



WERKE FÜR TASTENINSTRUMENTE · KEYBOARD WORKS
LES ŒUVRES POUR INSTRUMENT À CLAVIER · OBRAS PARA TECLADO



[1+2] English Suites BWV 806 - 811
Englische Suiten / Suites anglaises / Suites inglesas

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Dirección de grabación:
Teije van Geest

Digitalschnitt/Digital editor/Montage digital/Corte digital:
Ursula Seewann, Ralf Kolbinger

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
8.-15. Oktober 1999

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Tonstudio van Geest

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:
Dr. Peter Watchorn mit zusätzlichen Beobachtungen von/with extra comments/avec notices
supplémentaires du/con notas suplementaries del Prof. Dr. Robert Levin, Dr. Andreas Bomba

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

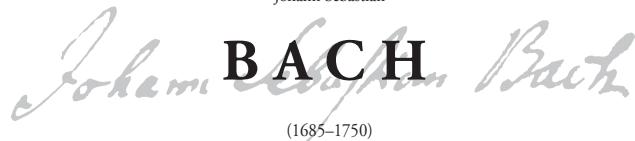
Photos:
A. T. Schaefer

Deutsche Übersetzung: Margarita Celdrán-Kuhl
English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Hélène Jany, Anne Paris-Glaser
Traducción al español: Carlos Atala Quezada

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany
© 2000 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie
E-Mail: office@bachakademie.de / Internet: <http://www.bachakademie.de>

Johann Sebastian



(1685–1750)

Englische Suiten

English Suites

Suites anglaises

Suites inglesas

BWV 806-811

Robert Levin

Klavier /Clavier /Piano

CD 1

Suite No. 1 A-Dur/A Major/la majeur/La mayor BWV 806		24:38
1. Prélude	1	2:09
2. Allemande	2	3:56
3. Courante I	3	1:33
4. Courante II avec deux Doubles	4.1	1:53
5. Double I	4.2	1:53
6. Double II	4.3	1:59
7. Sarabande	5	3:51
8. Bourrée I	6.1	1:46
9. Bourrée II	6.2	1:21
10. Bourrée I repetatur	6.3	1:50
11. Gigue	7	2:27

Suite No. 2 a-Moll/A Minor/la mineur/la menor BWV 807		21:09
1. Prélude	8	4:23
2. Allemande	9	3:00
3. Courante	10	1:41
4. Sarabande	11	3:37
5. Bourrée I	12.1	2:03
6. Bourrée II	12.2	0:57
7. Bourrée I repetatur	12.3	2:06
8. Gigue	13	3:22

Suite No. 3 g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor BWV 808		18:17
1. Prélude	14	3:08
2. Allemande	15	2:58
3. Courante	16	2:12
4. Sarabande	17	3:26
5. Gavotte alternativement	18.1	1:30
6. Gavotte II ou la Musette	18.2	0:44
7. Gavotte I repetatur	18.3	1:34
8. Gigue	19	2:44

Total Time CD 1: 64:05

CD 2

Suite No. 4 F-Dur/F Major/fa majeur/Fa mayor BWV 809		19:08
1. Prélude	1	4:27
2. Allemande	2	2:49
3. Courante	3	1:31
4. Sarabande	4	3:41
5. Menuett I	5.1	1:07
6. Menuett II	5.2	1:13
7. Menuett I repetatur	5.3	1:11
8. Gigue	6	3:09

Suite No. 5 e-Moll/E Minor/mi mineur/mi menor BWV 810		18:43
1. Prélude	7	4:37
2. Allemande	8	3:00
3. Courante	9	2:04
4. Sarabande	10	2:43
5. Passepied I en Rondeau	11.1	1:21
6. Passepied II	11.2	0:50
7. Passepied I repetatur	11.3	1:24
8. Gigue	12	2:44

Suite No. 6 d-Moll/D Minor/ré mineur/re menor BWV 811		26:01
1. Prélude	13	7:12
2. Allemande	14	3:32
3. Courante	15	2:12
4. Sarabande	16.1	3:12
5. Double	16.2	2:23
6. Gavotte I	17.1	1:26
7. Gavotte II	17.2	1:10
8. Gavotte I repetatur	17.3	1:30
9. Gigue	18	3:24

Total Time: 63:53



Robert Levin

»Sechs großartige Suiten, bestehend aus Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen etc. Sie sind allgemein bekannt unter dem Namen *Englische Suiten*, weil der Komponist sie für einen vornehmen Engländer schrieb.«

J. N. Forkel, 1802, in: »Bachs Leben und Werke«

Die Herkunft des Titels von Bachs *Englischen Suiten*, in denen er französische und italienische Stile verbindet, ist bis heute ungeklärt. Forkels Erklärung hierfür ist weitgehend auf den Hinweisen begründet, die er von Bachs Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel erhielt, wonach der Gebrauch des Titels *Englische Suiten* sehr wahrscheinlich in Bachs engerem Familienkreis und unter seinen Schülern üblich war. Die Mehrzahl der Abschriften aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts trägt lediglich den Titel *suites avec préludes*. Obwohl kein Autograph erhalten geblieben ist, das Licht in die Frage hätte bringen können, führt die erste Suite einer einst im Besitz von Bachs jüngstem Sohn, Johann Christian, befindlichen Abschrift von 1750 den Titel:

Suite I. / avec Prelude / pour le Clavecin. / A#. composée. / par. / Jean Sebastian [sic] Bach. / Fait [sic] par les Anglois. / pp Jean Chretien Bach.

Diese Überschrift zeigt drei verschiedene Handschriften: Eine für den Titel und den Autor, eine für die Bemerkung über die englischen Auftragsgeber und eine für den Besitzer Johann Christian Bach.

Ungeachtet der Deutung ihres Titels gibt es hinreichende Beweise dafür, daß die *Englischen Suiten* Bachs ersten großen Versuch darstellen, Klaviersuiten systematisch zu komponieren. Wahrscheinlich muß man zu den Weimarer Jahren (1708-1714) zurückkehren, um ihrem Ursprung auf die Spur zu kommen. Um 1713 vollzog sich in Bachs Kompositionsstil – bis zu diesem Zeitpunkt das Ergebnis vorwiegend einheimischer Einflüsse – ein grundlegender Wandel. In diesem Jahr nämlich kehrte Bachs Arbeitgeber, der junge und hochmusikalische Herzog Johann Ernst von Weimar von einer seiner Reisen durch Europa mit einem Bündel von Werken führender italienischer Komponisten zurück, das unter anderen auch Vivaldis Concerti Op. 3, *L'Estro Armonico*, enthielt. Ein paar Jahre zuvor hatte der junge Herzog die sechs *suites pour le clavecin* des französischen Komponisten Francis Dieupart erstanden, der seit Anfang des 18. Jahrhunderts in London lebte. Bachs Bewunderung für Vivaldis Musik ist bereits so ausgiebig dokumentiert, daß an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden soll. Forkel zufolge wirkte Bachs Begegnung mit diesen Kompositionen gewissermaßen als Katalysator für einen bedeutenden Wandel seines Kompositionsstils. Weniger bekannt ist jedoch Bachs Interesse an französischer Cembalo-Musik. Um seine Kenntnisse hinsichtlich des französischen Kompositionsstils zu vertiefen, schrieb Bach alle sechs Dieupart-Suiten für den eigenen Gebrauch vollständig ab. Im Gegensatz zum Autographen der Englischen Suiten ist Bachs Abschrift der Dieupart-Sammlung – das am nächsten liegende Vorbild seines Werkes – erhalten geblieben. Eine frühe Version der ersten Englischen Suite (BWV

806a), die wahrscheinlich bereits 1710 existierte, war vielleicht das erste konkrete Ergebnis von Bachs ausgiebigem Studium der Dieupart-Suiten. Diese Fassung ist in einer von Johann Gottfried Walther, einem entfernten Verwandten Bachs, gegen 1712 kompilierten Handschriften-Sammlung erhalten geblieben. Der Einfluß Dieuparts auf Bach sowie eine Reihe thematischer Beziehungen zwischen Dieuparts und Bachs Suiten, die weiter unten beschrieben werden, wurde erstmals von Edward Dannreuther in seiner Abhandlung »Musikalische Auszierung« (1893/95) erfaßt.

Das Datum der erhaltenen Quellen sowie offenkundige stilistische Diskrepanzen erhärten die Annahme, daß Bach die erste Englische Suite (deren älteste bekannte Version den Titel *Prelude avec les suites* trägt) vor den anderen fünf als schlichte Kompositionsübung französischer Tanzmusik konzipiert hatte, die er mit einem kontrapunktischen Präludium im »deutschen« Stil einleitete. Bezeichnenderweise beginnt dieses Präludium mit der exakten Wiedergabe der ersten elf Takte der Gigue aus Dieuparts erster Suite und steht ebenfalls in A-Dur. Was Dieuparts 1701 in Amsterdam erschienene Werke von der Mehrzahl der um die Jahrhundertwende geschriebenen französischen Suiten abhebt, ist der Gebrauch einer in der ganzen Sammlung stets gleichbleibenden Folge von Sätzen. Ebenso bemerkenswert sind auch, im Gegensatz zum improvisierten *prélude non mesuré* von D'Anglebert, Louis Couperin und anderen Komponisten, Dieuparts voll auskomponierte Ouvertüren.

Die restlichen fünf Englischen Suiten wurden anscheinend kurz nach dem einschneidenden Jahr 1713 erstellt. Die Tatsache, daß diese Werke (und sicherlich auch die Präludien, die deren Kern darstellen) von Anfang an als eine nach Tonarten geordnete Sammlung konzipiert worden waren, wird angesichts der Tonartfolge von BWV 807 bis BWV 811 (a, g, F, e, d) klar. Die frühere Suite in A-Dur, deren Tonart sich nicht in diesen Rahmen fügt, wurde möglicherweise einfach nur mit Ergänzungen und kleineren Änderungen versehen, um den üblichen Sechser-Satz zu vervollständigen.

Es gibt Beweise dafür, daß die Englischen Suiten sowohl vor den sechs Französischen Suiten (BWV 812-817), als auch vor den Partiten (BWV 825-830), die den ersten Teil der »Clavier-Übung« darstellen, komponiert wurden. Die Englischen Suiten erscheinen – im Gegensatz zu Suiten der anderen Sammlungen – in keiner der Sammlungen, die Bach für seine zweite Frau Anna Magdalena 1722 und 1725 zusammentrug. Die Tatsache, daß sie in diesen sogenannten Familiensammelbüchern fehlen und auch kein Autograph vorhanden ist, mag die Annahme erhärten, daß die Englischen Suiten ursprünglich eine Auftragskomposition waren, wobei Bachs Reinschrift wahrscheinlich auch als Aufführungspartitur diente. Diese Werke müssen bei Bach wie auch bei seinen Zeitgenossen hohe Wertschätzung genossen haben, hiervon sind nämlich mehr zeitgenössische Abschriften überliefert als von irgendwelchen anderen Cembalo-Suiten Bachs.

Der wohl zuverlässigste Text der Englischen Suiten wurde zwischen 1719 und 1725 angefertigt von Bachs Schüler und Leipziger Kollegen Johann Schneider, den Bachforschern als Anonymus Nr. 5 bekannt. Daß der Komponist selbst die Erstellung dieser Abschrift überwachte, erkennt man an den von ihm eigenhändig eingefügten sieben Takten im Präludium der Suite Nr. 3. Die Ähnlichkeit zwischen Schneiders Handschrift und der des Komponisten ist so frappierend, daß sein Manuskript bis vor kurzem für einen echten Bach-Autographen gehalten wurde.

Die Englischen Suiten stellen also durchaus nicht Bachs definitives Schlußwort bezüglich der Gattung der Klaviersuiten dar (eine Ansicht, die von führenden Bachforschern, etwa Sir Hubert Parry und Albert Schweitzer, vertreten wird). Sie sind vielmehr das Produkt der Beschäftigung eines jungen, wißbegierigen Komponisten mit einer Idee, mit der sich einige der führenden Komponisten europäischer Musik Anfang des 18. Jahrhunderts intensiv auseinandersetzten: die Verschmelzung der Elemente französischer und italienischer Komposition. Ziel war es, einen Musikstil zu schaffen, der mehr sein sollte als nur die Summe seiner Einzelteile und der von François Couperin, dem großen Zeitgenossen des jungen Bach und vielleicht sogar dessen Briefpartner, *les goûts réunis* getauft wurde. Tatsächlich vereinigen die Englischen Suiten die Präludien im italienischen Konzertstil, die den Platz von Dieuparts Ouvertüren einnehmen, mit den Kombinationen von Tänzen im französischen und italienischen Stil und dem deutschen Kontrapunkt. Diese Ästhetik sollte Bachs Kompositionstil zeitlebens prägen.

Auftrag und Komposition

Gegen 1717, vor dem Hintergrund engerer diplomatischer Beziehungen zwischen den deutschen Staaten und England, die mit der Inthronisation des Kurfürsten von Hannover zu Georg I., König von England in Zusammenhang steht, wird Bach von einem englischen Adligen, der zu Besuch in Weimar ist und die Suiten des in London ansässigen Dieupart bewundert, damit beauftragt, eine Sammlung von Stücken nach dem Muster der früheren Werke zu schreiben. Als Präludien verwendet Bach eine Reihe von fünf Konzertsätzen, die er 1713, im Zuge der Entdeckung der Konzerte Vivaldis, Marcellos und anderer italienischer Komponisten, geschrieben hatte. Um eine Suiten-Sammlung ebenfalls nach dem Vorbild der Dieupartschen Suitenreihe zusammenzustellen, fügt er seinen Präludien eine geschlossene Folge von französischen Tänzen an, wobei er oft die Bestandteile beider kontrastierenden Nationalstile in ein und demselben Satz verschmelzen läßt. In dieser Hinsicht stellt Bach sich bewußt in die Tradition von François Couperin, dessen Musik er großen Respekt zollt. Zuletzt wandelt er die ein paar Jahre zuvor komponierte Suite in A-Dur (BWV 806a) ab, um den Auftrag zu vervollständigen. Bei der Wiederabschrift des Werkes erweitert er das Präludium um ein paar Takte, um dessen harmonischen Rhythmus zu verbessern, und glättet und verfeinert darüber hinaus die Folge der Tanzsätze. Eine der Couranten ergänzt er durch eine Variante und fügt eine zweite Bourrée ein, die alternativ zu der bereits existierenden auszuführen ist, um die Suite den späteren, moderneren Werken anzugleichen. Er verzert einige

Sarabanden mit französischen *agréments* nach dem Muster der in Couperins *Premier Livre de Pièces de Clavecin* enthaltenen Beispiele. Der Autograph wird dem adligen Auftraggeber erst vorgelegt, nachdem Bach die Werke für seinen eigenen Gebrauch abgeschrieben hat. Von da an wird Bach die Englischen Suiten weiterhin als Übungsmaterial verwenden. Da er aber keinen wichtigen Grund mehr sieht, sie weiter zu be- bzw. zu überarbeiten, legt er die Stücke beiseite.

Alle Englischen Suiten weisen grundsätzlich dieselbe Satzfolge auf wie die Suiten für Violoncello *senza basso* (BWV 1007-1012, Edition Bachakademie, Vol. 120), bestehend aus *Präludium – Allemande – Courante(n) – Sarabande/Double – Galanterien (Gavotte/ Bourrée/ Passepied 1 und 2 im Wechsel [d. h. Wiederholung von 1, 2, 1]) – Gigue*. Diese strukturelle Ähnlichkeit hat einige Forscher, so etwa Hans Eppstein, dazu verleitet, beide Zyklen derselben Schaffensperiode Bachs zuzuordnen. Die Cello-Suiten allerdings sind – wie es bei Solo-Stücken für Streicher eher zu erwarten ist – deutlicher im italienischen Stil geschrieben als die Englischen Suiten, die, wie wir sahen, mit Ausnahme der Präludien, größtenteils nach französischem Muster komponiert sind, wenngleich sie durchweg von ausgesprochen italienischen wie auch deutschen Strukturelemente durchzogen sind.

Strebt ein Spieler eine stilistisch idiomatische Aufführung von Bachs Musik für Tasteninstrumente an, so muß er eine Reihe von Aspekten berücksichtigen, die für die Musik des 18. Jahrhunderts von zen-

traler Wichtigkeit sind, die in den folgenden Stilepochen jedoch zunehmend vernachlässigt wurden. Ein Hauptaspekt sind die Verzierungen, die in der Regel vom Spieler improvisiert wurden. Obwohl Bachs Musik in dieser Hinsicht anschaulicher ist als die anderer Komponisten des Barock, findet man in den Quellen genügend Hinweise dafür, daß Bach dem Spieler die Ausschmückung des Stücks überließ.

Einen Anhaltspunkt hierfür liefern die Musterverzierungen bzw. *agréments* in den *Sarabanden* der Suiten Nr. 2 und Nr. 3. Diese wunderbaren Beispiele deuten auf die Art der Verzierung hin, mit denen die vier in den Quellen unverzierten *Sarabanden* auszuschnücken sind. Bedenkt man die zentrale Rolle des Unterrichtens in Bachs Laufbahn, so kann man davon ausgehen, daß die von ihm niedergeschriebenen Auszierungen eher Muster darstellten und nicht so sehr Figuren, die buchstabengetreu, ohne die geringste Abweichung zu spielen waren.

Ein weiterer Schlüssel zu Bachs Denkweise findet sich in seiner allgemeinen Neigung, immer ausgefeiltere Fassungen seiner Werke zu liefern, wenn er sie im Laufe der Jahre immer wieder überarbeitete. Diese Tatsache wird besonders in den Französischen Suiten deutlich, aber auch in den beiden Büchern des Wohltemperierten Klaviers.

Die in dieser Einspielung zu hörenden Auszierungen wurden während der Aufnahme improvisiert. Sie erklingen üblicherweise in den Wiederholungen; in den *Sarabanden* gibt es maßvolle Verzierungen im ersten Durchgang jeder Hälfte, üppigere dann in den

Wiederholungen. Unter Beachtung dieses Prinzips werden die Musterverzierungen der *Sarabanden* in den Suiten 2 und 3 bei den Wiederholungen mit leichten Veränderungen ausgeführt. Die zusätzliche melodische Figuration im Schlußtakt jeder Hälfte dient dazu, einen sanften Übergang zwischen dem ersten Durchgang und der Wiederholung zu ermöglichen.

Seit ungefähr 75 Jahren ist es üblich, beim Spielen von Menuetten und Trios oder, im Fall der Galanterie-Folgen in den Englischen Suiten, die Wiederholungen bei der Rückkehr zum Menuett wegzulassen oder den ersten von zwei Tanzsätzen alternativement zu spielen. Alles jedoch deutet darauf hin, daß diese Praxis eine Erfindung des 20. Jahrhunderts ist. Tatsächlich finden sich in der Frühzeit dieses Jahrhunderts, in Aufführungen wie in Aufnahmen, überhaupt keine Reprisen, nicht einmal beim ersten Durchgang. Dagegen wird die Annahme immer wahrscheinlicher, nach der die Komponisten des Barock und der Klassik davon ausgingen, daß alle notierten Wiederholungen einzuhalten waren, falls nichts anderes bestimmt wurde (wie etwa nach einem Trio mit der Anmerkung *Menuetto da Capo senza replica*). Die Beachtung der Wiederholungen verleiht, wie hier, der Symmetrie der wiederholten ersten Tänze größeres Gewicht, während sie zugleich dem Spieler die Möglichkeit gibt und vor die Herausforderung stellt, kolorierte Variationen zu erfinden.

Die Entscheidung, für diese Einspielung das Klavier dem Cembalo vorzuziehen, wird weiter unten in die-

sem Booklet erörtert. Sie hat nichts zu tun mit einer Vernachlässigung der Stilelemente, die eine Ausführung auf dem Cembalo prägen. Wie die Organisten lernen auch die Cembalisten, daß die physische Bewegung von einem Manual zum anderen, um Schlüsse von Abschnitten oder dynamische Kontraste zu markieren eine willkommene Gelegenheit zum Atmen darstellen. Solche Pausen können, wenn sie vorsichtig nuanciert werden, eine subtile Abstufung erzeugen, die wiederum ein wesentliches Element der Rhetorik bilden. Ein Pianist braucht natürlich keine Pause, um die Dynamik zu ändern, und er kann jederzeit dynamische Schattierungen als konstantes Element des Kontrasts gebrauchen. Das ist auf dem Cembalo nicht möglich. Nichtsdestoweniger kommen solche Pausen der Klarheit von Bachs Strukturen sowie dem Bedürfnis des Hörers entgegen, Beginn und Änderungen des Charakters zu erkennen, weil der übermäßige Gebrauch von Farben und dynamischen Wechseln die Strenge und Architektur der Musik wiederum verschleiern können.

Für Cembalisten ist die Wahl der Register ein zentrales Mittel zur dramatischen und sinnlichen Darstellung der Musik. Zusätzlich zur Standard-Registrierung mit den tieferen (hinteren) und höheren (vorderen) 8'-Registern eines typischen zweimanualigen Cembalos, die auf einer Tonhöhe erklingen, können diese beiden Register gekoppelt oder eines von ihnen mit dem 4'-Register des unteren Manuals verbunden werden, das eine Oktave höher erklingt als es gespielt wird. In seltenen Fällen können auch alle drei Register miteinander gekoppelt werden,

allerdings unter hörbarem Verlust der feinen Klangqualität. Außerdem gibt es, gewöhnlich im oberen 8'-Register, einen Lautenzug. Eine weitere, exotischere – und, wenn mit Bedacht genutzt, effektvolle – Möglichkeit besteht darin, das 4'-Register ohne den 8' zu spielen, um die Musik eine Oktave höher erklingen zu lassen, als sie gespielt wird. Dieser Effekt wird in dieser Einspielung in der 2. Suite genutzt, dort, wo die Bourrée I nach der Bourrée II erneut beginnt.

Die vorliegende Aufnahme legt den Text der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) zugrunde. Alfred Dürr hat ihn herausgegeben. Die unterschiedlichen Lesarten der Quellen, die im kritischen Bericht eingehend erörtert werden, wurden überprüft und gelegentlich auch herangezogen. So eingehend das Studium von solch wichtigen Werken sein muß, hat der Spieler, auf der Grundlage der Prinzipien der damals zeitgenössischen Aufführungspraxis, doch die Möglichkeit und auch das Recht, alternative Lesarten anzubringen, vorausgesetzt, sie stimmen mit dem Stil des Werks überein. Wir hoffen, daß die gelegentliche Anwendung dieses Verfahrens wie auch die improvisierten Auszierungen diesen Aufnahmen ein Gefühl von Spontaneität verleihen. Sie bemühen sich um jenes Ideal, das einst Paul Valéry Nadia Boulanger zuschrieb: Enthusiasmus und Strenge.

Suite Nr. 1 A-Dur BWV 806

Die erste Englische Suite ist fast durchgängig im französischen Stil gehalten. Wie wir gesehen haben, zollt das *Prélude* der Gigue in Dieupart's erster Suite Tri-

but, indem es den ersten zweistimmigen Abschnitt des Werkes direkt zitiert. Danach entwickelt es sein melodisches Motiv durchgängig im zwei- bis vierstimmigen Kontrapunkt deutscher Art. In seiner endgültigen Form ähnelt Bachs *Prélude* seinen anderen Werken für Tasteninstrumente in dieser Tonart, vor allem den A-Dur-Präludien in beiden Büchern des Wohltemperierten Klavier (Edition Bachakademie Vol. 116&117). Auf die würdevolle und, im Kontrast zu Bachs späteren Beispielen desselben Tanzsatzes, nicht imitative Allemande im geraden Takt folgen nicht weniger als vier *Couranten* im französischen Stil: Courante I und II mit zwei Doubles bzw. verzierten Fassungen. Diese Doubles umfassen zwei stilistisch gegensätzliche Varianten: die erste ist eine brillante und deutlich italienisch gewürzte Version der vorausgehenden französischen Courante, während die zweite, übrigens fast identisch mit der originalen Courante 2 in Walthers Handschrift von BWV 806a, die Courante mit einem langsameren, schreitenden Baß vorstellt. Diese Idee kehrt bei den Couranten und anderen Tanzsätzen der Englischen Suiten häufig wieder. Den emotionalen Kern jedes Werks bilden vor allem die *Sarabanden*. Das in dieser ersten Suite enthaltene Beispiel gehört zu den schönsten Sarabanden Bachs. Beim Vergleich mit der früheren Fassung (BWV 806a) zeigt sich Bachs zunehmend verfeinerte Anwendung der italienischen Verzierungsart gegenüber den sparsamen Skizzen des Originaltanzes. Das *Bourrée*-Paar erhöht seinen Kontrast durch die Versetzung des zweiten Tanzes nach Moll, wobei die Stimmführung in der rechten Hand niedriger gehalten ist als in der ersten Bourrée. Die zweistimmige Gigue im 6/8-Takt enthält die einzigen dynamischen

Zeichen in der gesamten Sammlung; dadurch wird Bachs Idee deutlich, diese Musik auf einem zweimanualigen Cembalo zu spielen. Solche dynamischen Wechsel stellen auf dem Klavier natürlich kein Problem dar.

Suite Nr. 2 a-Moll BWV 807

Die zweite Suite ist eines von Bach am unmittelbarsten ansprechenden Klavierwerken. Im frühen Teil des 20. Jahrhundert wurde diese Suite öfteres im Konzert gespielt und auf Schallplatten aufgenommen als jede der anderen fünf Englischen Suiten. Und zwar sowohl auf dem Klavier wie auch auf dem Cembalo. Ihren Bekanntheitsgrad verdankt die Suite ihrem großartigen, feurigen *Prélude*, der gefühlsbeladenen *Sarabande* (mit einer Reihe besonders affektvoller *agrèments*), einschmeichelnden *Bourrées* und einer tarantellaartigen *Gigue*. Sie soll, wie Bach unmißverständlich angibt, nicht, wie gewöhnlich, zweimal, sondern dreimal gespielt werden. In den zuverlässigsten Quellen bestehen die *agrèments* der Sarabande lediglich aus einer verzierten Sopranlinie ohne Unterstimmen. Durch das Zusammenführen der verzierten Fassung mit den Unterstimmen der nicht ausgezierten Version schaffen die gedruckten Editionen gelegentlich Konflikte, die ursprünglich wohl nicht beabsichtigt waren. Dies haben wir bei der vorliegenden Einspielung vermieden; die *agrèments* erklingen jeweils in den Wiederholungen.

Suite Nr. 3 g-Moll BWV 808

Wie die zweite ist auch die dritte Suite dem Hörer unserer Zeit sehr vertraut. Sie beginnt mit dem am meisten Vivaldi verpflichteten *Prélude* der gesamten Sammlung. Die kühne thematische Idee enthält ein auskomponiertes Crescendo, indem die Anzahl der Stimmen in jedem Tutti-Abschnitt ansteigt. Trotz ihres unverkennbar italienischen Charakters besitzt das *Prélude* eine thematische Beziehung zu einer anderen der Dieupart'schen Suiten, nämlich der Overture der Suite IV in e-Moll. Es folgen die *Allemande* und eine *Courante* im französischen Stil, die sich durch die gebräuchlichen Kadenz-Hemiolen in jedem Abschnitt auszeichnet. Die *Sarabande* enthält eine voll ausgeschriebene Reihe von *agrèments*, die nicht nur die Oberstimme betreffen, sondern auch den Baß und, mit einigen Modifikationen, sogar die Binnenstimmen. Diese *agrèments* werden in den Wiederholungen gespielt. Ein auffallendes Merkmal der Sarabande ist die in Takt 17 beginnende Passage, in der ein vermindelter Septakkord über drei Takte gehalten wird. In gleichschwebender Stimmung teilt dieser Akkord die Oktave in vier gleiche Teile: in Takt 17 sind es die Töne E – G – B – Des, wobei das Intervall Des – E als erweiterte Sekund oder verminderte Terz identisch klingt. Ein so perfekter, symmetrischer Akkord kann, abhängig von der Schreibweise, praktisch nach jeder Tonart aufgelöst werden. Dieser Prozeß wird auch »enharmonische Verwechslung« genannt. In Takt 18 benennt Bach den Ton Des um in Cis, aber das ist nur ein Teil der Geschichte. Wir sind in Takt 16 in as-Moll; dadurch wird das E im Baß des Taktes 17 tatsächlich ein Fes, mit für den nächsten Takt erwar-

teter Auflösung nach As. Die Benennung als E in Takt 17 weist nach f-Moll, und das Ersetzen von Des durch Cis bereitet die Auflösung nach D-Dur vor, die Dominante der Haupttonart g-Moll. Bachs *agrément* in Takt 17 schließt ein Ces ein, das allerdings nicht in der unverzierten Version enthalten ist; dies macht den Weg nach as-Moll unwahrscheinlich. – Die zwei Galanteriesätze, dieses Mal *Gavotten*, vielleicht die Sätze mit dem am meisten französischen Charakter der gesamten Sammlung, weisen wieder eine großangelegte ABA-Struktur auf. Die zweite Gavotte ist eine typisch französische Musette mit liegendem Baß. Die imitierende *Gigue* läßt beide Hälften mit einer dreistimmigen Fugenexposition beginnen, um bald in Zweistimmigkeit überzugehen. Wie die Allemande und alle Giguen der Sammlung (außer der in der zweiten Suite) dreht die zweite Hälfte das Eingangsmotiv der ersten um (Spiegelung an der Längsachse) und bringt BWV 808 zu einem ernsthaften, durch und durch italienischem Ende.

Suite Nr. 4 F-Dur BWV 809

Die Tonart F-Dur der Suite Nr. 4 ist der Mittelpunkt der nach Tonarten geordneten Abfolge der Suiten Nr. 2 bis Nr. 6. Sie schafft, nach den Moll-Tonarten der zweiten und der dritten Suite, eine heitere und gelöstere Atmosphäre. Das *Prélude*, in einigen frühen Quellen mit dem Hinweis *vivement* versehen, eher eine Angabe zur Stimmung als zum Tempo, ist der dritte Satz innerhalb der Englischen Suiten mit einer thematischen Beziehung zu Dieupart's Sammlung, hier zur Ouvertüre der Suite III in h-Moll. Die »Solo«-Passagen von Bachs Präludium benutzen Figu-

ren, die denen im Brandenburgischen Konzert Nr. 5 D-Cur BWV 1050 ähneln. Die Originalversion dieses Konzertes (s. Edition Bachakademie Vol. 130) könnte aus der gleichen Zeit stammen. Die *Allemande* stellt ihre regelmäßig fließenden Zweiunddreißigstel-Noten gegen auf Sechzehntel-Triolenfiguren basierende, melodische Figuren – eine moderne Erfindung, die in der Allemande der vierten Partita BWV 829 wiederkehrt. Nach einer *Courante* im französischen Stil – die Norm der Englischen Suiten! – folgt eine unverzierte *Sarabande*, deren Wiederholungen mit improvisierten Verzierungen unterstützt werden. Das alternativement auszuführende Paar von *Menuetten* (das zweite steht in parallelem d-Moll) mündet in einer brillanten *Giga da caccia* – natürlich wieder in F-Dur, der Tonart des Jagdhorns! Die Oktavsprünge im Diskant und im Baß erinnern an die *Aria di postiglione* aus dem *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* BWV 992 (Vol. 102).

Suite Nr. 5 e-Moll BWV 810

Bachs Biograph Johann Nikolaus Forkel empfand die beiden abschließenden Englischen Suiten als Höhepunkt von Bachs Musik für Tasteninstrumente. Die fünfte Suite beginnt mit einem fugierten *Prélude*, das, wie in den Suiten Nr. 2 bis Nr. 4, nach der einleitenden Exposition zu einem kontrastierenden Solo überleitet. Die *Allemande* mit ihren eher strengen melodischen Konturen sowie Passagen, in denen sich die rechte und die linke Hand überkreuzen, wird von einer dramatischen, kraftvollen *Courante* mit stark betonten Taktanfängen abgelöst. Der galante Stil der

Sarabande unterscheidet sich von den klassischen Beispielen dieses Tanztyps innerhalb der Englischen Suiten und tritt als verinnerlichte, scheinbar private Meditation auf. Es ist der kargste, einfachste und dennoch einer der tiefsten Sätze der ganzen Sammlung. Wie schon in der Suite Nr. 4 finden sich in den handschriftlichen Quellen keine Verzierungen; die vorliegende Einspielung bringt Auszierungen jeweils in den Wiederholungen an. Es folgt ein Paar *Passepieds* (schnelle Tänze im Dreiertakt), der zweite davon in der Dur-Tonart. Die abschließende *Gigue* wurde, als einer von zwei Sätzen, von Forkel gepriesen als perfektes Beispiel für Melodie und Harmonie. Sie führt ein Thema ein, das wegen seinem Sprung vom Grundton zu aufeinander folgenden Figuren aus zwei Noten wie eine absteigende, chromatische Linie wirkt. Normalerweise meint dieses Motiv »Seufzen«. Bemerkenswerterweise jedoch verbindet Bach diese Gruppen aus zwei Noten nicht; der spätere Gebrauch von Akkordpaaren im selben Rhythmus läßt vermuten, daß Bach den üblichen Affekt vermeiden wollte. Der energische Schwung der zweiten Hälfte, die mit einem schlichten, tiefen E verklängt, verleiht der Suite ein atemberaubendes, eigenwilliges Ende.

Suite Nr. 6 d-Moll BWV 811

Das umfangreiche und vielschichtige *Prélude* mit seiner faszinierenden Figuration und dem strengen Kontrapunkt ist in Wirklichkeit eine Kombination aus Präludium und Fuge. Nach der getragenen Einleitung über Orgelpunkte in Tonika und Dominante schöpft Bach alle im sogenannten »umkehrbaren Kontrapunkt« angelegten Möglichkeiten aus. In ihm

besitzen die Hauptstimmen, unabhängig von ihrer Verteilung im Gesamtgefüge, dasselbe Gewicht. Es ist wohl nicht notwendig, zu betonen, daß die Verwendung dieses Mittels erhebliche Kenntnisse der Kompositionskunst voraussetzt. Dieses Mittel wird durch alle Englischen Suiten hindurch entwickelt und erreicht hier seinen Höhepunkt. Auf das *Prélude* folgt eine komplizierte *Allemande*, deren Sechzehntelbewegung durch Verzierungen gesteigert wird – ähnlich wie in der B-Dur-Invention BWV 785 (Vol. 106) oder dem g-Moll-Präludium BWV 861 aus dem ersten Buch des Wohltemperierten Klavier (Vol. 116). Wie im zweiten Double der ersten Suite schließt sich eine französische *Courante* über einem italienischen »Walking-Bass« an. Die eindrucksvoll und dicht komponierte *Sarabande* wird durch die Einfügung eines vollständig ausgeschriebenen Double im französischen *style brisé* (d.h.: mit verzierten Arpeggien) erweitert und sollte offenbar als eigenständiges Stück ausgeführt werden. Von den beiden *Gavotten* nimmt die erste, wie schon die *Courante*, den »Walking-Bass« wieder auf, während die zweite, wie in der Suite Nr. 3 eine *Gavotte ou la Musette* ist, mit hypnotisierenden Orgelpunkt-Effekten. Nach diesem Paar grillenhafter Schäferspiele schließt die Suite und mit ihr der gesamte Zyklus mit Bachs wohl außergewöhnlichster *Gigue* ab. Im zweiten Teil dieses dämonischen und schwierigen Stückes kündigt sich bereits Bachs späterer Gebrauch des spiegelbildlichen Schreibens an, wie er es in der »Kunst der Fuge« (Vol. 134) bis zur Vollendung entwickelt. Mit ihren eindrucksvollen Harmonien und langen chromatischen Trillern über ausgedehnte Orgelpunkte erweist sich dieser Satz, ähnlich wie die h-Moll-Fuge BWV 869

aus dem ersten Buch des Wohltemperierten Klavier, als eine Art kompositorische Dornenkrone – ein bizarrer, wenn auch bezwingender Abschluß eines Zyklus, der zu Bachs frühesten Meisterwerken gehört.

*

Robert Levin

Das ständige Abenteuer des Interpreten

Die Englischen Suiten sind die ersten, absoluten Meisterwerke Johann Sebastian Bachs. Man kann das gar nicht genug bewundern, wenn man den Kontext sieht, in dem diese Stücke entstanden. Bachs frühere Musik ist eher konventionell, der Tradition verhaftet, selbst wenn es sich um so großartige Stücke wie den »Actus tragicus«, andere Kantaten oder Orgelwerke handelt. Vielleicht würden wir diese Stücke gar nicht kennen, wenn Bach nicht über seine Meisterwerke die Nachwelt auf sich aufmerksam gemacht hätte! Auch in diesen frühen Stücken liegt bereits etwas latent Meisterliches. Aber es bedurfte eines Funkens, um es zu entzünden und zur Entfaltung zu bringen.

Dieser Funke ist die Begegnung mit der Musik Antonio Vivaldis in Weimar. Bach bekommt die Noten, schlägt sie auf und sagt: das muß ich lernen. Ihm genügt das die Partituren; er mußte nicht, wie Schütz, Händel und Mozart, die Quellen in Italien aufsuchen. Vielleicht dadurch konnte er sein kosmopolitisches Wesen kultivieren und die italienischen, französischen und deutschen Elemente ohne Dominanz eines einzelnen Bestandteils zu etwas Neuem verschmelzen, ohne daß etwas Altmeisterlich-Konventionelles daran haften blieb.

Die Spuren dieses Stils sind in den Englischen Suiten erstmals zu erkennen. Diese Musik, wie die Weimarer Orgelwerke auch, ist vor allem spielfreudig; es macht Bach offensichtlich Spaß, mit Motiven zu spielen, sie zu wiederholen, zu bearbeiten, zu verändern. Beson-

ders die Einleitungssätze der einzelnen Suiten spiegeln den neuen Horizont: während die erste, A-Dur-Suite noch dem französischen Vorbild Dieupart's anhängt, also ein eher elegantes, parfümiertes Stück ist, sind die anderen Präludien Da-Capo-Sätze, vom Anfang her festgelegt, dem dann, wie im Concerto grosso, Solo- und Tutti-Episoden folgen. Das alles hat Bach von Vivaldi.

Die Préludes beinhalten aber auch in einem anderen Sinne etwas Programmatisches. Sie legen durch ihre Ausdehnung jeweils die ganze Suite in ihrem Charakter fest, bevor sie mit den Tänzen eigentlich beginnt. So bekommt man eine Vorstellung vom geistigen Gehalt des Stücks, am deutlichsten vielleicht in der sechsten Suite. Hier spiegelt die Allemande, der zweite Satz, bereits den Charakter, während in den Französischen Suiten sich der Charakter in den Allemanden, die hier ja die Eröffnungstücke sind, erst festigen muß. So beginnt also mit den Englischen Suiten eine Entwicklung, an deren Ende die Leipziger Partiten stehen, wo Bach, hierin sehr individuell, den Einleitungssätzen, auch durch die differenzierten Bezeichnungen, noch mehr Gewicht verleiht.

Die Englischen Suiten Bachs bilden einen Kosmos; die einzelnen Stücke mit ihren Préludes sind darin wie Planetensysteme. Die Harmonik dieser Stücke zum Beispiel beschränkt sich nicht auf Tonika und Dominante; Bach sucht bis zu fünf verschiedene Tonarten auf, deren Tonika-Akkorde auf den Einzelstufen der Haupttonart liegen, so daß stets klar bleibt, wie dieses System funktioniert. Das hat keiner von Bachs Zeitgenossen sich zugeutraut! Und: das alles spiegelt

auch Bachs Glauben. Selbst in der reinen Instrumentalmusik ist Bachs Musik eine Verherrlichung Gottes und eine Erbauung des Geistes.

Steinway oder Cembalo?

Ich finde, daß Bach die Englischen Suiten auf eine breite Verwendung hin komponiert hat. In gewisser Hinsicht sind sie typische Cembalomusik, indem keine langen Haltertöne gefordert werden. Andererseits verlangt Bach, anders als später etwa bei den Goldberg-Variationen, keine verschiedenen Klangbereiche. Man könnte die Suiten sogar auf der Orgel spielen, sie bieten einfach breiteste Möglichkeiten zur Artikulation.

Grundsätzlich gibt es bei Bach ohnehin mehr als eine Möglichkeit. Man kann seine Musik auf jedem Instrument spielen, sogar als Jazz oder Popmusik. Das mag an der starken Motorik der Musik liegen, völlig anders also als etwa bei Mozart! Bei der Wahl des Instruments stellt sich also zuerst die Frage, ob das, was bei Bach unbedingt sein muß, realisiert werden kann. Ich selbst lasse mich von jedem Instrument begeistern. Ich schlage kein Rezeptbuch auf, um mich dann sklavisch an die Anweisungen zu halten, sondern ich gehe, wenn wir bei diesem Vergleich bleiben wollen, auf den Markt, schaue nach dem Köstlichsten, was angeboten wird und weiß dann, was es abends zu essen gibt! Die ständige Auseinandersetzung mit der Frage des Instrumentariums, der ständigen Wechsel hält die Interpretation lebendig und schickt mich sozusagen immer wieder in den Notentext hinein. Es ist also wie eine Entdeckungsreise.

Von Haus aus bin ich nun Pianist und habe schon als Sechsjähriger Bach auf dem Klavier gespielt. Das haben die meisten von uns so gemacht; Bach auf dem Steinway ist also ebenso selbstverständlich wie Bach auf dem Cembalo. Ich finde, dieser Fragestellung: warum Bach auf dem Steinway? liegt eine bislang nicht deutlich ausgesprochene Unterstellung zugrunde. Wenn man nämlich sagt: das Cembalo ist für Bachs Musik historisch »richtig«, und wenn man das sagt, um die historische Authentizität als Beweis für die beste Darstellung der Musik anzuführen, dann muß das Cembalo zugleich auch das bessere Instrument sein. Umgekehrt wäre der Steinway dann automatisch das schwächere Instrument, und man muß sich für seine Entscheidung entsprechend rechtfertigen.

Ich sehe die Sache von einem anderen Standpunkt aus und sage nicht: ich spiele auf diesem Instrument, weil ich auf dem anderen nicht spielen möchte. Grundsätzlich spiele ich auf allen Instrumenten, die mir Spaß machen und entscheide mich dann bewusst für ein Instrument im Hinblick auf den Zweck. Im Konzert in einem großen Saal zum Beispiel kann ich kein Cembalo spielen. Eine CD aber ist für mich durchaus eine Art Konzert, nämlich eine emotionale, geistige Botschaft des Künstlers an sein Publikum. So, wie für manche Autoren ein Buch ein Brief an die Mitmenschen ist. Das Publikum aber möchte, so ist meine Erfahrung, in seiner Mehrheit Bach auf dem Flügel hören.

Im Vorfeld dieser Aufnahme habe ich die Englischen Suiten in Stuttgart dennoch auf dem Cembalo ge-

spielt. Da ich bei der Edition Bachakademie nun die großartige Möglichkeit habe, nach meinem Interesse zu verfahren, habe ich mich schließlich entschieden, den Steinway zu benutzen. Die Vorteile überwiegen einfach. Die Ornamentik Bachs zum Beispiel, die Würze seiner Musik, verspielt, voller Pfiff und Energie, ist zwar auf einem Instrument mit vollem 52 Gramm Widerstand weniger vollkommen darstellbar als mit der nervigen, leichteren Mechanik des Cembali; jedoch gewinnt man mit dem noblen, vollen Klang des Steinway eine Andeutung des philosophischen Gewichts dieser Musik. Dazu versuche ich eine Interpretation, die von der Artikulation herkommt, die mehr versucht als das, was man gewöhnlich auf dem Flügel hört, ohne die Klangsönheit außer acht zu lassen. Bachs Musik ist emotional, voller Temperament und Widersprüche, dramatisch, spektakulär, virtuos wie vielleicht sonst nur Liszt oder Rachmaninov – da nützen die Möglichkeiten des Steinway ebenfalls. Die Struktur wird klarer durch Farben und Dynamik – es mag dafür an Strenge fehlen.

Ein weiterer Vorteil dieses Instruments liegt in der Möglichkeit, die Töne zu gestalten; lange Töne halten die Spannung und atmen, wie beim Gesang, was beim Cembalo nur gelingt, wenn es in einem entsprechenden Raum gespielt wird. Während der Steinway also kantabel ist, ist das Cembalo eher sprachfreudig, sehr geeignet etwa für das nonlegato-Spiel; was hier aber durch den Dämpfer erwürgt wird, kommt dort zur Entfaltung. Man sieht: nicht alles ist auf jedem Instrument ideal! Insgesamt ist es eine Herausforderung, sich auf diese Weise den Entwicklungen zu stellen, auch der Entwicklung der Instrumente. Und es

ist eine noch größere Herausforderung, Bachs großartige Musik auf dem Steinway zu spielen!

Authentizität und Interpretation

Die Ornamentik Bachs spiegelt die Gegebenheiten der Instrumente seiner Zeit wieder, deshalb können die Verzierungen auf dem Steinway oft gar nicht nötig erscheinen. Andererseits gehören sie zur Ästhetik, Bach rechnet mit ihnen als wesentlichem Bestandteil für das äußere Gewand seiner Musik. Darf ich dann sagen: der Klang des Flügels braucht keine Ornamente, also lasse ich sie weg? Nein, Bach ohne Verzierungen ist zwar schön, aber es ist kein Bach. So wie ein Opernquerschnitt auch keine Oper ist und Spaghetti Carbonara eben nur mit Speck (eigentlich Pancetta) »Carbonara« sind und nicht mit Schinken, auch wenn einige sie mit Schinken ebenfalls gern verzehren. Ja, auch Musik schmeckt, riecht, und hat eine Identität!

Je näher man sich in den Komponisten hineindenkt, desto mehr Verständnis entwickelt man für seine Musik. Im 18. Jahrhundert blühte die Kunst der Interpretation, die Kunst des Erfindens im Geist des Ur-Verfassers von Musik. Daß es verbindliche Fassungen gibt, sozusagen störungsfreie Abläufe, war dem Interpreten damals fremd. Verschiedene Abschriften gleicher Musik zeigen das sehr deutlich. Die Pflicht eines Herausgebers ist es nun, diese Wandlungsprozesse deutlich zu machen, so, wie es Alfred Dürr vorbildlich in der Neuen Bachausgabe mit den Englischen Suiten getan hat. Ich lese das alles, nehme es zur Kenntnis, und entscheide dann, wie ich die

Musik jeweils spiele – heute so, morgen so.

Wir Interpreten haben also die Pflicht, uns zunächst so schlau wie möglich zu machen. Dann aber ziehen wir den Frack an, gehen auf die Bühne, und hier haben wir die sinnliche Aufgabe, jetzt Musik zu machen. Dazu muß man sich frei bewegen können, mit allem Risiko. Ohne dieses Risiko aber hat es nie große Kunst gegeben. Das Pietätvolle kann man bewundern, aber es fasziniert nicht. Strawinsky hat das so ausgedrückt: je mehr ich mich begrenze, desto mehr befreie ich mich. Das ist das ständige Abenteuer des Interpreten, der seine Pflicht ernstnimmt.

Robert Levin

studierte bei Louis Martin, Stefan Wolpe und Nadia Boulanger. Auf Einladung von Rudolf Serkin leitete er die Abteilung für Musiktheorie des Curtis-Institute of Music in Philadelphia. 1986 wurde er an die Musikhochschule in Freiburg berufen, 1993 wechselte er an die Harvard University Cambridge/ Mass. Als Solist genießt er internationale Anerkennung. Er tritt in ganz Europa, Nordamerika, Australien und Asien auf sowohl mit Spezialisten für historische Aufführungspraxis wie John Eliot Gardiner oder Christopher Hogwood wie auch mit Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Sir Simon Rattle oder Bernard Haitink. Furor machten seine Einspielungen mit Konzerten Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens. Kadenz in Klavierkonzerten werden von ihm grundsätzlich sowohl im Konzert als auch bei Schallplatteneinspielungen, der alten Praxis entsprechend, improvisiert. Im Mozartjahr 1991 erarbeitete Robert Levin im Auftrag der Internationalen Bachakademie Stuttgart eine Neuinstrumentierung und Fertigstellung des »Requiem« von Wolfgang Amadeus Mozart. Für die Edition Bachakademie nimmt der Ausnahmekünstler alle Konzerte Bachs für ein Cembalo (Vol. 127 & 128) auf, spielt jeweils eines der Instrumente bei den Konzerten für zwei (Vol. 129) sowie drei und vier Cembali (Vol. 130) und widmet sich als Solist den Englischen Suiten BWV 806 – 811 (Vol. 113) sowie beiden Bänden des Wohltemperierten Klavier (Vol. 116 & 117), das er auf verschiedenen Tasteninstrumenten einspielt.

»Six great Suites, consisting of preludes, allemandes, courants, sarabandes, jigs &c. They are known by the name of the English suites because the composer made them for an Englishman of rank.«

(Johann Nikolaus Forkel,
1802 on Bach's Life and Works)

The origin of the title of J. S. Bach's *English Suites*, written in a mixture of French and Italian styles remains mysterious to this day. Forkel's explanation, based largely on information that he received from Bach's sons, Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel, suggests the likely use of the title *English Suites* among members of Bach's circle of family and students. In most surviving copies from the first half of the eighteenth century, the name given is simply *suites avec préludes*. Although no autograph manuscript survives to shed further light, a copy from about 1750, once in the possession of Bach's youngest son Johann Christian Bach, bears the following title page for the first suite:

Suite I. / avec / Prelude / pour le Clavecin. / A#. composée. / par. / Jean Sebastian [sic] Bach. / Fait [sic] pour les Anglois. / pp Jean Chretien Bach.

(The inscription involves three different hands: the title and author, the remark about the English, and the record of J. C. Bach's possession.)

Considerable evidence suggests that, whatever the significance of their title, the *English Suites* constitute Bach's first major essay in systematically composing

keyboard suites. In all likelihood we must return to the Weimar years (1708-1714) in order to discover their origins. Around 1713, Bach's compositional style, hitherto the product of largely indigenous influences, underwent a dramatic transformation. For it was in this year that Bach's patron, the youthful and musically precocious Duke Johann Ernst of Weimar, returned from one of his European tours, bringing with him a bundle of published compositions by leading Italian composers, including Vivaldi's Op. 3 concertos, *L'Estro armonico*. A few years previously, the young Duke had acquired the six *suites pour le clavecin* by a French composer, Francis Dieupart, who had lived in London since the early 1700's. Bach's admiration for the music of Vivaldi is so completely documented that it requires little comment here. According to Forkel, Bach's acquaintance with this music was the catalyst that led the composer to a decisive alteration of his compositional style. Less well known, however, is the extent of Bach's interest in and regard for French harpsichord music. To further his knowledge of the French style of composition, Bach copied out all six of Dieupart's suites for his own use. Unlike the autograph of the *English Suites*, Bach's copy of Dieupart's collection – the most likely model for Bach's work – is extant. An early version of the first English Suite (BWV 806a), probably already in existence by 1710, was perhaps the first concrete result of Bach's exhaustive study of the Dieupart suites. (This version is preserved in a manuscript collection compiled by Bach's distant relative, Johann Gottfried Walther from around 1712.) The influence of Dieupart on Bach, and a number of thematic relationships between Dieupart's suites and Bach's, mentioned be-

low, was first noted by Edward Dannreuther in his treatise *Musical Ornamentation* (1893/95).

The dates of the surviving manuscript sources, as well as obvious stylistic discrepancies, strongly suggest that Bach conceived the first English Suite (entitled in the first known version *Prélude avec les suites*) before the other five as a straightforward exercise in composing French dance music, which he prefaced with a »German«-style contrapuntal prelude. Significantly, this prelude opens with a direct quotation of the first eleven measures of the gigue from Dieupart's First Suite, in the same key of A major.

What distinguishes Dieupart's compositions (published in Amsterdam in 1701) from most French suites dating from the turn of the century is his use of an unvarying sequence of movements throughout the collection. Equally noteworthy are Dieupart's fully written-out overtures, rather than the improvisatory *préludes non mesurés* of D'Anglebert, Louis Couperin and others.

The remaining five English Suites were apparently composed soon after the watershed year of 1713. That these works (and certainly the preludes which form their nuclei) were conceived from the outset as a tonally ordered collection is clear from the key sequence of BWV 807-811: a, g, F, e, d. The earlier A major suite, whose tonality excludes it from this plan, was perhaps simply appended with additions and minor corrections in order to form the standard set of six.

External evidence supports the dating of the English

Suites prior to both the six French Suites (BWV 812-817) and the six Partitas (BWV 825-830) that constitute the first part of the *Clavierübung*. The *English Suites* appear in none of the collections that Bach compiled for his second wife, Anna Magdalena, in 1722 and 1725, as do suites from the other sets. Their absence from these »family scrapbooks«, as well as the lack of any surviving autograph, perhaps strengthens the theory that the English Suites originally served to fulfil a commission, Bach's fair copy presumably also having served as the presentation score. That Bach and his circle highly esteemed these works is supported by the survival of more contemporary copies of them than of any other of Bach's harpsichord suites.

Perhaps the most generally reliable text of the English Suites was produced between 1719 and 1725 by Bach's student and eventual Leipzig associate, Johann Schneider – known to Bach scholarship as Anonymous 5. That the composer personally supervised the production of this copy is revealed by his insertion of seven measures in the prelude to the third suite. The similarity of Schneider's handwriting to Bach's is so striking that until recently the manuscript was thought to be a genuine autograph.

The English Suites thus do not represent Bach's last word on the genre of the keyboard suite (a view held by pioneering Bach authorities such as Sir Hubert Parry and Albert Schweitzer), but rather the fruit of a youthful and inquisitive composer vitally concerned with an idea that passionately concerned some of the leading figures in European music of the early 18th

century – the fusion of elements from both French and Italian composition to produce a style of music which was greater than the sum of its parts, termed *les goûts réunis* by Bach's great near-contemporary (and, perhaps, correspondent) François Couperin. Indeed, the English Suites unite Italian concertante-style preludes, which take the place of Dieupart's overtures, with combinations of French and Italian style dances, and German counterpoint. This aesthetic was to remain central to Bach's style for the rest of his career.

Commission and Composition

Around 1717, in the wake of the increased diplomatic exchanges between England and the German states associated with the accession of the Elector of Hannover as England's King George I, Bach receives a commission from a visiting English nobleman who knows and admires the suites of the London-based Dieupart, and requests from Bach a set modelled on the earlier works. As introductory *préludes*, Bach uses a set of five concerto movements, which he has composed in the wake of his revelatory 1713 discovery of concertos by Vivaldi, Marcello and other Italian composers. To compile a collection of suites, once again using Dieupart's set as the basic model, he attaches to his *préludes* a consistent sequence of French dances, often combining elements of the two contrasting national styles within a single movement. In this regard, Bach is consciously following in the footsteps of François Couperin whose music he greatly respects. Finally, in order to complete the commission, he presses into service the A major suite (BWV 806a),

composed a few years before. In the course of re-copying the work, he adds a few bars to the *prélude* to improve its harmonic rhythm, at the same time both streamlining and enhancing the sequence of dances. He adds a variant to one of the courantes and also a second *bourrée*, to be performed alternatively with the existing one to bring the suite into line with the later, more fashionable works. He adorns some of the sarabandes with French *agrèments*, following the examples to be found in Couperin's *Premier Livre de Pièces de Clavecin*. The autograph manuscript is presented to his noble patron after Bach first has had the works copied. Except for his ongoing use of them as teaching pieces, Bach then lays the English Suites aside, finding no good reason to rework or revise them further.

Each of the English Suites, like the suites for violoncello *senza basso* (BWV 1007-12, Edition Bachakademie Vol. 120) contains essentially the same sequence of movements: *Prélude* – *Allemande* – *Courante(s)* – *Sarabande/Double* – *Galanteries* (*Gavotte/Bourrée/Passepied* 1 and 2 *alternativement* [i.e., 1, 2, 1 repeated]) – *Gigue*. This structural similarity has led some scholars, such as Hans Eppstein, to assign both sets of works to the same period of Bach's creative career. However, the cello suites, as might be expected in works for a solo string instrument, are generally more unequivocally Italian in style than the *English Suites*; except for the preludes, these, as we have seen, are largely French-derived, albeit pervaded with distinctly Italian and indigenous elements as well.

A performer striving for a stylistically idiomatic performance of Bach's keyboard works needs to take account of a number of elements that are central to 18th-century music but increasingly foreign to subsequent style periods. A central issue is ornamentation, which was normally improvised by the performer. Although Bach's music is more detailed in this respect than perhaps any other composer of the Baroque, there are considerable indications from the sources that he expected performers to supply such embellishment.

One of the clues is provided by the sample ornaments, or *agrèments*, that follow the sarabandes of Suites II and III. These precious examples suggest the kind of decoration to be supplied in the four sarabandes unadorned in the sources. Considering the centrality of teaching in Bach's career, it is likely that the ornaments he set down were meant as models rather than texts to be performed literally without the slightest changes.

Another clue to Bach's thoughts is reflected in his general tendency to provide increasingly elaborate versions of his works as he revised over the years – a fact particularly notable in the French Suites, but also in both books of *The Well-Tempered Clavier*.

The embellishments heard in the present recording were improvised during the sessions. They are commonly applied to repeats; there is modest decoration of the sarabandes the first time through each half, with greater elaboration at the repeats. In keeping with this principle the sample embellishments of the

sarabandes for Suites II and III are performed at the repeats, with occasional alterations; additional melodic figuration in the final measure of each half is used to provide smooth junctions from the first iterations to the repeats.

For about the last 75 years it has been commonplace in performances of minuets and trios, or, in the case of the sequences of *galanteries* in the English Suites, to omit the repeats when returning to the minuet, or the first of the two dances to be performed *alternativement*. There is no substantive evidence that this procedure is anything but a 20th century invention – indeed, in live performances (not just recordings) earlier in the 20th century, no repeats whatsoever were observed, even the first time around. There is, however, considerable evidence to support the expectation by composers of the Baroque and Classical eras that all notated repeats were to be respected unless qualified (e.g., by the remark *Menuetto da Capo senza replica* after the trio). The observance of the repeats, as here, gives the symmetry of the repeated first dance greater weight, while providing the performer with more opportunities and challenges for colouristic variation.

The choice of the piano rather than harpsichord for this recording, discussed further in the interview found elsewhere in this booklet, need not occasion a neglect of characteristic stylistic devices that can be carried over from execution on the harpsichord. Like organists, harpsichordists learn that the physical motion from one manual to another to mark endings of

sections or dynamic contrasts provides a welcome opportunity to breathe; such pauses, which can provide a subtle hierarchy when their lengths are carefully shaped, provide an essential tool in the delineation of the rhetoric. A pianist can change dynamic without the need to pause, of course, and can use dynamic shading at any time to provide a constantly available element of contrast not possible on the harpsichord. Nonetheless, the clarity of Bach's structure and the need of the listener to glean arrivals and changes of character are well served by such pauses, even as the overuse of colour and dynamic changes can obscure the rigour and architecture of the music.

For harpsichordists the choice of registration is a central means to the dramatic and sensual depiction of the music. In addition to the standard registrations of lower (back) and upper (front) 8' registers (which sound at pitch) of a typical two-manual harpsichord, the two registers can be coupled, or either one can be combined with the 4' register of the lower manual, which sounds an octave higher than played. (In rare cases all three registers could be combined, but the loss in refinement of sonority is palpable.) There is also a buff stop, commonly found on the upper 8' register. An additional, more exotic possibility – quite effective when used extremely sparingly – is the 4' register without the 8', rendering the music an octave higher than notated. This procedure will be encountered in the recording of Suite II, when Bourrée I returns after Bourrée II.

This recording uses the text of the *Neue Bach-Ausgabe* (New Bach-Edition), edited by Alfred Dürr. The

variant readings of the sources, reported exhaustively in the Critical Report of that edition, were consulted and used on occasion. As scrupulous as the study of such important works must be, the performer steeped in principles of period practice has both the opportunity and the right to supply alternative readings on occasion, provided that they concord with the style of the work. It is hoped that the sparing invocation of this procedure, like the improvised embellishments, contributes to a sense of spontaneity in these performances, which strive for an ideal imputed by Paul Valéry to Nadia Boulanger – enthusiasm and rigor.

Suite I in A Major, BWV 806

The first English Suite is almost exclusively French in style. As we have seen, the prelude pays homage to the gigue of Dieupart's First Suite by directly quoting the first binary section of the work, thereafter developing its melodic motive in thoroughly Germanic two- to four-part counterpoint. In its finished form, Bach's *prelude* closely resembles his other keyboard music in the same key, notably the A major preludes in both parts of *The Well-Tempered Clavier* Vol. 116&117). The stately, and, in contrast to Bach's later examples of the same dance, non-imitative *allemande* in common time is followed by no fewer than four French-style *courantes* (*courante 1* and *courante 2* with two *doubles*, or ornamented versions). These *doubles* comprise two stylistically contrasting variants: the first is a brilliant and distinctly Italian-flavoured version of the preceding French-style *courante*, whereas the latter (virtually identical with the original *courante 2* of BWV 806a contained in Walther's

manuscript) presents the courante with a slower »walking« bass – an idea which recurs among the courantes and other dance movements of the *English Suites*. It is above all the *sarabandes* which constitute the emotional centre of each work. The example found in BWV 806 is among Bach's most beautiful. Comparing it with its earlier version (BWV 806a/iv) clearly shows Bach's increasingly sophisticated application of Italianate ornamentation to the sparse outlines of the original dance. The pair of *bourrées* provides contrast by setting the second dance in the tonic minor, restricting the right hand to a lower tessitura than that of *Bourrée I*. The two-voice *gigue* in 6/8 meter contains the only dynamic markings in the entire set of six suites, thereby revealing Bach's prescription of a two-manual harpsichord. (Such dynamic variations are, of course, unproblematic on the piano.)

Suite II in A Minor, BWV 807

The second suite is one of Bach's most immediately appealing keyboard works, and throughout the earlier part of the twentieth century it was performed and recorded more frequently than any of the remaining five suites on both the piano and harpsichord. Its relative popularity is due to its magnificent and fiery *prelude*, emotionally charged *sarabande* (with a particularly affecting set of *agrèments*), charming *bourrées*, and a tarantella-like *gigue* which, as Bach clearly indicates, is to be performed three times rather than the customary twice. In the most reliable sources, the *agrèments* for the *sarabande* consist only of an ornamented soprano line, without the lower voices. In merely collating the ornamented version with the lo-

wer voices of the unembellished text, the published editions create occasional clashes that are probably unintended. These have been corrected in the present recording, in which the *agrèments* are heard at the repeats.

Suite III in G Minor, BWV 808

The third suite, like the second, is one of the more familiar to modern listeners. It opens with the set's most obviously Vivaldian *prelude*, whose bold thematic statement incorporates built-in crescendos by increasing the number of parts in each of the tutti sections. Despite its unmistakable Italianate flavour, the *prelude* has a thematic relationship with another of the Dieupart suites – the *overture* to Suite IV in E Minor. There follow the *allemande* and French-style *courante* – the latter distinguished by the usual cadential hemiolas in each section. The *sarabande* includes a fully written-out set of *agrèments*, affecting not just the upper voice, but the bass, with several modifications to the inner voices as well. (These are performed at the repeats.) A striking feature of the *sarabande* is the passage starting at m. 17, in which a diminished seventh chord is held for three measures. In equal temperament this chord divides the octave into four equal parts: at m. 17 the spelling is E–G–B-flat–D-flat, with the interval D-flat–E identical in sonority (an augmented 2nd being the equivalent of a minor 3rd). Such a perfectly symmetrical chord can resolve to different keys, depending upon the spelling used, in a process called enharmonic modulation. At m. 18 Bach respells the D-flat as C-sharp, but this is only part of the story. We are in A-flat Minor at m.

16, so the E in the bass at m. 17 is really an F-flat (with resolution to A-flat expected in the next measure). The respelling with E at m. 17 suggests F Minor, and the replacement of D-flat with C-sharp prepares the resolution to D-Major, the dominant of the main key, G Minor. Bach's *agrèments* at m. 17 include a C-flat not found in the unadorned version, thus making the reference to A-flat Minor palpable.

The two *galanteries* – this time *gavottes*, perhaps the most overtly French dances of the entire set – once again form an imposing ABA structure. The second is composed over a typical French *musette* or drone bass. The imitative *gigue* begins its two halves with a three-voice fugal exposition that presently settles into two-voice texture. Like the *allemande* and all *gigues* of the set except that of Suite II, the second half inverts the opening subject (i.e., turns it upside down), and brings BWV 808 to a serious, though thoroughly Italianate close.

Suite IV in F Major, BWV 809

The F Major tonality of the Fourth Suite – the midpoint of the tonally ordered sequence of Suites II–VI – creates an atmosphere of sunny and less earnest repose after the minor-key tonalities of the Second and Third Suites. The *prelude* (marked *vivement* in several early sources – rather more an indication of mood than tempo) is the third movement of the English Suites with a thematic connection to Dieupart's set, here the overture to Suite III in B Minor. The »solo« episodes of Bach's *prelude* employ figuration similar to that found in the Brandenburg Concerto No. 5 in D Major, BWV 1050, whose original version, BWV 1050a (found in the Edition Bachakademie Vol. 130), might date from this time. The *allemande* displays its common-time running demisemiquavers (32nd notes) against a semi quaver (16th note) triplet-based melodic figure – a fashionable device that recurs in the *allemande* from the Fourth Partita (BWV 829/ii). After a French-style *courante* (the norm for the *English Suites*) comes the unadorned *sarabande*, whose repeats are supplied with improvised embellishment. The paired *minuets*, performed *alternativement* (the second in the relative minor, D), are followed by a brilliant *giga da caccia* – F Major being, of course, the key of the hunting horn. The octave leaps in both treble and bass recall the *Aria di postiglione* from the *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (BWV 992, Vol. 102).

Suite V in E Minor, BWV 810

Bach's biographer, J. N. Forkel, singled out the final two *English Suites* as representing pinnacles of Bach's keyboard music. The fifth suite commences with a fugal *prelude*, which, like those of Suites II-IV, introduces a contrasting solo episode after the initial exposition. The *allemande*, with its rather angular melodic contours and right- and left-hand parts which cross each other at one point, is succeeded by a dramatic and intense *courante* with heavily accented downbeats. The *sarabande* – its *galant* style distinct from the classic examples of this dance found elsewhere among the *English Suites* – presents an introspective, seemingly private meditation. It is the sparest, simplest and yet one of the most profound movements to be found in the entire collection. As in Suite IV, no ornaments are included in the manuscript sources; the present recording supplies embellishments of the repeats. There follows a pair of *passepièds* (fast dances in triple time), the second in the tonic major key. The final *gigue* – one of the two movements selected by Forkel for specific praise as »perfect examples of melody and harmony,« introduces a theme notable for its leap from the tonic note to successive two-note figures that form an overall descending chromatic line. Normally this device suggests sighing, but it is revealing that Bach does not slur the two-note groups; indeed, the later use of pairs of chords in the same rhythm suggests that Bach has deliberately eschewed the conventional affect. The onrushing momentum of the second half, ending with an offbeat low E, provides the suite with a breathlessly wilful conclusion.

Suite VI in D Minor, BWV 811

The vast and complex *prelude*, with its mesmerizing figuration and strict counterpoint is really a combined *prelude* and *fugue*. After the sustained introduction over tonic and dominant pedals, Bach develops the possibilities inherent in so-called *invertible counterpoint* – in which the constituent voices sound equally effectively no matter how they are apportioned in the texture. (Needless to say, this device requires considerable compositional skill.) This device, explored throughout the *English Suites*, reaches a high point here. After the *prelude* comes a sophisticated *allemande*, whose basic semi quaver (16th note) movement is enhanced by the use of ornamental figuration also found in other Bach keyboard works, such as the B-flat major Invention, BWV 785 (Vol. 106), and the G-minor prelude, BWV 861, from Book I of the *Well-Tempered Clavier* (Vol. 116). This is followed by a French *courante* superimposed over an Italian »walking bass« (as in the second *double* of the First Suite). The impressive and tersely composed *sarabande* is enlarged upon and illuminated by the addition of a fully written-out *double*, in the French style *brisé* (i.e., with figured arpeggiation), clearly intended to be performed as a separate piece. Of the pair of *gavottes*, the first, like the *courante*, continues the »walking bass« patterns, while the second (like that of Suite III) is a *gavotte ou la musette*, with hypnotic drone effects. After this whimsical pair of pastoral flurries, the suite – and the entire collection – concludes with what is perhaps Bach's most extraordinary *gigue*. In the second section of this demonic and difficult piece Bach foreshadows his own much later use of »mirror

writing«, so exhaustively explored in The Art of Fugue (BWV 1080, Vol. 134). With its striking harmonies and long chromatic trills on extended pedal-points, the movement presents (as does the B-Minor fugue, BWV 869, from Book I of *The Well-Tempered Clavier*) a sort of compositional »crown of thorns« – a bizarre yet compelling conclusion for a collection that appears to be one of Bach's earliest masterpieces.

*

Robert Levin

The performer's never-ending adventure

The English Suites are the first true masterpieces Johann Sebastian Bach wrote. This fact cannot but provoke unlimited amazement when we consider the circumstances surrounding the origin of these pieces. Bach's music up to this time, even such great compositions as the »Actus Tragicus«, other cantatas or his works for organ, had been rather conventional, bound by the confines of tradition. Indeed, we may not even have come to know these pieces if Bach's later masterpieces had not attracted the attention of posterity! Although these earlier pieces also bespeak a latent genius, it needed a spark to inflame it and allow it to develop.

This spark was Bach's encounter with the music of Antonio Vivaldi in Weimar. Hardly had Bach got hold of this music and looked at it, when he exclaimed »I must learn that«. The scores were sufficient for his purpose; unlike Schütz, Handel or Mozart, he had no need to seek out the original sources in Italy. This may well have allowed him to cultivate his cos-

opolitan spirit and to blend the Italian, French and German elements – without giving precedence to any one of them – into a new mold untainted by any trace of old-fashioned conventionality.

This style first makes its appearance in the English Suites. This music is characterized above all by the joy of playing, as are the works for organ he composed in Weimar; Bach obviously had great fun playing around with the motifs, repeating them and making alterations. The introductory movements of the individual suites reflect this new horizon particularly clearly: while the first, a somewhat elegant, perfumed piece in A major, owes much to Dieupart's French model, the other preludes are da capo movements, determined by their beginnings, which are then followed by solo and tutti passages in the manner of a concerto grosso. In all this, it was undoubtedly Vivaldi who provided Bach with inspiration.

The preludes are also programmatic in another sense, however. Their scope sets the tone of the entire suite before it begins to dance in earnest. This gives us an idea of the intellectual content of the piece. This is perhaps most distinctly the case in the sixth suite. Here the *allemande*, the second movement, already reflects the suite's character, while the character must first crystallize out in the *allemandes* that are the opening movements of the French suites. Thus the English Suites mark the beginning of a development which will find its consummation in the Leipzig Partitas, in which Bach's originality leads him to differentiate the designations of the introductory movements, for example, to give them more weight.

Bach's English Suites are rather like a cosmos of their own in which the various pieces with their preludes

take the part of planetary systems. The harmonies in these pieces, for instance, is not limited to tonic and dominant; Bach pays a visit to as many as five different keys, the tonic chords of which are on the individual degrees of the main key, so that it is always clear how the system functions. This is something none of Bach's contemporaries ever dared to attempt! What is more, all this is also a reflection of Bach's faith. Even when it is purely instrumental, Bach's music glorifies God and uplifts the soul.

Steinway or harpsichord?

I think that Bach composed the English Suites for widespread use. In a certain sense, they are typical harpsichord music in that they do not require notes to be sustained for long periods of time. On the other hand, Bach does not call for a variety of tonal domains, as in the later Goldberg Variations, for instance. As far as articulation is concerned, these suites offer such a wide range of possibilities that they could even be played on an organ.

In principle, Bach always allows for more than one possibility. His music can be played on any instrument, even taking the form of jazz or popular music. This could be a result of its strong kinetics, but in any case it stands in the greatest conceivable contrast to, say, Mozart! When deciding on what instrument to use, therefore, the first question that arises is whether it can accomplish that which is *absolutely necessary* to fulfill Bach's intention. Personally, I can thoroughly enjoy any instrument. I do not refer to a book of recipes and mindlessly follow their instructions, but in-

stead, to carry on with the metaphor, I go to the market and look for the most delicious things on offer – only then do I know what will be served at dinner! The ongoing discussion of what instruments to use, this state of constant change, keeps the interpretation alive and sends me back again and again to the written music, as it were. Hence it takes on the aspect of voyage of exploration.

Now my calling is that of a pianist, and as a consequence I was already playing Bach on the piano at the age of six. This holds for most of us; hence it is just as customary for us to play Bach on a piano as on a harpsichord. In my opinion, this question of why Bach should be played on a piano or a harpsichord is based on an unspoken assumption. If we say that a harpsichord is »right« for Bach's music in a historical sense, and use historical authenticity as a proof of the best way to present the music, then the harpsichord must be the better instrument. By the same token, the piano would automatically be the weaker instrument and its use would have to be justified.

I look at the matter from a different perspective in that I do not maintain that I play it on one instrument because I would not like to play it on the other. In principle, I will play any instrument that gives me pleasure and then make a conscious decision for one instrument based on the intended purpose. For example, I could not play a harpsichord in a concert held in a large hall. A CD, however, is for me a kind of concert, that is to say, an emotional, intellectual message conveyed by the artist to his audience, rather as a book is sometimes considered to be a letter from an author to his readers. In my experience, however, most people in the audience would prefer to hear

Bach on a piano.

Nonetheless, I did play the English Suites on the harpsichord in Stuttgart when preparing for this recording. Since I had the great fortune to be allowed to follow my own interests in playing for the Edition Bachakademie, I decided to use a piano in the end. It simply offers more advantages. Bach's ornamentation, for instance, the spice in his music, playful, full of sprightly energy, is more difficult to bring out to full satisfaction on an instrument with fifty-two grams of resistance than on the nifty, lighter action of the harpsichord, but the full, exalted sound of the piano gives you an idea of its philosophical weight. Moreover, I base my interpretation on the articulation and attempt to evoke more than is commonly heard on a piano, but without failing to consider tonal beauty. Bach's music is emotional, full of temperament and contradiction, dramatic, spectacular, calling for virtuosity as does perhaps only that of Liszt or Rachmaninoff – in this sense, the possibilities offered by a piano are also of great benefit. The structure becomes clearer thanks to the colors and dynamics – although it may be lacking in stringency.

Another advantage of this instrument is that it lets you shape the tones; the long tones sustain the tension and can veritably breathe, as if a voice were singing, which is only possible on a harpsichord when it is played in the right sort of room. Hence a piano sounds more cantabile and a harpsichord more loquacious, better suited to playing non-legato, however, what the latter strangles due to its dampers, the former allows to develop fully. So you see, not everything is ideal on every instrument! On the whole, it is challenging to face up to the developments, inclu-

ding the developments of the instruments. And it is even more challenging to play Bach's great music on a piano!

Authenticity and interpretation

Bach's ornamentation reflects the nature of the instruments common in his times; this is why the embellishments could often unnecessary on a piano. They do, on the other hand, make up a part of the esthetic impression, and Bach counts on them being an integral part of his music. Can I then say that since the sound of a piano makes ornamentation unnecessary I would be justified in leaving it out? No, Bach without ornamentation may sound good, but it is not Bach. Just as a selection of pieces from an opera are not the opera itself and spaghetti *carbonara* is only genuine *carbonara* with ham and not with bacon, even if some people like it with bacon. Indeed, music also has its own taste, smell, and identity!

The more you get into the composer's way of thinking, the better you begin to understand his music. In the eighteenth century the art of interpretation, the art of invention in the sense of the original author of music, was in full bloom. No performer of the time would have hit upon the idea of authoritative versions, undisturbed procedures so to speak. Different copies of the same music clearly demonstrate this fact. It is then the duty of the publisher to clarify these processes of change, as did Alfred Dürr in so exemplary a manner for the English Suites in the new edition of Bach's complete works. I read all this, take it into account, and then decide how to play the music in each case – today one way, tomorrow another.

It is therefore the first duty of us performers to study up as much as possible. Then, though, we put on our tuxedo and go on stage – and here is where we have to make music. This means we must have freedom to move, with all the risk this entails. Without this risk, however, there would never be any really great art. What has been piously preserved can be admired, but it is devoid of fascination. Stravinsky put it this way: the more constraints I set for myself, the more liberated I am. This is the never-ending adventure of the performer who takes his duty seriously.

Robert Levin

Studied under Louis Martin, Stefan Wolpe and Nadia Boulanger. He was invited by Rudolf Serkin to become director of the Department in the Theory of Music of the Curtis-Institute of Music in Philadelphia. In 1986 he was appointed to a post at the College of Music (Musik-hochschule) in Freiburg, and in 1993 he switched to Harvard University Cambridge/Mass. He enjoys international recognition as a soloist. He performs throughout the whole of Europe, North America, Australia and Asia, both with specialists in historical performing practices such as John Eliot Gardiner or Christopher Hogwood and also with conductors like Sir John Eliot Gardiner, Sir Simon Rattle or Bernard Haitink. His recordings of concertos by Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven caused a sensation. As a rule, he improvises cadenzas in clavichord concertos during concerts and also during recordings, in accordance with old practices. During the 1991 Mozart Year Robert Levin was commissioned by the International Bachakademie Stuttgart to work on a new orchestration and finish for Wolfgang Amadeus Mozart's «Requiem». For the Edition Bachakademie this exceptional artist has recorded all of Bach's concertos for one harpsichord (vol. 127 & 128), plays one of the instruments in terms of the concertos for two (vol. 129) three and four harpsichords (Vol. 130) respectively, and is involved as a soloist for the English Suites BWV 806 – 811 (vol. 113) and for both volumes of the Well-tempered Clavier (vol. 116 & 117), which he will record on different keyboard instruments.

»Six grandes Suites, composées de préludes, d'allemandes, de courantes, de sarabandes, de gigues, etc. Elles sont connues sous le nom de Suites anglaises parce que le compositeur les a écrites pour un Anglais de haut rang.«

Johann Nikolaus Forkel, 1802,

»Sur la vie et l'œuvre de Bach«

L'origine du titre des *Suites anglaises* de J. S. Bach, écrites dans un mélange de styles français et italien, reste encore un mystère aujourd'hui. L'explication donnée par Forkel repose principalement sur les dires de deux fils de Bach, Wilhelm Friedemann et Carl Philip Emanuel, et suggère l'emploi vraisemblable du titre *Suites anglaises* dans le cercle des proches de Bach, membres de sa famille ou élèves. Dans la plupart des copies conservées datant de la première moitié du 18^e siècle, elles portent simplement le nom de *suites avec préludes*. Nous ne possédons pas de manuscrit autographe qui éclairerait cette question, mais une copie datant à peu près de 1750, qui fut jadis en la possession du plus jeune fils de Bach, Johann Christian, titre la première suite de :

Suite 1 avec Prelude pour le clavecin. A#. composée. par. Jean Sebastian Bach. Fait par les Anglois. pp Jean Chretien Bach.

(L'inscription contient trois parties différentes: le titre et l'auteur, la remarque concernant les Anglais et celle concernant J. C. Bach.)

Quelle que soit la signification de leur titre, nous avons toutes les raisons de penser que les *Suites anglaises* furent le premier grand essai de Bach de composer des suites pour clavier de manière systématique. Selon toute probabilité, il faut retourner aux années de Weimar (1708-1714) pour en découvrir les origines. Aux environs de 1713, le style de Bach, qui avait été jusque-là le produit d'influences surtout indigènes, subit une transformation saisissante. Car c'est en cette année que son protecteur, le jeune duc Johann Ernst de Weimar au talent musical si précoce, rapporta de l'un de ses voyages en Europe une liasse d'œuvres publiées par les meilleurs compositeurs italiens, entre autres les concertos op. 3 de Vivaldi, *L'E-stro Armonico*. Quelques années auparavant, le jeune duc avait acquis les six *suites pour le clavecin* d'un compositeur français, Francis Dieupart, qui vivait à Londres depuis le début des années 1700. L'admiration ressentie par Bach pour la musique de Vivaldi est prouvée par tant de documents qu'il n'est pas nécessaire d'y revenir ici. Selon Forkel, la rencontre de Bach avec cette musique fut le catalyseur qui conduisit le compositeur à réorganiser complètement son style. Mais on sait moins bien l'intérêt et la considération portés par Bach à la musique française pour clavecin. Afin de parfaire sa connaissance du style de composition français, Bach copia chacune des six suites de Dieupart pour son propre usage. Alors qu'aucun autographe des *Suites anglaises* ne nous est parvenu, nous possédons la copie réalisée par Bach des suites de Dieupart – modèle le plus vraisemblable de l'œuvre de Bach. Une version primitive de la première Suite anglaise (BWV 806a), existant probablement déjà en 1710, fut peut-être le premier résultat concret

de l'application mise par Bach à étudier les suites de Dieupart. (Cette version est préservée dans un recueil manuscrit compilé par un parent éloigné de Bach, Johann Gottfried Walther, à partir de 1712 environ). L'influence de Dieupart sur Bach ainsi que certaines liaisons thématiques entre les suites de Dieupart et celles de Bach, mentionnées ci-dessous, furent relevées pour la première fois par Edward Dannreuther dans son traité *Musical Ornamentation* (1893/95).

Les dates des sources manuscrites conservées ainsi que les différences stylistiques évidentes font penser que Bach a conçu la première Suite anglaise (dont la première version connue porte le titre *Prélude avec les suites*) avant les cinq autres, comme un simple exercice de composition de musique de danse française, qu'il fit précéder d'un prélude dans le style du contrepoint «allemand». Ce prélude s'ouvre de manière significative par une citation directe des onze premières mesures d'une gigue provenant de la Première suite de Dieupart, également en la majeur. Ce qui distingue les compositions de Dieupart (publiées à Amsterdam en 1701) de la plupart des suites françaises écrites dans cet entre-deux-siècles, c'est l'utilisation d'une même succession invariable de mouvements dans toutes les pièces. Ainsi, à la différence des *préludes non mesurés* au caractère improvisé de D'Anglebert, Louis Couperin et autres, les ouvertures de Dieupart étaient entièrement écrites.

Les cinq autres *Suites anglaises* furent apparemment produites peu après l'année charnière 1713. Ces suites (et certainement les préludes qui en forment les

noyaux) furent conçues dès le départ comme un ensemble ordonné suivant les tonalités : c'est ce que montre la série des tonalités des œuvres BWV 807 à 811 : la mineur, sol mineur, fa majeur, mi mineur, ré mineur. La suite en la majeur plus ancienne, étant exclue de ce plan par sa tonalité, a peut-être été simplement ajoutée avec des additions et des corrections de peu d'importance, afin de compléter la série standard de six.

Il semble certain que les *Suites anglaises* ont été composées avant les six *Suites françaises* (BWV 812 à 817) et les six *Partitas* (BWV 825 à 830) qui forment la première partie de la *Clavierübung*. Les *Suites anglaises* ne figurent dans aucun des recueils compilés par Bach pour sa deuxième femme, Anna Magdalena, en 1722 et en 1725, contrairement à certaines suites des autres séries. Leur absence dans ces «albums de découpages familiaux» ainsi que le manque de tout autographe conservé, renforcent peut-être la théorie présumant que les *Suites anglaises* servirent à l'origine à exécuter une commande, la copie au net de Bach ayant aussi probablement fait office de partition pour présenter les pièces. La haute estime en laquelle Bach et son cercle tenaient ces œuvres est attestée par le fait qu'il nous en est parvenu plus de copies contemporaines que de toute autre suite pour clavecin composée par Bach.

La version qui semble la plus digne de foi dans les *Suites anglaises* a été écrite entre 1719 et 1725 par un élève de Bach qui fut éventuellement son associé à Leipzig, Johann Schneider, baptisé par les chercheurs

«Anonyme 5». Nous savons que le compositeur lui-même surveilla la production de cette copie, car il inséra sept mesures dans le prélude de la troisième suite. L'écriture de Schneider ressemble tellement à celle de Bach que le manuscrit fut très longtemps considéré comme un autographe authentique.

Ainsi, loin de représenter la dernière œuvre de Bach dans le genre de la suite pour clavier (comme le pensèrent les érudits qui firent travail de pionnier tels que Sir Hubert Parry et Albert Schweitzer), les *Suites anglaises* devraient plutôt évoquer à nos yeux l'image d'un compositeur jeune et curieux, portant un intérêt vital à une idée qui a passionnément occupé quelques-unes des plus grandes figures de la musique européenne du début du 18^e siècle – la fusion d'éléments empruntés à la composition française et à la composition italienne pour obtenir un style de musique plus grand que la somme de ses parties, ce qu'entendait par *les goûts réunis* François Couperin, le grand compositeur presque contemporain de Bach (et qui fut peut-être son correspondant). En effet, les *Suites anglaises* allient des préludes de style concertant à l'italienne, qui remplacent les ouvertures de Dieupart, avec des combinaisons de danses en style français et italien ainsi qu'avec des passages de contrepoint allemand. Bach s'emploiera à cette esthétique stylistique durant tout le reste de sa carrière.

Commande et composition

Vers 1717, l'avènement de l'Électeur de Hanovre comme roi d'Angleterre Georges I favorise des échanges diplomatiques croissants entre l'Angleterre et les états

allemands. Dans le sillage de ces échanges, Bach reçoit une commande d'un noble anglais de passage qui connaît et apprécie les suites de Dieupart vivant à Londres et demande à notre compositeur une série écrite sur le modèle des œuvres passées. Bach utilise comme préludes introductifs une série de cinq mouvements de concerto qu'il a composés à la suite de sa découverte révélatrice des concertos de Vivaldi, Marcello et autres compositeurs italiens, en 1713. Pour compiler une collection de suites, s'appuyant une fois de plus sur le modèle de la série de Dieupart, il adjoint à ses préludes une succession de danses françaises s'accordant avec eux, combinant fréquemment au sein d'un même mouvement des éléments des deux styles nationaux contrastés. Ce faisant, Bach marche consciencieusement dans les pas de François Couperin dont la musique lui inspire un profond respect. Finalement, pour compléter la commande, il a recours à la suite en la majeur (BWV 806a) composée quelques années plus tôt. En recopiant l'œuvre, il ajoute quelques mesures au prélude pour en améliorer le rythme harmonique, tout en simplifiant et rehaussant à la fois la succession de danses. Il ajoute une variante à l'une des courantes ainsi qu'une seconde bourrée, à jouer alternativement avec la bourrée existante, pour aligner la suite sur les œuvres plus récentes et plus à la mode. Il orne certaines des sarabandes d'agrément français, suivant en ceci les exemples qu'on peut trouver dans le Premier Livre de Pièces de Clavecin de Couperin. Il présente enfin le manuscrit autographe à son noble client après avoir fait faire une copie des œuvres pour son usage personnel. Par la suite, exception faite de leur utilisation comme pièces pédagogiques, Bach met de côté les Suites anglaises, ne voyant pas de raison de les remanier ou réviser davantage.

Chacune des Suites anglaises, comme les suites pour violoncelle seul (BWV 1007 à 1012, Edition Bachakademie Vol. 120), est constituée essentiellement de la même succession de mouvements: *prélude – allemande – courante(s) – sarabande/double – galanteries (gavotte/bourrée/passepied 1 et 2 alternativement)* [c.-à-d. 1, 2, 1 reprise] – *gigue*. Cette ressemblance structurelle a conduit certains érudits, Hans Eppstein par exemple, à assigner les deux groupes d'œuvres à la même période créative de Bach. Quoi qu'il en soit, les suites pour violoncelle, comme on peut l'attendre d'œuvres écrites pour un instrument à cordes solo, sont dans l'ensemble de style plus franchement italiennes que les *Suites anglaises*, exception faite des préludes qui, comme nous l'avons vu, sont principalement d'inspiration française, bien que présentant de bout en bout des éléments nettement italiens autant qu'autochtones.

Tout interprète qui prétend exécuter les pièces pour clavier de Bach dans un style idiomatique, doit prendre en considération un certain nombre d'éléments qui marquèrent profondément la musique du 18^e siècle, mais qui disparurent au fur et à mesure des époques suivantes. L'un des principaux éléments est l'ornementation, en règle générale improvisée par l'interprète à l'époque. Même si, à cet égard, la musique de Bach est peut-être plus détaillée que celle de n'importe quel autre compositeur baroque, les sources conservées font penser que Bach comptait bien sur ses interprètes pour exécuter de tels embellissements.

L'un des principaux indices est fourni par les exemples d'ornements, ou *agrèments*, qui suivent les sarabandes des Suites I et II. Ces exemples précieux laissent supposer quel genre d'ornementation devait être rendue dans les quatre sarabandes, sans ornements dans les sources. Étant donné l'importance de l'enseignement dans la carrière de Bach, il est probable qu'il conçut ses ornements comme modèles et non comme textes exigeant une interprétation au pied de la lettre sans la moindre modification.

Un autre indice révélateur des intentions de Bach est sa tendance générale à fournir des versions de plus en plus complexes d'œuvres qu'il modifia au fil des années – un fait particulièrement frappant dans les *Suites françaises*, mais également dans les deux livres du *Clavier bien tempéré*. Les embellissements que l'on entend ici ont été improvisés pendant les enregistrements et concernent en règle générale les reprises. L'ornementation apportée aux deux parties des sarabandes est modérée pendant la première exécution des deux moitiés, et plus recherchée pendant les reprises. Selon ce principe, les exemples d'ornements dans les sarabandes des Suites II et III sont exécutés pendant les reprises, avec des modifications ici et là; une figure mélodique supplémentaire dans la mesure finale de chaque moitié étant utilisée pour passer en douceur de la première exécution aux reprises.

Au cours de ces 75 dernières années, les interprètes de menuets et de trios – ou dans le cas des mouvements de *galanteries* dans les Suites anglaises – ont bien souvent négligé les reprises pendant les retours au menuet ou omis de jouer *alternativement* la pre-

mière des deux danses. Rien ne fait penser avec certitude que ce procédé est une invention du 20^e siècle – le fait est que, pendant les représentations en direct (pas seulement enregistrées) du début du 20^e siècle, aucune reprise, quelle qu'elle soit, n'était respectée, même pendant la première exécution. Cependant, tout porte à croire que les compositeurs des époques baroque et classique espéraient bien que toutes les reprises mentionnées fussent respectées, à moins d'une quelconque réserve (comme par exemple la remarque *Menuetto da Capo senza replica* après le trio). Le fait de respecter les reprises, comme dans le cas présent, donne beaucoup plus de poids à la symétrie de la première danse reprise, tout en donnant à l'interprète la possibilité de relever de plus grands défis et d'exécuter de plus grandes variations chromatiques.

Le fait d'avoir choisi le piano et non le clavecin pour cet enregistrement – voir interview plus loin dans le livret – ne signifie en aucun cas que les matériaux stylistiques caractéristiques d'une interprétation au clavecin doivent être négligés. Comme les organistes, les clavecinistes apprennent que le passage d'un manuel à l'autre pour des notations de fins de sections ou des contrastes dynamiques offre l'opportunité de faire une pause; de telles pauses, qui peuvent fournir un hiérarchie subtile si leur durée est appropriée, sont un instrument essentiel pour la présentation de la rhétorique. Certes, le pianiste peut effectuer des changements dynamiques sans pause et utiliser des nuances dynamiques à n'importe quel moment pour disposer d'éléments de contraste en permanence, ce qui n'est pas possible au clavecin. Néanmoins, la clarté de la structure chez Bach et le besoin pour la personne qui écoute de glaner de nouveaux caractères et certains

changements sont réellement servis par de telles pauses, même si un abus de changements chromatiques et dynamiques peut éclipser la rigueur et l'architecture de la musique.

Pour les clavecinistes, le choix de la registration est essentiel pour la représentation théâtrale et sensuelle de la musique. En plus des registrations standard de registres 8' (registres de base) inférieur (à l'arrière) et supérieur (à l'avant) d'un clavecin typique à deux manuels, les deux registres peuvent être accouplés, ou un registre peut être combiné au registre 4' du manuel inférieur dont l'octave est supérieure. (Rarement, les trois registres peuvent être combinés, mais dans ce cas la perte de subtilité dans la sonorité est perceptible). Sans oublier le «buff stop», que l'on trouve en général sur le registre 8' supérieur. Une autre possibilité, plus exotique-assez efficace si elle est utilisée avec modération – est d'utiliser le registre 4' sans le registre 8', afin de rehausser la musique d'une octave par rapport à la notation. Ce procédé est utilisé dans l'enregistrement de la Suite n° I, au moment où la Bourrée I reprend après la Bourrée II.

Le présent enregistrement reprend le texte de la *Neue Bach-Ausgabe* (nouvelle édition Bach) édité par Alfred Dürr. Les différentes interprétations des sources, rapportées exhaustivement dans le Bulletin critique de cette même édition, ont été consultées et utilisées. Aussi scrupuleuse que doit être l'étude de pièces de cette importance, l'interprète, qui s'est imprégné des principes de la pratique de l'époque, a la possibilité et le droit de fournir d'autres interprétations, à condition que celles-ci respectent le style de l'œu-

re. L'invocation modérée de ce procédé, tout comme les ornements improvisés, contribue, espérons-le, à apporter une certaine spontanéité à ces représentations, lesquelles aspirent à l'idéal attribué par Paul Valéry à Nadia Boulanger – enthousiasme et rigueur.

Suite n° en la majeur, BWV 806

La première Suite anglaise est presque exclusivement française par son style. Comme nous l'avons déjà mentionné, le prélude rend hommage à la gigue de Dieupart en citant directement la première section binaire de cette œuvre, par la suite développé en contrepoint allemand à deux contre quatre parties. Dans sa forme achevée, le prélude de Bach ressemble intimement à ses autres morceaux pour clavier écrits dans la même tonalité, notamment aux deux préludes en la majeur du *Clavier bien tempéré*. L'allemande à quatre temps est majestueuse et, contrairement aux exemples postérieurs de la même danse, exempte d'imitation; elle est suivie par pas moins de quatre courantes en style français (courante 1 et courante 2 avec deux *doubles* ou versions enrichies d'ornements). Ces *doubles* comportent deux variantes de styles contrastés: le premier est une version brillante de la courante précédente en style français, relevée par des éléments nettement italiens, tandis que le second (identique en fait à la courante 2 primitive de BWV 806a figurant dans le manuscrit de Walther) présente la courante avec une basse plus lente allant «au pas» – procédé qui réapparaît dans les courantes et autres pièces de danse des *Suites anglaises*. Il est utilisé dans toutes les sarabandes qui constituent le centre émotionnel de chaque œuvre. Celle qui se trouve dans

BWV 806 compte parmi les plus belles de Bach. Une comparaison avec sa version primitive (BWV 806a/iv) montre bien que Bach applique de plus en plus de manière sophistiquée l'ornementation italianisante au canevas peu dense de la danse originale. La paire de bourrées ménage un contraste par le ton mineur de la seconde danse, limitant la main droite à une tessiture plus grave que celle de la bourrée I. La gigue à deux parties avec sa mesure à 6/8 mètres contient les seules indications d'intensité sonore de toute la série de six suites, prouvant la volonté ferme de Bach de faire utiliser un clavecin à deux manuels. (De telles variations d'intensité sonore ne posent bien sûr aucun problème au piano).

Suite n° I en la mineur BWV 807

La seconde suite est, parmi les œuvres pour clavier de Bach, l'une de celles exerçant la séduction la plus immédiate et elle a été jouée et enregistrée plus souvent qu'aucune des cinq autres, au cours de la première partie du 20^e siècle, tant au piano qu'au clavecin. Elle doit sa popularité relative à son prélude magnifique et ardent, à sa sarabande d'une grande charge émotive (avec une série d'*agréments*), à ses charmantes bourrées (jouées *alternativement*) et à sa gigue ressemblant à une tarantelle qui doit être jouée trois fois, comme l'indique clairement Bach, et non pas deux fois comme de coutume. Dans les sources les plus sûres, les *agréments* pour la sarabande sont notés en soprano avec ornements, sans les notes graves. En collationnant simplement la version enrichie d'ornements avec les notes graves du texte sans ornements, les éditions déjà parues créent des discordances probable-

ment involontaires. Celles-ci ont été corrigées dans le présent enregistrement, où les *agréments* sont entendus dans les reprises.

Suite n° II en sol mineur BWV 808

La troisième suite, comme la seconde, est l'une des plus familières à l'oreille des auditeurs modernes. Elle s'ouvre par le prélude le plus manifestement vivaldien dont l'exposition audacieuse du thème incorpore des crescendos, en augmentant le nombre de parties dans chacune des sections de tutti. Malgré son caractère manifestement italianisant, le *prélude* présente une certaine similarité thématique avec l'une des autres suites de Dieupart – l'*ouverture* de la Suite n°V en mi mineur. Suivent l'*allemande* et la *courante* en style français – cette dernière se distinguant par les hémioles habituelles dans chaque section. La *sarabande* renferme une série d'*agréments* entièrement écrits, affectant non seulement les notes aiguës, mais également les graves, avec plusieurs modifications des notes intérieures. (Celles-ci sont exécutées lors des reprises). Une caractéristique frappante de la sarabande est le passage qui commence dans la mesure 17, dans lequel un accord de septième diminué est maintenu pendant trois mesures. Selon le principe du tempérament égal, cet accord divise l'octave en quatre parties égales: dans la mesure 17, la notation est mi-sol-si bémol-ré bémol, avec l'intervalle ré bémol-mi de sonorité identique (une seconde augmentée correspondant à un 3^e mineur). Un accord d'une symétrie aussi parfaite peut se résoudre en différentes clés, selon la notation utilisée, dans un processus appelé modulation enharmonique. Dans la mesure 18, Bach fait passer le ré

bémol en do dièse. Mais ce n'est pas tout. Dans la mesure 16, nous sommes en présence d'un la bémol mineur, par conséquent le mi dans la basse de la mesure 17 est véritablement un fa bémol (avec une résolution en la bémol, sauf dans la mesure suivante). Le passage au mi dans la mesure 17 laisse supposer un fa mineur, et le renversement de ré bémol en do dièse prépare la résolution en ré majeur, la dominante de la clé principale en sol mineur. Les *agréments* de Bach dans la mesure 17 renferment un do bémol, que l'on ne retrouve pas dans la version sans ornements, rendant ainsi évidente la référence au la bémol mineur. Les deux *galanteries* – des *gavottes* cette fois, qui sont peut-être les danses les plus ouvertement françaises de toute la série – forment de nouveau une autre structure ABA imposante. La seconde est composée sur une *musette* typiquement française ou note de basse persistante. La gigue en imitation, dont chaque moitié débute par une exposition fuguée à trois parties, s'organise rapidement en une structure à deux parties. Comme pour l'allemande ainsi que toutes les giges de la série, sauf celles de la Suite n° I, la deuxième moitié commence par un renversement du sujet d'ouverture et conduit BWV 808 à une conclusion sérieuse quoiqu'absolument italianisante.

Suite n°V en fa majeur BWV 809

La tonalité en fa majeur de la Suite n°V – le milieu de la succession des Suites II à VI ordonnée suivant les tonalités – crée une atmosphère de repos ensoleillé et moins profond après les tonalités de clé mineur des Suites II et III. Le *prélude* (noté *vivement* dans plusieurs sources anciennes – plutôt une indication de

mode que de tempo) est le troisième mouvement des Suites anglaises présentant une similarité thématique avec la série de Dieupart, en l'occurrence l'ouverture de la Suite n° II en si mineur. Les épisodes «solo» du prélude de Bach emploient une figuration ressemblant à celle qui se trouve dans le 5e Concerto brandebourgeois en ré majeur, BWV 1050, dont la version originale, BWV 1050a (trouvée dans Edition Bachakademie Vo. 130) pourrait dater de cette époque. L'allemande déploie ses triples croches (32ème de note) d'une durée ordinaire contre une figure mélodique de double croche (16ème de note) basée sur des triplets – invention à la mode réutilisée plus tard dans l'allemande de la 4e Partita de la *Clavierübung* (BWV 829/ii). Une courante de style français (qui est la norme dans les *Suites anglaises*) est suivie de la *sarabande*, sans ornements, dont les reprises sont enrichies d'ornements improvisés. Les deux *menuets*, joués *alternativement* (le second en relatif mineur) sont suivis d'une brillante *giga da caccia* – en fa majeur, naturellement, qui est le ton du cor de chasse. Comme dans toutes les giges figurant dans les *Suites anglaises* (sauf dans BWV 807), la section B présente un renversement du sujet introductif. Les sauts d'octave dans le soprano comme dans la basse rappellent l'*Air du postillon* du *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé* (BWV 992).

Suite V en mi mineur BWV 810

Le biographe de Bach, J. N. Forkel, faisait une place à part aux deux dernières Suites anglaises comme à des sommets de la musique pour clavier de Bach. La 5e suite débute par un prélude fugué qui, comme

ceux des Suites II à IV, introduit un épisode solo faisant contraste après l'exposition initiale. L'allemande, aux courbes mélodiques plutôt anguleuses, avec des parties de main droite et gauche se croisant en un point, est suivie d'une courante dramatique et fervente aux mesures fortement accentuées. La sarabande – son style *galant* différant des exemples classiques de cette danse trouvés dans les autres *Suites anglaises* – présente une méditation introspective d'effet très intime. C'est le mouvement le plus sobre, le plus simple et pourtant l'un des plus profonds de toute la série. Comme pour la Suite n°V, les sources manuscrites ne renferment pas d'ornement; le présent enregistrement présente des ornements dans les reprises. Viennent ensuite une paire de passepieds (danses vives à mesure ternaire), le second en ton majeur. La gigue finale – l'un des deux mouvements auxquels Forkel accorde une louange particulière en tant que «parfaits exemples de mélodie et d'harmonie» – introduit un thème remarquable pour le saut de la note tonique à des figures consécutives de deux notes qui constituent une ligne chromatique descendante de bout en bout. Normalement, ce moyen laisse supposer des soupirs, mais il s'est révélé que Bach ne lie pas de groupes à deux notes; en effet, l'utilisation plus récente de paires d'accords dans le même rythme laisse supposer que Bach a délibérément évité l'effet traditionnel. Le dynamisme torrentiel de la seconde moitié, qui se termine par un mi grave à temps faible, munit la suite d'une conclusion obstinée et haletante.

Suite VI en ré mineur BWV 811

L'immense et complexe prélude à la figuration mérisante et au contrepoint rigoureux est en fait une combinaison de *prélude* et *fugue*. Après l'introduction lente et soutenue au moyen de pédales de tonique et de dominante, Bach développe les possibilités inhérentes au *contrepoint* dit *renversible* – dont les notes qui le composent sont aussi effectives les unes que les autres, quelle que soit leur répartition dans la structure. (Inutile de dire que ce moyen exige un exceptionnel talent de composition). Ce moyen, étudié tout au long des *Suites anglaises*, atteint ici son point culminant. Après le prélude vient une allemande sophistiquée dont le mouvement de base à doubles croches (16ème de note) est rehaussé par l'emploi d'une figuration ornementale que l'on trouve aussi dans d'autres pièces pour clavier de Bach telles que l'*Invention* en si bémol majeur, BWV 785 (Vol. 106) ou le prélude en sol mineur, BWV 861, issu du Livre I du *Clavier bien tempéré* (Vol. 116). Elle est suivie d'une courante française sur fond de « basse au pas » italienne (comme dans le second double de BWV 806). L'impressionnante sarabande à la composition concise est agrandie et illuminée par l'addition d'un double entièrement écrit, dans le *style brisé* français (c.-à-d. avec arpège figuré) évidemment destiné à être joué en tant que pièce séparée. Vient ensuite une paire de gavottes, dont la première continue comme la courante les motifs de « basse au pas » (ou courant dans le cas présent), tandis que la seconde (comme celle de la Suite n° II) est une gavotte ou la *musette* avec des effets de bourdon hypnotiques. Après cette étrange paire d'agitations pastorales, la suite termine

la série entière par ce qui est peut-être la gigue la plus extraordinaire de Bach. Dans la seconde section de cette pièce démoniaque et difficile, Bach anticipe l'emploi qu'il fera lui-même bien plus tard de l'«écriture miroir», étudiée de manière exhaustive dans *L'Art de la Fugue* (BWV 1080, Vol. 134). Avec ses harmonies saisissantes et ses longs trilles chromatiques sur des pédales prolongées, ce mouvement présente (comme la fugue en si mineur, BWV 869, Livre I du *Clavier bien tempéré*) une sorte de composition en «couronne d'épines» – conclusion bizarre mais forçant l'admiration donnée à une série qui est très probablement l'un des premiers chefs-d'œuvres de Bach.

Robert Levin

L'éternelle aventure de l'interprète

Les Suites anglaises sont les premiers chefs-d'œuvre incontestés de Johann Sebastian Bach. On ne peut qu'être en admiration devant ces pièces quand on connaît le contexte dans lequel elles ont vu le jour. La musique de Bach est au début plutôt conventionnelle et attachée à la tradition, même s'il s'agit de pièces remarquables comme «Actus tragicus» ainsi que d'autres cantates ou pièces d'orgue. On ne connaîtrait sans doute pas ces pièces si Bach n'avait pas attiré sur lui l'attention des générations futures grâce à ses chefs-d'œuvre! Ces œuvres de jeunesse contiennent déjà, sous une forme latente, quelque chose de remarquable. Mais il leur manquait une étincelle pour que ce quelque chose s'enflamme et s'épanouisse.

Cette étincelle fut la rencontre avec la musique d'Antonio Vivaldi à Weimar. Là, Bach entre en possession de notes qu'il étudie en décidant de les apprendre. Les partitions lui suffiront, et il n'aura pas besoin, comme Schütz, Händel ou Mozart, d'aller chercher les sources en Italie. C'est peut-être cela qui lui permit de cultiver son caractère cosmopolite et de mélanger les éléments italiens, français et allemands, sans prédominance de l'une ou de l'autre partie, pour créer quelque chose de nouveau qui ne garderait rien de l'aspect conventionnel de maître incontesté.

Ce style se retrouve pour la première fois dans les Suites anglaises. Cette musique, tout comme les œuvres d'orgue de Weimar, est surtout pleine de désinvolture; Bach prend apparemment beaucoup de plaisir à jouer avec les motifs, à les répéter, les arranger, les

modifier. Les mouvements introductifs des différentes suites notamment, sont le reflet d'un nouvel horizon: alors que la première suite en la majeur adhère encore au modèle français de Dieupart, par conséquent que c'est une pièce plutôt élégante et parfumée, les autres préludes sont des mouvements da capo dont le début, bien arrêté, est suivi comme dans un concerto grosso d'épisodes solo et tutti. Tout cela, Bach le doit à Vivaldi.

Dans un autre ordre d'idées, les Préludes ont quelque chose de novateur. Avec leur envergure, elles assoient toutes les suites dans leur caractère, avant même que celles-ci n'entament les danses. C'est ainsi qu'il est possible de se faire une idée de la teneur spirituelle de la pièce, que l'on perçoit peut-être le plus nettement dans la sixième suite. L'allemande, le deuxième mouvement, reflète déjà le caractère de la suite, tandis que dans les Suites françaises, le caractère ne se dessine que dans les Allemandes, pièces d'ouverture. Ainsi commence avec les Suites anglaises une évolution, qui se terminera avec les partitas de Leipzig, où Bach, de manière très individuelle, accorde encore plus d'importance aux mouvements introductifs, notamment en les désignant de différentes manières.

Les Suites anglaises de Bach forment tout un cosmos dont les différentes pièces, avec leur préludes, fonctionnent comme des systèmes planétaires. L'harmonique de ces pièces par exemple ne se limite pas aux seules toniques et dominantes; Bach va rechercher jusqu'à cinq tonalités différentes dont les accords de toniques se trouvent sur les différents niveaux de la tonalité principale, de telle façon que l'on sait toujours clairement comment le système fonctionne.

Cela, aucun des contemporains de Bach n'osera jamais faire! Par ailleurs, tout ceci reflète aussi la foi de Bach. Même dans ses versions les plus instrumentales, la musique de Bach est une exaltation de Dieu et une édification de l'esprit.

Steinway ou clavecin?

Je pense que Bach a composé les Suites anglaises pour un large éventail d'instruments. D'un certain point de vue, c'est une musique qui est caractéristique du clavecin, car elle ne demande aucun son de liaison prolongé. D'autre part, Bach n'exige pas de zones sonores différentes, contrairement à ce qu'il fera plus tard par exemple dans les Variations Goldberg. On pourrait même jouer les Suites à l'orgue, car elles offrent des possibilités infinies pour l'articulation.

De toute façon, la musique de Bach offre en principe toujours plus qu'une possibilité. On peut jouer sa musique sur n'importe quel instrument, on peut même l'interpréter comme du jazz ou du pop. Ceci est peut-être dû au rythme régulier et très peu fluctuant, contrairement à la musique de Mozart par exemple! Pour choisir l'instrument, il faut donc se poser la question de savoir si l'on peut réaliser ce que Bach considère comme *absolument indispensable*. Moi-même, je suis tenté par tous les instruments. Je n'ouvre pas un livre de cuisine pour m'en tenir strictement aux instructions, comme un esclave; je vais au marché – pour en rester à cette comparaison –, je cherche les offres les plus savoureuses et je sais ce qu'il y aura à manger ce soir! Le fait d'aborder en permanence la question du choix de l'instrument ainsi que le chan-

gement permanent maintiennent le caractère énergétique l'interprétation et, pour ainsi dire, me replonge sans cesse dans les notes. C'est comme partir à la découverte.

Pianiste à l'origine, j'ai interprété Bach au clavier dès l'âge de six ans. C'est ce que la plupart d'entre nous ont fait; Bach sur un Steinway est tout aussi naturel que Bach sur le clavecin. À mon avis, la question «pourquoi jouer du Bach sur un Steinway?» repose sur une allégation qui n'a encore jamais été vraiment exprimée. En effet, si l'on affirme que, du point de vue historique, le clavecin est «bon» pour la musique de Bach, et cette affirmation vise à mettre en évidence l'authenticité historique comme preuve de l'interprétation la meilleure possible, alors le clavecin doit également être l'instrument le plus approprié. Inversement, le Steinway serait alors automatiquement l'instrument le moins approprié; il faut alors justifier sa décision.

J'aborde le problème d'un autre point de vue et je ne dis pas: j'interprète sur cet instrument parce que je ne veux pas jouer sur un autre instrument. En principe, je joue sur tous les instruments avec lesquels j'ai plaisir à jouer et j'opte ensuite délibérément pour un instrument, en tenant compte des circonstances. Pour un concert dans une grande salle par exemple, je ne peux pas jouer sur le clavecin. Or, un CD est pour moi une sorte de concert, un message émotionnel et spirituel de l'artiste à son public. Tout comme pour certains auteurs un livre est une lettre adressée à ses semblables. Cependant je sais par expérience que la plus grande partie du public souhaite entendre Bach sur un piano à queue.

Toutefois, avant le présent enregistrement, j'ai inter-

prété à Stuttgart les Suites anglaises au clavecin. À présent, grâce à l'Edition Bachakademie, j'ai la formidable opportunité de procéder à ma manière et je me suis finalement décidé d'utiliser le Steinway. Les avantages sont tout simplement en surnombre. L'ornementation chez Bach par exemple, la saveur de sa musique, gaie et insouciance, pleine d'originalité et d'énergie, sera représentée sur un instrument avec seulement 52 grammes de résistance d'une manière moins parfaite qu'avec la mécanique nerveuse et plus légère du clavecin; cependant le timbre noble et plein du Steinway permet mieux d'approcher les sphères philosophiques. Ensuite, j'essaie une interprétation, issue de l'articulation, qui va plus loin que ce qu'on entend ordinairement sur un piano à queue, sans laisser de côté la pureté sonore. La musique de Bach est émotionnelle, pleine de tempérament et de contradiction, dramatique, spectaculaire et pleine de virtuosité comme seulement la musique de Liszt ou de Rachmaninov peut l'être aussi – car elle permet d'exploiter les possibilités d'un Steinway. La structure possède plus de clarté grâce à une expression et une dynamique renforcées – et peut-être manque de rigueur.

Un autre avantage de cet instrument est la possibilité d'adapter les sons; des sons prolongés maintiennent la tension et respirent, comme pour le chant, ce qui n'est possible sur le clavecin que si l'on joue dans un endroit approprié. Tandis que le Steinway est donc chantable, le clavecin est plutôt loquace et convient fort bien par exemple au non-legato; mais ce qui sur le Steinway est étouffé, est mis en valeur sur le clavecin. Comme vous voyez: tout n'est pas idéal sur chaque instrument! Dans l'ensemble, cela constitue un

défi de réagir de cette manière aux évolutions, notamment à l'évolution des instruments. Et jouer la musique géniale de Bach sur un Steinway est un défi encore plus grand!

Authenticité et interprétation

Chez Bach, l'ornementation reflète la réalité des instruments de l'époque; c'est pourquoi, les ornements semblent souvent ne pas être nécessaires sur le Steinway. Par contre, ils font partie de l'esthétique, Bach les considère comme partie intégrante (caractère de l'aspect extérieur) de sa musique. Puis-je donc dire: le timbre du piano à queue ne nécessite pas d'ornements, donc je les laisse de côté? Non, la musique de Bach sans ornements est belle, certes, mais ce n'est pas du Bach. Tout comme une section d'opéra n'est pas un opéra et que les spaghettis à la carbonara sont cuisinés uniquement avec du lard (à vrai dire du pancetta) à la «carbonara» et non pas avec du jambon, même s'ils sont aussi très bons avec du jambon. Oui, la musique a aussi une saveur, une odeur et une identité!

Plus on se met à la place du compositeur, plus on comprend sa musique. Au XVIII^e siècle, l'art de l'interprétation, de l'invention s'épanouissait dans l'esprit du père de la musique. À cette époque, les interprètes ne savaient pas qu'il existait des versions définitives, des déroulements pour ainsi dire sans perturbations. Les différentes copies de la même musique le montrent très clairement. Aujourd'hui, le devoir d'un éditeur est de mettre à jour ces processus de métamorphose, comme l'a fait d'une manière exemplaire

Alfred Dürr dans la Neue Bachausgabe avec les Suites anglaises. Je lis tout cela, en prend note et décide ensuite de la façon dont je vais interpréter la musique – aujourd'hui de cette façon, demain autrement.

En tant qu'interprètes de la musique, nous avons d'abord le devoir de comprendre le plus possible. Ensuite, nous revêtons notre habit, montons sur scène, où nous devons faire de la musique. Pour cela, il faut avoir une certaine liberté et prendre tous les risques. Or, sans risque, le grand art n'aurait jamais existé. Le respect peut être loué, mais il ne fascine pas. Stravinski l'a exprimé en disant: «plus je me limite, plus je me libère». C'est cela, l'éternelle aventure de l'interprète qui prend son devoir au sérieux.

Robert Levin

Études chez Louis Martin, Stefan Wolpe et Nadia Boulanger. Dirige à la demande de Rudolf Serkin le service de théorie musicale du Curtis-Institute of Music de Philadelphie. Est nommé en 1986 à l'école supérieure de musique de Freiburg, part en 1993 pour la Harvard University Cambridge/Mass. Robert Levin est mondialement reconnu en tant que soliste; il se produit partout en Europe, en Amérique du Nord, en Australie et en Asie, non seulement avec des spécialistes de la pratique historique d'exécution, comme John Eliot Gardiner ou Christopher Hogwood, mais aussi avec des chefs d'orchestre comme Sir John Eliot Gardiner et Sir Simon Rattle ou Bernard Haitink. Ses enregistrements avec des concerts de Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven ont fait sensation. Il improvise, selon la pratique ancienne, les cadences des concertos pour clavecin aussi bien en concert que lors d'enregistrements sur disque. En 1991, l'année de Mozart, il élabore pour la Internationale Bachakademie Stuttgart une nouvelle instrumentalisation et un nouvel achèvement du «Requiem» de Wolfgang Amadeus Mozart. Pour l'Edition Bachakademie, cet artiste d'exception enregistre tous les concerts de Bach pour clavecin (vol. 127 et 128), en jouant à chaque fois l'un des instruments dans les concerts pour deux (vol. 129), pour trois et quatre clavecins (vol. 130) et se consacre en tant que soliste aux suites anglaises BWV 806–811 (vol. 113) ainsi qu'aux deux volumes du Clavier bien tempéré (vol. 116 & 117), qu'il enregistrera sur plusieurs instruments à clavier.

«Seis grandes suites que constan de preludios, allemandes, courants, zarabandas, gigas etc. Son conocidas como las Suites inglesas porque el compositor las escribió para un noble inglés.»
J. N. Forkel, 1802 «En Vida y Obra de Bach»

El origen del título de las *Suites inglesas* de J. S. Bach, compuestas como una mixtura de estilos francés e italiano continúa en las tinieblas. La explicación de Forkel, basada primordialmente en la información que recibiera de los hijos de Bach, Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel, sugiere el empleo probable de ese título entre el círculo de familiares y discípulos de Bach. En la mayoría de las copias conservadas de la primera mitad del siglo XVIII, su título es *Suites con preludios*, así a secas. Aunque no hay manuscrito autógrafo capaz de arrojar más luces, una copia que data más o menos de 1750 y que estuvo alguna vez en poder Johann Christian, el hijo menor de Bach, ostenta la siguiente portada referida a la primera suite:

«Suite 1 avec Prelude pour le clavecin. A#. composée. par Jean Sebastian [sic] Bach. Fait [sic] par les Anglois. pp Jean Chretien Bach».

(El título incluye tres partes: el título y el autor, una observación acerca de los ingleses y la constancia de propiedad de J. C. Bach.)

Existe bastante evidencia de que, cualquiera que fuese la significación de su título, las *Suites inglesas* constituyeron el primer ensayo importante de Bach en la composición sistemática de suites para teclado. Todo

parece indicar que para descubrir sus orígenes hemos de remontarnos a los años de Bach en Weimar (1708-1714). Alrededor de 1713, el estilo de Bach como compositor sufrió una dramática metamorfosis tras haber sido una simbiosis de influjos casi todos locales. Fue ése el año en que el mecenas de Bach, el duque Johann Ernst de Weimar, joven y músico precoz, regresó de una de sus giras europeas trayendo consigo un paquete de composiciones escritas por sobresalientes músicos italianos, incluidos los conciertos op. 3 de Vivaldi, *L'Estro Armonico*. Pocos años antes, el joven duque había adquirido las seis *Suites pour le clavier* de un compositor francés llamado Francis Dieupart, quien residía en Londres desde inicios del siglo XVIII. La admiración de Bach por la música de Vivaldi está tan bien documentada que no requiere mayor comentario en esta ocasión. Según Forkel, el contacto de Bach con esta música fue el catalizador que le llevó a modificar decisivamente su estilo de compositor. Es menos conocido, sin embargo, hasta dónde llegaba su interés y qué opinaba de la música francesa para clave. A fin de profundizar en el estilo francés, Bach copió las seis suites de Dieupart para su uso personal. Esta copia -que es el modelo más probable de la obra de Bach- ha sobrevivido a diferencia del manuscrito autógrafo de las *Suites inglesas*. Una versión anterior de la primera Suite inglesa (BWV 806a) que parece haber existido ya alrededor de 1710 fue quizá el primer resultado concreto del exhaustivo estudio de las suites de Dieupart por parte de Bach. (Esta versión se conserva en una colección de manuscritos compilados allá por 1712 por Johann Gottfried Walther, un pariente lejano de Bach.) El influjo de Dieupart en Bach junto a varias relaciones temáti-

cas entre las suites de éste y aquél, que se mencionan abajo, fue advertida la primera vez por Edward Dannreuther en su tratado que lleva por título *Ornamentación Musical* (1893/95).

Las fechas que tienen las fuentes de los manuscritos conservados así como las evidentes discrepancias estilísticas sugieren de forma plausible que Bach concibió la primera Suite inglesa (su primera versión conocida se titulaba *Prelude avec les suites*) antes que las otras cinco como un ejercicio sencillo de composición de música francesa para danza introducida por un preludio contrapuntístico de estilo «alemán». Significativamente, este preludio se inaugura con una cita textual de los once primeros compases de la giga de la Suite de Dieupart en la misma clave de La mayor. Lo que distingue las composiciones de Dieupart (publicadas en Amsterdam en 1701) de la mayoría de las suites francesas fechadas tras el cambio de siglo es su empleo de una secuencia invariable de movimientos a todo lo largo de la recopilación. Son igualmente notables las oberturas que Dieupart escribió en partituras completas a diferencia de los improvisados *préludes non mesurés* de D'Anglebert, Louis Couperin y otros.

Las cinco suites inglesas restantes fueron producidas al parecer poco después del año crucial de 1713. Que estas obras (y ciertamente los preludios que constituyen sus núcleos) se concibieron desde un principio como una serie ordenada por tonalidades se deduce de la secuencia de claves de BWV 807-11: la menor, sol menor, Fa mayor, mi menor, re menor. La primera suite en La mayor, cuya tonalidad la excluye de este

esquema, parece haber sido colocada como un simple apéndice con adiciones y correcciones menores a fin de completar la serie convencional de seis.

La evidencia exterior respalda la hipótesis que antepone en orden cronológico las Suites inglesas a las Suites francesas (BWV 812-17) y las seis Partitas (BWV 825-30) que constituyen la primera parte de los *Ejercicios para clave*. Las *Suites inglesas* no aparecen en ninguna de las colecciones que Bach compiló para su segunda esposa, Anna Magdalena, en 1722 y 1725, mientras que sí figuran suites procedentes de las otras series. Su ausencia de estos «álbumes familiares de recortes» y el no haberse conservado ningún manuscrito autógrafo corrobora quizás la teoría de que las *Suites inglesas* sirvieron originalmente para cumplir un encargo y que la copia en limpio de Bach era la partitura de presentación. La gran estimación que Bach y sus allegados sentían por estas piezas queda documentada por la supervivencia de más copias contemporáneas a este compositor que de las demás suites para clave que él escribió.

La que viene a ser quizás la versión más fidedigna de las Suites inglesas fue producida entre 1719 y 1725 por Johann Schneider, alumno de Bach y su socio eventual, a quien los musicólogos bachianos conocen como Anónimo 5. Bach en persona incluyó siete compases en el preludio a la tercera suite, lo que prueba que supervisó la elaboración de esta copia. La caligrafía de Schneider se asemejaba tanto a la del compositor que los estudiosos de Bach han supuesto hasta hace poco que el manuscrito es del puño y letra de este último.

En consecuencia, las *Suites inglesas*, no representan la última palabra de Bach en el género de la suite para teclado (opinión que sostuvieron destacadas autoridades bachianas como Sir Hubert Parry y Albert Schweitzer), pues son más bien el fruto de un compositor joven e inquisitivo vitalmente comprometido con una idea que apasionó a algunas de las figuras cimeras de la música a principios del siglo XVIII: la fusión de elementos de la música francesa e italiana para producir un estilo musical que fuese mayor que la suma de sus partes, lo que se dio en llamar *les goûts réunis* por el gran François Couperin, cuasi contemporáneo de Bach, con quien éste mantuvo al parecer correspondencia. En efecto las Suites inglesas conjugan preludios de estilo concertante italiano, que vienen a suplir las oberturas de Dieupart, con estilos de danza franceses e italianos combinados y con el contrapunto alemán como elemento vernáculo. Esta estética sería un elemento clave del estilo de Bach durante su carrera restante de compositor.

Misión y composición

Alrededor de 1717, cuando empezaba a intensificarse el intercambio diplomático entre Inglaterra y los estados germanos asociados al acceder el Príncipe Elector de Hannover al trono real inglés con el nombre de Jorge I, Bach recibe un encargo de un noble inglés que se halla de visita, quien conoce y admira las suites de Dieupart, residente en Londres, e invita a Bach a componer una recopilación inspirada en las obras anteriores. Bach recurre a modo de preludios introductorios a una serie de cinco movimientos de *concerto* que había compuesto en 1713 al inicio de su re-

velador hallazgo de conciertos de Vivaldi, Marcello y otros compositores italianos. Para completar su recopilación de suites utilizando de nuevo la de Dieupart como modelo base, adjunta a sus preludios una secuencia coherente de danzas francesas, combinando a menudo dentro de un solo movimiento elementos propios de los dos estilos nacionales contrastantes. Bach sigue deliberadamente en este aspecto los pasos de François Couperin por cuya música siente un gran respeto. Finalmente, a fin de coronar el encargo, recurre a la suite en La mayor (BWV 806a) compuesta por él pocos años antes. Al ejecutar la nueva copia de la obra añade algunos compases al preludio para mejorar su ritmo armónico al tiempo que reduce y perfecciona la serie de danzas. Agrega una variante a una de las courantes y también una segunda *bourrée* a ejecutar alternándola con la ya existente a fin de poner la suite a tono con las piezas posteriores más de moda. Adorna algunas de las zarabandas con *agrément* franceses, imitando los ejemplos que figuran en el Premier Livre de Pièces de Clavecin de Couperin. El manuscrito autógrafo es presentado a su noble mecenas una vez que Bach ha copiado las obras para su uso personal. Salvo por el empleo permanente que hace de las Suites inglesas como piezas didácticas, Bach las deja de lado al no hallar razones valederas para rehacerlas o revisarlas posteriormente.

Cada una de las Suites inglesas, al igual que las suites para violonchelo *senza basso* (BWV 1007-12, Edition Bachakademie vol. 120) contiene en lo esencial la misma serie de movimientos: *Prelude – Allemande – Courante(s) – Sarabande/Double – Galanterien (Gavotte/Bourrée/Passépied 1 y 2 alternativement [p.ej.*

1,2,1 repetida]) – Gigue. Esta similitud estructural ha inducido a algunos estudiosos, como Hans Eppstein, a atribuir ambas serie de obras al mismo periodo creador de Bach. Sin embargo, las suites para violonchelo, como cabe esperar de piezas para instrumento solista de cuerda, son por lo general más claramente italianas por su estilo que las *Suites inglesas*, las cuales, como ya se ha visto, proceden mayoritariamente del estilo francés salvo los preludios, aunque poseen también elementos claramente italianos alternando con los vernáculos.

Todo ejecutante que se afane por ofrecer una interpretación fiel al estilo bachiano de sus obras para teclado deberá tener en cuenta numerosos elementos claves de la música del siglo XVIII que fueron desapareciendo en los periodos estilísticos subsiguientes. Un punto crucial es la ornamentación que por regla general la improvisaba el instrumentista. Si bien la música bachiana es quizás más explícita en este aspecto que la de cualquier otro compositor del barroco, hay bastantes indicios de que Bach esperaba que los intérpretes mismos aportasen los adornos musicales.

Una de las pistas radica en los ornamentos convencionales o *agrément* que caracterizan a las zarabandas de las suites II y III. Estas preciosas muestras sugieren el tipo de adornos que se han de añadir a las zarabandas desprovistas de los mimos en las fuentes originales. Si tenemos presente la importancia clave de la didáctica en la carrera de Bach, cabe pensar que los adornos que el compuso hacían las veces de modelos y no de notas a ejecutar sin la más mínima alteración. Otra pista que conduce hacia el pensamiento musical

de Bach se refleja en su tendencia general a crear versiones cada vez más elaboradas de sus obras a medida que las iba revisando al paso de los años, hecho muy evidente en las Suites francesas y también en los dos tomos del Clave bien temperado.

Los ornamentos que figuran en la presente grabación fueron improvisados durante las sesiones discográficas. Se aplican por lo común a las repeticiones; los ornamentos son modestos en las dos mitades de las zarabandas la primera vez y se tornan más abundantes en las repeticiones. Fiel a este principio, los ornamentos de las zarabandas de las Suites II y III, se ejecutan en las repeticiones con alternancias ocasionales; el último compás de cada mitad incluyen figuras melódicas adicionales para suavizar las transiciones entre las primeras y las demás repeticiones.

Al interpretarse minuetos y tríos o las secuencias de *galanteries* a lo largo de los últimos 75 años se ha hecho costumbre omitir las repeticiones al retornar al minuetto o interpretar *alternativement* la primera de las dos danzas. No hay pruebas fehacientes de que este procedimiento no sea más que una invención del siglo XX. En efecto, en audiciones en vivo (no sólo grabaciones) registradas a principios de ese siglo no se producen repeticiones ni siquiera la primera vez. Hay sin embargo considerable evidencia de que los compositores de los periodos barroco y clásico esperaban que los ejecutantes respetasen las repeticiones identificadas como tales salvo indicación contraria (especificando p. ej. *Menuetto da Capo senza replica* después del trío). La observancia de las repeticiones, como en este caso, coloca más en primer plano la simetría de la

primera danza repetida y brinda al intérprete más oportunidades y desafíos para ejecutar variaciones ornamentadas.

La preferencia otorgada al piano frente al clave en esta grabación, comentada en una entrevista que figura en otro lugar de este cuadernillo, no implica descuidar los recursos estilísticos característicos de la ejecución en este último instrumento. A igual que los organistas, los clavecinistas advierten que el movimiento físico de un manual a otro para separar secciones o lograr contrastes dinámicos brinda una ocasión propicia de hacer una pausa; tales pausas, que pueden establecer una sutil jerarquía si su duración se gradúa con minuciosidad, aportan una herramienta esencial para la configuración de la retórica. Ahora bien, un pianista puede alterar la dinámica sin necesidad de pausas y puede aplicar los matices dinámicos en cualquier momento para ofrecer un elemento siempre disponible de contraste, de lo que no es capaz el clave. Sin embargo, la transparencia de la estructura bachiana y la necesidad que tiene el oyente de percibir cambios de carácter queda bien satisfecha por esas pausas, tal como el abuso del ornamento y la variación dinámica puede oscurecer el rigor y la arquitectura de la música.

Para los clavecinistas, la selección de registros es un medio fundamental para la expresión dramática y emotiva de la música. Además de los registros estándar de 8' grave (posterior) y agudo (anterior) (que suenan al unísono) de un típico clave a dos manuales, es posible de acoplar ambos registros o combinar cualquiera de los dos con el registro de 4' del manual inferior que suena una octava más alto de lo que se toca.

(Las raras veces que se pueden combinar los tres registros es palpable la pérdida de matices sonoros.) Existe también un registro de laúd que se localiza en el registro superior de 8'. Hay además un recurso más exótico y muy eficaz si se emplea con mucha parsimonia que es el registro de 4' sin el de 8', elevando la música una octava por encima de la notación musical. Esta técnica se puede apreciar en la grabación de la Suite II, cuando el *Bourrée* I se repite después del *Bourrée* II.

La presente grabación se basa en el texto de la *Neue Bach-Ausgabe* (Nueva Edición Bach) editada por Alfred Dürr. Se han consultado y aplicado en ciertos casos las lecturas alternativas de las fuentes, que se abordan profusamente en los comentarios de dicha edición. Por muy minucioso que deba ser el estudio de obras tan importantes, el instrumentista imbuido en los principios de la fidelidad estilística tiene la ocasión y el derecho a aportar lecturas suplementarias si lo juzga oportuno siempre y cuando se ajusten al estilo de la obra. Cabe esperar que al uso moderado de esta técnica lo mismo que los ornamentos improvisados contribuyan a dar a estas interpretaciones una sensación de espontaneidad en aras del ideal que atribuyó Paul Valéry a Nadia Boulanger: entusiasmo y rigor.

Suite I en La mayor, BWV 806

La primera Suite inglesa es de un estilo casi exclusivamente francés. Como lo hemos visto, el preludio rinde homenaje a la giga de Dieupart citando directamente la primera sección binaria de la obra y desar-

rollando luego su motivo melódico en el más genuino contrapunto alemán de dos a cuatro voces. En su versión acabada, el preludio de Bach se asemeja mucho a sus otras piezas para teclado en la misma tonalidad, a saber, los dos preludios en La mayor de *El clave bien temperado*, (Vol. 116 y 117). La majestuosa *allemande* en compás de cuatro por cuatro, que no es imitativa en contraste con ejemplos posteriores de la misma danza, precede nada menos que a cuatro *courantes* a la francesa (*courante* 1 y *courante* 2 con dos *doubles*, o versiones ornamentadas). Estos *doubles* comprenden dos variantes contrastadas por su estilo: la primera es una versión brillante y de evidente sabor italiano de la *courante* a la francesa que la precede, mientras que la segunda (virtualmente idéntica a la *courante* original 2 de BWV 806a contenido en el manuscrito de Walthers) presenta la *courante* con un bajo más lento y «andante», una idea recurrente entre las *courantes* y otros movimientos de danza de las *Suites inglesas*. Son sobre todo las zarabandas las que constituyen el núcleo emocional de cada pieza. El ejemplo hallado en es uno de los más bellos de Bach. Comparada con su versión anterior (BWV 806a/iv), ésta revela a las claras el empleo cada vez más sofisticado que hizo de las ornamentaciones italianas al aplicarlas a las escuetos contornos de la danza original. La pareja de *bourrés* suministra el contraste al situar la segunda danza en tonalidad menor confinando la mano derecha a una tésitura más baja que la de la *Bourrée* I. La giga a dos voces en compás de 6/8 contiene las únicas indicaciones dinámicas de la serie completa de seis suites, revelando la prescripción bachiana de un clave a dos manuales. (Estas variaciones dinámicas no son por supuesto ningún problema para el piano.)

Suite II en la menor, BWV 807

La segunda suite es una de las obras para teclado más atractivas de Bach; durante los primeros decenios del siglo XX fue interpretada y grabada con mayor frecuencia que cualesquiera de las cinco restantes, tanto en piano como en clave. Su relativa popularidad se debe a su preludio magnífico y vigoroso, una zarabanda de fuerte carga afectiva (con una serie muy emocionante de *agrément*s en las fuentes más fidedignas, escrita sólo en la línea del soprano), encantadores *bourrées* (ejecutados *alternativement*) y una giga emparentada con la *tarantella* que, como Bach lo indica expresamente, ha de tocarse tres veces en vez de las dos habituales. En las fuentes más fiables, los *agrément*s para la zarabanda consisten sólo en una línea de soprano con ornamentos, sin las voces inferiores. Al yuxtaponer sin más la versión ornamental con las voces inferiores de la partitura no ornamentada, las ediciones ya publicadas provocan colisiones probablemente no intencionales. Esta situación se ha rectificado en la presente grabación en la que los *agrément*s se escuchan en las repeticiones.

Suite III en sol menor, BWV 808

La tercera suite es, como la segunda, una de las más familiares al oído de las audiencias modernas. Se inaugura con el preludio más obviamente vivaldiano de la serie con un audaz planteamiento temático que incorpora crescendos debidos al creciente número de voces en cada uno de los pasajes en tutti. A pesar de su inconfundible sabor italiano, el *prelude* guarda una estrecha relación temática con las suites de Dieu-

part—la *ouverture* de la Suite IV en mi menor. Siguen a continuación la *allemande* y de la *courante* a la francesa —caracterizada esta última por las habituales hemíolas de cadencia en cada sección— la zarabanda incluye un juego completo de *agrément*s que conciernen no sólo a la voz superior, sino también al bajo, incluyendo varias modificaciones a las voces intermedias. (Éstas se ejecutan en las repeticiones). Un rasgo sorprendente de la zarabanda es el pasaje que empieza en el compás 17 en el que un acorde de séptima disminuida se prolonga a lo largo de tres compases seguidos. En el mismo temperamento, este acorde divide la octava en cuatro partes iguales: en el compás 17 consta de mi, sol, si bemol, re bemol, siendo idéntica la sonoridad del intervalo re bemol-mi (pues la segunda aumentada equivale a la tercera menor). Un acorde de simetría perfecta como éste puede resolverse en diferentes tonalidades, según la lectura aplicada, a través de un proceso denominado modulación enarmónica. En el compás 18, Bach reproduce el re bemol como do sostenido, pero el asunto no acaba allí. Estamos en la bemol menos en el compás 16, tal como la nota mi en el bajo del compás 17 es realmente un fa bemol (con su resolución a la bemol esperada en el siguiente compás). La transformación a mi en el compás 17 sugiere un fa menor, y el reemplazo de re bemol por do sostenido prepara la resolución a re mayor, la dominante de la tonalidad fundamental que es sol menor. Los *agrément*s de Bach en el compás 17 incluyen un do bemol que no figura en la versión sin ornamentos, lo que hace patente la referencia a la bemol menor. Las dos *galanteries* —esta vez gavotas, quizás las danzas más declaradamente francesas de toda la serie — configuran otra imponente estructura ABA.

La segunda fue compuesta en torno a una típica *musette* francesa o bordón. La giga imitativa inaugura sus dos mitades con una exposición fugada a tres voces que no tarda en asentarse en una textura a dos voces. Como la *allemande* y todas las gigas del conjunto, salvo las de la Suite II, la segunda mitad invierte el sujeto principal (volviéndolo boca abajo) y conduce la BWV 808 hasta un final serio e italianizado por completo.

Suite IV en Fa mayor, BWV 809

La tonalidad de fa mayor de la cuarta suite —la etapa intermedia en la secuencia de tonalidades de las suites II-VI— recrea una atmósfera de calma risueña y menos profunda después de las tonalidades menores de las suites II y III. El preludio (con la prescripción *vivement* en varias fuentes antiguas para indicar más el carácter que el *tempo*) es el tercer movimiento de las Suites inglesas con afinidad temática con las suites de Dieupart, en este caso la obertura de la Suite III en si menor. Los episodios en «solo» de Bach aplica una figuración similar a la del Concierto de Brandemburgo N° 5 en Re mayor, BWV 1050, cuya versión original BWV 1050a (incluida en la Edition Bachakademie, vol. 130) puede datar de este periodo. La *allemande* despliega su ritmo de cuatro por cuatro con pasajes de fusas contra una figura melódica de semicorcheas basada en tresillos —un recurso en boga que se repetirá más adelante en la *allemande* de la cuarta partita (BWV 829/ii). Tras una *courante* de estilo francés (normal en la *Suites inglesas*) se dejar oír la zarabanda, llana y sin ornamentos, cuyas repeticiones reciben adornos improvisados. Los minuets aparejados y je-

cutados *alternativement* (el segundo en la relativa menor, re) ceden paso a una brillante *giga da caccia*, en Fa mayor como es natural por ser ésta la clave del corno de caza. Los saltos de octava en tiple y en bajo evocan el *Aria di postiglione* de el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (BWV 992).

Suite V en mi menor BWV 810

J. N. Forkel, el biógrafo de Bach, destacó las dos últimas suites inglesas como las dos obras cimeras de la música bachiana para teclado. La quinta suite se inicia con un preludio fugado que, como los de las suites II-IV, incluye un episodio solista como contraste después de la exposición inicial. La *allemande*, con sus contornos melódicos más bien angulosos, con sus partes para la mano derecha y la izquierda que se entrecruzan en un punto, cede paso a una *courante* dramática e intensa con compases muy acentuados. La zarabanda —con su estilo galante bien diferente de los clásicos ejemplos de esta danza que figuran en todas las demás *Suites inglesas*— articula una meditación introspectiva de íntima apariencia. Es el movimiento más sobrio y simple a la par que uno de los más profundos de toda la serie. Como en la Suite IV, las fuentes manuscritas no incluyen ornamento alguno; la presente grabación incluye los ornamentos de las repeticiones. Se oye a continuación una pareja de *passepieds* (danzas ternarias de tempo rápido), la segunda de ellas en tonalidad mayor de tónica. La giga final —uno de los dos movimientos elegidos por Forkel para unirlos como «ejemplos acabados de melodía y armonía»— introduce un tema notable por su salto desde la tónica hacia figuras sucesivas de notas apa-

rejadas que configuran una línea cromática descendente. Este recurso sugiere por lo general el suspiro, pero resulta sintomático el que Bach no ligue los grupos de dos notas; en efecto, el recurso tardío de pares de acordes con el mismo ritmo sugiere que Bach evitó deliberadamente el matiz afectivo convencional. El ímpetu avasallador de la segunda mitad, que culmina en un mi grave nada convencional, aporta a la suite un final de vértigo.

Suite VI en re menor, BWV 811

El extenso y complejo preludio con su fascinante figuración y su riguroso contrapunto es en el fondo una combinación de preludio y fuga. Al cabo de una introducción lenta y sostenida en torno a las notas-pedal en tónica y dominante, Bach desarrolla las posibilidades inherentes al denominado *contrapunto invertible*, en el que sus voces tienen la misma eficacia cualquiera que sea su disposición en la textura. (Huelga decir que este recurso exige una gran habilidad compositiva). Esta técnica, explorada por Bach en sus *Suites inglesas* alcanza aquí un punto culminante. Acabado el preludio empieza la sofisticada *allemande* cuyos pasajes fundamentales de semicorcheas se intensifican con el uso de la figuración ornamental que aparece también en otras obras bachianas para teclado como la Invención en Si bemol mayor, BWV 785 (vol. 106) y el Preludio en sol menor, BWV 861, del Libro I del *Clave bien temperado* (vol. 116). Se oye a continuación una *courante* francesa superpuesta a un «bajo andante» italiano (como en el segundo *double* de BWV 806). La zarabanda, tersa e imponente, aparece ampliada e iluminada por la añadida de un *double* de notación completa en *style brisé* francés (con arpeggios figurados) con la clara intención de que se ejecute como pieza aparte. De la pareja de gavotas, la primera se ciñe como la *courante* a los moldes del «bajo andante» (en este caso de prisa), mientras que la segunda (tal como la BWV 808/vi) es una *gavotte ou la musette* con hipnóticos efectos de bordón. Tras este caprichoso par de ráfagas pastoriles, la suite – y con ella la colección completa – culmina en la que vendría a ser quizás la giga más extraordinaria de Bach. En la

segunda sección de esta pieza difícil y demoníaca, Bach anticipa su «escritura invertida» que iba a explorar a fondo en *El arte de la fuga* (BWV 1080, vol. 134). Con sus impactantes armonías y sus largos trinos cromáticos en notas-pedal extendidas, este movimiento constituye (como la fuga en si bemol menor del Libro I del *Clave bien temperado*) una especie de «corona de espinas» en términos de composición, una conclusión exótica a la par que convincente de una recopilación que parece ser una de las obras maestras más tempranas de Bach.

Robert Levin

La aventura interminable del intérprete

Las Suites inglesas son las primeras obras maestras, absolutas, de Johann Sebastian Bach. Toda admiración es poca si contemplamos las circunstancias en las que compuso estas piezas. La música de Bach anterior a ésta es convencional y pegada a la tradición, incluidas obras de gran calado como el «Actus tragicus» y otras cantatas y piezas para órgano. ¡Quién sabe si ahora las conoceríamos de no haber llamado Bach la atención de la posteridad con sus obras maestras! Es cierto que estas composiciones tempranas tienen en el fondo algo de obras maestras, pero estaban aguardando la chispa que las inflamase y las llevase a su apoteosis.

Esta chispa fue la cita de Bach con la música de Antonio Vivaldi, en Weimar. Recibir las partituras, abrirlas y decidirse a aprenderlas fue todo uno. Las notas le bastaron: no tuvo necesidad de explorar las fuentes

en Italia como lo hicieron Schütz, Händel y Mozart. Acaso fue así como cultivó su naturaleza cosmopolita, fundiendo los elementos italianos, franceses y alemanes en un todo nuevo y equilibrado sin predominio de ninguno de los tres y sin tener adherido ningún convencionalismo de los maestros de antaño.

Las huellas de este estilo afloran por vez primera en las Suites inglesas. Esta música es eminentemente lúdica, como lo son también las piezas para órgano que Bach escribió en Weimar; el compositor se divierte sin duda jugando con los motivos, reiterándolos, trabajándolos, alterándolos. Son en particular los primeros movimientos los que reflejan el nuevo horizonte: mientras que la primera suite, en La mayor, tiene aún como paradigma al francés Dieupart, siendo por lo tanto una pieza más bien elegante y perfumada, los demás preludios son movimientos *da capo*, asentados desde el comienzo y seguidos por episodios en *solo* y en *tutti*, a la manera del Concerto grosso. Bach recibió todo esto de Vivaldi.

Los preludios contienen también un elemento programático en otro sentido al dejar establecido con su extensión el carácter de toda la suite antes de que empiecen los movimientos de danza propiamente dichos. Así, el oyente se hace una idea del contenido ideal de la pieza, lo cual es más evidente quizás en la sexta suite. En ésta es la Allemande, el segundo movimiento, la que refleja ya el carácter de la suite, mientras que en las Suites francesas, la Allemande es el movimiento inicial y su carácter no está aún cuajado por completo. En consecuencia, las Suites inglesas dan comienzo a una evolución que ha de culminar en

las Partitas compuestas en Leipzig, en las que Bach confiere mayor peso y personalidad a los movimientos iniciales, nombrándolos además con designaciones perfectamente matizadas.

Las Suites inglesas de Bach constituyen un cosmos; las distintas piezas con sus preludios articulan un verdadero sistema planetario. Sus armonías, por ejemplo, no se circunscriben a la tónica y la dominante; Bach procura hasta cinco tonalidades diferentes cuyos acordes de tónica se encuentran en cada uno de los niveles de la tonalidad principal, dejando ver con transparencia cómo funciona el sistema. ¡Ninguno de los contemporáneos de Bach se atrevió a tanto! Es más: todo lo dicho refleja asimismo la fe del compositor. Incluso en el género puramente instrumental, la música bachiana glorifica a Dios y reconforta los espíritus.

¿Steinway o clave?

Bach, a mi modo de ver, compuso las Suites inglesas pensando en un empleo muy amplio de las mismas. En cierto modo se ciñen a la típica música para clave pues no requieren notas alargadas. Pero Bach, por otro lado, no prescribe variar los timbres, como sí lo haría más tarde, por ejemplo, con sus Variaciones Goldberg. Se podría interpretar las suites incluso en órgano dadas las amplísimas posibilidades que ofrecen para la articulación.

Por regla general, Bach deja abierta más de una posibilidad. Su música se puede tocar en cualquier instrumento, hasta como jazz o música pop. La causa puede estar en el poderoso ritmo, en el motor de su

música, diferente por completo de la de Mozart, para citar un ejemplo. Así que al escoger un instrumento cabe preguntarse si es posible hacer realidad lo que para Bach ha de ser imprescindible. Yo, por mi parte, me entusiasmo con cualquier instrumento. Prefiero no sugerir ningún recetario que me esclavice con sus prescripciones y me encamino al mercado -valga la comparación- a ver lo que se ofrece allí sólo entonces sé lo que voy cenar al llegar la noche. Esa ocupación continua con la instrumentación, ese cambio permanente mantiene viva la interpretación y me obliga a retornar una y otra vez a la partitura. Es como un viaje a tierras ignotas.

Soy pianista de vocación y con seis años de edad ya tocaba piezas de Bach. Casi todos los que han estudiado piano han hecho lo mismo; Bach en un piano Steinway es tan obvio como Bach en un clave. Creo que el preguntarse con extrañeza por qué tocar Bach en un Steinway obedece a un supuesto que hasta ahora no se ha formulado con entera claridad. Si se afirma que el clave es el instrumento históricamente «adecuado» para la música bachiana y si se afirma tal cosa para presentar la autenticidad histórica como prueba de la mejor realización de esa música, cabe asumir entonces que el clave es el instrumento mejor. Un Steinway, en cambio, sería automáticamente el instrumento inferior, lo que obligaría a justificar de alguna manera la decisión de interpretar a Bach en ese piano.

Yo veo el asunto desde un punto de vista distinto y no digo que toco en este instrumento porque no quiero tocar en el otro, pues toco por principio todos los instrumentos que me gustan y elijo deliberadamente

uno de ellos en función del objetivo que me he propuesto en cada caso. Si se trata de un concierto en una gran sala, por ejemplo, no puedo tocar el clave. Ahora bien, grabar un disco es para mí ni más ni menos que tocar en un concierto, es transmitir el mensaje emocional, espiritual, del artista al público. Tal como piensan algunos escritores para quienes un libro es como una carta a sus contemporáneos. Y la experiencia me dice que el público prefiere mayoritariamente escuchar a Bach en un piano de cola.

Ahora bien, poco antes de realizar la presente grabación ejecuté las Suites inglesas en Stuttgart en clave. Pero como la Edition Bachakademie me brinda la gran oportunidad de obrar conforme con mis intereses, he optado al fin y al cabo por el piano Steinway. Es que las ventajas son preponderantes. Por ejemplo, los recursos ornamentales de Bach, que son la salsa de su música, elementos lúdicos, plenos de originalidad y de energía, no se reproducen con tanta perfección en un teclado que opone una resistencia de sólo 52 gramos que con el *nervioso* y más ligero mecanismo de un cembalo; y pleno sonido de un Steinway aumenta la profundidad expresiva. Mi propósito es lograr una interpretación fruto de la articulación, que intente ir más allá de lo que estamos habituados a escuchar de un piano de cola, pero sin perder de vista la belleza del sonido. La música bachiana es emocional, temperamental, conflictiva, dramática, espectacular, virtuosa como la de Liszt o de Rachmaninov: ahí salen a relucir las virtudes de este piano. La estructura se torna diáfana gracias a los colores y la dinámica, y eso compensa la falta de rigor instrumental. Otra ventaja más de este instrumento reside en la po-

sibilidad de modelar los sonidos; las notas largas se mantienen en tensión, respiran como en el canto, lo que el clave no consigue sino en salas con acústica adecuada. Mientras que el Steinway es cantable, el clave es más bien verbal y se presta por ejemplo para la ejecución en *non legato*, que en el piano se diluye apagado por el amortiguador. Como se ve, no todo es ideal en cada instrumento! En realidad, es todo un reto afrontar los cambios, entre ellos la evolución de los instrumentos. ¡Y mayor desafío aún es tocar en un Steinway la sublime música de Bach!

Autenticidad e interpretación

El aparato ornamental bachiano refleja las características de los instrumentos de su tiempo, por lo que los adornos resultan a veces del todo innecesarios en un Steinway. Por otro lado forman parte de la estética: Bach cuenta con ellos como componente sustancial de su música (carácter, forma). ¿Puedo suprimir entonces los ornamentos ya que la sonoridad del piano de cola los hace superfluos? La respuesta es no. Bach sin ornamentos sigue siendo bello, pero deja de ser Bach. Así como una selección de arias no es una ópera y el spaghetti carbonara no sea carbonara sino con panceta, por mas bien que sepa el jamón. La música tiene sabor, olor, tiene idiosincrasia.

Cuanto más nos compenetrarnos con un compositor, más nos sensibilizamos con respecto a su música. El siglo XVIII floreció el arte de la interpretación, el arte de la invención dentro del espíritu del compositor originario. La existencia de versiones de observancia obligatoria que no admiten variación alguna era una idea ajena a los ejecutantes de aquella época. Así lo

prueban a las claras la diversidad de copias de una misma composición. El deber del editor en este caso es señalar esas metamorfosis, como lo hizo de manera ejemplar Alfred Dürr con las Suites inglesas en la Nueva Edición Bach. Yo leo todo ese material, lo asimilo y decido a continuación cómo he de tocar la música en cada circunstancia: hoy así y mañana de otro modo.

Los intérpretes estamos, pues, en la obligación de informarnos de antemano lo mejor posible. Pero luego nos enfundamos el frac, subimos al escenario y nos lanzamos a hacer música, que es una labor sensual. Para eso hay que moverse con libertad y con todo el riesgo que ella implica. Porque sin riesgo jamás se ha producido Arte con mayúsculas. La actitud devota podrá llamar a admiración pero no fascina. Stravinsky lo ha resumido así: cuanto más me abstengo, más me libero. He ahí la aventura interminable del intérprete que toma en serio su deber.

Robert Levin

estudió con Louis Martin, Stefan Wolpe y Nadia Boulanger. Por invitación de Rudolf Serkin dirigió el Departamento de Teoría de la Música del Curtis-Institute of Music de Filadelfia. En 1986 fue llamado al Conservatorio Superior de Música de Friburgo y en 1993 pasó a la Harvard University Cambridge/ Mass. Como solista goza de prestigio internacional. Recorre toda Europa, Norteamérica, Australia y Asia, unas veces con especialistas en prácticas de interpretación histórica como John Eliot Gardiner o Christopher Hogwood, y otras con Directores como Sir John Eliot Gardiner y Sir Simon Rattle o Bernard Haitink. Hicieron furor sus ejercicios con conciertos de Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. Las cadencias en conciertos para piano son improvisadas por él básicamente tanto en el concierto como en los ejercicios grabados en discos, siguiendo la forma de actuación antigua. En el año de Mozart de 1991, Robert Levin elaboró por encargo de la Academia Internacional Bachiana de Stuttgart una nueva instrumentación y acabado del «Requiem» de Wolfgang Amadeus Mozart. Este artista excepcional graba para la Edition Bachakademie todos los conciertos para clavicémbalo (vol. 127 & 128) y toca uno de los instrumentos en conciertos para dos (vol. 129) y para tres y cuatro clavicémbalos (vol. 130), consagrándose como solista a las suites inglesas BWV 806–811 (vol. 113) así como a ambos volúmenes del Piano bien templado (vol. 116 & 117) que se ejercitará en diferentes instrumentos de teclado.

