmus stets festgehalten und oft in zwei Stimmen zerlegt. Das Stück ist ebenso nützlich als Fingerstudie wie anziehend durch seine unaufhaltsame Bewegung und sprudelnde Lebendigkeit.

73. Man denke sich das Thema zweistimmig:



65. The editor recommends the following arrangement:



The next 5 bars must be regarded as an insertion; (corroboration of the relative key) without them, the second part (up to the Coda) would have only one bar more than the first.

66. In the Coda (enlargement of the closing passage) the theme appears three times, thereby forming a climax compared with the Coda of the first part, in which the theme occurs only twice.

Suite V.

67. For this movement, compare the remarks made on the Allemande of the first Suite. There is no unusual feature in the form, which consists of two parts, of 12 bars each. A point worthy of note is that the last 3 bars of each part are identical, (—the only case of this kind in the Allemandes of the present collection—) thus acquiring the character of a refrain, and on its repetition, intensifying the feeling of satisfaction produced by the close.

68. Variation of bars 5—6. The figure should be interpreted as follows:  not:  as it is generally played.

69. Here again the last 4 bars of the two 16-bar parts are identical.

70. "Religioso sostenuto" would more fittingly describe the character of this piece than the "scherzando grazioso" manner, in which it is usually played. A broad full touch, and slow tempo are indispensable to produce the effect of dignity and nobility, (but not stiffness, and tiresome rigidity) which should flow uninterruptedly through the melodic line. In this manner the ornaments will also acquire the signification of expressive melodic phrases, and not remain mere decorative embellishments. The trills, in particular, should always be rendered melodically, and not simply be brilliantly executed. Increase in tone should always be accompanied by broadening in tempo—this is why the term "crescendo" has been avoided.

Special attention should be devoted to the strict two-part rendering of the left hand.

The first and third parts contain 16 bars each, the second only 8; the beginning of the 4-bar periods is always formed by the theme, except the last period of the first and third parts, in which, once more before the end, the melody takes a new flight, an artistic effect repeatedly employed by Bach to impress the last note with the stamp of finality.

71. Observe the unusual proportions of the 3 parts: 10 : 8 : 12.

72. The Gigue is a fugue, loosely-woven, in repetition-form. In the first part (of 24 bars) the theme is worked out; in the second, (32 bars) the richer of the two, follows the inversion. The counterpoint is carried out in the same rhythmical form throughout, and is frequently divided into two voices. The piece is just as profitable as a study for the fingers, as it is attractive by its sparkling vivacity, and irrestrainable movement.

73. Consider the theme as two-voiced:



Dadurch wird nicht nur der Vortrag an Lebendigkeit gewinnen, sondern die Stelle wird auch technisch leichter durch diese Vorstellung: dies wird sich am deutlichsten in der linken Hand zeigen.

74. Der Bogen bedeutet nicht legato, sondern die Zusammengehörigkeit der Gruppe, die mit einem Schwunge auf die oberste Note hin zu spielen ist.

75. Es wurde schon früher darauf hingewiesen, daß in solchen Rhythmen die lange Note besonders lang und stark, die kurze besonders kurz und leicht genommen werden muß.

76. Die beiden Anfangsnote fehlen. Im zweiten Takt übernimmt der Sopran die Fortführung des Themas in der höheren Oktave: ein Vorgang, der an die Brechung eines Lichtstrahls durch eine Linse erinnert.

77. Die genaue Umkehrung des Themas würde lauten:



Durch die von Bach gewählte Version (die sich nur an die Hauptpunkte $\times$ hält und ganz allgemein Fallen mit Steigen beantwortet) hat die Umkehrung unleugbar an Lebendigkeit und Kraft gewonnen. Gerade solche Unregelmäßigkeiten, die keine »Willkürlichkeiten« sind, da ihnen eine künstlerische Absicht zugrunde liegt, lassen den Meister erkennen. Übrigens ist auch hier wieder die Stimmenfolge umgekehrt.

78. Eine Art lockere Engführung: das Thema tritt um einen halben Takt früher ein. Dasselbe wiederholt sich $2\frac{1}{2}$ Takte später, wo zugleich ein vierter Stimmeneintritt vorgetäuscht wird. Alles strebt diatonisch nach oben, um sich kurz vor dem Eintritt des Basses ebenso wieder zu senken, der durch die lange unbenutzte tiefe Lage frisch wirkt und dem Schluß Gewichtigkeit verleiht.

Suite VI.

79. In dieser Allemande ist als ungewöhnlich hervorzuheben, daß die Perioden A, B, C des ersten Teiles im zweiten mit A, C, B beantwortet werden. A ist im zweiten Teile auf beinahe das doppelte erweitert.

80. Der Bogen über den 4 Noten (der sich im Original findet) soll weniger die Phrasierung bezeichnen — dadurch würde die Einheitlichkeit der Linie zerstört werden — als besagen, daß die Gruppe zu »schleifen«, also mehr gebunden und gleitend auszuführen ist als die übrigen Sechzehntel.

81. Auch ohne die Verdoppelung in Oktaven kann durch die angegebene Nuancierung der Charakter der Zweistimmigkeit verdeutlicht werden. Die zweite Hälfte des Taktes ist (im Basse) die Umkehrung der ersten.

82. Diese Phrasierung ist besser und stilgemäßer als die übliche , die allzu leichtfertig wirkt.

83. Bei weniger geschwindem Zeitmaß bekommen die Passagen leicht etwas stockendes: sie verlieren das, was ihr Leben ausmacht, nämlich das unaufhaltsame Rollen auf die erste Note des nächsten Taktes zu. (Regel: Man spiele nie einzelne Noten, sondern stets schwungvolle Linien.) Der angegebene Pedalgebrauch dient dazu, die Noten zu einem Ganzen zusammenzufassen.

84. Wie gewöhnlich beginnt der zweite Teil mit einer (wenn auch nicht getreuen) Umkehrung der Anfangstakte. Im übrigen ist er das genaue Gegenstück der 16 Takte des ersten Teils — die letzten 5 Takte sind identisch.

85. Die Form der Sarabande ist dreiteilig (3 mal 8 Takte): die erste Hälfte jedes Teils besteht aus dem zweimal gebrauch-

This will not only give more life to the interpretation, but will also facilitate the technical execution of the passage. The advantage of this device will be felt most in the left hand.

74. The curved line does not signify legato, but calls attention to the continuity of the group, which should be played with a swing up to the highest note.

75. It has been already pointed out that in similar rhythms, the long note should be taken especially long, and loud, the short one especially short and light.

76. The first two notes are missing. In the second bar the soprano carries on the theme in the higher octave, a device which resembles the refraction of a ray of light by a lens.

77. The exact inversion of the theme would be as follows—:

By the version chosen by Bach, (which keeps only to the principal points $\times$, and, quite in a general way responds to Fall by Rise) the inversion undeniably gains greatly in vigour, and spiritedness. It is just such irregularities, the outcome of artistic intention, and not of mere arbitrariness, which proclaim the Master. Here again the order of the parts in their re-appearance has been reversed.

78. A kind of free stretto: the theme appears half a bar sooner, and this occurs again $2\frac{1}{2}$ bars further on, where, at the same time, the entrance of a fourth part is simulated. The tendency is diatonically upwards, to descend again in like manner shortly before the entrance of the bass, which, with its deep notes, untouched for some time, has a fresh effect, and lends additional weight to the close.

Suite VI.

79. In this Allemande it should be noted, as being unusual, that the periods A, B, C of the first part are replied to by A, C, B in the second, A in the second part being almost doubled in extent.

80. The curved line over the four notes, found in the original, is not so much a sign for the phrasing — it would cause a break in the unity of the line — but rather denotes a slurring of the group, i. e. they should be executed in a more legato, gliding manner than the rest of the semiquavers.

81. Even without the doubling by octaves, the two-part character of the left hand can be made clear, by means of the gradations of tone indicated. The second half of the bar is (in the bass) the inversion of the first half.

82. This phrasing is better, and more correct in style than the usual one:  which is somewhat trivial in effect.

83. In less rapid tempo, the runs easily acquire a stagnant character; they lose their essential quality, their irrestrainable advance towards the first note of the following bar. (Rule: Never play single notes, keep the line, which should be brisk and energetic, in mind.) The marks indicated for the use of the Pedal serve to combine the individual notes into one whole.

84. As usual, the second part begins with an inversion (though not a strict one) of the opening bars. Except for this, it is the exact counterpart of the 16 bars of the first part — the last 5 bars are identical.

85. The form of the Sarabande is tri-partite (3 times 8 bars): the first half of each part consists of the two-bar motive.

ten zweitaktigen Motiv, die zweite beginnt wiederum mit diesem, führt es aber im 2. Takte frei weiter. Eine kleine Ausnahme macht der 3. Teil, dessen 3. und 4. Takt anders gestaltet sind. Die Melodie steigt (in der Lage und im Ausdruck) im 2. Teil, der den Höhepunkt darstellt, senkt sich dann zu Anfang des dritten, um sich zum Schluß wiederum zu erheben.

86. Derartige Mittelstimmen sind ja nicht schwellend, sondern ganz glatt und ohne Ausdruck zu spielen, um nicht die Aufmerksamkeit von der gehaltenen Note der Oberstimme abzu lenken. Dies gilt ganz besonders für das Klavier, auf dem lange Noten nur kurze Klangdauer haben. Daß überhaupt die Begleitung mehr im Schatten gehalten werden muß als die Melodie, versteht sich von selbst.

87. Wieder ein Beispiel von der strengen Logik Bachscher Stimmführung, die sich um Querstände nicht kümmert:



88. Der Herausgeber zieht es vor, nach Analogie der letzten Takte durchweg die in kleinen Noten angegebene rhythmische Form zu substituieren.

89. Umkehrung des Themas im Baß, darauf im Sopran.

90. Die folgenden 4 Takte, um die der zweite Teil länger ist als der erste, sind eine Erweiterung, die auch weggedacht werden könnte:



91. Man bemühe sich, dieses liebliche kleine Stück möglichst ohne Nuancen, ganz einfach, ruhig und unschuldig zu spielen, etwa im Klangcharakter eines Duos von Flöte und Baßklarinette. Besonders die Sechzehntel und die Verzierungen sind glatt und ohne Hast auszuführen.

92. Die 12 Takte des ersten und zweiten Teils sind im dritten zu 18 Takten erweitert.

93. Um die 6 Noten richtig, d. h. »gleitend« auszuführen und sie als Gruppe zu empfinden, denke man sich in jedem Takte nicht 3 Schläge, sondern nur einen.

94. Obgleich beide Teile die gleiche Anzahl Takte aufweisen, sind sie doch nicht in Takt-Perioden von gleicher Länge eingeteilt. Die 3 Abschnitte eines jeden Teils zeigen folgendes merkwürdige Zahlenverhältnis:

8-7-9 || 10-9-5
24 24 Takte.

Man beachte besonders die Reduzierung des 3. Abschnittes von 9 auf 5 Takte.

appearing twice in succession, the second half again starts with it, but continues it in a free manner in the second bar. The third part forms an unimportant exception, in so far as bars 3 and 4 are slightly different in form. The melody soars (both in position and expression) in the second part, which constitutes the climax, then descends in the beginning of the third, to rise again towards the close.

86. Inner parts, such as these, should on no account be played with rise and fall, but absolutely evenly, and without expression, in order to avoid distracting the attention of the hearer from the sustained note of the upper part. This refers especially to execution on the pianoforte, where however long the note, the resonance can only be of short duration. It is hardly necessary to remark that the accompaniment should always be kept more in the background to bring out the melody.

87. Here again we have an example of Bach's strictly logical treatment of parts, which is quite regardless of False Relations.



88. The editor prefers the substitution throughout of the rhythmical form given in small type, analogous to the final bars.

89. Inversion of the theme in the bass, then in the soprano

90. The enlargement of the second part on the first, by the following 4 bars, might quite well have been left out.



91. The student should endeavour to play this lovely little composition as much as possible without any gradations of tone, absolutely simply, quietly and innocently. Sound and character are that of a duo of flute and bass-clarinet. Especially the semiquavers and ornaments ought to be executed smoothly and without hast.

92. The 12 bars of the first and second part have been extended in the third into 18 bars.

93. To execute the 6 notes correctly, i. e. "gliding", and to feel them as a group imagine one beat in each bar, not three.

94. Although both parts have the same number of bars, they are not divided into bar-periods of equal length. The 3 sections of each part present the following curious proportion:

8-7-9 || 10-9-5
24 24 bars. Observe in particular the reduction of the third section from 9 to 5 bars.

Egon Petri.

English Translation by Mevanwy Roberts.