



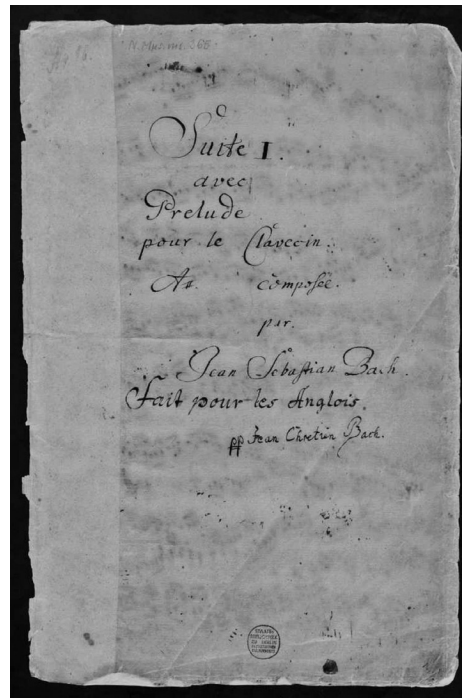
CHACONNE

Bach

COMPLETE
ENGLISH
SUITES

SOPHIE YATES *harpsichord*

CHANDOS early music



Courtesy of Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz
(<https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN856891193>)

Facsimile of the first page of a surviving manuscript copy of Suite I (see p. 33 for further details)

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Six ‘English’ Suites (c. 1715 – 20)

COMPACT DISC ONE

Suite I, BWV 806

27:40

in A major • in A-Dur • en la majeur

1	Prélude	2:51
2	Allemande	6:28
3	Courante I	1:58
4	Courante II avec deux Doubles	3:42
5	Sarabande	4:27
6	Bourrée I – Bourrée II – (Bourrée I repetatur et claudatur)	5:08
7	Gigue	3:05

	Suite II, BWV 807	25:05
	in A minor • in a-Moll • en la mineur	
8	Prélude	5:07
9	Allemande	4:51
10	Courante	2:04
11	Sarabande – Les agréments de la même Sarabande	4:01
12	Bourrée I alternativement – Bourrée II – (Repetatur Bourrée I)	5:19
13	Gigue – Da Capo (senza ripetizione) al Fine	3:41
	Suite III, BWV 808	21:12
	in G minor • in g-Moll • en sol mineur	
14	Prélude	3:24
15	Allemande	4:37
16	Courante	2:40
17	Sarabande – Les agréments de la même Sarabande	3:45
18	Gavotte alternativement – Gavotte II ou la Musette – (Repetatur Gavotte I)	3:38
19	Gigue	3:05
	TT 74:12	

COMPACT DISC TWO

	Suite IV, BWV 809	22:49
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
1	Prélude. Vivement	5:05
2	Allemande	4:19
3	Courante	1:51
4	Sarabande	4:03
5	Menuet I – Menuet II – (Repetatur Menuet I)	3:51
6	Gigue	3:38
	Suite V, BWV 810	23:18
	in E minor • in e-Moll • en mi mineur	
7	Prélude	5:05
8	Allemande	4:47
9	Courante	2:24
10	Sarabande	3:56
11	Passepied I en Rondeau – Passepied II – (Repetatur Passepied I)	3:54
12	Gigue	3:10

	Suite VI, BWV 811	28:25
	in D minor • in d-Moll • en ré mineur	
13	Prélude. [] – Adagio – Allegro	9:04
14	Allemande	4:48
15	Courante	2:59
16	Sarabande – Double	3:45
17	Gavotte I – Gavotte II – (Repetatur Gavotte I)	4:10
18	Gigue	3:36
	TT 74:47	

Sophie Yates harpsichord

Double manual Flemish harpsichord by Andrew Garlick,
 Buckland St Mary (Somerset),
 copy of the petit ravalement instrument by Ioannes Ruckers, 1624,
 now at the Musée Unterlinden, Colmar, France

Harpsichord supplied and tuned by Andrew Garlick
 Temperament: Vallotti
 Pitch: A = 415 Hz



Sophie Yates

Bach: Six 'English' Suites

Invitation to the dance

There is no surviving autograph manuscript of Bach's 'English' Suites, and for such a set of magnificent pieces, an important and well-loved part of the baroque keyboard 'canon', surprisingly little is known about its history. What we do know is that the suites are amongst Bach's earlier works – probably written in the second decade of the eighteenth century – and that the appellation 'English' was not given to them until the 1750s. A handwritten copy owned by Bach's youngest son, Johann Christian, bore the following inscription on the title page of the first suite: 'Fait pour les Anglois', and this seems to have given rise to the nickname that has identified them ever since. Another, if slightly more oblique, connection to Englishness appears through the French composer Charles Dieupart (c. 1667 – c. 1740), who had settled in London and worked at the Drury Lane Theatre. J.S. Bach copied out and studied Dieupart's *Six Suites de Clavessin* of 1701, the form of which he then replicated in his 'English' Suites. Each suite begins with a substantial movement (called 'Ouverture' in Dieupart's case) which is

followed by the traditional allemande, courante, sarabande, 'galanteries' (a variety of smaller-scale dances, such as bourrées and minuets), and a final gigue.

In order to understand these fascinating works on a deeper level, we have to appreciate the importance of dance in the cultural context of eighteenth-century Europe. As a social skill, the ability to dance correctly was considered so vital that every court had a Dancing Master, often French, who taught the different types of dance to aspiring courtiers. Because of this, dancing, and by extension the instrumental dance suite, was one of the factors contributing to French taste's becoming a defining characteristic of the baroque style. As the Dancing Master traditionally taught by playing tunes on the violin, the essential rhythmic character that would govern the steps had to be encapsulated by melody alone. Consequently, it is quite possible that Bach's own renditions of the dance forms were influenced by the playing of Jean-François Monjou – Dancing Master at the Cöthen court, where the young Johann Sebastian worked from 1717 until 1723.

By contrast, the French keyboard style of this period embraced the *style luthé* which placed harmony, rather than melody, to the fore: the so-called *clavecinistes* sought to emulate the playing of the great seventeenth-century lutenists by using broken chords to create a resonant, textured effect. For me, one of the extraordinary things about the 'English' Suites is the way in which Bach so skilfully manages to balance the use of counterpoint, in which each voice contains the character of the dance in its melody, with this luxuriously harmonious, French *style brisé*.

By using a 'Prélude' to open each suite, Bach is not only paying homage to Dieupart but, again, to a French tradition. The art of preluding was an important skill for seventeenth-century lutenists: this was the ability to improvise an introductory piece both to set a mood and to test the temperament – that is, the tuning – by running through all the keys needed for the repertoire which would follow. The freely improvised style became so fashionable that keyboard composers started writing down their own versions – *préludes non-mesurés* – in which no bar-lines or time values were given; it was up to the player to interpret the harmonic rhythm in his or her own way. However, in his 'English' Suites,

Bach re-imagines the prelude, creating substantial, highly structured opening movements. These are longer than any of the dances and progress through several different sections, a structure somewhat reminiscent of that of the toccatas that he had been writing earlier in the century.

Suite I, BWV 806

It is in the opening movement of the first suite, in A major, that we see the closest kinship to the French prelude, the arpeggios of the first two bars, especially, recalling the unmeasured style. This piece, in its unassuming serenity, sets the scene for a suite which seems rather earlier in style than the other five. The Allemande, which retains the gentle mood, also makes use of *style brisé* by means of wide-ranging arpeggios, and really allows the instrument to sing through the elegantly spare texture.

There are two Courantes in the First Suite, the second of which has two *doubles*, in which Bach gives us different versions of fully written-out ornamentation. Amongst the traditional dances in a suite, the courante was one of the most important and complex. A French *courante* (as opposed to an Italian *corrente*) will contain cross-rhythmic devices, juxtaposing groups of two and three,

sometimes simultaneously between different voices in the counterpoint. This pair is no exception, and the *doubles* of the second Courante subtly enhance these rhythmic relationships, allowing us to appreciate them in different lights. I have chosen to use the first *double* as a repeat of Courante II and then to play the second without internal repeats. This approach is based on the *da capo* form used in movements such as the bourrées, minuets, and gavottes and on the instruction at the end of the Gigue of Suite II, where Bach asks that the whole movement be played through once more, but *senza ripetizione*.

The character of these suites is often epitomised by the Sarabande, which can be regarded as their emotional core. This A major Sarabande reminds me of 'La Majestueuse' by François Couperin, also from his first *ordre*, or suite, of harpsichord pieces. It shares the same combination of a simple, almost austere structure and extravagant left-hand ornamentation in the second half.

The atmosphere is lightened by the pair of Bourrées that follow. There is often an element of playfulness in the *galanteries*, and a pastoral atmosphere, so important in French court culture, is evoked by the drone effect in the bass. The first suite ends with a light Gigue, which forms a graceful contrast to

some of the more rumbustious, bacchanalian Giges we will encounter in the later suites.

Suite II, BWV 807

The Préludes of Suites II – V are much more extended than that of the first suite and all are fast, full of vitality, and fizzing with energy. It is not until the Prélude of the final suite that Bach returns to the French roots of the form: a slowly arpeggiated, exploratory opening followed by a longer, more formally contrapuntal section.

The dance movements of Suite II begin with a thoughtful Allemande reminiscent of Bach's contemporary Rameau, which is followed by a Courante characterised by an atypical emphasis on the down-beat. This is underlined by Bach's unusual articulation marks, which ask the player to group together sets of four quavers, thus creating a sense that the music flows directly away from the first beat of the bar. I find these rare articulation marks fascinating as they appear to show only what would have been unexpected to contemporary players, and this in itself offers insights into the performance practice of the time.

The Sarabande, too, of Suite II has unusual markings – this time directing the player to arpeggiate the first beat of the bar. A

Sarabande traditionally will emphasise the second beat but here it seems that Bach wants us to achieve that without spreading the chord, thus creating a contrast with the softer effect of the arpeggiated first beat. This gives the Sarabande an awe-inspiring grandeur, which is only increased by the written-out ornamentation of its *double*.

I use the special sound of the leather plectrum, called the buff stop, to add to the sweet, pastoral character of the second of the pair of Bourrées, after which follows the first of the boisterous Giges that conclude Suites II – V. This one has an irresistible, earthy vitality similar to that of the last movement of the fifth Brandenburg Concerto, and Bach asks us to play the whole movement for a third time as if he were enjoying the dance too much to stop!

Suite III, BWV 808

The Prélude of Suite III is in a fast 3 / 8, a quaver figure which starts on the second beat pushing over the bar-lines and through the phrases with great energy, whilst overlapping scale passages rush helter-skelter down to the bass. By contrast, the following Allemande and Courante are much more sober and, to me, have that wonderful sense of inevitability that Bach can generate.

The Sarabande has a tragic rhetoric, underscored by a bass line which uses pedal notes, diminished harmonies, and chromatic shifts. The second half is full of pathos, made almost operatic by Bach's written-out *agréments*. The two contrasting Gavottes continue to play with the idea of a drone, or bass pedal. The first skips forward impetuously at the beginning, only to be tethered to the spot by insistently repeated bass notes in the second half. Gavotte II is subtitled 'Musette' after the small, courtly French bagpipes the gentle sound of which immediately summons up the pastoral scenes of Rameau's operas.

In the Gigue that follows, the descending, opening theme is inverted in the second half – a technique which Bach employs in all the remaining Giges of the 'English' Suites. The use of sequences and displaced rhythmic patterns gives this movement its playful character.

Suite IV, BWV 809

In Suite IV, Bach steps back somewhat from the strongly energetic character of the previous two Suites. Interestingly, its Prélude is the only one carrying a tempo marking – *Vivement* – and, although fast, it is a breezy *alla breve* without the purposeful nature of

the *Préludes* in Suites II and III. Instead, it generates a strong sense of narrative, stemming from a multiplicity of melodic ideas. The tempo marking clearly seemed necessary to Bach, as otherwise the complex character of this prelude might dissuade the player from a fast tempo.

Opposition of light and shade runs through this suite's *Allemande*, in which some unsettling harmonic language casts a shadow over the innocent, triplet-embellished opening. A short *Courante* is followed by a notably spare and simple *Sarabande*. In this movement, in contrast to the corresponding one of the previous two suites, Bach offers no ornamented *double*, but leaves it to the player. I feel that the simplicity of this movement has a quiet, chorale-like power of its own, and aimed with my ornaments not to obscure this. Two elegant *Menuets* then precede a *Gigue* in which syncopated leaps of an octave bring to mind a hunting horn.

Suite V, BWV 810

The theme of the *Prélude* of Suite V has a dancing, dotted rhythm and whirling triplets, in comparison to which the *Allemande*, *Courante*, and *Sarabande* are more sedate. They are complemented by the most extended and unusual of the 'galantries' in the set,

a pair of *Passepieds*, the first of which is in rondo form.

Suite VI, BWV 811

Both the fifth and sixth suites end with highly harmonically adventurous *Gigues*, as if Bach is becoming bolder and more experimental with the dance form as the set proceeds. The *Prélude* that begins Suite VI is the longest, and there is a return to written-out ornamentation in the melancholy *Sarabande*. However, the most thrilling and exceptional movement of all must be the *Gigue*: relentless trills and frantic chromaticism running through the inner parts, this movement provides an exhilarating finale to these glorious suites.

© 2021 Sophie Yates

Sophie Yates began her early musical education at Chetham's School of Music and progressed to the Royal College of Music and the Sweelinck Academie at the Conservatorium of Amsterdam. Having won the international Erwin Bodky competition at the Boston Early Music Festival, she toured and broadcast throughout the eastern states of America, and now performs regularly around Europe, the United States, and Japan, having also visited Morocco, Syria, and Western

Australia. She gives recitals at the Wigmore Hall and South Bank in London, and at the international festivals of Flanders, Biella, Utrecht, York, and Mafra, as well as the Quincena Musical in San Sebastián, among others. A passionate performer on original instruments, she plays at the collections of the Musée de Neuchâtel and Yale University, the Benton Fletcher Collection at Fenton House, Russell Collection in Edinburgh, and Cobbe Collection at Hatchland's Park, and has devised programmes in such historical settings as the Rubenshuis in Antwerp, Ingatestone Hall in Essex (former refuge of William Byrd),

and Rosenborg Castle in Copenhagen. As an expert in early English keyboard music, she has performed on most of the playable virginals surviving in Britain. Sophie Yates has taught and examined at the Royal College of Music, Royal Welsh College of Music and Drama, Birmingham Conservatoire, and University of Western Australia. She also gives master-classes and coaches professional pianists in period performance practice. As a recording artist and presenter, she works with the BBC and other networks on a wide range of projects, and her solo CDs for Chandos have won international recognition.



Courtesy of Andrew Garlick

Copy by Andrew Garlick of the 1624 Ruckers instrument in Colmar

Bach: Sechs Englische Suiten

Einladung zum Tanz

Es ist kein autographisches Manuskript von Bachs Englischen Suiten erhalten, und für eine solche Gruppe großartiger Stücke, einem wichtigen und beliebten Bestandteil des "Kans" barocker Klaviermusik, ist überraschend wenig über ihre Entstehung bekannt. Was wir wissen, ist dass die Suiten zu Bachs früheren Werken gehören – wahrscheinlich im zweiten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts geschaffen – und dass ihnen der Beiname "Englisch" erst in den 1750er-Jahren hinzugefügt wurde. Eine handschriftliche Kopie im Besitz von Bachs jüngstem Sohn Johann Christian trug die folgende Inschrift auf der Titelseite der ersten Suite: "Fait pour les Anglois", und das scheint zu dem Beinamen geführt haben, der sie seither begleitet hat. Eine weitere, wenn auch eher versteckte, Verbindung zum Englischen ergibt sich mittels des französischen Komponisten Charles Dieupart (ca. 1667 – ca. 1740), der sich in London niedergelassen hatte und am Drury Lane Theatre tätig war. J.S. Bach kopierte und studierte Dieuparts *Six Suites de Clavessin*

von 1701, deren Form er dann in seinen Englischen Suiten replizierte. Jede Suite beginnt mit einem beträchtlichen Satz (von Dieupart als "Overture" bezeichnet), traditionell gefolgt von Allemande, Courante, Sarabande, "Galanterien" (einer Auswahl kleiner angelegter Tänze, z.B. Bourrée oder Menuett) und einer abschließenden Gigue.

Um ein tiefergehendes Verständnis dieser faszinierenden Werke zu erlangen, muss man die Bedeutung des Tanzes im kulturellen Kontext des achtzehnten Jahrhunderts in Europa zu schätzen wissen. Als gesellschaftliche Fertigkeit hielt man die Fähigkeit korrekt zu tanzen für so unerlässlich, dass jeder Fürstenhof einen oft französischen Tanzlehrer beschäftigte, der den angehenden Höflingen die unterschiedlichen Tänze beibrachte. Deshalb wurden der Tanz und in der Folge die instrumentale Tanzsuite zu einem der Faktoren, die dazu beitrugen, dass der französische Geschmack sich zu einer bestimmenden Charakteristik des Barockstils entwickelte. Da der Tanzmeister traditionell lehrte, indem er Weisen auf der

Geige spielte, musste der zugrunde liegende Rhythmus, der die Tanzschritte bestimmte, allein durch die Melodie hervorgebracht werden. Mithin ist es durchaus möglich, dass Bachs eigene Ausführungen der Tanzformen vom Musizieren von Jean-François Monjou beeinflusst waren – der war Tanzmeister am Köthener Hof, an dem der junge Johann Sebastian von 1717 bis 1723 tätig war.

Im Gegensatz dazu bezog sich der Klavierstil dieser Zeit auf den *style luthé*, der Harmonik statt Melodik in den Vordergrund stellte: die sogenannten *clavecinistes* bemühten sich, das Spiel der großen Lautenisten des siebzehnten Jahrhunderts nachzuahmen, indem sie gebrochene Akkorde benutzten, um einen vollen, strukturierten Effekt zu erzeugen. Meiner Meinung nach ist einer der außergewöhnlichen Aspekte der Englischen Suiten die Art und Weise, wie Bach so gekonnt die Verwendung von Kontrapunkt, in dem jede Stimme den Charakter des Tanzes in der Melodie enthält, mit diesem üppig harmonischen französischen *style brisé* verbindet.

Indem er als Einleitung jeder Suite ein „Prélude“ verwendet, huldigt Bach nicht nur Dieupart, sondern auch wiederum einer französischen Tradition. Die Kunst des Vorspiels war eine wichtige Fertigkeit der

Lautenisten des siebzehnten Jahrhunderts: Dies war die Fähigkeit, ein einleitendes Stück zu improvisieren, um die Gemütslage des Stücks vorzustellen und zugleich das Temperament – d.h. die Stimmung des Instruments – zu prüfen, indem man alle Tonarten durchlief, die für das folgende Repertoire gebraucht wurden. Der frei improvisierte Stil kam so in Mode, dass Klavierkomponisten begannen, ihre eigenen Versionen – *préludes non-mesurés* – auszuschreiben, in denen keine Taktstriche oder Tempoangaben vorgegeben wurden; es war dem Ausführenden überlassen, den harmonischen Rhythmus selbst zu interpretieren. Doch in seinen Englischen Suiten überdachte Bach das Präludium oder Vorspiel und schuf so beträchtliche, stark strukturierte Anfangssätze. Diese sind länger als die Tänze und verlaufen durch mehrere verschiedene Abschnitte, vom Aufbau her den Toccaten ähnlich, die er früher im Jahrhundert verfasst hatte.

Suite I BWV 806

Im Anfangssatz der ersten Suite, in A-Dur, sehen wir die engste Verbindung zur französischen Prélude, wobei insbesondere die Arpeggien der ersten beiden Takte an den untaktierten Stil erinnern. In seiner

bescheidenen Gelassenheit leitet dieses Stück eine Suite ein, die vom Stil her älter anmutet als die anderen fünf. Die Allemande, in der die sanfte Stimmung fortgesetzt wird, nutzt ebenfalls den *style brisé* durch weit gespannte Arpeggien und lässt das Instrument durch die elegant sparsame Textur wahrhaft singen.

Die Erste Suite enthält zwei Courantes, deren zweite zwei *doubles* umfasst, in denen Bach uns verschiedene Versionen vollständig ausgesetzter Ornamentierung vorstellt. Unter den traditionellen Tänzen einer Suite war die Courante eine der bedeutendsten und vielschichtigsten. Eine französische *courante* enthält (im Gegensatz zur italienischen *corrente*) gegenrhythmische Elemente, in denen Zweier- und Dreiergruppen gegenübergestellt werden, manchmal gleichzeitig zwischen verschiedenen Stimmen im Kontrapunkt. Diese beiden machen da keine Ausnahme, und die *doubles* der zweiten Courante verstärken diese rhythmischen Verbindungen noch auf subtile Weise, und machen uns möglich, sie aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu würdigen. Ich habe beschlossen, das erste *double* als Wiederholung der Courante II zu spielen, dann das zweite ohne interne Wiederholungen. Diese Herangehensweise beruht auf der *da-capo*-Form, die in Sätzen

wie den Bourrées, Menuetten und Gavotten vorkommt, und auf der Anweisung am Schluss der Gigue von Suite II, wo Bach fordert, den ganzen Satz noch einmal zu spielen, aber *senza ripetizione*.

Der Charakter dieser Suiten wird oft von der Sarabande verkörpert, die man als ihren emotionalen Kern betrachten kann. Diese A-Dur-Sarabande erinnert mich an "La Majestueuse" von François Couperin, ebenfalls aus dessen erster *ordre* oder Suite von Cembalo-Stücken. Sie weist dieselbe Kombination einer schlichten, beinahe strengen Struktur mit extravaganter Ornamentierung der linken Hand in der zweiten Hälfte auf.

Die Atmosphäre wird aufgelockert durch die beiden folgenden Bourrées. In den *galanteries* findet man oft ein spielerisches Element, und eine pastorale Atmosphäre, die in der höfischen Kultur Frankreichs so große Bedeutung hatte, wird vom Borduneffekt im Bass beschworen. Die erste Suite endet mit einer leichten Gigue, die einen eleganten Kontrast zu den eher ausgelassenen, schwelgerischen Giges bietet, denen wir in den späteren Suiten begegnen werden.

Suite II BWV 807

Die Préludes der Suiten II bis V sind viel

ausgedehnter als die der ersten Suite, und sie sind alle schnell, voller Vitalität und sprühender Energie. Erst in der Prélude der letzten Suite kehrt Bach zu den französischen Wurzeln der Form zurück: Auf eine langsam arpeggierte, forschende Eröffnung folgt ein längerer, von der Anlage her eher kontrapunktischer Abschnitt.

Die Tanzsätze der Suite II umfassen eine bedächtige Allemande, die an Bachs Zeitgenossen Rameau erinnert, gefolgt von einer Courante, die von einer atypischen Betonung auf Abtraktigkeit bestimmt ist. Dies wird noch unterstrichen durch Bachs ungewöhnliche Artikulationsbezeichnungen, die den Interpreten auffordern, Gruppen von jeweils vier Achteln zusammenzustellen, so dass ein Gefühl entsteht, als strebe die Musik direkt vom ersten Schlag des Takts fort. Ich finde diese seltenen Artikulationszeichen faszinierend, da sie anscheinend nur anzeigen, was für Interpreten jener Zeit unerwartet kommen mochte, und das allein gibt schon Einblicke in die damalige Aufführungspraxis.

Auch die Sarabande der Suite II weist ungewöhnliche Vortragszeichen auf – in diesem Fall wird der Interpret angewiesen, den ersten Schlag des Takts zu arpeggieren. In der Sarabande wird traditionell der zweite Taktteil betont, aber Bach scheint uns

hier aufzufordern, das ohne Aufteilen des Akkords zu erreichen, so dass ein Kontrast mit dem sanfteren Effekt des arpeggierten ersten Schlags entsteht. Das vermittelt der Sarabande eine beeindruckende Pracht, die von der ausgesetzten Ornamentierung seines *double* noch verstärkt wird.

Ich nutze den besonderen Klang des ledernen Plektrums, des sogenannten Lautenzugs, um den lieblichen pastoralen Charakter des zweiten der beiden Bourrées zu verstärken, auf den die erste der übermütigen Gigues folgt, mit denen die Suiten II bis V schließen. Diese hat eine unwiderstehliche, derbe Vitalität, vergleichbar mit dem letzten Satz des fünften Brandenburgischen Konzerts, und Bach fordert uns auf, den ganzen Satz ein drittes Mal zu spielen, als genieße er den Tanz zu sehr, um ihn zu beenden!

Suite III BWV 808

Das Prélude zur Suite III steht in einem schnellen 3 / 8-Takt, eine Achtelfigur, die auf den zweiten Schlag einsetzt und mit großer Energie über die Taktstriche hinweg und durch die Phrasen zieht, während überlappende Tonleiterpassagen Hals über Kopf in den Bass hinunter jagen. Im Gegensatz dazu sind die folgende Allemande

und Courante viel nüchterner und vermitteln, wie ich meine, jenes wunderbare Gefühl der Zwangsläufigkeit, das Bach hervorrufen kann.

Die Sarabande hat eine tragische Rhetorik, unterstrichen von einer Basslinie, die Orgelpunkte, verminderte Harmonien und chromatische Verschiebungen nutzt. Die zweite Hälfte ist voller Pathos, fast opernhafte gestaltet durch Bachs ausgeschriebene *agréments*. Die zwei kontrastierenden Gavottes spielen weiterhin mit der Idee des Orgelpunkts. Die erste strebt zu Anfang ungestüm voran, nur um in der zweiten Hälfte durch beharrlich wiederholte Bassnoten gefesselt zu werden. Die Gavotte II trägt den Untertitel "Musette" nach den kleinen höfischen Sackpfeifen, deren sanfter Klang unmittelbar die pastoralen Szenen von Rameaus Opern ins Gedächtnis ruft.

In der folgenden Gigue wird das absteigende Eröffnungsthema in der zweiten Hälfte umgekehrt – ein Verfahren, das Bach in allen Giges der restlichen Suiten zum Einsatz bringt. Die Verwendung von Sequenzen und versetzten Rhythmusschemata verleihen diesem Satz seinen spielerischen Charakter.

Suite IV BWV 809

In der Suite IV zieht sich Bach ein wenig vom kräftig energischen Charakter der vorigen

beiden Suiten zurück. Interessanterweise ist ihre Prélude die einzige mit einer Tempoangabe – *Vivement* –, und obwohl sie schnell ist, handelt es sich um ein luftiges *alla breve* ohne die Entschlossenheit der Préludes in den Suiten II und III. Stattdessen entwickelt sie ein starkes erzählerisches Wesen, das aus einer Vielzahl melodischer Einfälle herrührt. Die Tempoangabe schien Bach eindeutig nötig zu sein, da sonst der komplexe Charakter dieses Vorspiels die Interpreten von einem schnellen Tempo abhalten könnte.

Der Gegensatz von Licht und Schatten durchzieht die Allemande dieser Suite, in der ein Anflug von beunruhigender Harmonik die unschuldige, mit Triolen verzierte Einleitung überschattet. Auf eine kurze Courante folgt eine bemerkenswert sparsame und schlichte Sarabande. Für diesen Satz bietet Bach im Gegensatz zu den Sarabanden der vorhergehenden beiden Suiten kein ornamentiertes *double* an, sondern überlässt das den Ausführenden. Ich meine, dass die Schlichtheit dieses Satzes in sich eine stille, choralartige Kraft ausstrahlt, und habe mich in meiner Ornamentierung bemüht, das nicht zu überdecken. Zwei elegante Menuette gehen dann einer Gigue voraus, in der synkopierte Oktavsprünge an ein Jagdhorn denken lassen.

Suite V BWV 810

Das Thema der Prélude zur Suite V weist einen tänzerischen punktierten Rhythmus und wirbelnde Triolen auf, während die Allemande, Courante und Sarabande eher gesetzt wirken. Hinzu kommt die ausführlichste und ungewöhnlichste "Galanterie" der Gruppe, nämlich zwei Passepieds, deren erste als Rondo gesetzt ist.

Suite VI BWV 811

Sowohl die fünfte als auch die sechste Suite schließen mit harmonisch höchst abenteuerlustigen Gigues, als ob Bach im Verlauf des Komponierens der Gruppe in

Bezug auf die Tanzform immer kühner und experimenteller würde. Die Prélude, mit der die Suite VI einsetzt, ist die längste von allen, und in der melancholischen Sarabande kehrt die ausgesetzte Ornamentierung zurück. Doch der aufregendste und außergewöhnlichste Satz von allen ist gewiss die Gigue: Die unerbittlichen Triller und wilde Chromatik, mit denen die Binnenstimmen durchzogen sind, lassen diesen Satz zum berauschenden Finale dieser herrlichen Suiten werden.

© 2021 Sophie Yates
Übersetzung: Bernd Müller



Courtesy of Andrew Garlick

Copy by Andrew Garlick of the 1624 Ruckers instrument in Colmar



Courtesy of Andrew Garlick

Andrew Garlick at work on one of his instruments

Bach: Les Six Suites “Anglaises”

Invitation à la danse

Il ne subsiste aucun manuscrit autographe des Suites “Anglaises” de Bach, et nous avons étonnamment peu de renseignements concernant l’histoire de ce recueil de pièces splendides constituant une partie importante et très aimée du “canon” de la musique pour clavier baroque. En revanche, nous savons que ces suites font partie des œuvres plus anciennes de Bach – probablement écrites durant la deuxième décennie du dix-huitième siècle – et qu’il fallut attendre les années 1750 pour que l’appellation d’“Anglaises” leur soit donnée. Un exemplaire manuscrit ayant appartenu au plus jeune fils de Bach, Johann Christian, portait sur la page de titre de la première suite l’inscription: “Fait pour les Anglois”, ce qui semble avoir donné lieu au surnom servant depuis à les identifier.

Un autre lien, quoi qu’un peu moins direct, avec cette “anglicité” apparaît par le biais du compositeur français Charles Dieupart (1667 env. – 1740 env.), qui s’était installé à Londres et travaillait au théâtre de Drury Lane: J.S. Bach avait copié et étudié les “Six Suites de Clavessin”, composées par

Dieupart en 1701, pour en reproduire ensuite la forme dans ses Suites “Anglaises”. Chaque suite débute par un mouvement assez long (appelé “Ouverture” dans le cas de Dieupart), traditionnellement suivi par allemande, courante, sarabande, “galanteries” (un choix de danses de moindre envergure, dont bourrée, menuet etc.) et finalement une gigue.

Afin de parvenir à une meilleure compréhension de ces œuvres fascinantes, il faut apprécier l’importance de la danse dans le contexte culturel de l’Europe du dix-huitième siècle. Savoir danser correctement était considéré comme un élément si fondamental du savoir-vivre que chaque cour possédait son Maître à danser, souvent français, qui enseignait les différents types de danse aux courtisans éventuels. La danse, et par extension la suite de danses instrumentales, fut à cause de cela un des facteurs ayant contribué à ce que le goût français devienne une caractéristique déterminante du style baroque. Comme, par tradition, le Maître à danser enseignait en jouant des airs au violon, le caractère intrinsèque du rythme régissant les pas devait être illustré par la mélodie à

elle-seule. Il est donc tout à fait possible que les interprétations des formes de danse du cru de Bach aient été influencées par le jeu de Jean-François Monjou – Maître à danser à la cour de Cöthen, où le jeune Johann Sebastian travailla de 1717 à 1723.

Par contraste, le style d'écriture pour clavier à la française comprenait à l'époque "le style luthé" qui mettait en avant l'harmonie, plutôt que la mélodie: les clavecinistes cherchaient à imiter le jeu des grands luthistes du dix-septième siècle en utilisant des accords arpégés pour créer un effet sonore de texture. Et pour moi, une des choses extraordinaires, à propos des Suites "Anglaises", est certainement tout l'art avec lequel Bach parvient à équilibrer l'utilisation du contrepoint, où chaque voix contient le caractère de la danse dans sa mélodie, avec ce "style brisé" à la française, doté d'harmonies somptueuses.

En utilisant un "Prélude" pour faire débiter chaque suite, Bach ne rend pas uniquement hommage à Dieupart, il rend à nouveau hommage à la tradition française. L'art de préluder était un talent important pour les luthistes du dix-septième siècle: c'était la capacité d'improviser une pièce d'introduction afin de créer l'atmosphère voulue et de vérifier le tempérament – c'est-

à-dire l'accordage – en parcourant toutes les tonalités requises pour le répertoire qui allait suivre. Ce style d'improvisation libre connut une telle vogue que les compositeurs pour clavier se mirent à en noter leurs propres versions – les "préludes non-mesurés" – ne comportant ni barres de mesure, ni valeurs de notes: il revenait à l'instrumentiste d'interpréter le rythme harmonique à sa façon. Néanmoins, dans les Suites "Anglaises", Bach ré-imagine le prélude en créant d'imposants mouvements d'ouverture, fortement structurés. Ces préludes, dont la longueur excède celle des danses prises isolément, passent par plusieurs sections différentes au cours de leur progression, leur structure rappelant quelque peu celle des toccatas que le compositeur avait écrites plus tôt dans le courant du siècle.

Suite I, BWV 806

C'est dans le mouvement d'ouverture de la première suite, en la majeur, que nous voyons la parenté la plus étroite avec le prélude français, les arpèges des deux premières mesures, en particulier, rappelant le style non-mesuré. La pièce, par sa sérénité sans prétentions, crée l'ambiance convenant à une suite qui, par le style, semble plutôt antérieure aux cinq autres. L'Allemande, qui conserve cette douce

disposition, fait aussi usage du style brisé par le biais de vastes arpèges, permettant vraiment à l'instrument de chanter à travers la texture d'une élégante sobriété.

Cette Première Suite comporte deux Courantes, dont la seconde est pourvue de deux doubles, dans lesquels Bach nous fournit plusieurs versions d'ornementation intégralement notée. La courante comptait parmi les danses traditionnelles les plus importantes et les plus complexes trouvées dans une suite. La courante française (par opposition à la *corrente* italienne) contient généralement des procédés de polyrythmie, juxtaposant groupes binaires et ternaires, parfois simultanément entre différentes voix du contrepoint. Cette paire ne fait pas exception, et les doubles de la seconde Courante mettent en valeur ces rapports rythmiques avec subtilité, nous permettant de les apprécier sous des éclairages différents. J'ai choisi d'utiliser le premier double comme reprise de la Courante II, puis de jouer le second sans reprises internes. Cette approche se base sur la forme *da capo* utilisée dans des mouvements tels que la bourrée, le menuet et la gavotte, mais également sur l'indication figurant à la fin de la Gigue de la Suite II, Bach demandant à ce que le mouvement soit rejoué entièrement, mais *senza ripetizione*.

Le caractère de ces suites est souvent parfaitement illustré par la Sarabande, qui peut être considérée comme le siège de leurs émotions. Cette Sarabande en la majeur me rappelle "La Majestueuse" de François Couperin, qui fait également partie de son premier "ordre" (ou suite) de pièces pour clavecin. Elle présente la même combinaison: une structure d'une simplicité quasiment austère, qui se trouve associée, dans la seconde moitié, à une ornementation extravagante à la main gauche.

L'atmosphère se détend grâce aux deux Bourrées qui viennent ensuite. Il y a souvent un élément de badinerie dans les "galanteries", et l'atmosphère pastorale, si importante dans la culture de cour française, est évoquée par l'effet de bourdon entendu à la basse. La première suite se termine par une Gigue enjouée, offrant un gracieux contraste avec le caractère bachique plus exubérant de certaines Giges que nous rencontrerons dans les suites ultérieures.

Suite II, BWV 807

Les Préludes des Suites II – V sont beaucoup plus longs que celui de la première suite, et s'avèrent tous rapides, pleins de vitalité et pétillants d'énergie. Il faut attendre le Prélude de la suite finale pour que Bach revienne aux

origines françaises de la forme: une ouverture exploratoire, doucement arpégée, suivie d'une section plus longue et au contrepoint plus rigoureux.

Parmi les mouvements de danse trouvés dans la Suite II, figure une Allemande pensive qui n'est pas sans rappeler le contemporain de Bach, Rameau. Vient ensuite une Courante caractérisée par l'accentuation atypique du temps frappé. La chose est soulignée par le caractère inhabituel des indications d'articulation apportées par Bach, qui demandent à l'instrumentiste de regrouper des ensembles de quatre croches, créant ainsi l'impression que la musique part directement du premier battement de la mesure. Je trouve ces rares indications d'articulation fascinantes car il semble qu'elles montrent uniquement ce à quoi les instrumentistes contemporains ne s'attendaient pas, et ceci donne en soi un aperçu des pratiques d'exécution musicale de l'époque.

La Sarabande de la Suite II présente, elle aussi, des indications inhabituelles – imposant cette fois à l'instrumentiste d'arpéger le premier battement de la mesure. Dans la sarabande, c'est traditionnellement le deuxième battement qui est accentué, mais il semble ici que Bach veuille que nous le fassions sans égrener l'accord, créant ainsi un contraste avec l'effet plus doux créé par le premier battement

arpégé. Ceci confère à la Sarabande une noblesse impressionnante, que l'ornementation intégralement notée de son double ne fait qu'augmenter.

J'utilise la sonorité spéciale du plectre en cuir, appelé jeu de luth, pour accroître le caractère pastoral, plein de douceur, de la seconde des deux Bourrées, après quoi vient la première des Giges tumultueuses qui concluent les Suites II – V. Cette gigue possède une vitalité rustique irrésistible, comparable à celle du dernier mouvement du Cinquième Concerto brandebourgeois, et Bach nous demande de jouer le mouvement en entier, une troisième fois, comme si la danse lui plaisait trop pour y mettre un terme!

Suite III, BWV 808

Le Prélude de la Suite III est dans une mesure rapide à 3 / 8: un motif de croches qui débute sur le deuxième battement franchit les barres de mesure et se fraie un chemin au travers des phrases avec grande énergie, tandis que des passages faisant entendre des gammes qui se chevauchent, descendent pêle-mêle, en toute hâte, vers le grave. Par contraste, l'Allemande et la Courante qui suivent, s'avèrent bien plus sobres et ont, à mon avis, ce merveilleux sentiment d'inéluçabilité que Bach sait générer.

La Sarabande déploie une rhétorique tragique, qui se trouve soulignée par une ligne de basse utilisant notes pédales, harmonies diminuées et changements chromatiques. La seconde moitié regorge d'un pathétique auquel les agréments notés par Bach donnent un caractère quasi opératique. Les deux Gavottes contrastantes continuent à caresser l'idée d'utiliser un bourdon, ou pédale grave. Au début, la première avance, gambadant impétueusement, mais ce n'est que pour voir sa progression complètement entravée par la répétition insistante de notes graves, au cours de la seconde partie. La seconde Gavotte porte le sous-titre de "Musette", d'après le nom des petites cornemuses de cour dont la douce sonorité fait immédiatement venir à l'esprit les scènes pastorales des opéras de Rameau.

Dans la Gigue qui suit, le thème d'ouverture descendant se trouve renversé dans la seconde moitié – technique que Bach va employer dans toutes les Giges restantes de ses Suites "Anglaises". C'est le recours aux séries et au déplacement des schémas rythmiques qui donne à ce mouvement son caractère enjoué.

Suite IV, BWV 809

Dans la Suite IV, Bach prend un peu de recul par rapport au caractère fortement énergique

des deux Suites précédentes. Curieusement, le Prélude de la pièce est le seul à porter une indication de tempo, "Vivement". En dépit de sa rapidité, c'est un *alla breve* enjoué, dépourvu de la détermination inhérente aux Préludes des Suites II et III, et créant plutôt une forte impression de récit, du fait de la multiplicité des idées mélodiques exprimées. De toute évidence, Bach trouva nécessaire de fournir cette indication de tempo, sinon la complexité de ce Prélude aurait pu dissuader l'instrumentiste d'utiliser un tempo rapide.

L'opposition entre ombre et lumière est présente tout au long de l'Allemande de cette suite, un langage harmonique troublant venant jeter une ombre sur l'innocence avec lequel le mouvement débute, orné de triolets. Une brève Courante est suivie d'une Sarabande empreinte d'une simplicité et d'une sobriété remarquables. Dans ce mouvement, par contraste avec le mouvement correspondant des deux suites précédentes, Bach ne fournit pas de double ornementé, laissant ce soin à l'interprète. Comme je trouve que la simplicité de ce mouvement lui confère une force paisible, digne d'un choral, qui lui est propre, c'est une qualité que j'ai cherché à ne pas obscurcir par mon ornementation. Deux Menuets élégants viennent ensuite, précédant une Gigue dont

les bonds syncopés à l'octave, rappellent les sons d'un cor de chasse.

Suite V, BWV 810

Le thème du Prélude de la Suite V fait entendre un rythme pointé, dansant, et des triolets qui virevoltent. L'Allemande, la Courante et la Sarabande semblent plus pondérées par comparaison. Elles ont pour complément les "galanteries" les plus longues et les plus insolites du recueil, deux Passe-pieds, dont le premier est de forme rondo.

Suite VI, BWV 811

Les suites V et VI se terminent toutes les deux par des Giges extrêmement audacieuses

sur le plan harmonique, comme si, au fur et à mesure de la progression du recueil, Bach devenait plus aventureux et enclin à se livrer à des expériences sur cette forme de danse. Le Prélude sur lequel débute la Suite VI est le plus long, et la Sarabande mélancolique montre un retour à une ornementation notée. Néanmoins, de tous les mouvements, c'est probablement la Gigue qui s'avère le plus saisissant et le plus extraordinaire: avec les trilles implacables et le chromatisme frénétique qui parcourent ses parties internes, ce mouvement fournit un final grisant à ces suites éblouissantes.

© 2021 Sophie Yates

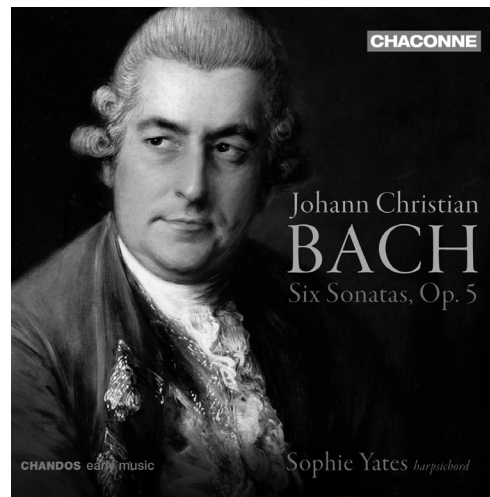
Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Courtesy of Andrew Garlick



Copy by Andrew Garlick of the 1624 Ruckers instrument in Colmar

Also available

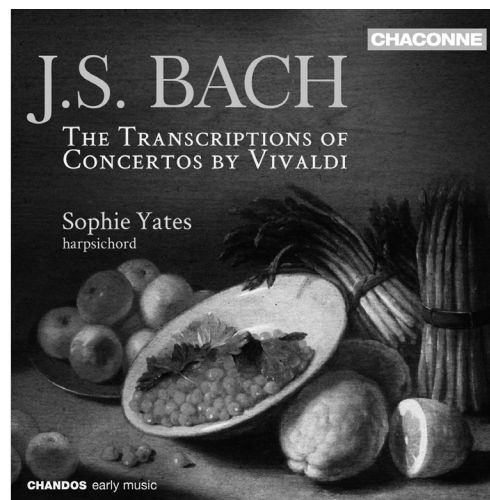


CHAN 0762

J.C. Bach
Six Sonatas, Op. 5



Also available



CHAN 0796

J.S. Bach
The Transcriptions of Concertos by Vivaldi



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

We are grateful to the Bach scholar Peter Wollny, who twenty-four years ago identified the hand of the last-but-one main Bach copyist ('Hauptkopist H'), and who thus was able to share the following information concerning the manuscript copy of Bach's 'English' Suites, the first page of which is reproduced on p. 2:

The manuscript is a compound volume containing in separate fascicles five of the English Suites. As the counting suggests (Suite I, II, III, V, VI), the collection originally contained all six suites. The suites are in the hand of one of J.S. Bach's copyists: Johann Nathanael Bammler (1722 – 1784). Bammler attended the Thomasschule from 1737 to 1748 and subsequently studied theology at Leipzig university (1748 – 50). Between about 1746 and 1750 Bammler was in close contact with J.S. Bach (who may have been his teacher) and Bach employed him on a regular basis as a copyist. Bammler prepared, for example, the score and parts of the last version of the St John Passion as well as a number of cantatas. In addition, Bach asked Bammler to make a new copy of the English Suites. Judging from the handwriting this happened around 1748, when Bach supplied his two younger sons with a standard repertoire of keyboard music. The meaning of the abbreviation 'pp' has not been explained anywhere yet. I have always guessed something like 'pro possessione' ('pp JCB' is also found on a copy of the original print of Bach's Musical Offering). The signature 'pp Jean Cretien Bach' is in the hand of the roughly thirteen-year old Johann Christian Bach. Bammler wrote the title 'Suite I... Jean Sebastian Bach'. The note 'Fait pour les Anglois' was apparently added later by a hitherto unidentified hand. It seems that the five MSS were sold or given away by J.C. Bach before he left Berlin and moved to Italy (1756). We know that he gave keyboard lessons to many young women in Berlin, and one of them may have been interested in acquiring this kind of repertoire. The exact provenance, however, can only be traced from the late nineteenth century onwards. Around 1880 the MS shows up in the collection of Arnold Mendelssohn (1855 – 1933; a distant relative of Felix Mendelssohn). He bequeathed it to his student Heinrich Spitta (1902 – 1972), a nephew of the famous Bach biographer Philipp Spitta. The heirs of H. Spitta sold it to the Staatsbibliothek in Berlin sometime during the 1980s.

Executive producer Ralph Couzens
Recording producer Gary Cole
Sound engineer Gary Cole
Assistant engineer Pippa Cole
Editor Gary Cole
Chandos mastering Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Wiltshire Music Centre, Bradford on Avon, Wiltshire; 7 – 9 April 2021
Front cover Full-length portrait (c. 1750) of Jeanne Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour (known as Madame de Pompadour) (1721 – 1764), favourite of Louis XV, by François Boucher (1703 – 1770) © Photo Josse / Bridgeman Images
Back cover Portrait of Maria Carolina of Austria, Queen of Naples (c. 1770) (detail) by Anton Raphael Mengs (1728 – 1779), now at the Prado, Madrid, Spain © Iberfoto / Bridgeman Images
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2021 Chandos Records Ltd
© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



Courtesy of Andrew Garlick

Copy by Andrew Garlick of the 1624 Ruckers instrument in Colmar

BACH: SIX 'ENGLISH' SUITES – Yates

CHANDOS
CHAN 0826(2)

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0826(2)

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

COMPLETE ENGLISH SUITES (c. 1715 – 20)

COMPACT DISC ONE

- | | | |
|-------|--|-------|
| 1–7 | SUITE I, BWV 806 | 27:40 |
| | IN A MAJOR · IN A–DUR · EN LA MAJEUR | |
| 8–13 | SUITE II, BWV 807 | 25:05 |
| | IN A MINOR · IN A–MOLL · EN LA MINEUR | |
| 14–19 | SUITE III, BWV 808 | 21:12 |
| | IN G MINOR · IN G–MOLL · EN SOL MINEUR | |

TT 74:12

COMPACT DISC TWO

- | | | |
|-------|---------------------------------------|-------|
| 1–6 | SUITE IV, BWV 809 | 22:49 |
| | IN F MAJOR · IN F–DUR · EN FA MAJEUR | |
| 7–12 | SUITE V, BWV 810 | 23:18 |
| | IN E MINOR · IN E–MOLL · EN MI MINEUR | |
| 13–18 | SUITE VI, BWV 811 | 28:25 |
| | IN D MINOR · IN D–MOLL · EN RÉ MINEUR | |

TT 74:47

SOPHIE YATES *harpsichord*

© 2021 Chandos Records Ltd © 2021 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BACH: SIX 'ENGLISH' SUITES – Yates

CHANDOS
CHAN 0826(2)