

Johann Sebastian

BACH

Partitas nos. 3 & 5

English Suite no. 3

Ignacio Prego



Recorded at Albares Hall, Galapagar (Spain), from 6th to 8th of December 2021

Engineered by Federico Prieto (Master Acoustics)

Artistic supervision: Juan Carlos Zamudio

Harpsichord tuning: Aitor Aguirre

Executive producer: Ignacio Prego, Michael Sawall (note 1 music)

Booklet editor & layout: Joachim Berenbold

Cover photo: Michal Novak

Photos interior: Noah Shaye

Translations: Pierre Elie Mamou (français), Joachim Berenbold (deutsch)

® + © 2022 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured in The Netherlands

JOHANN SEBASTIAN BACH

Partitas nos. 3 & 5

English Suite no. 3

Ignacio Prego

harpsichord

Bruce Kennedy (2021) after Blanchet

JOHANN SEBASTIAN BACH

PARTITA NO. 3 IN A MINOR, BWV 827

1	Fantasia	3:00
2	Allemande	3:49
3	Corrente	3:39
4	Sarabande	3:59
5	Burlesca	2:30
6	Scherzo	1:25
7	Gigue	3:56

ENGLISH SUITE NO. 3 IN G MINOR, BWV 808

8	Prélude	3:23
9	Allemande	3:49
10	Courante	2:20
11	Sarabande - Les agréments de la même Sarabande	3:27
12	Gavotte I	1:32
13	Gavotte II ou la Musette	1:43
14	Gigue	2:53

PARTITA NO. 5 IN G MAJOR, BWV 829

15	Preambulum	2:54
16	Allemande	5:41
17	Corrente	2:14
18	Sarabande	4:28
19	Tempo di Minuetto	1:28
20	Passapied	2:12
21	Gigue	5:02



JOHANN SEBASTIAN BACH

Partitas no. 3 & 5 - English Suite no. 3

David Schulenberg

During his lifetime Bach was best known as a player of keyboard instruments, and he composed keyboard music throughout his career. Among his most important keyboard works are the collections of dance pieces known as the *English Suites*, the *French Suites*, and the *Partitas*, from which three selections are recorded here.

Dances and dance music were important elements of European culture in the seventeenth and eighteenth centuries. Educated Europeans learned at an early age to recognize the music for the various dances of the French royal court and to dance the appropriate steps. By 1700, suites consisting of sets of favorite French dance types had become a popular form of instrumental music. Some suites were lifted directly from stage works, such as the operas and ballets of the seventeenth-century composer Lully. Others were newly composed, played at home or in the informal concerts that could be heard after 1700 in many cities.

Suites of dance pieces, all in the same key, were

often preceded by an overture in the case of orchestral suites, or by an improvisatory prelude in suites for solo harpsichord or lute. The practice was formalized in several publications, including the *Six Suites* issued in 1701 by the French composer Charles Dieupart and the *Twelve suites* by Johann Mattheson in 1714, composed in Germany but published at London.

Among those taking note of such things was Johann Sebastian Bach, who from 1708 to 1717 worked first as organist, then as concertmaster, at the ducal court of Weimar in central Germany. There Bach made a manuscript copy of Dieupart's suites around 1715. He had already composed a number of harpsichord suites, some probably even before coming to Weimar. Now he gathered together a half-dozen such works, each consisting of a prelude followed by several dance movements.

The dances always included examples of the allemande, courante, sarabande, and gigue—traditional movements in dance suites since the

mid-seventeenth century. Each of these had a distinctive tempo or pace, meter, and expressive character. The musical characteristics of these dances had been established in France, but now German composers incorporated elements from other styles, including that of Italy, which had its own dance traditions. Dieupart's suites each begin with the same type of French overture heard in Lully's operas. Mattheson's suites also include other types of opening movements, among them a "Fantasie" whose style is closer to that of Italian orchestral music.

The set of six suites that Bach probably composed at Weimar have been known since the mid-eighteenth century as the *English Suites*. The nickname reportedly reflects their having been written for an English nobleman. In fact it might reflect their inspiration in Dieupart's or Mattheson's collections, which both had English connections (Dieupart's suites were dedicated to the Countess of Sandwich). Bach probably also knew Handel's *Eight Great Suites*, published at London in 1720, most of which also begin with a preludial movement.

The **ENGLISH SUITE NO. 3** recorded here, opens with a prelude whose theme resembles that of Mattheson's little Fantasie, in the same key. Bach's prelude, however, is an entirely longer and more serious piece, taking inspiration as well from the concertos of Vivaldi, which at the

time were sweeping Europe. Indeed, writing this prelude could have served Bach as preparation for composing his "double" concerto for two violins and strings a few years later.

Bach's prelude begins with an exciting demonstration of how to play a crescendo on the harpsichord—an instrument that normally lacks dynamics (variable degrees of loudness). The opening passage swiftly expands from a single melodic line to a massive, quasi-orchestral sonority. This passage recurs throughout the movement, alternating with quieter episodes that resemble the passages for soloists in an orchestral concerto.

The dance movements of the *English Suites* remain relatively close to their French models. Yet Bach adds counterpoint and counter-intuitive harmony comparable to what is heard in the great organ works which he was composing during the same period. In the first dance, a stately yet expressive allemande, the main theme is initially played not by the right hand, as usual, but by the left. In other words, the principal melody is first heard in the bass, only later migrating to the upper and more prominent part. The closing movement, a lively gigue (or jig), takes the form of a fugue. Its main theme, heard alone at the beginning, is inverted—turned upside down—in the second half.

Expressive harmony reaches a climax in the sarabande, which—remarkably—is composed largely over pedal points: drone-like bass notes. Above these Bach writes challenging dissonances and astonishing enharmonic modulations. In addition, he provides a second version of the sarabande that incorporates florid melodic decoration. The embellishment is of a type improvised at the time by Italian violinists, yet the idea of providing a decorated version of a dance came from Bach's older French contemporary François Couperin. Also derived from France is the second gavotte, called a musette; the name refers to a small French bagpipe, imitated here by another drone bass.

It is usually said that the allemande, the first of the four traditional movements of a suite, had ceased to be a true dance by Bach's day. In fact, in Bach's hands all the traditional movements evolved away from their original dance types. The process accelerated in the six suites published in 1731 as volume 1 of his *Clavierübung* ("Keyboard Lessons"). By then Bach was cantor and director of church music at Leipzig, where he worked until his death in 1750.

These six suites, which Bach called *Partitas*, were initially printed on an individual basis; the two recorded here came out in 1727 and 1730, respectively. At least the **PARTITA NO. 3** had been composed earlier, for a preliminary version opens

the little *Clavier-Büchlein* (Keyboard Book) which Bach gave his wife Anna Magdalena in 1725. She had been a professional court singer, but whether Bach copied this and other pieces into the manuscript for her to play, or rather for *him* to play for her, is unknown. The printed version adds one movement (the Scherzo) and changes the titles of two: Thus the Prelude became a Fantasia, but its essential outlines were unchanged. In form, this movement is an extended version of the little Inventions that Bach had composed a few years earlier for his pupils.

The allemande of this partita, more extroverted than earlier ones, is full of surging arpeggios and other figuration. A running corrente follows; Bach uses the Italian form of the dance title to signify a shift away from the French form of the dance heard in the English Suites. The sarabande would have been unrecognizable as such in either France or Italy. It is really a unique innovation, and the same could be said of the comic Burlesca (originally designated a minuet) and Scherzo that follow. Only the concluding gigue resembles a traditional type. Bach's pupils created their own versions of it, rewriting the second half to make its theme a more exact inversion of the one used in the first half.

The **PARTITA NO. 5** was probably the last to be composed. It requires an expanded keyboard range, and its Praeambulum is the most free-

wheeling opening movement of the six, an improvisation on the blustery phrases heard at the outset. The grand allemande is full of so-called triplet rhythms, characteristic of the popular *galant* style of the time. The corrente, even more exuberant than that of Partita 3, leads to a delicate sarabande that almost could have been written for two flutes and bassoon.

The fifth movement represents Bach's take on a type of French minuet in which the two hands repeatedly cross one another. Here the figuration produces continual *bemiola*: the piece can be counted either in two or in three. The following *passepied*, which resembles a quick minuet, again suggests an instrumental trio. The suite ends with another contrapuntal gigue, now a *double* fugue, with two equally boisterous themes; the second theme, introduced in the second half, eventually combines with the first. Yet the music is so lively that one can enjoy it without realizing that it is a lesson as much in compositional technique as in keyboard virtuosity.



JOHANN SEBASTIAN BACH Partitas Nos. 3 & 5 - Suite anglais No. 3

David Schulenberg

De son vivant, Bach était surtout connu comme un virtuose du « Klavier », qu'il s'agisse du clavecin, du clavicorde ou de l'orgue, pour lesquels il composa tout au long de sa carrière. Les *Suites anglaises*, les *Suites françaises* et les *Partitas* – dont trois sont enregistrées ici – comptent parmi ses œuvres les plus importantes pour les instruments cités.

La danse et la musique de danse étaient des éléments importants de la culture européenne aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les Européens cultivés apprenaient très tôt à reconnaître la musique des différentes danses de la cour royale française et à exécuter leur chorégraphie. En 1700, la suite comprenant les danses françaises favorites était devenue une forme de musique instrumentale appréciée par un grand public. Certaines suites provenaient directement de pièces de théâtre, notamment les opéras et les ballets de Lully, compositeur du Roi-Soleil. D'autres étaient des compositions nouvelles, que l'on jouait chez-soi ou dans des concerts informels donnés dans de nombreuses villes dès le début du XVII^e siècle.

Les suites de pièces de danse, dont tous les mouvements étaient écrits dans la même tonalité, commençaient souvent par une ouverture dans le cas des suites pour orchestre, ou par un prélude improvisé dans les suites pour clavecin ou luth seul. La pratique a été normalisée dans plusieurs œuvres, notamment les *Six suites* pour clavecin de Charles Dieupart publiées en 1701 et les *Douze suites* de Johann Mattheson composées en Allemagne mais publiées à Londres en 1714.

Cette nouvelle forme intéressa de nombreux compositeurs, dont Johann Sebastian Bach qui, de 1708 à 1717, travailla comme organiste puis comme violon solo à la cour ducal de Weimar où, vers 1715, il fit une copie manuscrite des Suites de Dieupart. Bach, qui avait déjà composé un certain nombre de suites pour clavecin, quelques-unes probablement avant de venir à Weimar, rassembla alors une demi-douzaine de ces œuvres, chacune consistant en un prélude suivi de plusieurs mouvements de danse.

Selon une tradition établie au milieu du XVII^e

siècle, les suites comprenaient toujours une Allemande, une Courante, une Sarabande et une Gigue. Chaque danse avait un tempo ou un rythme, un mètre et un caractère expressif, qui lui étaient propres. Leurs caractéristiques musicales avaient été établies en France, mais les compositeurs allemands incorporèrent des éléments d'autres styles, venus notamment de l'Italie, pays riche en danses traditionnelles. Les suites de Dieupart commencent toutes par le même type d'ouverture française que l'on entend dans les opéras de Lully. Celles de Mattheson comprennent également d'autres types de mouvements d'ouverture, entres autres une « Fantaisie » dont le style est plus proche de celui de la musique orchestrale italienne.

L'ensemble des six suites que Bach avait probablement composées à Weimar est connu, depuis le milieu du XVIII^e siècle, sous le nom de « *Suites anglaises* » parce qu'elles auraient été écrites pour un aristocrate anglais. Mais aussi parce que Bach se serait inspiré des recueils de Dieupart ou de Mattheson, ayant tous deux des liens avec l'Angleterre (les suites de Dieupart étaient dédiées à la comtesse de Sandwich). De plus, Bach connaissait probablement les *Huit grandes Suites* de Handel, publiées à Londres en 1720, dont la plupart commence également par prélude.

La **TROISIÈME SUITE ANGLAISE**, enregistrée ici, commence par un Prélude dont le thème

ressemble à celui de la petite Fantaisie de Mattheson, dans la même tonalité. Mais le Prélude de Bach est une pièce plus longue et plus sérieuse, s'inspirant également des concertos de Vivaldi qui, à l'époque, faisaient fureur en Europe. De fait, Bach a pu utiliser la composition de ce prélude comme une étude pour son Double concerto pour deux violons et cordes écrit quelques années plus tard.

Dans le Prélude, Bach démontre brillamment qu'il est possible de réaliser un crescendo au clavecin, alors que l'instrument, de par sa nature, manque de dynamique (degrés variables d'intensité sonore). Au début de cette page, une seule ligne mélodique se convertit rapidement en une sonorité massive, quasi-orchestrale. Ce passage se répète tout au long du mouvement, en alternant avec des épisodes plus calmes évoquant les interventions des solistes dans un concerto grosso.

Les danses des *Suites anglaises* restent relativement proches de leurs modèles français, mais Bach y ajoute un contrepoint et une harmonie contre-intuitive comparables à ce que l'on entend dans les grandes œuvres pour orgue qu'il composait à la même époque. Dans la première danse, une Allemande majestueuse mais expressive, le thème principal n'est pas initialement confié, comme il était habituel, à la main droite mais à la main gauche. C'est-à-dire que la

mélodie principale est d'abord entendue dans le grave, migre ensuite vers l'aigu et s'entend au premier plan. Le dernier mouvement, une Gigue vive, prend la forme d'une fugue. Son thème principal, entendu seul au début, est inversé — c'est-à-dire que les intervalles montants sont remplacés par des intervalles descendants et vice-versa — dans la seconde moitié.

L'harmonie expressive atteint son apogée dans la Sarabande, qui, d'une façon remarquable, est composée en grande partie sur des pédales (notes graves ressemblant à des bourdons). Au-dessus de celles-ci, Bach écrit des dissonances stimulantes et des modulations enharmoniques stupéfiantes. Il propose en outre, une deuxième version de la Sarabande qui incorpore une ornémentation mélodique resplendissante. L'embellissement évoque le style improvisé à l'époque par les violonistes italiens, mais l'idée d'ornementer la seconde version d'une danse vient de François Couperin, contemporain de Bach avec quelques années de plus. La deuxième Gavotte est également d'origine française et prend dans cette suite le nom de « Musette » qui est une petite cornemuse à soufflet, évoquée ici par un autre bourdon.

Il est notoire que l'Allemande, premier des quatre mouvements traditionnels d'une suite, avait cessé d'être une véritable danse à l'époque de Bach. De fait, tous les mouvements tradi-

tionnels de la suite bachienne avaient évolué, délaissant leur finalité initiale, et ce processus s'est accéléré dans les Six suites publiées en 1731 constituant le premier volume du *Clavier-Übung* ou « Pratique du clavier. » Bach était alors cantor et directeur de la musique d'église à Leipzig, où il travailla jusqu'à sa mort en 1750.

Ces six suites, que Bach dénomma *Partitas*, ont d'abord été imprimées individuellement ; les deux enregistrées ici furent publiées respectivement en 1727 et 1730. La **TROISIÈME PARTITA**, au moins, avait été composée plus tôt, dans une version préliminaire située au début de *Clavier-Büchlein* (Petit livre de Clavier) que Bach, en 1725, offrit à sa femme Anna Magdalena qui avait été cantatrice professionnelle à la cour de Coethen. On ignore toutefois si Bach avait copié cette pièce et d'autres dans le manuscrit pour qu'Anna Magdalena les joue, ou pour qu'il les joue pour elle. La version imprimée ajoute un mouvement (le Scherzo) et change les titres de deux autres : le Prélude devient une Fantasia, mais dont les contours essentiels restent inchangés. Du point de vue de la forme, ce mouvement est une version étendue des petites *Inventions* que Bach avait composées quelques années auparavant pour ses élèves.

L'Allemande de cette Partita, plus extravertie que les précédentes, abonde en flambées d'arpèges et d'autres figures. Elle précède une

Corrente vive : Bach utilise ici l'italien, signifiant ainsi qu'il s'éloigne de la forme française de la danse entendue dans les *Suites anglaises*. La Sarabande n'aurait été reconnaissable en tant que telle ni en France ni en Italie. Il s'agit vraiment d'une innovation unique, et on pourrait en dire autant de la *Burlesca comique* (désignée à l'origine comme un menuet) et du *Scherzo* qui suivent. Seule la *Gigue* conclusive s'inscrit dans la tradition de cette danse. Les élèves de Bach en ont fait chacun des versions différentes, en réécrivant la seconde partie pour que le thème soit une inversion plus exacte de celui de la première partie.

La **CINQUIÈME PARTITA** fut probablement la dernière à être composée. Elle requiert un clavier plus ample que de coutume, et son *Praeambulum*, le premier mouvement le plus libre des six partitas, consiste en une improvisation sur les phrases enjouées du début. La grande Allemande est riche en triolets, caractéristiques du style galant en vogue à l'époque. La Corrente, encore plus exubérante que celle de la Troisième Partita, conduit à une délicate Sarabande qui aurait pu presque être écrite pour deux flûtes et un basson.

Pour le cinquième mouvement, Bach se base sur un type de menuet français dans lequel les deux mains se croisent à plusieurs reprises. Ici, la figuration produit une hémiole continue : la mesure

de cette pièce peut se battre en deux temps aussi bien qu'à trois. Le *Passepied* suivant, qui ressemble à un menuet rapide, suggère de nouveau un trio instrumental. La Suite se termine par une autre *Gigue* contrapuntique : une double fugue, avec deux thèmes aussi exubérants l'un que l'autre ; le second thème, qui apparaît dans la deuxième moitié de la *Gigue*, s'allie finalement au premier. Pourtant, la musique est si vivante qu'on peut l'apprécier sans se rendre compte qu'il s'agit d'une double leçon, concernant la technique de composition tout autant que la virtuosité requise pour l'interpréter.



JOHANN SEBASTIAN BACH Partitas Nr. 3 & 5 - Englische Suite Nr. 3

David Schulenberg

Zu Lebzeiten war Bach vor allem als Spieler von Tasteninstrumenten bekannt, und er komponierte während seiner gesamten Laufbahn Musik dafür. Zu seinen wichtigsten Werken für das „Clavier“ gehören die Sammlungen von Tanzstücken, die als *Englische Suiten*, *Französische Suiten* sowie als *Partiten* bekannt sind; aus diesen sind hier drei ausgewählte Werke zu hören.

Tänze und Tanzmusik waren wichtige Elemente der europäischen Kultur im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Europäer von Bildung lernten schon früh, die Musik der verschiedenen Tänze des französischen Königshofs zu erkennen und die dazugehörigen Schritte zu tanzen. Um 1700 waren Suiten, die aus einer Abfolge der bevorzugten französischen Tänze bestanden, zu einer beliebten Form der Instrumentalmusik geworden. Einige Suiten wurden direkt aus Bühnenwerken verwendet, etwa den Opern und Balletten von Lully, dem Komponisten aus dem siebzehnten Jahrhundert. Andere wurden neu komponiert und zu Hause oder in den zwanglosen Konzer-

ten gespielt, die nach 1700 in vielen Städten zu hören waren.

Den Suiten von Tanzsätzen, die alle in der gleichen Tonart gesetzt waren, ging oft eine Ouvertüre voraus – im Falle von Orchestersuiten – oder ein improvisatorisches Präludium – bei Suiten für Cembalo oder Laute solo. Diese Praxis wurde in mehreren Veröffentlichungen dokumentiert, unter anderem in den *Sechs Suiten* für Tasteninstrumente des französischen Komponisten Charles Dieupart, die 1701 von herausgegeben wurden, und in Johann Matthesons *Zwölf Suiten* von 1714, die in Deutschland komponiert, aber in London veröffentlicht wurden.

Zu denjenigen, die solche Dinge aufmerksam zur Kenntnis nahmen, zählte Johann Sebastian Bach, der von 1708 bis 1717 zunächst als Organist, dann als Konzertmeister am herzoglichen Hof von Weimar in Mitteldeutschland tätig war. Dort fertigte Bach um 1715 eine Manuskriptabschrift von Dieuparts Suiten an. Er hatte bereits eine Reihe von Cembalosuiten komponiert, ei-

nige davon wahrscheinlich schon, bevor er nach Weimar kam. Nun stellte er ein halbes Dutzend solcher Werke zusammen, bestehend jeweils aus einem Präludium, gefolgt von mehreren Tanzsätzen.

Die Tänze enthielten immer Beispiele für Allemande, Courante, Sarabande und Gigue – seit Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die üblichen Sätze in Tanzsuiten. Jeder dieser Sätze hatte ein ganz eigenes Tempo, eine eigene Taktart und einen ausgeprägten Charakter. Die musikalischen Merkmale dieser Tänze hatten sich in Frankreich etabliert, doch nun integrierten deutsche Komponisten Elemente anderer Stile, einschließlich Italiens, das seine eigenen Tanztraditionen hatte. Die Suiten von Dieupart beginnen jeweils mit einer französischen Ouvertüre, wie sie auch in den Opern von Lully zu hören ist. Matthesons Suiten enthalten auch andere Arten von Eröffnungssätzen, darunter eine „Fantasie“, deren Stil der italienischen Orchestermusik näher steht.

Die sechs Suiten, die Bach wahrscheinlich in Weimar komponierte, sind seit Mitte des 18. Jahrhunderts als *Englische Suiten* bekannt. Der Namenszusatz spiegelt angeblich wider, dass sie für einen englischen Adligen geschrieben wurden. Tatsächlich aber könnte er ihre Inspiration aus den Sammlungen von Dieupart oder Mattheson aufzeigen, die beide englische Ver-

bindungen hatten (Dieuparts Suiten waren der Gräfin von Sandwich gewidmet). Bach kannte wahrscheinlich auch Händels *Acht große Suiten*, die 1720 in London veröffentlicht wurden und von denen die meisten ebenfalls mit einem prä-ludienartigen Satz beginnen.

Die hier eingespielte **ENGLISCHE SUITE NR. 3** beginnt mit einem Präludium, dessen Thema dem der in der gleichen Tonart stehenden kleinen Fantasie von Mattheson ähnelt. Bachs Präludium ist jedoch ein wesentlich längeres und ernsteres Stück, das auch von den Konzerten Vivaldis inspiriert ist, die Europa zu dieser Zeit überschwemmt. Die Komposition dieses Präludiums könnte Bach als Vorbereitung für sein „Doppel“-Konzert für zwei Violinen und Streicher gedient haben, das er einige Jahre später komponierte.

Bachs Präludium beginnt mit einer spannenden Demonstration, wie man ein Crescendo auf dem Cembalo spielt – einem Instrument, dem es normalerweise an Dynamik (variablen Lautstärkegraden) fehlt. Die Anfangspassage entwickelt sich rasch von einer einzigen melodischen Linie zu einem massiven, quasi orchestralen Klang. Diese Passage zieht sich durch den ganzen Satz und wechselt sich mit ruhigeren Episoden ab, die den Solopassagen in einem Orchesterkonzert ähneln.

Die Tanzsätze der *Englischen Suiten* bleiben relativ nah an ihren französischen Vorbildern. Dennoch fügt Bach Kontrapunkte und kontraintuitive Harmonien hinzu, vergleichbar mit dem, was in den großen Orgelwerken zu hören ist, die er zur gleichen Zeit komponierte. Im ersten Tanz, einer majestätischen und doch ausdrucksstarken Allemande, wird das Hauptthema zunächst nicht wie üblich von der rechten, sondern von der linken Hand gespielt. Mit anderen Worten: Die Hauptmelodie erklingt zunächst im Bass und wandert erst später in die obere und prominentere Stimme. Der Schlusssatz, eine lebhaftige Gigue (oder Jig), hat die Form einer Fuge. Das Hauptthema, das zu Beginn allein erklingt, wird in der zweiten Hälfte umgekehrt – auf den Kopf gestellt.

Die expressive Harmonik erreicht ihren Höhepunkt in der Sarabande, die bemerkenswerterweise größtenteils über Pedaltöne komponiert ist: dröhnende Bassnoten. Darüber schreibt Bach anspruchsvolle Dissonanzen und erstaunliche enharmonische Modulationen. Darüber hinaus liefert er eine zweite Version der Sarabande, die eine blumige melodische Verzierung enthält. Die Verzierungen sind in der Art, wie sie damals von italienischen Geigern improvisiert wurden, doch die Idee einer verzierten Version eines Tanzes stammt von Bachs älterem französischen Zeitgenossen François Couperin. Ebenfalls aus Frankreich stammt die zweite Ga-

votte, Musette genannt; der Name bezieht sich auf einen kleinen französischen Dudelsack, der hier durch einen weiteren Bordunbass imitiert wird.

Im Allgemeinen wird behauptet, dass die Allemande, der erste der vier traditionellen Sätze einer Suite, zu Bachs Zeiten kein echter Tanz mehr gewesen sei. Tatsächlich aber haben sich bei Bach alle traditionellen Sätze von ihrem ursprünglichen Tanzcharakter weg entwickelt. Dieser Prozess hat sich in den sechs Suiten beschleunigt, die 1731 als Band I seiner *Clavierübung* veröffentlicht wurden. Zu diesem Zeitpunkt war Bach bereits Kantor und Kirchenmusikdirektor in Leipzig, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1750 tätig war.

Diese sechs Suiten, die Bach *Partiten* nannte, wurden zunächst einzeln gedruckt; die beiden hier aufgenommenen erschienen 1727 bzw. 1730. Zumindest die **PARTITA NR. 3** war schon früher komponiert worden, eine Vorabversion eröffnet das *Clavier-Büchlein*, das Bach seiner Frau Anna Magdalena 1725 schenkte. Sie war eine professionelle Hofsängerin, aber ob Bach dieses und andere Stücke in das Manuskript kopiert hat, damit sie sie spielen konnte, oder eher für sich, damit er sie für Anna Magdalena spielen konnte, ist unbekannt. Die gedruckte Fassung fügt einen Satz hinzu (das Scherzo) und ändert die Titel zweier Sätze: So wurde aus

dem Präludium eine Fantasia, deren Grundzüge jedoch unverändert blieben. Der Form nach ist dieser Satz eine erweiterte Fassung der kleinen Inventionen, die Bach einige Jahre zuvor für seine Schüler komponiert hatte.

Die Allemande dieser Partita, die extrovertierter ist als frühere Partiten, ist voller schwungvoller Arpeggien und anderer Figurationen. Es folgt eine fließende Corrente; Bach verwendet die italienische Form des Tanztitels, um eine Abkehr von der französischen Form des Tanzes in den *Englischen Suiten* zu signalisieren. Die Sarabande wäre weder in Frankreich noch in Italien als solche zu erkennen gewesen. Sie ist wirklich eine einzigartige Neuerung, und dasselbe könnte man auch von der komischen Burlesca (ursprünglich als Menuett bezeichnet) und dem Scherzo sagen, die folgen. Nur die abschließende Gigue ähnelt einem traditionellen Typus. Bachs Schüler schufen ihre eigenen Versionen davon, indem sie die zweite Hälfte so umschrieben, dass ihr Thema eine genauere Umkehrung des in der ersten Hälfte verwendeten Themas ist.

Die **PARTITA NR. 5** wurde wahrscheinlich als letzte komponiert. Sie verlangt einen erweiterten Tastenumfang, und ihr Praeambulum ist der freizügigste Eröffnungssatz der sechs, eine Improvisation über die stürmischen Phrasen, die zu Beginn zu hören sind. Die

Grande Allemande ist voll von so genannten Triolenrhythmen, die für den populären galanten Stil der Zeit charakteristisch sind. Die Corrente, noch üppiger als die der Partita Nr. 3, mündet in eine zarte Sarabande, die fast für zwei Flöten und Fagott geschrieben sein könnte.

Im fünften Satz greift Bach eine Art französisches Menuett auf, bei dem sich die beiden Hände wiederholt kreuzen. Hier erzeugt die Figuration kontinuierliche Hemiolen: Das Stück kann entweder in zwei oder in drei gezählt werden. Das folgende Passepied, das einem schnellen Menuett ähnelt, lässt wiederum ein instrumentales Trio vermuten. Die Suite endet mit einer weiteren kontrapunktischen Gigue, jetzt eine Doppelfuge, mit zwei ebenso ungestümen Themen; das in der zweiten Hälfte eingeführte zweite Thema verbindet sich schließlich mit dem ersten. Dennoch ist die Musik so lebendig, dass man sie genießen kann, ohne zu merken, dass sie eine Lektion in Kompositionstechnik und Tastenvirtuosität ist.

