Johann Sebastian Bach

Fait pour les Anglois

Pascal Dubreuil
harpsichord

Johann Sebastian Bach

Fait pour les Anglois

The English Suites – Die Englischen Suiten – Les Suites Anglaises

CD 1

Suite I in A major BWV 806

1.	Prélude	2:01
2.	Allemande	5:26
3.	Courante I	1:57
4.	Courante II avec deux Doubles	6:15
5.	Sarabande	3:53
6.	Bourrée I & II	4:26
7.	Gigue	2:44

Suite II in A minor BWV 807

8.	Prélude	5:14
9.	Allemande	4:29
10.	Courante	1:54
11.	Sarabande	3:32
12.	Bourrée I & II	4:24
13.	Gigue	3:31

Suite III in G minor BWV 808

14.	Prélude	3:30
15.	Allemande	4:36
16.	Courante	2:34
17.	Sarabande	3:25
18.	Gavotte I & II	3:08
19.	Gigue	2:52

TOTAL 70:15

CD 2

Suite IV in F major BWV 809

1.	Prélude	4:50
2.	Allemande	4:17
3.	Courante	1:39
4.	Sarabande	3:12
5.	Menuet I & II	3:11
6.	Gigue	3:21

Suite V in E minor BWV 810

7.	Prélude	5:18
8.	Allemande	4:28
9.	Courante	2:29
10.	Sarabande	3:37
11.	Passepied I & II	3:31
12.	Gigue	3:14

Suite VI in D minor BWV 811

13.	Prélude	8:24
14.	Allemande	4:29
15.	Courante	2:32
16.	Sarabande & Double	5:33
17.	Gavotte I & II	3:45
18.	Gigue	3:50

TOTAL 72:04

After several years study with Yannick le Gaillard, Pascal Dubreuil was awarded the diplomas in both harpsichord and basso continuo from the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris. He continued his studies with various teachers, notably Kenneth Gilbert, and especially Gustav Leonhardt. He also studied orchestral direction with Nicholas Brochot. A prizewinner at Bruges in 1997, he is now pursuing a career as performer and teacher. He has appeared throughout Europe as a harpsichordist, but also on the clavichord and fortepiano. This has been both as soloist and chamber musician, particularly with Musica Aeterna Brastislava, and as continuo-player with various ensembles such as Ensemble vocal de l'Abbaye aux Dames de Saintes and Sagittarius, as well as with soloists such as Claire Michon, Patrick Ayrton (as a harpsichord duo), François Fernandez, Marie Rouquié, Bruno Boterf and Ricardo Rapoport. He is regularly invited for festivals such as the Printemps des Arts, the Académies musicales de Saintes, the Festival de Música Antiga in Barcelona, the festival Dni starej hudby in Bratislava or the Ruhr Klavier Festival. He has recorded with the labels Le Chant du Monde, K 617 and Arion, and currently records with Ramée. His recording with the latter of Bach's six Partitas (RAM 0804) was universally acclaimed by international critics, and received several awards, among which the prestigious German Recording Critics Award (Preis der Deutschen Schallplattenkritik). Pascal Dubreuil is currently professor of harpsichord and chamber-music at the early music department of the Rennes Conservatoire. He also teaches harpsichord and musical rhetoric at the Centre d'Études Supérieures de Musique et de Danse de Poitiers. In 2009 he founded the ensemble Il Nuovo Concerto, of which is the artistic director. He is also the founder of the early music festival "Baroque... et vous?" in Rennes. His research into musical rhetoric over many years has led him to publish, jointly with Agathe Sueur, the first complete French translation of Joachim Burmeister's 1606 treatise *Musica Poetica*, as well as important extracts from two of Burmeister's other treatises (Mardaga, 2007). Pascal Dubreuil is also often invited as a member of juries for exams and competitions, and to lead masterclasses, both in France and abroad.

Pascal Dubreuil studierte Cembalo bei Yannik le Gaillard und erhielt Diplome für Cembalo und Generalbass am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris. Er vervollständigte seine Ausbildung auf zahlreichen Meisterkursen, unter anderem bei Kenneth Gilbert, und insbesondere bei Gustav Leonhardt. Er studierte außerdem Orchesterdirigieren bei Nicolas Brochot. 1997 war er Preisträger beim Internationalen Wettbewerb in Brügge und verfolgt seitdem eine rege Konzert- und Lehrtätigkeit. Er spielt als Solist und Kammermusiker auf dem Cembalo, aber auch auf dem Clavichord und dem Pianoforte, vor allem mit dem Bratislavaer Barockorchester Musica Aeterna, als Generalbassspieler auf dem Cembalo oder der Orgel mit dem Ensemble vocal de l'Abbaye aux Dames de Saintes, Sagittarius, aber auch mit Claire Michon, Patrick Ayrton (im Cembalo-Duo), François Fernandez, Marie Rouquié, Bruno Boterf oder Ricardo Rapoport. Er gastiert auf Festivals wie Printemps des Arts, Académies Musicales de Saintes, Festival de Música Antiga in Barcelona, Festival Dni starej hudby in Bratislava oder dem Ruhr Klavier Festival. Er nahm CDs für die Label Le Chant du Monde, K 617 und Arion auf und arbeitet nun mit dem Label Ramée. Seine Einspielung der

Partiten von Bach bei Ramée (RAM 0804) wurde mit zahlreichen Preisen, darunter dem renommierten Preis der deutschen Schallplattenkritik, ausgezeichnet und bescherte ihm das einhellige Lob der internationalen Fachpresse. Pascal Dubreuil ist Professor für Cembalo und Kammermusik in der Abteilung Alte Musik am Conservatoire in Rennes. Er lehrt Cembalo und musikalische Rhetorik am Centre d'Études Supérieures de Musique et de Danse in Poitiers. Außerdem leitet er das 2009 von ihm gegründeten Ensemble Il Nouvo Concerto und begründete in Rennes das Alte-Musik-Festival »Baroque... et vous?«. Seine mehrjährige Forschungsarbeit über musikalische Rhetorik führte in Zusammenarbeit mit Agathe Sueur zur Herausgabe der ersten vollständigen französischen Übersetzung von Joachim Burmeisters Traktat *Musica Poetica* (1606) sowie von grundlegenden Passagen der zwei anderen Abhandlungen dieses Theoretikers (Mardaga, 2007). Dubreuil wird regelmäßig zu Meisterkursen sowie als Jurymitglied für Wettbewerbe in Frankreich und im Ausland eingeladen.

Après avoir travaillé le clavecin durant plusieurs années avec Yannick le Gaillard, Pascal Dubreuil obtient au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris les Premiers Prix de clavecin et de basse continue. Il complète sa formation par de nombreux stages, avec Kenneth Gilbert notamment et tout particulièrement avec Gustav Leonhardt. Il étudie également la direction d'orchestre avec Nicolas Brochot. Lauréat du Concours international de Bruges en 1997, il développe dès lors des activités de concertiste et de pédagogue. Comme claveciniste, mais aussi sur le clavicorde et le pianoforte, il joue en Europe en soliste et au sein de formations de musique de chambre, en particulier avec Musica Aeterna Bratislava, en tant que continuiste avec l'Ensemble vocal de l'Abbaye aux Dames de Saintes et Sagittarius, ou avec Claire Michon, Patrick Ayrton (en duo de clavecins), François Fernandez, Marie Rouquié, Bruno Boterf ou Ricardo Rapoport. Il est invité par des festivals tels que le Printemps des Arts, les Académies musicales de Saintes, le Festival de Musique ancienne de Barcelone, le festival Dni starej hudby de Bratislava ou le Ruhr Klavier Festival. Il a enregistré pour Le Chant du Monde, K 617 et Arion ; il enregistre actuellement pour le label Ramée. Son enregistrement de l'intégrale des six Partitas de Johann Sebastian Bach (RAM 0804) a été unanimement salué par la critique internationale et a obtenu plusieurs récompenses, dont le prestigieux Prix allemand de la Discographie (Preis der deutschen Schallplattenkritik). Pascal Dubreuil est actuellement professeur de clavecin et de musique de chambre au sein du Département de Musique ancienne du Conservatoire de Rennes. Il enseigne également le clavecin et la rhétorique musicale au Centre d'Études supérieures de Musique et de Danse de Poitiers. En 2009, il fonde l'ensemble Il Nuovo Concerto, dont il est le directeur artistique. Il est également le fondateur du festival « Baroque... et vous ? » de Rennes. Ses travaux de recherche sur la rhétorique musicale, menés depuis plusieurs années, l'ont amené à publier, en collaboration avec Agathe Sueur, la première traduction française intégrale du traité *Musica Poetica* (1606) de Joachim Burmeister, ainsi que d'importants extraits des deux autres traités de ce théoricien (Mardaga, 2007). Pascal Dubreuil est sollicité pour de nombreux jurys et classes de maître, en France ou à l'étranger, dans des institutions d'enseignement ou pour des examens et concours.

PASCAL DUBREUIL

harpsichord *Titus Crijnen (Amsterdam, 1996) after Hans Ruckers II (1624)*

Written for the English…

"*Six great Suites, consisting of allemandes, courantes, sarabandes, gigues, etc: they are known as the English Suites, because the composer wrote them for an Englishman of quality. Taken together, these pieces constitute a work of art of great value, but some of them in particular, for example the gigues in the fifth and sixth Suites, should be considered perfect masterpieces of melodic and harmonic originality.*"

It is in these terms that Johann Nikolaus Forkel, at the beginning of the 19th century, briefly described Johann Sebastian Bach's six harpsichord Suites BWV 806-811. His biography of Bach, whom he considered the greatest of the German composers, was published in 1802, and is still regarded today as a source of prime importance regarding the composer's life. A close acquaintance of Bach's first two sons, Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel, Forkel was particularly befriended with the latter. Many of the details and anecdotes recounted by Forkel stem in all probability directly from Carl Philipp's reminiscences. Forkel makes it clear in his text that these six harpsichord Suites were already considered among Bach's major works in the decades after his death. Unfortunately no autograph manuscript is extant, and although it has probably not survived, we do have a great number of manuscript copies. The chief sources among these were made during the composer's life, sometimes by his close circle (Christian Friedrich Penzel or Johann Gottfried Walter, for example), while others belonged to his students (Johann Friedrich Agricola or Johann Philipp Kirnberger). One of these, in an anonymous hand, belonged to Bach's youngest son, Johann Christian, and it is on the title page of the first Suite in this copy that "*Fait pour les Anglois*" (Written for the English) appears. All the copies differ greatly from each other, at times concerning the musical text itself (i.e. the actual written notes), but it is especially in the suggested ornamentations, where the divergence is the greatest and most varied.

It is very likely that Bach began writing the cycle during the years spent at Weimar, and finished (or ordered) it during his time at Cöthen, where he occupied the post of *Kapellmeister* at the court of Prince Leopold of Anhalt-Köthen. During these fifteen years Bach wrote a large number of instrumental works, either orchestral or chamber (e.g. the orchestral suites, the concertos for violin or harpsichord, the six Brandenburg concertos, the sonatas for violin and harpsichord, the sonatas and partitas for unaccompanied violin), but also for the harpsichord (e.g. the toccatas, the first book of the *Well-tempered Clavier* and the harpsichord transcriptions of concertos by various composers, notably Antonio Vivaldi).

It is possible that Charles Dieupart, a French composer exiled in London who published a collection of six harpsichord Suites in 1701, was the "Englishman of quality" to whom Bach was addressing a musical "response". A quote from the gigue of Dieupart's first Suite (also in A major) can be found in the subject of the Prelude of Bach's first Suite. Bach certainly knew Dieupart's col-

lection, but nothing proves any link between the composers. Dieupart is not the only possible candidate for the title: Georg Friedrich Handel, who knew Bach, also published an important collection of harpsichord Suites in London in 1720. The two composers had a distant and complicated relationship, so perhaps the description of an "Englishman of quality" was meant as a joke, or ironically, if Bach's *English Suites* were a response to the publication of Handel's Suites – the first Suites of both collections are in A major, and Handel's also contains a prelude.

Whether they were composed "*pour les Anglois*" or not, the style of the suites deserves attention. The writing and disposition of the movements belong more to the French style than any English style, which was in any case not yet well defined at the beginning of the 18th century. Each suite is organised in the same typically French way: a group of dance-movements preceded by a Prelude. The dances are ordered according to a plan developed in France during the 17th century which quickly became the standard throughout Europe: Allemande, Courante, Sarabande, some optional "*petites*" dances (Bourées, Gavottes, Minuets or Passepieds in the *English Suites*), followed by a final Gigue. Another detail in particular confirms this French influence: all the Courantes are written in the French time-signature of 3/2, and are to be played in a moderate tempo, respecting the tradition that the final bar of each section be played in two, and not three. Furthermore, the fact that each suite opens with a Prelude, playing the role of *exordium* (described as the opening of the oratorical discourse in treatises on musical rhetoric), is a third typically French element. These preludes take the place of the famous *Préludes non mesurés*, which had been the property of earlier French lutenists and harpsichordists to the extent that it came to represent in itself the art of the French harpsichordists of the 17th century. One final element that reinforces the very French character of these pieces is the ornamentation. Ornamentation was a fundamental, omnipresent stylistic factor throughout the entire Baroque period. It could be integrated into the composer's text, or be more present in the oratorical *actio*: added as improvisation by the performer at the moment of *pronunciatio* of the musical discourse. Both the ancient and humanist treatises on rhetoric insist on the importance of ornamenting the delivery during declamation of the discourse – the chapters devoted by Quintilian to *actio* in book XI of his *Institutio Oratoria* are among the most eloquent and detailed.

"Expression in Music can be compared to that of an Orator: the Orator and the Musician both have the same purpose, in regard to both the composition and the expression of their work. They want to seize their auditors' hearts, excite or calm the movement of their spirits, and transport them from one passion to another. It is to their mutual advantage when they know something of each other's work." This phrase, which introduces chapter XI of Johann Joachim Quantz' *Essay of a Method of Playing the Flute traversiere* (1752), clearly and concisely encapsulates the importance of the rhetorical foundations of 17th- and 18th-century music: the performer of this epoch had to fully assume the role

of musical orator, and assume the responsibility of ornamenting his *actio*. Ornamentation has traditionally taken two forms: the addition of notes to those written (for example, the *passaggi* of 17th-century Italian music, or the extensive ornamentations which Arcangelo Corelli's was famous for); and the addition of ornaments, either notated by the composer through the use of signs, or improvised by the performer at the moment of execution (e.g. *tremblements*, *pincés*, *ports de voix*, *coulés de tierce*, to use the French musical vocabulary of the time). Both these forms of ornamentation are abundantly represented in Bach's *English Suites*: in the second version of the first Suite, the second Courante is followed by two *doubles*, that is, two "variations" in which the bass line, notably, is extensively developed; the Sarabande of the sixth Suite also joins seamlessly to its *double*; the Sarabandes of the second and third Suites are both followed by a version entitled *Les Agréments de la même Sarabande*, that is, embellished reprises of each part of the Sarabande concerned. Bach here takes the place of the performer in advance by suggesting the ornamentation for the reprises of this relatively steady dance, although the tradition was to allow the harpsichord virtuoso to improvise his own ornamentation. As all the manuscript sources agree on these *doubles* and *agréments*, they seem to come directly from the composer himself. Moreover, throughout the entire cycle, the ornamentation notated with signs is exceptionally frequent, very varied, and – as in Bach's six *French Suites* (BWV 812-17) – the notation used is typically French: the small, curved, vertical line before a note, for example, indicating the *port de voix*.

A curious conclusion: the *English Suites* are almost more French than the *French Suites*, which include no preludes, and didn't receive their epithet from Bach himself, as the *English Suites* did! The *English Suites* could represent a type of musical dialogue with the French *clavecinistes*, especially François Couperin, whose harpsichord pieces Bach knew and admired. (He copied the Rondeau *Les Bergeries* from the first *Ordre* of Couperin's 1717 *Second Livre* into the little collection he made for his second wife, Anna Magdalena.) Although he had frequent contact, both in Weimar and Cöthen, with French instrumentalists, there is no evidence that Bach knew Couperin's 1713 *Premier Livre*. And yet the nobility and lofty grandeur of the first English Suite in A major evokes something of the character of the fifth *Ordre*, also in A major, from Couperin's collection. Couperin's Allemande, with its relatively dense writing, as well as the two Courantes, the Sarabande *La Dangereuse* and the Gigue, sound like a French equivalent of the first English Suite. Intriguingly enough, four of the six tonalities employed by Bach in his cycle were also used by Couperin in his *Premier Livre*: A major, G minor, F major and D minor.

Another compositional aspect of the *English Suites* has served to increase the regard in which they have been held right up to the present. The close affiliation, at the time, between rhetoric and music leads us to also apply the categories of thought, and the notions and concepts that form the basis of the practice of eloquence to a musical analysis. It is particularly illuminating (as Quantz reminds us) when analysing the musical discourse to

employ the categories used in oratory, and especially notions of style. There was a particularly lively debate current in 18th-century Germany regarding oratorical style which had a considerable impact on the different cultural milieus at the time. One of the key subjects of this debate was the notion of brevity. Stemming from the Latin philosopher and writer Seneca, and discussed in the late 17th and early 18th century by the humanist Justus Lipsius and his student Erycius Puteanus, "brevity" (Lipsius) or "laconicism" (Puteanus) is expressed in a style that makes extensive use of the *argutia* (pointed remark), the sharp sally, short and biting sentences, concision. The evident danger inherent in employing this concise eloquence, this sententious style, is that of falling into obscurity, into a discourse that becomes incomprehensible due to its being too succinct. But the brief style can only be understood in contrast to its opposite – abundance – which can in turn rapidly slip into superabundance, an *asianic* (i.e. overblown and mannerist) style. The ideal, as explained by Cicero and reformulated by Erasmus in the 16th century, consists in a subtle balance of the two modes of abundance and brevity.

Abundance and brevity: in 17th- and 18th-century Germany, abundance belonged to the world of the university, and to humanist debates on what constituted the best oratorical style, while brevity belonged to the world of the court and aristocracy, especially as the French had also established a model of elegant brevity. Thus, at the beginning of the 18th century, within the "areas governed by aristocratic spirit, the ideal of brevity reigned, as opposed to the diffuse and luxuriant eloquence emitted from the mouths of the scholars and preachers in the city. It had become increasingly important as, with the passing of time, many bourgeois had attained positions that brought them into contact with those spheres where concise elegance was employed. […] how to address a brief compliment, to engage in conversation full of restraint and concision, to become a secretary in the chancellery who renounces a luxuriant and unpolished style, to practise that pithy style of the journals in full flight: all this was now demanded of those that desired elevation in the social hierarchy. The two worlds of the City and the Court did not thus remain closed to one another, on the contrary: the social elevation of the civil classes made passage from one to the other possible."[1] It can easily be seen that the debate about brevity is as much connected to the historical development of the practice of eloquence itself as to the economic, political and social changes of the time.

The practice of music, connected to reflections on the art of oratory, has its place in these discussions. Questions of brevity and the excess of abundance, sometimes called grandiloquence, are at the heart of the famous controversy between Johann Adolph Scheibe and Johann Abraham Birnbaum regarding Bach's style[2]. In music, brevity is strongly linked to the image of the French style, constructed of short phrases regularly punctuated by cadences, and succinct melodic and rhythmic elements that only to a limited extent, if at all, are amplified, or become part of a longer argument. The style is characterised by short musical sentences,

frequent witty "remarks", and sallies – this latter is the title of the last piece in François Couperin's last *Livre* of harpsichord pieces – rapidly terminated by perfect cadences. All is in the service of "good taste", demanding from the performer a thorough and detailed comprehension of the musical discourse, and from the auditor very active and engaged listening. It is the equivalent of the art of conversation very much in vogue in the salons, where the best way to shine within a civilised, restrained and select society is to find the neatest, shortest, but also most refined response, full of allusions and verbal points designed to test the perspicacity of each interlocutor. And yet, when we examine Bach's *English Suites*, it can quickly be seen that the compositional style doesn't reflect this very French brevity. Quite the contrary: the young Bach displays a great mastery and knowledge of the substance of argumentation and rhetorical amplification.

Yet there is no trace of brevity in the Preludes: far from restricting himself to a short *exordium,* as in a French prelude *non mesuré*, Bach employs all the more the procedures of amplification and argumentation well-tested over time in the fields of oratory and music. It is fascinating to observe how these Preludes or *exordia* become ever more extended as the suites progress, increasing almost imperceptibly from 37 bars in the first Suite to 195 in the sixth. If we take the example of the prelude from the fifth Suite, a quick analysis of the first section comprising 40 bars reveals that it is in fact a single, immense musical phrase, constructed as an oratorical period according to the principles of rhetorical amplification (the *exornatio* or *collectio*). The paradigmatic construction, as described and commented upon both in the *Rhetoric for Herennius* and Erasmus' *On Abundance of Words and Ideas*, is based on a relatively simple plan: having exposed his argument (*propositio*), the orator then amplifies and decorates it (*exornatio*), may insert a short maxim (*sententia*), then makes his way towards a summary of the proposition (*complexio*), followed by a cadence (*clausula*). This latter should be "eloquent" – that is, it should be constructed from precise rhythms easily recognised by the ear, in order that the listener's mind gains a sense of satisfaction and rest in the final cadence, after the effort exerted in following the extended periodical structure of the phrase. Bach constantly draws inspiration from this process of amplification and argumentation, at that time still a widely employed technique. In this case, furthermore, he amplifies the period by redoubling, exactly in the middle, the whole chain of the structure, by letting the listener hear a *sententia* twice, several different exornations, and even includes a *flexio* (a preparation of the *clausula*) in proportion to the whole (three complete bars), before resuming and concluding with a hemiola cadence, "eloquent" and perfectly recognisable to the ear. And it can be seen that all the preludes in the *English Suites* employ the same procedures extensively[3]. This is far removed from that very French elegance and brevity.

Similarly, brevity is clearly lacking in the dance movements: all of them are written in an ever-present, strict counterpoint style, consistently determining the long periodic constructions, both harmonically and

melodically. No fewer than two Courantes with their two *doubles* form part of the argumentation within the framework of the discourse in the first Suite. In the *agréments* and *doubles* of the Courantes and Sarabandes, Bach once again displays his mastery of, and taste for, a great deal of written-out decoration which serves to amplify an already harmonically intense discourse. (This pronounced predilection for abundant, precise notation of ornamentation is part of the subject matter of the critical arguments advanced by Scheibe in the early phase of his controversy with Birnbaum.) In conclusion, as if it were an immense, long-awaited *peroratio*, the sixth and final Suite ends with a Gigue in which harmonic complexity, exotic writing and virtuosity are joined to call on all the performer's reserves, combining in one hand long trills with the semi-quavers from the principal theme. This final piece of the whole cycle can almost incite terror, as if it were a representation of hell itself.

The six *English Suites* reveal themselves to be an immensely rich cycle, both in musical and instrumental terms, full of variety, and drawing on all the resources of the art of eloquence. They are also one of the most convincing examples of a fusion of styles, combining rigorous contrapuntal writing, a mastery of the most representative elements of the French style and the exuberance of Italian ornamentation. Let us leave the last word to Quantz. In the final chapter of his treatise, having discussed at length the characteristics of the French and Italian styles, he concludes: "If one is able to select with the required discernment that which displays the best of musical taste amongst the various nations: it is that which results in a mixed taste, and could now very well be called, without overstepping the bounds of modesty: the German taste."

Pascal Dubreuil
(Translation: Will Wroth)

[1] See Agathe Sueur, *Le Frein et l'aiguillon: éloquence musicale et nombre oratoire. Allemagne et Italie, 1600-1750*, thesis submitted to the Université Paris-Sorbonne in December, 2011 (currently being prepared for publication). In particular chapter VII "Le débat allemand, entre la Ville et la Cour", dealing with the question of what was the best musical style.

[2] For a detailed analysis of the rhetorical and musical implications of the Scheibe-Birnbaum controversy regarding Bach, see Agathe Sueur, *op. cit.*, chapter VII, pp. 478ff.: "Débats et controverse sur l'enflure musicale".

[3] For other examples of Bach's rhetorical amplification and argumentation see the notes for the complete recording of the six harpsichord Partitas (BWV 825-30) by Pascal Dubreuil (Ramée, RAM 0804, 2008). Here is an overview of the organisation of the first period of the prelude to the sixth English Suite: *propositio*: bars 1-2; *ratio*: bars 3-4; *exornatio*: bars 5-6; *rationis confirmatio*: bars 7-8; *exornatio*: bars 9-11; *propositio* (*similis*): bars 12-13; *sententia*: bars 14-15; *exornatio*: bars 16-19; *ratio* (*propositio – similis*): bars 20-21; *exornatio* (*contrarius*): bars 22-24; *rationis confirmatio* (*similis*): bars 25-26; *sententia*: bars 27-28; *exornatio* (*contrarius*): bars 29-32; *flexio*: bars 33-35; *complexio*: bars 36-38; *clausula*: bars 39-40.

Für die Engländer gemacht...

»*Sechs große Suiten, bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen etc. Sie sind unter dem Namen der Englischen Suiten bekannt, weil sie der Componist für einen vornehmen Engländer gemacht hat. Sie sind alle von großem Kunstwerth; aber einige einzelne Stücke derselben, z.B. die Giquen der 5ten und 6ten Suite sind als höchste Meisterstücke origineller Melodie und Harmonie zu betrachten.*«

Mit diesen Worten beschrieb Johann Nikolaus Forkel zu Beginn des 19. Jahrhunderts kurz und bündig die Cembalosuiten BWV 806 bis 811 von Johann Sebastian Bach. Forkels 1802 erschienene Biographie jenes Mannes, den er als den größten deutschen Komponisten betrachtete und zum Symbol für die Kunst seiner Nation setzte, ist auch heute noch eine bedeutende Quelle zum Leben Johann Sebastian Bachs. Forkel war gut mit Bachs ersten beiden Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel bekannt und besonders mit letzterem auch freundschaftlich verbunden. Viele Details und Anekdoten, die Forkel berichtete, entstammen mit aller Wahrscheinlichkeit direkt den Erinnerungen Carl Philipp Emanuels. Aus Forkels oben zitierten Worten geht deutlich hervor, dass die sechs Cembalosuiten bereits in den Jahrzehnten nach Bachs Tod als bedeutende Werke des Komponisten galten. Leider ist keine Handschrift von Bach selbst überliefert. Auch wenn das Autograph wohl endgültig verschollen ist, verfügen wir immerhin über eine große Anzahl handschriftlicher Kopien. Die wichtigsten wurden noch zu Lebzeiten des Komponisten angefertigt, zum Teil in seinem nächsten Umfeld (von Christian Friedrich Penzel oder Johann Gottfried Walter beispielsweise), einige gehörten Schülern von Bach (wie Johann Friedrich Agricola oder Johann Philipp Kirnberger). Eine anonyme Kopie befand sich im Besitz des jüngsten Bach-Sohnes Johann Christian. Diese ist es auch, deren Titelseite der ersten Suite den Vermerk »*Fait pour les Anglois*« (Für die Engländer gemacht) trägt. All diese Kopien unterscheiden sich voneinander. Das betrifft mitunter den Notentext selbst, die beträchtlichsten und vielfältigsten Abweichungen aber finden sich vor allem in den Verzierungsvorschlägen.

Aller Wahrscheinlichkeit nach begann Bach in seinen Weimarer Jahren mit der Komposition des Zyklus, beendete und ordnete ihn dann während seines Aufenthaltes in Köthen, wo er als Kapellmeister am Hofe des Prinzen Leopold von Anhalt-Köthen angestellt war. Während dieser 15 Jahre schrieb Bach einen großen Teil seiner Instrumentalwerke: Orchester- und Kammermusik (u.a. die Orchestersuiten, die Violin- und Cembalokonzerte, die sechs Brandenburgischen Konzerte, die Sonaten für Violine und Cembalo, sowie die Sonaten und Partiten für Solovioline), aber auch Musik für Cembalo (u.a. die Toccaten, das erste Buch des *Wohltemperierten Claviers* und die Transkriptionen für Cembalo von Konzerten verschiedener Komponisten, allen voran Antonio Vivaldi).

Im Thema des Präludiums der ersten Suite kann man ein Zitat der Gigue aus der ebenfalls in A-Dur komponierten ersten Suite von Charles Dieupart ausmachen,

einem in London lebenden französischen Komponisten, der 1701 einen Band mit sechs Suiten für Cembalo veröffentlicht hatte. Könnte Dieupart möglicherweise der berühmte »vornehme Engländer« gewesen sein, dem Bach eine musikalische »Antwort« gewidmet hätte? Bach kannte zwar diesen Band, doch dass je irgendeine Beziehung zwischen beiden Komponisten bestanden hätte, lässt sich nicht beweisen. Allerdings ist Dieupart nicht der einzige Inselbewohner, der Anspruch auf diesen Titel erheben könnte. Georg Friedrich Händel, der Bach kannte, hatte 1720 in London ebenfalls einen bedeutenden Band mit Cembalosuiten veröffentlicht. Die Beziehung zwischen Bach und Händel war distanziert und kompliziert. Die Bezeichnung »vornehmer Engländer« konnte also durchaus humorig oder ironisch gemeint sein, wenn die *Englischen Suiten* als Antwort auf die Suiten Händels gedacht waren (die ersten Suiten der jeweiligen Bände sind in A-Dur, und Händels Suite enthält ebenfalls ein Präludium).

Seien sie nun »für die Engländer gemacht« oder nicht, der Stil dieser Suiten ist sehr interessant. In Kompositionsweise und Aufbau lässt sich viel mehr französischer Stil finden denn englischer, zumal dieser zu jener Zeit im 18. Jahrhundert noch gar nicht klar umrissen war. Alle sechs Suiten sind nach dem gleichen – typisch französischen – Prinzip aufgebaut: eine Folge von Tänzen, denen ein Präludium vorausgeht. Die Tänze stehen in einer Reihenfolge, die in Frankreich während des 17. Jahrhunderts üblich wurde und sich bald in ganz Europa durchgesetzt hatte: Allemande, Courante, Sarabande, »kleine« Tänze (in den *Englischen Suiten* Bourrée, Gavotte, Menuet oder Passepied), gefolgt von einer abschließenden Gigue. Dazu sind alle Couranten in französischem Stil gehalten, d.h. im Drei-Halbe-Takt in mäßigem Tempo, und der Tradition folgend mit einem Zweiertakt statt des Dreiertaktes am Schluss eines jeden Teils. Als französisches Element kann man schließlich auch das Vorhandensein eines Präludiums betrachten, welches jede Suite eröffnet und die Rolle des *exordium*s (wie in rhetorischen Abhandlungen die Eröffnung der Rede bezeichnet wird) übernimmt. Es ersetzt gewissermaßen die berühmten *préludes non mesurés* der frühen französischen Lautenisten und Cembalisten, eine Besonderheit, die für sich allein schon als ein Resumee der Kunst der französischen Cembalisten des 17. Jahrhunderts gelten könnte. Der ausgesprochen französische Charakter dieser Stücke wird zudem durch die Verzierungen betont. Im gesamten musikalischen Barock waren Verzierungen ein grundlegendes und allgegenwärtiges Stilmittel, seien sie nun vom Komponisten selbst in das Stück integriert worden oder eher der *actio* zugehörig, indem sie während des musikalischen Vortrags – der *pronunciatio* des musikalischen Diskurses – improvisierend vom Interpreten hinzugefügt wurden. Die antiken und humanistischen Abhandlungen zur Rhetorik betonen immer wieder die große Bedeutung der Ornamentik für die Deklamation einer Rede. (Die der *actio* gewidmeten Kapitel bei Quintilian im XI. Buch seiner *Institutio oratoria* zählen zu den eloquentesten und detailliertesten.)

»Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein

Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniß hat.« Diese Sätze, welche das elfte Hauptstück von Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) einführen, fassen auf klare und eindringliche Weise die Bedeutung der Grundsätze der Rhetorik für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen. Zu jener Zeit musste also ein Interpret sich voll und ganz als musikalischer Redner verstehen, dem die Aufgabe zufiel, seine *actio* zu verzieren. Es gab zwei Formen von Verzierungen: die willkürlichen, d.h. frei hinzugefügt zu bereits Notiertem (wie z.B. die italienischen *passagi* des 17. Jahrhunderts oder die großen Verzierungen in den Sonaten Corellis), und die wesentlichen, d.h. spezielle Verzierungen, die vom Komponisten in Form von Zeichen notiert bzw. vom Interpreten während des Vortrags improvisatorisch ergänzt wurden (Triller, Mordent bzw. Pralltriller, Vorschlag, Schleifer usw.). Beide Formen der Verzierung sind in Bachs *Englischen Suiten* reichlich enthalten. So folgen in der zweiten Fassung der ersten Suite beispielsweise auf die zweite Courante zwei *Doubles*, also zwei »Variationen«, in denen vor allem die Basslinie stark ausgearbeitet ist. Der Sarabande der sechsten Suite folgt ebenfalls ein *Double*. Die Sarabanden der zweiten und dritten Suite wiederum werden von einer Fassung mit dem Titel *Les Agréments de la même Sarabande* (Die Ausschmückungen derselben Sarabande) gefolgt. Diese »Ausschmückungen« bilden die Reprisen eines jeden Teils der jeweiligen Sarabande. Bach nahm an dieser Stelle die Aufgabe des Interpreten vorweg, indem er selbst die Verzierung der Reprisen dieses Tanzes von eher gemäßigtem Tempo einfügte, während es traditionellerweise dem Cembalisten überlassen war, seine eigene Improvisationskunst anzuwenden. Da alle Handschriften in diesen *Doubles* und *Agréments* übereinstimmen, können wir davon ausgehen, dass sie tatsächlich vom Komponisten stammen. Überdies sind die Verzierungszeichen in allen sechs Suiten außergewöhnlich häufig, sehr abwechslungsreich und, ganz wie in den Französischen Suiten (BWV 812-817) desselben Komponisten, in typisch französischer Notation anzutreffen (kleiner senkrechter gebogener Strich vor der betreffenden Note für den Vorschlag beispielsweise).

Man kommt so zu der erstaunlichen Feststellung, dass die *Englischen Suiten* fast französischer anmuten als die *Französischen Suiten* (welche keine Präludien enthalten und ihre Bezeichnung »Französisch« ebenso wenig Bach verdanken wie die »Englischen«). Man könnte sogar die *Englischen Suiten* als eine Form des musikalischen Dialogs mit den französischen Cembalisten sehen, insbesondere mit François Couperin, dessen Cembalokompositionen Bach kannte und schätzte. Ein Rondeau aus dem ersten *Ordre* des zweiten Buches von Couperin (1717), *Les Bergeries*, hatte er sogar in das Klavierbüchlein seiner zweiten Frau Anna Magdalena kopiert. Es ist zwar nicht belegt, ob Bach auch das erste, 1713 veröffentlichte Buch Couperins kannte (obwohl er sowohl in Weimar als auch in Köthen zahlreiche und häufige Kontakte mit fran-

zösischen Instrumentalisten hatte), der vornehme und erhabene Charakter seiner ersten *Englischen Suite* (A-Dur) erinnert uns jedoch an den fünften *Ordre* (ebenfalls A-Dur) des ersten Buches von Couperin. Die sehr dicht komponierte Allemande, die zwei Couranten, die Sarabande *La Dangereuse* und die Gigue Couperins klingen wie ein französisches Pendant zu dieser ersten *Englischen Suite*. Interessant ist übrigens auch, dass vier der sechs Tonarten, die Bach für seinen Zyklus benutzte, auch in Couperins erstem Buch verwendet wurden (A-Dur, g-moll, F-Dur, d-moll).

Es gibt noch einen weiteren Aspekt, der unsere bisherigen Betrachtungen der *Englischen Suiten* bereichert. Die enge Verbundenheit zwischen Rhetorik und Musik zu jener Zeit gibt durchaus Anlass, zur Analyse auch die Grundlagen der Beredsamkeit (*eloquentia*), ihre Kategorien und Begriffe heranzuziehen. Wie Quantz schon richtig bemerkte, ist es für die Analyse des musikalischen Diskurses höchst aufschlussreich, sich den Begrifflichkeiten der Redekunst, vor allem ihren Stilmitteln, zuzuwenden. Im Deutschland des 18. Jahrhunderts herrschte eine besonders lebhafte Debatte hinsichtlich der Redestile, welche auf die verschiedenen kulturellen Milieus der Epoche großen Einfluss hatte. Einer der Schlüsselbegriffe in dieser Debatte war die Idee der Prägnanz, der *brevitas*. Aus der Tradition des römischen Philosophen und Schriftstellers Seneca stammend und später von Justus Lipsius und dessen Schüler Erycius Puteanus (Ende des 16./ Anfang des 17. Jahrhunderts) weiterentwickelt, verlangt der knappe Stil (Lipsius) oder Lakonismus (Puteanus) vor allem nach Pointen (*argutia*), geistreichen Spitzen, kurzen scharfsinnigen Sentenzen, eben nach Prägnanz. Dabei besteht freilich die Gefahr, dass der Diskurs durch allzu große Verdichtung ins Unverständliche abgleitet. Doch erklärt sich dieser knappe Stil nur aus dem Kontrast mit seinem Gegenteil, einem Wortreichtum, der seinerseits wiederum in einen überbordenden, pathetischen und schwülstigen Stil (Asianismus) ausufern kann. Das Ideal, wie Cicero es lehrte und Erasmus von Rotterdam im 16. Jahrhundert neu formulierte, bestand in der wohldosierten Verwendung sowohl des prägnanten als auch des kunstvollen, wortreichen Stils.

Opulenz und Prägnanz: im Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts war die wortreiche Rede an den Universitäten ebenso beheimatet wie in den humanistischen Debatten über den besten rhetorischen Stil, wohingegen die prägnante Rede sich vor allem bei Hofe und in der Aristokratie behauptete, um so mehr als die Franzosen ihrerseits das Modell eleganter Knappheit vorgaben. Wie Agathe Sueur beschreibt, gibt es zu Beginn des 18. Jahrhunderts in »vom aristokratischen Geist beherrschten Kreisen das Ideal der Prägnanz, im Gegensatz zur überbordenden und diffusen Eloquenz, die in den Städten aus den Mündern der Gelehrten und der Prediger quillt. Es setzt sich mit der Zeit um so mehr durch, als zahlreiche Bürger in Positionen vordringen, die jene Schichten der Gesellschaft berühren, in denen konzise Eleganz gefragt ist. […] Wissen, wie man ein Kompliment macht oder eine präzise und zurückhaltende Konversation führt, zum Kanzleisekretär werden, der dem ungebändigt überbordenden Stil abschwört, einen spritzigeren, dem aufblühenden Journalismus gemäßen

Stil pflegen – all diesen Ansprüchen muss gerecht werden, wer die soziale Leiter hinaufklettern will. Denn die beiden Welten – Stadt und Hof – sind keineswegs in sich geschlossen, ganz im Gegenteil. Der soziale Aufstieg des Bürgertums macht die Durchdringung beider möglich.«[1] Wie man sieht, war die Debatte über den prägnanten Stil an die historischen Entwicklungen der Redekunst ebenso gebunden wie an ökonomische, politische und soziale Veränderungen jener Epoche.

Die musikalische Praxis mit ihren Überlegungen zur Redekunst hatte ihren Anteil an dieser Debatte. Die Problematik um Prägnanz und elaborierte Opulenz oder gar Schwülstigkeit stand auch im Zentrum der berühmten Kontroverse zwischen Johann Adolf Scheibe und Johann Abraham Birnbaum über den Stil von Bach[2]. In der Musik war die Vorstellung von Prägnanz sehr stark mit dem französischen Stil verbunden, der aus kurzen, regelmäßig durch Kadenzen markierten Phrasen, kleinen melodischen und rhythmischen Elementen bestand, die nie oder nur sehr selten ausführlich entwickelt wurden – knappe musikalische Sentenzen, geistreiche Pointen, zahlreiche »Spitzen« (wie auch der Titel des abschließenden Stückes des vierten Cembalo-Buches von François Couperin lautet), schnell gefolgt von vollendeten Kadenzen. Das Ganze beugte sich dem »*bon goût*«, dem guten Geschmack, welcher ein sehr feines Verständnis des musikalischen Diskurses des Ausführenden voraussetzte und vom Publikum lebhaftes und aufmerksames Zuhören verlangte. Dies entsprach genau jener Art der Konversationskunst, die in den Salons *en vogue* war und bei der die beste Art, in ausgesprochen kultivierter und exklusiver Gesellschaft zu glänzen, darin bestand, immer die kürzeste und zugleich treffendste, geistreichste Antwort zu finden, voller Wortwitz und Andeutungen, die den Scharfsinn jedes Gesprächspartners auf die Probe stellten. Betrachtet man nun die *Englischen Suiten* von Johann Sebastian Bach, so muss man feststellen, dass deren Kompositionsstil sich keineswegs an der »französischen« Prägnanz orientiert. Ganz im Gegenteil! Der junge Bach zeigt in ihnen seine große Kenntnis und meisterhafte Beherrschung von Argumentation und rhetorischer Verstärkung.

Keine Spur von Knappheit in den Präludien. Weit davon entfernt, sich auf ein kurzes, dem improvisierten französischen *prélude non mesuré* ähnliches *exordium* zu beschränken, schöpft Bach hier sämtliche Mittel der Argumentation und Verstärkung aus, die sich seit langem in Musik und Rede bewährt haben. Es ist erstaunlich zu sehen, wie die Präludien, Suite für Suite, an Umfang zunehmen. Allmählich und fast unmerklich gelangen wir so von den 37 Takten des Präludiums der ersten Suite hin zu 195 Takten für das Präludium der sechsten. Eine Analyse des ersten Teils (der ersten 40 Takte) des Präludiums der fünften Suite zeigt beipsielsweise, dass es sich hier eigentlich um eine einzige große musikalische Phrase handelt, die ganz wie eine Satzperiode nach den Prinzipien der rhetorischen Verstärkung (*exornatio* oder *collectio*) aufgebaut ist. Die paradigmatische Konstruktion, wie sie gleichermaßen in der *Rhetorica ad Herennium* und bei Erasmus (*De duplici copia verborum ac rerum*) beschrieben ist, basiert auf einem relativ einfachen Schema: Nachdem man sein Argument eingeführt hat (*propositio*), beweist man es (*ratio*), bestätigt diesen Beweis (*ratio-*

nis confirmatio), erweitert das Argument, indem man es ausschmückt (*exornatio*), fügt gegebenenfalls eine kurze Sentenz ein (*sentencia*) und kommt zum Resümee der *propositio* (*complexio*), gefolgt von einer Kadenz (*clausula*). Diese nun sollte »eloquent« sein, d. h. sie sollte durch gut erkennbare Rhythmen deutlich markiert sein, damit der Geist des Zuhörers nach der Anstrengung, diesem weitschweifigen Satzgefüge aufmerksam gefolgt zu sein, in der Abschlusskadenz endlich Erholung in der Vollendung findet. Bach lässt sich fortwährend von diesen zu seiner Zeit noch sehr gebräuchlichen Mitteln der Argumentation und Verstärkung inspirieren.

Doch in diesem Fall erweitert er die Periode, indem er genau in der Mitte die ganze Verkettung dieser Struktur verdoppelt: So lässt er zweimal eine Sentenz sowie zahlreiche Verzierungen erklingen und versäumt auch nicht, eine *flexio* (Vorbereitung der *clausula*) einzufügen, im Verhältnis zum Ganzen wohlproportioniert (drei ganze Takte), bevor er mit einer Kadenz in Hemiolen, also vollkommen »eloquent« und deutlich erkennbar, zusammenfassend abschließt. Alle Präludien der *Englischen Suiten* verwenden ausgiebig diese Technik[3]. Wir sind hier also von der typisch französischen Eleganz und Prägnanz weit entfernt.

In ähnlicher Manier entbehren auch die Tänze dieser Prägnanz: Sie sind allesamt in einem strengen und durchgehenden Kontrapunkt komponiert, welcher sehr stark die langen harmonischen und melodischen Perioden strukturiert. Nicht weniger als zwei Couranten mit ihren zwei *Doubles* dienen der Argumentation im Vortragsgerüst der ersten Suite. In den *Agréments* oder *Doubles* der Couranten und Sarabanden stellt Bach erneut seine Vorliebe und meisterhafte Beherrschung der reichen und kunstvoll notierten Ausschmückung unter Beweis, welche den ohnehin schon intensiven harmonischen Diskurs noch verstärkt. (Diese ausgesprochene Vorliebe für das detaillierte und überreichliche Ausschreiben der Ornamente war einer der Kritikpunkte Scheibes in seiner Kontroverse mit Birnbaum.) Endlich schließt die sechste und letzte Suite wie eine eine übergroße und lange erwartete *peroratio* mit einer harmonisch sehr komplexen und sonderbar komponierten Gigue, die in puncto Virtuosität dem Interpreten höchstes Können abverlangt, indem sie ihm lange Triller zeitgleich über den Sechzehntelfiguren des Hauptthemas in einer Hand abverlangt. Diese den Zyklus der sechs Suiten abschließende Gigue ist fast ein wenig beängstigend, so sehr erscheint sie als eine Hypotyposis der Hölle.

Bachs *Englische Suiten* erweisen sich also als ein Zyklus von großem musikalischen und instrumentalen Reichtum, voller Vielfalt, der sich aller Mittel der Redekunst bedient. In ihrer Verbindung von strengstem Kontrapunkt, von charakteristischen Elementen des französischen Stils sowie dem italienischen Überfluss der Ornamentik sind sie außerdem eines der überzeugendsten Beispiele für eine Vermischung der Stile. Lassen wir noch einmal Quantz zu Wort kommen. Im letzten Kapitel seines Buches, nach langen Ausführungen zu den Merkmalen des französischen und des italienischen Stils, kommt er zu folgendem Schluss: »Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik,

mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte«.

Pascal Dubreuil
(Übersetzung: Franziska Gorgs)

[1] Siehe Agathe Sueur: *Le Frein et l'aiguillon : éloquence musicale et nombre oratoire. Allemagne et Italie, 1600-1750*, Dissertation, verteidigt an der Universität Paris-Sorbonne im Dezember 2011 (Veröffentlichung in Vorbereitung). Siehe besonders Kapitel VII, »Le débat allemand, entre la Ville et la Cour«, in welchem die Debatte zum besten musikalischen Stil behandelt wird.

[2] Für eine ausführliche Analyse der rhetorischen und musikalischen Aspekte der Kontroverse Scheibe – Birnbaum in Bezug auf Bach, siehe Agathe Sueur, ebd., Kap. VII, S. 478ff: »Débats et controverses sur l'enflure musicale«.

[3] Für weitere Beispiele von rhetorischer Argumentation und Verstärkung bei Bach, siehe den Text zur Aufnahme der sechs Partitas für Cembalo, BWV 825-830, Pascal Dubreuil, Ramée, RAM 0804, 2008. Hier eine Kurzbeschreibung des Aufbaus der ersten Periode des Präludiums der sechsten Englischen Suite: *propositio*: Takte 1-2; *ratio*: Takte 3-4; *exornatio*: Takte 5-6; *rationis confirmatio*: Takte 7-8; *exornatio*: Takte 9-11; *propositio* (*similis*): Takte 12-13; *sententia*: Takte 14-15; *exornatio*: Takte 16-19; *ratio* (*propositio – similis*): Takte 20-21; *exornatio* (*contrarius*): Takte 22-24; *rationis confirmatio* (*similis*): Takte 25-26; *sententia*: Takte 27-28; *exornatio* (*contrarius*): Takte 29-32; *flexio*: Takte 33-35; *complexio*: Takte 36-38; *clausula*: Takte 39-40.

Fait pour les Anglois...

« *Six grandes Suites, consistant en préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, etc. : elles sont connues sous le nom de Suites anglaises, parce que le compositeur les écrivit pour un Anglais de qualité. Toutes ces pièces constituent une œuvre d'art de grande valeur, mais quelques-unes en particulier, comme par exemple les gigues de la cinquième et de la sixième Suite, doivent être considérées spécialement comme des chefs-d'œuvre parfaits d'originalité mélodique et harmonique.* »

C'est en ces termes qu'à l'orée du XIXe siècle, Johann Nikolaus Forkel décrit brièvement les six Suites pour clavecin BWV 806 à 811 de Johann Sebastian Bach. Publiée en 1802, sa biographie de celui qu'il considère comme le plus grand compositeur allemand et comme un symbole de la grandeur de l'art de sa nation reste, encore de nos jours, une source de toute première importance sur la vie de Johann Sebastian Bach. Proche des deux premiers fils de Bach, Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel, Forkel fut particulièrement lié d'amitié avec ce dernier. Beaucoup de détails et d'anecdotes racontés par Forkel proviennent selon toute vraisemblance directement des souvenirs de Carl Philipp. Dans ce texte, Forkel laisse bien entendre que ces six Suites pour clavecin étaient déjà considérées dès les décennies suivant la mort de Bach comme des œuvres majeures laissées par le compositeur. Malheureusement, aucun manuscrit autographe ne nous en est parvenu. S'il est probable qu'il soit définitivement perdu, nous disposons en revanche d'un très grand nombre de copies manuscrites. Les principales d'entre elles ont été réalisées du vivant du compositeur, parfois dans son entourage proche (Christian Friedrich Penzel ou Johann Gottfried Walter par exemple) et certaines ont appartenu à des élèves de Bach (Johann Friedrich Agricola ou Johann Philipp Kirnberger). L'une de ces copies – anonyme – fut en possession du plus jeune fils de Bach, Johann Christian, et c'est dans cette copie que la page de titre de la première Suite mentionne « Fait pour les Anglois ». Toutes ces copies diffèrent beaucoup entre elles. Ces différences concernent parfois le texte même, les notes écrites, mais c'est surtout dans les propositions d'ornementation que les divergences sont les plus considérables et les plus variées.

Il est très probable que Bach a commencé à écrire ce cycle lors des années passées à Weimar, et l'a fini ou mis en ordre pendant son séjour à Cöthen, lorsqu'il y occupa le poste de *Kapellmeister* à la cour du prince Léopold d'Anhalt-Cöthen. C'est pendant ces 15 années que Bach écrivit un grand nombre de ses œuvres instrumentales, pour l'orchestre ou la musique de chambre (les ouvertures pour orchestre, les concertos pour violon ou pour clavecin, les six concertos Brandebourgeois, les sonates pour clavecin et violon, les sonates et partitas pour violon seul, etc.), mais également pour le clavecin (les toccatas, le premier livre du *Clavier bien tempéré,* les transcriptions pour clavecin de concertos de divers auteurs, Antonio Vivaldi notamment, etc.).

On peut voir dans le sujet du Prélude de la première Suite une citation de la Gigue de la première Suite (en *la* majeur également) du recueil de six Suites pour le clavecin publié par Charles Dieupart, compositeur français

exilé à Londres, en 1701. Dieupart pourrait-il alors être le fameux « Anglais de qualité », à qui Bach aurait adressé une « réponse » musicale ? Bach connaissait ce recueil, mais rien ne vient prouver un quelconque lien entre les deux compositeurs. Dieupart n'est pas le seul insulaire à pouvoir prétendre à ce titre. Georg Friedrich Händel, qui connaissait Bach, a également publié un important recueil de Suites pour clavecin, en 1720, à Londres. Les rapports de Bach et de Händel furent distants et compliqués. Y aurait-il une pointe d'humour ou d'ironie dans l'évocation de l'« Anglais de qualité », si l'on considère les *Suites Anglaises* comme une réponse à la publication des Suites de Händel (les premières Suites de chacun des recueils sont en *la* majeur et celle de Händel comporte aussi un Prélude) ?

Qu'elles aient été faites « pour les Anglois » ou pas, le style de ces suites retient l'attention. En effet, leur écriture et leur organisation tiennent bien plus du style français que d'un style anglais, qui n'est pas encore bien défini à ce moment du XVIIIe siècle. Toutes ces suites présentent la même organisation – typiquement française : une suite de danses, précédée d'un prélude. Les danses se succèdent selon un ordre élaboré en France au cours du XVIIe siècle et rapidement devenu canonique en Europe : Allemande, Courante, Sarabande, « petites » danses (Bourrées, Gavottes, Menuets ou Passepieds dans les *Suites Anglaises*), suivies d'une Gigue finale. Un détail particulier vient confirmer l'influence française : toutes les Courantes sont de style français, écrites dans une mesure à trois temps (trois blanches), d'un tempo modéré, respectant la tradition qui veut que la dernière mesure de chaque partie soit à deux temps et non à trois temps. Ensuite, la présence d'un Prélude ouvrant chaque suite, jouant le rôle d'exorde (l'*exordium* décrit dans les traités de rhétorique, ouvrant le discours oratoire), est un dernier élément typiquement français. Il prend la place des fameux Préludes « non mesurés », qui étaient l'apanage des luthistes et clavecinistes français, au point que cette particularité peut presque résumer à elle seule l'art des clavecinistes français du XVIIe siècle. Un dernier élément vient renforcer le caractère très français de ces pièces : l'ornementation. Pour toute la période musicale « baroque », l'ornementation constitue un élément stylistique fondamental et omniprésent, qu'il soit intégré à l'écriture même de la pièce par le compositeur ou qu'il relève plutôt de l'*actio* oratoire, c'est-à-dire qu'il soit ajouté, de manière improvisée, par l'exécutant au moment de la *pronunciatio* du discours musical. Les traités de rhétorique antiques et humanistes insistent fortement sur l'importance, dans la déclamation du discours, des ornements de l'action (les chapitres consacrés à l'*actio* par Quintilien dans le Livre XI de son *Institution Oratoire* comptent parmi les plus éloquents et les plus détaillés).

« L'Expression dans la Musique peut être comparée à celle d'un Orateur. L'Orateur & le Musicien ont tous les deux le même dessein, aussi bien par rapport à la composition de leurs productions qu'à l'expression même. Ils veulent s'emparer des cœurs, exciter ou apaiser les mouvements de l'âme, & faire passer l'auditeur d'une passion à l'autre. Il leur est avantageux, lorsque l'un a quelques notions des connoissances de l'autre. » Cette phrase, qui introduit le chapitre XI du traité de Johann Joachim Quantz (*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière*, 1752), résume de façon limpide et pénétrante l'importance des fondements rhétoriques de la musique des XVIIe et XVIIIe siècles. Ainsi,

à cette époque, l'exécutant se doit d'assumer pleinement son rôle d'orateur musical, à qui revient la responsabilité d'orner son *actio*. L'ornementation, traditionnellement, se présente sous deux formes : l'ajout de notes à celles déjà écrites (par exemple les *passaggi* italiens du XVIIe siècle, ou les grandes ornementations dans les sonates d'Arcangelo Corelli), ou l'ajout d'ornements, notés par le compositeur sous forme de signes ou ajoutés de façon improvisée par l'exécutant au moment du jeu (tremblements, pincés, ports de voix, coulés de tierce, etc., dans le vocabulaire français de l'époque). Ces deux formes d'ornementation sont abondamment représentées dans les *Suites Anglaises* de Johann Sebastian Bach. Ainsi, dans la seconde version de la première Suite, la seconde Courante est suivie de deux « doubles », c'est-à-dire de deux « variations », dans lesquelles la ligne de basse, notamment, est très développée. La Sarabande de la sixième Suite s'enchaîne également avec son double. Les Sarabandes des deuxième et troisième Suites sont quant à elles suivies d'une version intitulée *Les Agréments de la même Sarabande*. Ces *agréments* constituent les reprises de chaque partie de la Sarabande concernée. Bach, ici, se substitue par avance à l'exécutant, en proposant lui-même l'ornementation des reprises de cette danse au tempo plutôt modéré, alors que la tradition laissait le claveciniste maître de sa propre ornementation improvisée. Toutes les sources manuscrites s'accordant sur ces doubles ou ces *agréments*, il semble bien qu'ils viennent directement du compositeur. De plus, tout au long des six *Suites Anglaises*, les indications d'ornements notées en signes sont exceptionnellement fréquentes, très variées et, tout comme dans les six *Suites Françaises* (BWV 812 à 817) du même compositeur, la notation employée est typiquement française (le petit trait vertical et courbe placé avant une note, par exemple, indiquant le port de voix).

Singulière conclusion : les *Suites Anglaises* sont presque plus françaises que les *Suites Francaises* (qui ne comportent pas de prélude et ne doivent pas plus à Bach leur surnom de *Françaises* que les *Suites Anglaises*) ! Ainsi, les *Suites Anglaises* pourraient être une forme de dialogue musical avec les clavecinistes français, et notamment François Couperin, dont Bach connaissait et appréciait les pièces de clavecin. Il a même copié, dans le petit ouvrage destiné à sa seconde épouse, Anna Magdalena, un Rondeau (*Les Bergeries*), extrait du premier Ordre du second Livre de Couperin (publié en 1717). Rien ne prouve que Bach ait connu le premier Livre de Couperin, publié en 1713 (bien qu'il ait eu de fréquents et nombreux contacts avec des instrumentistes français, tant à Weimar qu'à Cöthen), mais la noblesse et le caractère élevé, plein de grandeur, de la première Suite anglaise (*la* majeur) ne sont pas sans rappeler le cinquième Ordre (*la* majeur) du premier Livre de Couperin. L'Allemande de Couperin, avec son écriture assez dense, les deux Courantes, la Sarabande *La Dangereuse* et la Gigue sonnent comme un pendant français de cette première Suite anglaise. Il est d'ailleurs troublant d'observer que quatre des six tonalités utilisées par Bach pour son cycle sont également utilisées par Couperin dans son premier Livre (*la* majeur, *sol* mineur, *fa* majeur, *ré* mineur).

Un autre aspect de la composition vient enrichir le regard porté jusqu'à présent sur les *Suites Anglaises*. Les rapports étroits qui, à cette époque, lient fondamentalement la rhétorique et la musique incitent à utiliser également, dans

l'analyse, les catégories de pensée, les notions et les concepts qui fondent la pratique de l'éloquence. Il est ainsi particulièrement éclairant (et Quantz nous le rappelle bien), lorsqu'on analyse le discours musical, de faire appel aux catégorisations de l'art oratoire, et notamment aux notions de styles. L'Allemagne du XVIIIe siècle a connu un débat particulièrement animé, portant sur les styles oratoires, débat qui a eu une incidence considérable dans les différents milieux culturels de l'époque. L'une des notions-clefs de ce débat est celle de brièveté. Héritage de Sénèque, le philosophe et écrivain latin, puis de l'humaniste Juste Lipse et d'Erycius Puteanus, son élève (fin du XVIe siècle et début du XVIIe siècle), la brièveté (Lipse) ou le laconisme (Puteanus) se traduisent par un style utilisant abondamment la « pointe » (*argutia*), la saillie piquante, les sentences courtes et mordantes, la concision. Le danger de cette éloquence brève, de ce style sentencieux, est bien sûr de verser dans l'obscurité, dans un discours qui devient incompréhensible à force d'être trop concis. Mais le style bref ne peut se comprendre que par contraste avec son contraire, l'abondance, qui peut, quant à elle, verser rapidement dans la surabondance, l'asianisme, le style « enflé ». L'idéal, comme l'avait expliqué Cicéron et comme l'a reformulé Érasme au XVIe siècle, consiste dans le subtil tempérament des deux modalités, l'abondance et la brièveté.

Abondance et brièveté : dans l'Allemagne des XVIIe et XVIIIe siècles, l'abondance est rattachée au monde de l'Université et aux débats humanistes sur le meilleur style oratoire, tandis que la brièveté s'affirme comme l'apanage du monde de la Cour et de l'aristocratie, d'autant que les Français ont imposé à leur tour un modèle de brièveté élégante. Ainsi, au début du XVIIIe siècle, dans les « lieux gouvernés par l'esprit aristocratique, c'est l'idéal de brièveté qui règne, par opposition à l'éloquence diffuse et luxuriante qui, à la Ville, sort de la bouche des universitaires et des prédicateurs. Il s'impose avec d'autant plus de force qu'au fil des ans, de nombreux bourgeois finissent par accéder à des charges qui les rapprochent peu à peu de ces sphères où l'élégance concise est de mise. […] savoir adresser un bref compliment, savoir engager une conversation pleine de retenue et de concision, devenir un secrétaire de chancellerie qui renonce à un style luxuriant peu châtié, pratiquer le style plus nerveux des journaux en plein essor, toutes ces exigences s'imposent désormais à qui veut s'élever dans la hiérarchie sociale. C'est que les deux mondes de la Ville et de la Cour ne sont pas clos sur eux-mêmes, bien au contraire. L'ascension sociale bourgeoise rend possible le passage de l'un à l'autre. »[1] On le voit bien, le débat sur la brièveté est autant lié aux évolutions historiques de la pratique de l'éloquence qu'aux changements économiques, politiques et sociaux de l'époque.

La pratique musicale, liée aux réflexions sur l'art oratoire, a sa place dans ces débats. Les questions liées à la brièveté et à l'excès d'abondance, autrement dit l'enflure, sont d'ailleurs au cœur de la fameuse controverse entre Johann Adolph Scheibe et Johann Abraham Birnbaum, portant sur le style de Bach[2]. En musique, la brièveté est fortement liée à l'image du style français, fait de phrases courtes régulièrement ponctuées par des cadences, de petits éléments mélodiques et rythmiques qui ne conduisent pas ou peu à de longues argumentations ou amplifications. De courtes sentences musicales, de fréquentes « pointes » spirituelles, des saillies (c'est d'ailleurs le titre de la dernière pièce du dernier Livre de Pièces de clavecin de François Couperin), très

rapidement conclues par des cadences parfaites. Le tout est soumis au « bon goût », qui exige de l'exécutant une compréhension très fine du discours musical, et requiert une grande vivacité d'écoute chez l'auditeur. C'est l'équivalent de la pratique fort en vogue de l'art de la conversation dans les salons, où la meilleure façon de briller, dans une société restreinte, policée et soigneusement choisie, est de toujours trouver la réponse la plus courte, la plus juste, mais aussi la plus fine, faite de sous-entendus, de pointes verbales, qui mettent à l'épreuve la sagacité de chaque interlocuteur. Or, à examiner les *Suites Anglaises* de Bach, on s'aperçoit très rapidement que le style d'écriture ne relève pas de cette brièveté toute française. Bien au contraire ! Le jeune Bach y manifeste une grande maîtrise et un grand savoir en matière d'argumentation et d'amplification rhétoriques.

Point de brièveté dans les Préludes. Loin de s'en tenir à un court exorde semblable au Prélude français non mesuré improvisé, Bach y exploite au mieux des procédés d'amplification et d'argumentation qui ont depuis longtemps fait leurs preuves, dans les domaines oratoire et musical. Il est frappant de voir comment, suite après suite, les Préludes/Exordes augmentent en proportions. On passe ainsi progressivement, et presque imperceptiblement, de 37 mesures pour le Prélude de la première Suite à 195 mesures pour le Prélude de la sixième Suite. Si l'on prend l'exemple du Prélude de la cinquième Suite, une rapide analyse de la première partie (les 40 premières mesures) révèle qu'il s'agit en fait d'une seule et même immense phrase musicale, construite comme une période oratoire, selon les principes de l'amplification rhétorique (l'*exornatio* ou la *collectio*). La construction paradigmatique, telle qu'elle est décrite et commentée tant dans la *Rhétorique à Herennius* que chez Érasme (*De la double abondance des mots et des idées*), repose sur un schéma relativement simple : après avoir exposé son argument *(propositio*), on le prouve (*ratio*), on confirme cette preuve (*rationis confirmatio*), on amplifie l'argument en l'ornant (*exornatio*), on intercale éventuellement une courte sentence (*sententia*), puis l'on s'achemine vers un résumé de la proposition (*complexio*) suivi d'une cadence (*clausula*). Celle-ci doit être « nombreuse » (mise en valeur au plan du mètre, du « nombre oratoire »), c'est-à-dire qu'elle doit comporter des rythmes précis bien reconnaissables à l'oreille, afin que l'esprit de l'auditeur, après l'effort d'attention porté à cette ample structuration périodique de la phrase, puisse enfin trouver le repos et la complétude du sens dans la cadence finale. Bach s'inspire constamment de ces procédés d'amplification et d'argumentation, encore très usuels à son époque. Mais, dans le cas présent, il amplifie cette période en redoublant, exactement au milieu, tout l'enchaînement de la structure : il donne ainsi à entendre deux fois une sentence, de nombreuses exornations, et ne manque pas de faire une *flexio*, c'est-à-dire une préparation de la clausule, proportionnée au tout (trois mesures entières), avant de se résumer et de conclure par une cadence en hémiole, donc « nombreuse » et parfaitement reconnaissable à l'oreille. Et l'on constate que tous les Préludes des *Suites Anglaises* utilisent abondamment les mêmes procédés[3]. Nous sommes ainsi bien loin de l'élégance et de la brièveté toutes françaises.

De manière semblable, la brièveté est bien absente des danses : toutes sont écrites dans un contrepoint serré et permanent, qui structure ainsi fortement de longues constructions périodiques, tant harmoniques que mélodiques. Pas

moins de deux Courantes avec deux doubles servent l'argumentation, dans le corps du discours de la première Suite. Dans les *agréments* ou les doubles des Courantes et des Sarabandes, Bach fait une fois encore preuve de sa maîtrise et de son goût pour l'ornementation abondante, écrite, qui vient amplifier un discours harmonique déjà intense (ce goût prononcé pour la notation précise, en toutes notes et trop abondante, des ornements fait d'ailleurs partie des arguments critiques avancés par Scheibe dans les débuts de sa controverse avec Birnbaum). Enfin, comme une immense *peroratio* longtemps attendue, la sixième et dernière Suite se conclut par une Gigue dans laquelle vont de pair la complexité harmonique, l'étrangeté de l'écriture et la virtuosité, qui fait appel à toutes les ressources de l'exécutant, en superposant dans une même main de longs trilles et les figures de doubles croches de l'argument principal. Cette Gigue finale du cycle des six Suites pourrait presque provoquer la terreur, tant elle semble être une hypotypose des Enfers !

Les six Suites anglaises se révèlent ainsi être un cycle d'une immense richesse musicale et instrumentale, pleine de variété, faisant appel à toutes les ressources de l'art de l'éloquence. C'est aussi l'un des exemples les plus convaincants du mélange des styles, alliant l'écriture contrapuntique la plus rigoureuse, la maîtrise des éléments les plus représentatifs du style français et l'exubérance de l'ornementation italienne. Laissons la parole à Quantz, une fois de plus. Dans le dernier chapitre de son traité, après avoir longuement disserté sur les caractéristiques des styles français et italien, voici sa conclusion : « Quand on sait choisir avec le discernement requis, ce qu'il y a de meilleur dans le gout de la Musique de plusieurs nations : il en provient un gout melé, qu'on pourrait fort bien, & sans passer les bornes de la modestie, appeller à présent : le gout Allemand. »

Pascal Dubreuil

[1] Voir Agathe Sueur, *Le Frein et l'aiguillon : éloquence musicale et nombre oratoire. Allemagne et Italie, 1600-1750*, thèse soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en décembre 2011 (à paraître). Voir en particulier le chapitre VII, « Le débat allemand, entre la Ville et la Cour », qui traite du débat sur le meilleur style musical.

[2] Pour une analyse détaillée des implications rhétoriques et musicales de la controverse Scheibe – Birnbaum à propos de Bach, voir Agathe Sueur, *op. cit.*, chap. VII, p. 478 sq. : « Débats et controverses sur l'enflure musicale ».

[3] Pour d'autres exemples d'amplification et d'argumentation rhétorique chez Bach, voir le texte de l'enregistrement de l'intégrale des six Partitas pour clavecin BWV 825 à 830, Pascal Dubreuil, Ramée, Ram 0804, 2008. Voici une description rapide de l'organisation de la première période du Prélude de la sixième Suite anglaise : *propositio* : mesures 1-2 ; *ratio* : mesures 3-4 ; *exornatio* : mesures 5-6 ; *rationis confirmatio* : mesures 7-8 ; *exornatio* : mesures 9-11 ; *propositio* (*similis*) : mesures 12-13 ; *sententia* : mesures 14-15 ; *exornatio* : mesures 16-19 ; *ratio* (*propositio – similis*) : mesures 20-21 ; *exornatio* (*contrarius*) : mesures 22-24 ; *rationis confirmatio* (*similis*) : mesures 25-26 ; *sententia* : mesures 27-28 ; *exornatio* (*contrarius*) : mesures 29-32 ; *flexio* : mesures 33-35 ; *complexio* : mesures 36-38 ; *clausula* : mesures 39-40.

Recorded in October, 2011 at the church of Notre-Dame de l'Assomption, Basse-Bodeux, Belgium

Artistic direction, recording, editing & mastering: Rainer Arndt

Production: Outhere

Graphic concept: © Laurence Drevard

Cover: Bronze medals, England, early eighteenth century
(by courtesy of Victoria and Albert Museum, London)

Photos: © V&A Images (cover), © Pascal Dubreuil (p. 6)

RAM 1207

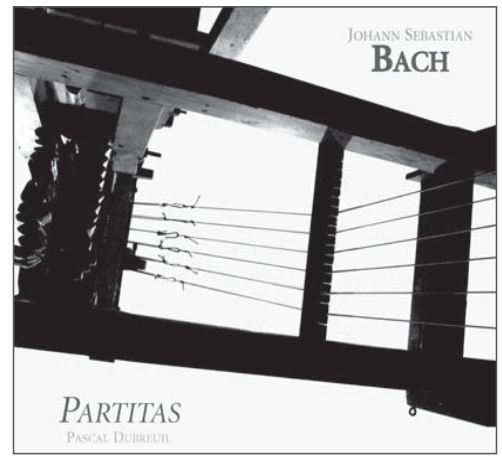
RAMEE

www.ramee.org
www.facebook.com/ramee.records

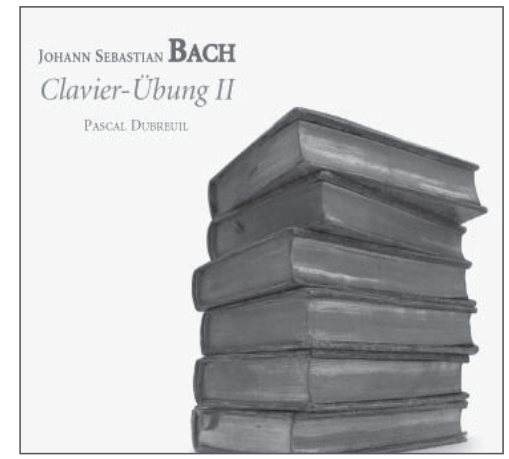
℗ & © 2013 Outhere

www.outhere-music.com
www.facebook.com/outheremusic

Previously released with Pascal Dubreuil:



Johann Sebastian Bach,
Partitas
RAM 0804



Johann Sebastian Bach,
Clavier-Übung II
RAM 1001

* * *

outhere
MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Écoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

æon · φ · α · fl FUGA LIBERA · RICERCAR · RAMÉE · ZIG-ZAG TERRITOIRES · OUT NOTE RECORDS