

Themenmodelle in Bachs Klavierluiten

Von Erhard Franke (Leipzig)

Im Bereich der Suitenkomposition hat sich als eines der wichtigsten Prinzipien musikalischer Inhaltsbildung die Herleitung mehrerer Sätze aus einem gemeinsamen Kerngedanken erwiesen. Hugo Riemann wandte als erster, ausgehend von der Orchestersuite Scheins und Peurls, auf das Verfahren den Variationsbegriff an¹. Allerdings deckt sich die Erscheinung nicht mit der an „Thema und Variationen“ zu beobachtenden; die Suitensätze lassen sich nicht stets einfach als Umformungen der in der Allemande vorliegenden Erfindung bezeichnen, wie das etwa für die alte Praxis der Triplierung des Tanzes im Nachtanz zutrifft, sondern sind sehr häufig erst durch Rekursion auf eine gemeinsame thematische Urzelle zu verstehen. Eine Einordnung der Variationensuite unter einem Typ „Melodievariation mit konstanter Harmonik“, wie sie Kurt v. Fischer vornimmt², wird der Erscheinung nicht in allen Momenten gerecht; denn nicht nur Melodieumspielungen, Rhythmik und Tempo sind in der Variationensuite variabel, sondern auch die Harmonik und die Form werden vom Variieren ergriffen; die einzelnen Sätze weisen einen unterschiedlichen Grad von Stilisierung auf usw. Besseler deutet die Augenfälligkeit übergeordneter Relationsmomente an, wenn er die Tanzsätze bei Schein und Peurl als „melodisch, rhythmisch, satztechnisch und harmonisch unterschiedene gleichberechtigte Ausformungen zugrunde liegender sehr verschieden gestaltbarer Bewegungszüge“ aufgefaßt wissen möchte³.

Die Erfindung von Themen aus einer vorgegebenen Kernlinie ist in der Klaviersuite des 17./18. Jahrhunderts an zahlreichen Suitensätzen zu verfolgen; sehr oft präformieren diese Gerüste schon ganz bestimmte, häufig wiederkehrende Thementypen. Gemäß der personal und lokal unterschiedlichen Aufnahme der traditionellen Formungstendenzen differiert das Verfahren in sich etwas, die Themen weisen einen verschieden starken Abhängigkeitsgrad von ihren Vorlagen auf, wie auch in den weiteren Partien der Sätze das Anbringen von Verknüpfungen sehr unterschiedlich gehandhabt wird. Neben Fällen, wo Satz für Satz taktweise die Entsprechungen verfolgt werden können (z. B. J. A. Reincken, Suite C-Dur⁴, oder G. Böhm, Suite d-Moll)⁵, stehen andere, wo lediglich ein Linienmodell bei der

¹ H. Riemann, *Die Variationsform in der alten deutschen Tanzsuite* in: Musikalisches Wochenblatt. 26. Jg. (1895), Nr. 27–32.

² K. v. Fischer, *Die Variation* in: Das Musikwerk. Köln o. J., S. 4.

³ H. Besseler, *Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert*. Phil. Diss., Freiburg i. Br. 1923, masch., S. 18.

⁴ Neuausgabe in: *Lehrmeister und Schüler J. S. Bachs*, hrsg. von K. Hermann. Leipzig 1935, Bd. I, S. 10–12.

⁵ Neuausgabe in: *Georg Böhm, Sämtliche Werke*, hrsg. von J. Wolgast, Leipzig 1927, Bd. I, S. 41–44.

Erfindung der Anfangsgedanken als Vorlage diente. Meister, die in der Suitenkomposition französischer Praxis folgen, verwenden die Satzverknüpfung als ein spezifisch deutsches Element im allgemeinen nicht.

Die Möglichkeit, variative Zusammenhänge in den Bachschen Klaviersuiten für eine Beleuchtung des Bachschen Personalstils auswerten zu können, ist bisher nur am Rande gesehen worden, oder man hat variative Momente überhaupt gelehnet. So schrieb Ph. Spitta in seiner Bach-Biographie⁶: „Bach hat sich nur in seinen früheren Werken [hinsichtlich der Satzverknüpfung] an die Vorgänger angeschlossen. In den drei Hauptwerken steht jeder Suitensatz vollständig für sich. Die Idee der Suitenform verlangt eben eine solche innere Verknüpfung nicht.“ Als Frühwerke bezeichnete Spitta indessen hier noch die beiden Reincken-Bearbeitungen (BWV 965 und 966), die er erst später als Umarbeitungen erkannte⁷. In gleichem Sinne äußerte sich Guido Adler: „Die Suite im Stadium ihrer höchsten Entwicklung verlangt von jedem ihrer Sätze eine eigene Melodie . . .; sie [die Suite] verwirft jene Auffassung, die sich damit zurechtgefunden hatte, aus einem Thema durch Dehnung oder Kürzung einzelner Töne oder durch Verschiebung der Akzente Melodien aller Art zu dreheln. Die beiden klassischen Meister der Klaviersuite, Bach und Muffat, teilen die Auffassung . . ., daß jedes Wesen nicht nur äußerlich von anderen unterschieden, sondern auch innerlich verschieden sei“⁸. In der nicht allzu zahlreichen Literatur zu Bachs Klaviersuiten erwähnt lediglich Hermann Keller variative Zusammenhänge in der 1. und 2. Französischen Suite und der Partita I, ohne auf Einzelheiten einzugehen⁹. Hans Mersmann nahm eine Analyse der 4. Französischen Suite vor, in der er den Beziehungen zwischen den Sätzen nachspürte¹⁰. Daß die – gewiß noch andernorts bemerkten – Anklänge zwischen zahlreichen Suitensätzen nicht bloße Reminiszzenzen an vergangene Praktiken sind, sondern aus einer eigenständigen Weiterbildung traditioneller Formungsprinzipien resultieren, bezeugt die musikalische Erscheinung selbst, wird sie gründlich befragt.

I

Das Auskomponieren von Tonlinien gehörte im Kompositionsunterricht J. S. Bachs zum Unterrichtsgegenstand, wie die bekannte, von Bach korrigierte Schülerarbeit aus der Sammlung Manfred Gorkes es belegen kann¹¹. Die Grundlage der Themenkonzeption ist ein Liniengerüst; dieses hat bei

⁶ Bd. I, S. 693.

⁷ Ph. Spitta, *Umarbeitungen fremder Originale* in: Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 111ff.

⁸ G. Adler, Einleitung zu DTÖ III, 3, Wien 1886, S. XII.

⁹ H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 170 und 193.

¹⁰ H. Mersmann, *Musikböden*, Potsdam 1938, S. 78ff.

¹¹ Sammlung Gorke Nr. 302, Bach-Archiv. Veröffentlicht in: R. Steglich, *J. S. Bach*, Potsdam 1935, S. 69f.

Bach stärker noch als bei seinen Vorgängern den Charakter eines in sich gerundeten Modells, das sich im Laufe der personalen Entwicklung qualitativ bereichert. Stand und Entwicklung des Materialbewußtseins deuten sich an den verschiedenartigen Ausformungen eines solchen Modells an.¹²

Als wohl schlichteste Auskomposition einer Modellvorlage erscheinen die Themen der Klaviersuite *a*-Moll (BWV 819, 819a), die gewöhnlich den Französischen Suiten zugerechnet wird. H. Keller verweist sie in die ersten Weimarer Jahre und vermutet in ihr Bachs „frühesten Versuch auf dem Gebiet der Suite“ nach der Lautensuite *e*-Moll. Ein Abweichen vom Stil der Französischen Suiten deutet nur Kurt v. Fischer an¹³. Tatsächlich erweist sich die Suite *a*-Moll den Englischen Suiten in viel stärkerem Maße verwandt als den Französischen. Die Allemande gleicht denen der Englischen Suiten in der Realstimmigkeit, der Linearität der Stimmen, in der Aufstellung eines ungegliederten Kopfmotivs und dessen Imitation und besonders im rhythmischen Ablauf. Auch die Courante zeigt in ihrer Faktur ganz das Erscheinungsbild etwa der Couranten BWV 807 und 811, wenn sie sich auch in ihrer Kürze von diesen abhebt.

Das Themenmodell hat für die Suite *a*-Moll die Gestalt einer vom *e''* zum Grundton (und evtl. darüber hinaus) abfallenden Linie (Beispiel 1).

Sarabande und Gigue folgen dieser Vorlage streng. Die Courante erreicht im Anlauf die Quinte (*e''*) und führt den Melodiezug unter Ausspielungen zum Grundton zurück. Das Thema der Allemande durchläuft den Modellraum auf- und absteigend. Die offenbar später hinzugefügten Sätze Prélude und Menuet halten sich ebenfalls an das Grundgerüst. Das Zugrundelegen eines Modells zielt hier nicht wie ersichtlich wird auf eine Hörrelevanz der Beziehungen ab, sondern stellt ein abstraktes Ordnungsmoment dar. Ein Modellton kann eine unterschiedliche zeitliche Größe von $\frac{1}{16}$ (Allemande) bis $\frac{4}{4}$ (Prélude) annehmen. Charakteristisch ist das engmelodische Durchlaufen des Modellraums in der Allemande, eine Erscheinung, die auch in den Englischen Suiten II, III und V auftritt. Angesichts des verhältnismäßig strengen linearen Verfolgens des Modells darf ein relativ frühes Entstehungsdatum der Suite angenommen werden. Die Themen zeigen sich von der späteren Tendenz nach Affektanreicherung noch erheblich entfernt, sie sind linear und ohne Beeinflussung durch die harmonische Dimension konzipiert.

Die hinsichtlich ihrer Entstehungszeit am stärksten umstrittenen Englischen Suiten (BWV 806–811) fügen sich hier – bei gebührender Betonung der Eigenheiten – kontinuierlich an. W. Fischer¹⁴ setzt sie aus stilistischen

¹² Vgl. hierzu H. Zenck, *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier* in: H. Zenck, *Numerus und Affectus*, Kassel 1959, S. 76f. und 84f.

¹³ H. Keller, a. a. O., S. 175; K. v. Fischer, *Zur Satztechnik von Bachs Klaviersuiten*, Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 124f.

¹⁴ *Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs* in: Kongreßbericht Basel 1924, Leipzig 1925, S. 127–130.

Gründen zeitlich früher an als die Französischen Suiten. H. Bessler¹⁵ gibt Anhaltspunkte für eine zeitliche Einordnung; die Verwandtschaft mit der Klaviermusik „um 1718“ zeigt er an Laufthemen auf; ferner in der Mischung von Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen. Es können tatsächlich noch weitere Merkmale für eine Nachbarschaft zu den Klavierwerken der Grenzzeit Weimar/Köthen geltend gemacht werden: zum Beispiel ein freies unvorbereitetes Einwerfen von geballten Nonakkorden in den fließenden Ablauf, das in dieser aggressiven Weise später nicht mehr auftritt¹⁶, oder das Hinabstürzen und intensive Figurieren der Stimmen in tiefer Lage über einem Orgelpunkt¹⁷.

In Stil und Konstruktionsweise zeigen sich die Suiten II, III, V und VI stark verwandt, Suite IV weicht etwas ab, Suite I nimmt dagegen eine ungewöhnliche Sonderstellung ein.

In den Suiten II–VI geht die Erfindung der thematischen Anfänge ähnlich wie in der Einzelsuite *a*-Moll von einem festen linearen Modell aus. Verhältnismäßig nahe an ihrer Vorlage bleiben die Satzanfänge der Englischen Suite V *e*-Moll (BWV 810); das Modell ist hier ein häufig verwendeter Bewegungszug im Hexachordraum (*b' c'' b' a' g' fis' e'*). Völlig linear folgen dieser Vorlage die Courante, die Sarabande und das Giguethema; letzteres strebt mit der chromatischen Erweiterung eine stärkere Charakterisierung an. Der Passetied I eröffnet den Vordersatz mit einem Anlauf und spielt anschließend in Läufen die Töne 1–5 des Modells aus (Takt 4–8); Passetied II bringt den ersten Teil des Vordersatzes als freie Umkehrung zu Passetied I und schließt dann die Modelltöne in $\frac{1}{4}$ der Dur-Variante an (Takt 2/3/4). Eine Verlagerung des aus der Vorlage entwickelten Abschnittes in den zweiten Teil des Vordersatzes tritt noch einigemal in Bachs Suiten auf, bevorzugt in den „Intermezzosätzen“¹⁸. Das Thema des Prélude schließt sich jenem bekannten, weitverbreitetem Thementyp an, dessen Ahnenreihe bereits Max Seiffert aufstellte¹⁹, zeichnet aber gleichwohl mit seinen Spitzennoten die Modelltöne 1–5 nach. Hier deutet sich jene Auflockerung der Melodiesprache in ihrem Verhältnis zur gegebenen Vorlage an, wie sie später durch die Projektion des harmonischen Raums in die Sukzession einer Stimme für Bach typisch wird (Beispiel 2).

Das in Beispiel 2 mit seiner melodischen und seiner harmonischen Komponente wiedergegebene Hexachord-Modell erfährt unter fortschreitender qualitativer Bereicherung in Bachs Suitenwerk eine Anwendung von geradezu übergroßer Häufigkeit, so daß es fast zu einer Personalkonstante erklärt werden kann.

¹⁵ Zur Chronologie der Konzerte J. S. Bachs in: Festschrift Max Schneider, Leipzig 1955, S. 120.

¹⁶ Vgl. z. B. Prélude II, T. 96; Prélude VI, T. 106 und 107 mit Fuge der Chromatischen Fantasie (BWV 903), T. 94 und 135.

¹⁷ Vgl. z. B. Prélude II, T. 40–47 mit Fuge *a*-Moll (BWV 944), T. 172–191.

¹⁸ z. B. Franz. Suite VI, Gavotte (Baß); Orchesterouverture *C*-Dur, Gavotte II.

¹⁹ M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1895, S. 206f.

Das starke konstruktivistische Moment, das bei der Themenbehandlung in den Englischen Suiten obwaltet, spricht sich besonders deutlich in der Englischen Suite III *g*-Moll (BWV 808) aus. Das Modell ist hier formal nicht mehr so indifferent, sondern zeigt einen Zuwachs an Eigenkontur: eine auftaktige Hinführungspartie ist dem eigentlichen Modellkern vorangestellt (Beispiel 3).²⁰

Neuartig ist die Freizügigkeit gegenüber dem Modell an den Anfängen der Themen, eine Erscheinung, die später in den Französischen Suiten noch ausgeprägter auftritt. Trotzdem kann noch von einem verhältnismäßig strengen Verfolgen des Modells gesprochen werden; die Einzelstimme versteht sich in ihrem Verhalten zur Vorlage betont als Linie. Der Eindruck einer gewissen spekulativ-konstruktivistischen Verfahrensweise bleibt bestehen; er bestätigt sich besonders beim Vergleich der mikromelodischen Version des Allemandenthemas mit dem Sarabandenvordersatz.

Wo die Melodik in den Englischen Suiten durch ein Einbeziehen von Akkordbrechungen von der Linearität abweicht, ist trotzdem noch nicht jene Flexibilität der Melodieführung erreicht, wie sie an den Französischen Suiten auffällt. Als Beispiel sei der Satzkopf des *Prélude a*-Moll (BWV 807) gegeben: Die den abfallenden Bewegungszug nachzeichnenden Akkordbrechungen resultieren aus klavieristischer Spieltechnik und genügen noch nicht der Forderung nach Gesanglichkeit. Daß das Modell als solches immer noch den Charakter der Linie als qualitativ wichtigsten bewahrt, belegen die Themen der anderen Sätze²¹ (Beispiel 4).

Die Ausnahmestellung der Englischen Suite I *A*-Dur (BWV 806) hinsichtlich der Themenerfindung bedarf einer gesonderten Erwähnung. Ab-

²⁰ Das Thema der Allemande (Baß, Takt 1) bringt die Hinführungspartie als Akkordbrechung und läuft dann streng in den Tönen des Modells unter Einfügen einer Ausweichung. Nach der Imitation des Themas (Takt 2) nehmen die Takte 3 und 4 die Kerntöne 1–4 in größeren Werten auf. Das Giguethema führt die Melodielinie von oben in das Modell hinein; die Verwandtschaft zum Allemandenthema ist evident. Gemäß einer für die Sarabanden mehrfach feststellbaren Strebung nach Beruhigung und Auslotung des Hintergrundes verwendet die Sarabande nur den Hauptbestandteil des Modells ohne die „beschleunigende“ Auftaktpartie. In der Kombination der melodischen Linie mit einer in sich ruhenden Harmonik (liegende Akkorde, durchgehaltener Baß) zeigt sich die für die Bachsche Modellmonade symptomatische innere Abgerundetheit. Die Courante umspielt die Kernnoten hauptsächlich engintervallig; das auffällige Auseinanderziehen der Kernnoten war schon an der Courante BWV 818 zu beobachten. Gavotte I erreicht nach dem Auftakt sinnessprechend den Spitzenton und spielt abfallend die Modelltöne in gebrochenen Akkorden aus. Gavotte II bezieht die „auftaktige“ Quarte stärker ein und folgt dem Modell in der Dur-Variante. Auch im *Prélude* scheint das Modell latent wirksam zu sein: Nach der Eröffnungspartie verläuft ein weitgestreckter Bewegungszug in den Kernnoten *b' a' g' fis'* (T. 8–15); das erste konzertierende Thema mag aus der Hinführungspartie entwickelt sein (T. 33/34).

²¹ Die Courante weist zu Beginn der ersten als auch der zweiten Reprise Anklänge an die Allemande BWV 818 auf. Ist ein Satz aus dem andern entstanden? Auch die Gigue wirft mit ihrer Länge Fragen auf; ihr Thema fügt sich nicht dem Modellrahmen.

weichend von den sonst üblichen abstrakten Modellvorlagen tritt hier eine Vorlage mit liedhafter Melodik auf; aus ihr werden die Satzköpfe, zum Teil auch die ganze erste Reprise in unterschiedlichem Abhängigkeitsgrad hergeleitet. Dannreuther²² war der erste, der auf eine Verwandtschaft des Prélude der Englischen Suite I mit der Gigue einer Suite A-Dur von Charles Dieupart²³ hinwies. Tatsächlich erstrecken sich die Beziehungen noch über die genannten hinaus auf sämtliche Sätze, da sowohl Dieupart als auch Bach fast alle Sätze mehr oder weniger auf derselben Melodievorlage aufbauen. Für die Verwandtschaft der A-Dur-Suite Bachs zu derjenigen Dieupart's kommen außerdem satztechnische Merkmale hinzu; so zeigt die Courantenfaktur in der Englischen Suite I eine lebhaftere Aufnahme der an Dieupart's Couranten bemerkten Eigenheiten (z. B. die Art des rhythmischen Ablaufes, die Anreicherung mit Akkordgriffen – besonders am Beginn und Ende von Phrasen –, das Nachschlagen der Mittelstimmen, die reiche Verwendung von Verzierungen). Offenbar ist die Englische Suite I als spontane Reaktion unmittelbar nach dem Kennenlernen der Suite Dieupart's entstanden (Beispiel 5).

Die von Dieupart und Bach verwendete melodische Vorlage zeichnet sich durch einen ausgesprochenen Gigue- oder Kontretanzcharakter aus²⁴. Möglicherweise entspricht diesem in verschiedenen „Arrangements“ umlaufenden Melodietyp sogar ein verbreiteter Kontretanz. In diesem Fall ließe sich – mit aller gebotenen Vorsicht – eine neue Deutung des Namens „Englische Suiten“ versuchen: Der Kontretanz erfreute sich um 1715/20 schon einer großen Beliebtheit in der Tanzmusik des Kontinents²⁵, seine englische Herkunft war allgemein bekannt; im musikalischen Bewußtsein der Epoche verband sich geradezu der Begriff „England“ mit „Kontretanz“. Nimmt Bachs A-Dur-Suite einen verbreiteten Kontretanz zur Vorlage, so ist es denkbar, daß sich zur Bezeichnung dieses Tatbestandes der Beiname einer „Englischen Suite“ eingebürgert hätte. Nachdem sie als erste einer Reihe von fünf weiteren Suiten vorangestellt worden war, hätte sich ihr Name auf den ganzen Zyklus übertragen.

Die These, es handle sich bei der von Dieupart und Bach verwendeten Vorlage um eine beliebte volkstümliche Melodie, wird erhärtet durch die Tatsache, daß in beiden Fällen die Gestalt der Themenköpfe mehrere Sätze hindurch trotz der Variierungen in einem Maße identisch bleibt, wie es sonst weder bei Bach noch bei Dieupart üblich ist. In Dieupart's Suite F-Dur etwa läßt sich als Vorlagegerüst für die Themen eine abstrakte, durch den

²² E. G. Dannreuther, *Musical Ornamentation*. Novello's Primers Nr. 37 und 37a, London 1893/95. Part I, S. 137f.

²³ Neuauflage: Charles Dieupart, *Six Suite pour clavecin*, hrsg. von Paul Brunold, Paris o. J. (1934).

²⁴ Vgl. die Beispiele bei A. Pirro, *L'Esthétique de J. S. Bach*, Paris 1907, S. 430.

²⁵ Siehe z. B. G. Taubert, *Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tanz-Kunst*, Leipzig 1717, S. 52.

Oktavraum $f''-f'$ abfallende Kernlinie herauschälen. Die Themen werden nicht in einem wörtlichen Verfolgen der Linie, sondern in einem Beibehalten der allgemeinen Bewegungstendenz aus der Vorlage entworfen, Vor- und Rückgriffe, Umspielungen, harmonische Färbungen verleihen den Gedanken untereinander eine lebhaftere Variabilität.

Dieses bei Dieupart begegnende freizügige Ausspielen von Bewegungszügen scheint Bach entscheidende Impulse vermittelt zu haben; die Freiheiten in der Auskomposition von Liniengerüsten nehmen zu. Man vergleiche die einander entsprechenden Anfangspartien in Prélude und Allemande der Englischen Suite VI *d*-Moll (BWV 811): im Prélude nimmt die Melodie in die Nachzeichnung des Bewegungszuges die harmonische Vertikale auf, die Allemande verfolgt die allgemeine abfallende Richtung unter Umspielungen und Ausgriffen (Beispiel 6). Beide Male deutet der liegende Baß auf den Charakter des Modells als einer abgeschlossenen Zelle hin, aus der heraus sich der weitere Satzverlauf entwickelt. Harmonisch pulsiert diese Zelle zwischen tonikalem Dreiklang und dominantischem v^7 -Akkord; devisenartig wird dieser Kern gleich zu Beginn des Prélude eingeführt.

Gegenüber der mehr in eine rationale Sphäre hineingehobenen Konstruktionsweise in der Englischen Suite VI werden die in der Englischen Suite I aufgenommenen Strebungen nach Hörbarkeit der Beziehungen in der Englischen Suite IV fortgeführt. Zur Erfindung der Themen finden hier gleich zwei Modelle Verwendung (Beispiel 7). Die Themen folgen dem vorgegebenen Modellgrundriß streng unter Beifügung einiger Durchgänge, Wechselnoten und Umspielungen. Die relativ freieste Abwandlung nimmt die Sarabande vor, die mit dem charakteristischen Schritt in die Septime der Wechseldominante zur Subdominante und mit dem nur allgemeinen Aufnehmen der Bewegungsrichtung Anklänge an Dieuparts Themenbehandlung bringt.

Die Verwandtschaft einzelner Züge der Englischen Suite IV mit der Orchestersuite *C*-Dur (BWV 1066) und die Einordnung der letzteren in die gleiche Entstehungszeit²⁶ gibt Gelegenheit, das in ihr angewandte Variationsverfahren kurz zu beleuchten. Der Angelpunkt der Erfindung ist eine Tonfolge $e'' a'' f'' d'' g'' e'' c''$; der Anlauf zu den Spitzentönen fällt in den einzelnen Sätzen unterschiedlich aus, so daß die genannten Kerntöne in einigen Sätzen erst in den zweiten Teil des Vordersatzes zu liegen kommen; auch die Schlüsse der Themen differieren voneinander, indem sie entweder in der Tonika verbleiben oder sich durch den Schritt in die Dominante öffnen. Im Unterschied zu den bisher dargelegten Verfahren binden sich die Themen nicht mehr fest an ein strenges Liniengerüst, sondern erlangen ihre Gestalt im freizügigen Ausspielen einer vorgegebenen Kontur. Die Erfindung richtet sich an charakteristischen, beim Hören hervortretenden Intervallen aus. Der alte Gedanke der Variationensuite geht hier eine freisinnige Verbindung mit der Französischen Orchesterouverture ein. Die

²⁶ H. Bessler, a. a. O., S. 120f.

Eigenheiten des Verfahrens kennzeichnen die Sonderstellung der Suite C-Dur als eines Umschlagpunktes in der Themenbehandlung (Beispiel 8).

II

Der in den Französischen Suiten eingetretene Stilwandel ist im wesentlichen ein Wandel des Verhältnisses der Melodik zur Harmonik. Schon Forkel weist auf eine Entwicklung der Bachschen Melodiesprache hin, indem er bemerkt: „Aus einem Verweben mehrerer Melodien, die alle so sangbar sind, daß jede zu ihrer Zeit als Oberstimme erscheinen kann und wirklich erscheint, besteht die Joh. Seb. Bachische Harmonie in allen Werken, die er ungefähr von dem Jahre 1720, oder von seinem fünfunddreißigsten Lebensjahre an, bis an sein Ende verfertigt hat“²⁷. Die Abweichungen in den Französischen Suiten ergeben sich aus der stärkeren Projektion der Harmonik in die melodische Sukzession bei gleichzeitig angestrebter Gesanglichkeit aller Stimmen gegenüber der mehr linear gedachten Melodik mit häufig sich in bloßer Stützfunktion erschöpfenden Begleitstimmen in den Englischen Suiten. Diese qualitative Bereicherung der Melodik läßt sich besonders deutlich an der Themenbehandlung nachweisen.

Die Französische Suite I *d*-Moll nimmt das durch den oberen Grundton erweiterte Hexachordmodell zur Vorlage (das Subsemitonium gehört stets wechselweise zum Modell hinzu). Das Thema der Allemande spielt den Modellraum gleichsam in einem Umschreiben des *d*-Moll-Akkordes aus; die entstehenden Terzen haben ein stärkeres harmonisches Gewicht der Melodik zur Folge. Ein ähnlicher Einfluß der Harmonik ist am Thema der Courante festzustellen, das auf der Quinte beginnend den *d*-Moll-Akkord durchläuft und dann erst den verminderten Septakkord (*cis' e' g' b'*) bringt. Die Durchdringung von harmonischem Raum und melodischer Abfolge geht hier so weit, daß das Modell nur mehr seinem harmonischen Sinn nach, nicht seiner wirklichen Gestalt nach erscheint. Die Evidenz der Beziehung auf den gemeinsamen thematischen Kern ergibt sich aus den Anklängen des weiteren Verlaufs der Courante an den der Allemande. Die dem Modell eigene melodische und harmonische Spannung geht in mehrschichtiger Durchdringung auch in den Kopf der Sarabande ein. Tenor und Baß durchlaufen in den Takten 1–3 ähnlich dem Allemandenthema den Modelltonraum²⁸; die Oberstimme folgt im Gesamtverlauf der 1. Reprise in weitem Zug ebenfalls der abfallenden Richtung. Menuet I und II erscheinen als freiere Episoden, indem sie sich nur locker an die Vorlage anlehnen. Die Gigue leitet aus dem Thema der Allemande ein ausgesprochenes

²⁷ J. N. Forkel, *Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Neuausgabe von J. Müller-Blattau, Augsburg 41950, S. 41f.

²⁸ Die Verlagerung des aus dem Modell entwickelten Abschnittes in den Baß, besonders bei Sarabanden, ist eine mehrfach anzutreffende Erscheinung, die z. B. auch bei Händel auftritt.

Charakterthema her²⁹; die Einrahmungsfunktion, die sie gemeinsam mit der Allemande ausübt, wird so durch die hörbare Gleichsinnigkeit der Themen unterstrichen.

Das freie Ausspielen eines abgesteckten Tonraumes bei Beachtung der vorgegebenen Kontur demonstrieren besonders klar die Satzköpfe der Französischen Suite II *c*-Moll (BWV 813); das Verfahren zeigt eine gewisse Ähnlichkeit zu dem in der Ouverturesuite *C*-Dur angewandten. Die Melodik folgt nicht mehr streng linear dem Modell wie weithin in den Englischen Suiten, sondern bewegt sich raumgewinnend in einem formierten Tonraum, an dessen Konturen sich das ältere Linienmodell erhalten hat (Beispiel 9).

Äußeres Merkmal des freizügigen Ausspielens ist etwa, daß die Position des Spitztones nicht fest an eine Stelle gebunden ist: so steht er in Allemande und Gigue in der zweiten Themenhälfte, gleichsinnig im Air im zweiten Teil des Vordersatzes, in Menuet und Sarabande dagegen im ersten Teil des Vordersatzes. Die schon in der Englischen Suite III bemerkten Freiheiten dem Modell gegenüber am Themenbeginn haben hier noch zugenommen. Die Erfindung richtet sich an den bei der Rezeption herausfallenden charakteristischen Intervallen der immer mehr nur noch als Denkmodell wirksamen Vorlage aus. Wesentlichen Anteil an der Melodieformung nimmt die harmonische Tiefe des vorgeformten Raumes.

In der Folge erreicht das Verfahren bei einigen Fällen einen Grad von Freizügigkeit, der die Herleitungen aus einer gemeinsamen Kernzelle fast bis an die Grenzen des nicht mehr Nachweisbaren vorgetrieben erscheinen läßt. In der Französischen Suite III hat sich das Linienmodell völlig in den formierten Tonraum aufgehoben; aus ihm entwirft sich die Melodik raumabgreifend (Beispiel 10).

Neuartig werden außerdem individuell geprägte Gestaltelemente teilweise wörtlich übernommen.

Eine vorzügliche Vergleichsmöglichkeit zwischen Englischen und Französischen Suiten ist in der Französischen Suite IV *Es*-Dur gegeben, da diese eine dem Modell *b* der Englischen Suite IV gleichsinnige Vorlage verwendet (Beispiel 11, vgl. Beispiel 7).

Das zur Französischen Suite IV überlieferte Präludium³⁰ enthält in einem eröffnenden Arpeggierteil das ausharmonisierte Modell gleichsam in nuce, eine Proposition und Vorformung des Materials, wie sie weithin den Sinn des Präludiums ausmachte. Die Courante bringt einen 1½ taktigen Anlauf, ehe in lockerer welliger Linie der Tonraum durchlaufen wird. Das Kopfmotiv der Gavotte erweist sich als eine Kontraktion des Modellraums auf kleinstmögliche Begrenzung. Das Thema des Menuet gelangt von der Terz in gebrochenem Dreiklang zum oberen Modellton und läuft zur Terz zurück. Das Kopfmotiv des Air besteht aus einer mit lebhaftem Quartsprung

²⁹ Siehe H. Bessler, *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach* in: Kongreßbericht Lüneburg 1950, Kassel 1952, S. 7–32.

³⁰ Neuausgabe: BG XXXVI, Anh. II, S. 234.

ansetzenden Tonleiter in Sechzehnteln. Das Thema der Gigue endlich charakterisiert sich durch den zweimaligen Quartenaufschwung und den wiegend ausgespielten Abstieg. Während also die Themen der Englischen Suite IV die Modelltöne im wesentlichen nur umrhythmisieren, gewinnen die Themen in der Französischen Suite IV eine größere Varietät der melodischen Gestalt und gleichzeitig eine größere Differenziertheit der zeitlichen Gestalt.

Das im Präludium authentisch überlieferte Modell ist für die Analyse insofern bedeutungsvoll, als in der harmonischen Grundlegung der abfallenden Linie *es''-g'* nunmehr auch die enge Bezogenheit des Sarabandenvordersatzes auf das Modell deutlich wird. Nicht nur der Baß bringt in Takt 1 die absteigende Linie, sondern der ganze Vordersatz bezieht seine Gestalt aus dem Vorlagegerüst. Damit kommt ein wesentliches Kriterium jener oft benannten Kantabilität der reifen Bachschen Melodiesprache in den Griff: der Entwurf der Melodik aus latenten übergeordneten Strukturmomenten, besonders ihr Fließen auf harmonischer Fläche³¹. Jene oft konstatierte Eigenart Bachscher Melodieverläufe, sich in einen übergeordneten großmelodischen und harmonischen Fluß einzubetten, ist also nicht nur Ausdruck einer unbewußt in der Ganzheit der Persönlichkeit gründenden Ausgewogenheit des musikalischen Denkens, sondern zugleich Ergebnis eines bewußt angewandten Konstruktionsprinzips.

Als symptomatisch für die Französischen Suiten kann die auf der Grundlage des Modells geprägte Individualgestalt des Themas gelten; gegenüber der gewissen Typenthematik in den Englischen Suiten verrät sie einen deutlichen Zuwachs an Charakterisierung. Einzelne Gestaltelemente werden neuartig wiedererkennbar in mehreren Sätzen gebracht³². Das Modell, der formierte Tonraum mit harmonischer Tiefe, wird nicht mehr als streng zu verfolgendes Ordnungssystem aufgefaßt, sondern stellt ein Reservoir möglicher Gestalten und Einfälle dar.

III

Die Partiten Bachs bringen eine Überhöhung und schließlich die Auflösung des Modellprinzips.

Die Themen der Partita III *a*-Moll (BWV 827), der zusammen mit der Partita VI *e*-Moll im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725) am frühesten überlieferten Partita, stellen zunächst ein Extrem der Konturenvariation dar, indem sie einzelne Bausteine aus dem thematischen Kopf der Fantasie herauslösen und in eine neue Form bringen. Eine übergeordnete,

³¹ Die Achtellinie in Takt 3 der Sarabande z. B. ist wohl die äußerlich erscheinende „Melodie“, in Wirklichkeit aber nur melodische Prolongation des *c''*, das *d'* im folgenden Takt nur Harmonieton zum *b'*.

³² Vgl. neben den schon aufgeführten wörtlichen Verknüpfungen auch die Übernahme der Gestalt unter Vernachlässigung der Tonhöhe: s. z. B. Franz. Suite V, Themen Allemande und Bourrée.

für alle Sätze verbindliche Modellvorlage wird dadurch nicht greifbar, wenngleich die einzelnen Themen in ihrer Struktur stets den linearen Bewegungszug bewahren. In anderer Hinsicht verknüpft die Partita *a*-Moll die Sätze auf stärkere Weise: Vier Sätze zeigen für den größten Teil der zweiten Reprise eine so gut wie vollständige Gemeinsamkeit des strukturellen Gerüsts, eine Erscheinung, die in anderen Suiten in dieser Observanz nicht wiederkehrt, wenn auch Ansätze dazu vorhanden sind. Für die ersten Takte der Reprise ist in Sarabande und Scherzo jeweils die Rückmodulation aus *C*-Dur erforderlich. Die gemeinsamen Stationen des Verlaufs seien an einem Diagramm angedeutet:

Allemande											
9(1)	9(3)	10(1)	10(3)	11(1)	12(3)	[12(4)]	→13(2)	13(3)	14(1)	14(3)	...
Sarabande											
→15	16	17	18	20(1)	20(3)	21	22	23	24	...	
Bourlesca											
17	...	19	21(1)	21(2)	24	25	26	27	29	32	...
Scherzo											
→	16(1)	16(2)	20(1)	20(2)	22(1)	22(2)	24(2)	28(1)	...		
Strukturnote:											
<i>b'</i>	<i>c''</i>	<i>cis''</i>	<i>f''</i>	<i>b''</i> → <i>d''</i>	<i>f''</i>	<i>f''</i>	<i>e''</i>	<i>d''</i>	→ <i>gis'</i>	→ [<i>a''</i>]	<i>f''</i> → <i>a'</i>
Harmonik:											
E	a	A	d	d	d	G	C	E			

(Die erste Zahl bezeichnet den Takt, die zweite, eingeklammerte, die Zahlzeit)

Aus den Gemeinsamkeiten der Sätze in den zweiten Reprisen ergibt sich, daß das strukturelle Gerüst als vorgegeben gedacht wurde und stets latent dem eigentlichen musikalischen Ereignis zugrunde liegt. Angesichts der großdimensionalen Struktur erweist sich die Melodik noch stärker als bisher als Ausspielung harmonischer Flächen; sie gewinnt dadurch gegenüber der Gesanglichkeit in den Französischen Suiten einen zum Ornamentalen hinneigenden Charakter.

War in der Partita III gleichgehend mit dem Abrücken vom feststehenden Modell eine Individualisierung der Themen zu beobachten gewesen, so werden in der Partita VI *e*-Moll gleiche Gestaltelemente betont in den Dienst eines vereinheitlichenden, sich in allen Sätzen durchhaltenden bestimmten Erlebnisgehaltes gestellt.

Den thematischen Kern der Suite bilden die am Anfang der Toccata aufgetürmten, mit Vorhalten aneinandergebundenen Akkorde, die im Verlauf der Toccata immer wieder auftreten und sich in lebhaften Läufen entladen. Das Fugenthema der Toccata schöpft seine Vorhaltsmotivik aus diesen Vorhaltsakkorden. Das Zentrum der Partita, die Sarabande, kehrt zu dem Anfangsgedanken der Toccata (Vorhaltsakkorde) zurück; sie stellen den integrierenden Bestandteil des Satzes dar. Das Giguethema schließt sich mit seiner melodischen Hochgespanntheit (Vorhaltswirkung der Tonschritte, punktierte Rhythmen) einzelnen Partien aus der Sarabande

an. Der zwischen Sarabande und Gigue eingefügte Satz „Tempo di Gavotta“ nimmt seinen thematischen Kopf aus den vier ersten Akkorden des Toccatenanfanges. Die Akkordtöne werden hier buchstäblich in Melodietöne auseinandergelegt; der Einfluß der harmonischen Fläche auf die Melodieführung kann wohl kaum deutlicher als an diesem Beispiel demonstriert werden³³. Die Allemande entwirft ihren Kopf ebenfalls aus dem harmonischen Gerüst des thematischen Kerns (vgl. die beiden zweiten Hälften der Themen von Gavotte und Allemande). Die Melodie durchläuft völlig frei das weit abgesteckte harmonische Feld. Die Courante läßt nur entfernte Anklänge, das später hinzugefügte Air keine wörtlichen Beziehungen zu anderen Sätzen erkennen.

Die Partita VI *e*-Moll ist in der Gesamtheit ihrer formalen Erscheinungen als letzte Überhöhung der Suitenidee zu werten: musikalische Einheit wird hier durch die Einheit des Erlebnisgehaltes gestiftet. Ein musikalischer Grundcharakter bewahrt sich durch alle Sätze hindurch; er begründet sich substantiell: gleiche Tonalität in allen Sätzen, aus einheitlichem Kern hergeleitete Themen in Toccata, Allemande, Sarabande, Gavotte, besonders die Integration des ganzen Satzes aus den expressiven Vorhaltsakkorden in Toccata und Sarabande, Vorhaltsmelodik in allen Sätzen (außer Air), Chromatik und übermäßige Intervalle, scharfe (punktierte) Rhythmen in Toccata, Allemande, Sarabande, Gavotte, Gigue. Die leidenschaftliche Expressivität, der mit diesen Mitteln Ausdruck verliehen wird, bindet die ganze Partita zu einem innerlich geschlossenen Gefüge zusammen. Bezeichnend ist die völlige Verschmolzenheit von Harmonik und Melodik im thematischen Kern; was hier als „Modell“ angesprochen werden könnte, läßt sich nicht mehr auf eine Tonlinie reduzieren, sondern ist nur noch als funktional-harmonischer Komplex zu fassen (Beispiel 12).

In der Partita I *B*-Dur (BWV 825) ist die Verschmelzung von Harmonik und Melodik im Modell so weit vorangeschritten, daß die Harmonik als primär bezeichnet werden kann. In das harmonische Modell I-I⁷-IV-V-I betten sich zwei einander entgegenlaufende Bewegungszüge ein, ein aus dem Grundton in die Oktave aufsteigender Zug und ein über die kleine Sept zur Terz abfallender Zug: sie nehmen entweder einzeln oder in gegenseitiger Durchdringung Anteil an der Themenerfindung der einzelnen Sätze.

Als symptomatisch erscheint das Ausspielen einzelner Modellörter in weiten Flächen.

Herkunft und Weiterbildung aus der in den Französischen Suiten gehandhabten Praxis verrät die Themenbehandlung der Partita II *e*-Moll. Die Vorlage ist mit der aus der Französischen Suite II *e*-Moll identisch. Die Projek-

³³ Aus der Beziehung der Gavotte auf den gemeinsamen thematischen Kern ergibt sich die ursprüngliche Zugehörigkeit zur Partita; ihr gelegentliches Auftreten in der Sonate VI *G*-Dur (BWV 1019), BB *Mus.ms. Bach St 162*, ist als eine Übernahme aus der Partita *e*-Moll anzusprechen.

tion der harmonischen Tiefe in die melodische Abfolge und die weitflächige Anlage werden aus dem Notenbeispiel ersichtlich (Beispiel 13): Es seien hier nur die Themen der Sinfonia (Andante-Teil), der Courante und der Sarabande wiedergegeben.

Eine ähnlich starke Durchdringung des melodischen Bewegungszuges mit der harmonischen Vertikalen wie in der Partita I zeigen die Themen der Partita IV *D-Dur* (BWV 828). Die Urzelle der Erfindung ist das Modell

$$\begin{array}{cccccccc} f\sharp s' & (g') & a' & (c'') & b' & a' & g' & f\sharp s' \\ \text{I} & & & \text{I}^7 & & \dots & \text{V} & \text{I} \end{array}$$

Die Themen der Overtüre (schneller Teil), Allemande, Sarabande und Gigue, also die in der älteren Suite stilisierteren Sätze, werden aus dem ganzen Modell entworfen (Beispiel 14a).

Die Courante deutet die ersten vier Modelltöne in ein Tonleitersegment um, das Menuet entwirft sein Kopfmotiv aus den ersten drei Tönen ($f\sharp s'' g'' a''$), das Thema des Air verhält sich gegenüber der Vorlage am freiesten. Die drei letztgenannten Sätze bringen dafür in der zweiten Reprise eine Wiederaufnahme des Modells mit engerer Anlehnung (s. Beispiel 14b).

Allemande, Air, Sarabande und Menuet weisen überdies im ersten Teil der zweiten Reprise einen verwandten Strukturplan auf. Mit der mehrmaligen Setzung des Modells im Ablauf der Sätze wird eine Zentrierung des musikalischen Geschehens um diesen Kerngedanken erreicht.

Die Partita V *G-Dur* (BWV 829) schließlich erscheint in eine Sphäre gerückt, wo das Musizieren aus innerer Einheit sich der wörtlichen Bezüge enthebt. In einer Art Brückenform zeigen die Sätze *Préambule*, Sarabande und Gigue noch ein aus einer gemeinsamen Urzelle entwickeltes Thema; die Kernnoten sind: $d'' e'' d'' : c'' b'$ (bzw. $d' e' d' : c' b$). Jeweils zwei ungebundene Sätze stehen so zwischen Sätzen mit thematischer Beziehung:

Préambule
Allemande – Courante
Sarabande
Menuet – Passepied
Gigue

IV

In den vorgenommenen Analysen wurde versucht, an Hand der inneren Beziehungen zwischen einzelnen Themen neue Kriterien für Bachs Personalstil zu ermitteln. Die allgemeinen Ergebnisse lassen sich in folgenden Gesichtspunkten zusammenfassen:

Bach schließt sich in seinen Klaviersuiten der Formungstendenz nach innerer Organisation des Suitengefüges an; das Moment der Satzbeziehungen ist ihm aus der älteren deutschen Suite bekannt, wird aber in einer

eigenständigen Weise von ihm fortgeführt. In der Regel liegt den thematischen Anfängen der Suitensätze eine gemeinsame Urzelle zugrunde, sie hat die Gestalt eines festen Modells. In der unterschiedlichen Ausformung eines solchen Modells deuten sich verschiedene Stufen einer Einstellung zum Material an:

1. In den zeitlich früheren Suiten beinhaltet das Modell als einzige Qualität die melodische Linie, die Erfindung schließt sich diesem Modell eng an und folgt ihm linear, ohne stark von ihm abzuweichen (Wechselnoten, Ausweichungen). Es bewahren sich hier noch gewisse Momente einer Typenmelodik. Allgemein bestehen außer den Beziehungen zwischen den thematischen Köpfen keine Verknüpfungen im weiteren Verlauf der Sätze.
2. In den späteren Suiten (Französische Suiten) gewinnt die Modellvorlage in steigendem Maße den Charakter eines vorgeformten Raumes mit harmonischer Tiefe. Die Melodik verhält sich raumgewinnend, d. h., sie bewegt sich, indem sie die Grenzen des Modells konturiert, frei in diesem Raum (Sinnangleichung von harmonischem Raum und seiner linearen Durchschreitung). Die Erfindung geht von markanten, beim Hören herausfallenden Intervallqualitäten aus, die Melodik strebt nach Individualisierung. Gleichzeitig treten nun weitere innere Beziehungen hinzu: häufig verwandte Themenköpfe in der zweiten Reprise und gleiche Modulationspläne, zum Teil auch motivische Verwandtschaften. Die Einheit ist hier nicht mehr nur rational-konstruktionell angestrebt und im gewissen Sinne akzessorisch, sondern läuft immer mehr auf Erlebbarkeit hinaus.
3. In den Modellvorlagen der Partiten gewinnt die Harmonik das Übergewicht. Die harmonischen Felder werden häufig weitflächig ausgespielt. Die Sätze sind in der melodischen und harmonischen Struktur großdimensional angelegt und erreichen über weite Strecken hinweg einen idealen Grad von Zielstrebigkeit. Mehrmals treten zwischen einzelnen Sätzen gleichartige Strukturpläne auf. Einzelne „Charakter“-sätze halten sich mit ihren Themen nicht mehr an die Vorlage.

Drei Suiten Bachs nehmen eine gewisse Sonderstellung ein:

1. Die Englische Suite I *A*-Dur verwendet eine liedartige Vorlage, die Bach von Dieupart übernommen hatte und die wahrscheinlich auf einen verbreiteten Kontretanz zurückgeht; in diesem Zusammenhang wurde die Vermutung ausgesprochen, der Name „Englische“ Suite habe sich in Kenntnis dieser kontretanzartigen Vorlage eingebürgert.
2. Die Partita III *a*-Moll leitet die thematischen Köpfe ihrer Sätze aus dem Anfangs-Melodiezug der Fantasie her, der sich in seinen motivischen Bausteinen nicht aus einem der bekannten Modelle entwickeln läßt. Sie stellt einen Extremfall der Konturenvariation dar.

3. Die Ouvvertüre nach Französischer Art *b*-Moll (BWV 831) folgt dem Instrumentalstil der französischen Orchesterouvertüre. Gemäß den französischen Tendenzen nach Lockerung und Freiheit stehen die Sätze ungebunden nebeneinander und bringen nur motivische Einzelbezüge.

Freier oder frei gegenüber einem Themenmodell verhalten sich in den Bachschen Suiten vor allem Alternativsätze, die so ihren Episodencharakter dokumentieren, und „Charakter“stücke in den Partiten.

Innerhalb einer Bachschen Suite bilden die Sätze eine Gemeinschaft freier Individualitäten, die sich ihre Zusammengehörigkeit vermittels ihrer Herkunft aus einer gemeinsamen Urzelle bewahren. Ebenso wie in einem Satz das Grundmodell des thematischen Anfangs stets im weiteren Verlauf wirksam und gegenwärtig ist, schafft dieser Grundgedanke auch zwischen den einzelnen Sätzen eine Einheit. Wie die Leibnizsche Monade ist das Modell sowohl Teil als auch Spiegel des Ganzen. Indem Bach die Suitenform in spezifischer Weise durch innere Bezüge organisierte, verschaffte er ihr eine seiner Zeit gemäße Berechtigung, in deren Auslegung auch die geistesgeschichtlichen Transparenzen nicht fehlen.

Beispiel 1

Suite a - Moll

Musical notation for Suite a-Moll, featuring five pieces: Sarabande (3/4), Gigue (6/4), Courante (3/2), Allemande (C), and Menuet (3/8). The notation includes treble clefs, time signatures, and various rhythmic figures marked with 'x' and numbers 1-4.

Beispiel 2

Englische Suite V

Musical notation for Englische Suite V, comparing two arrangements: linear and harmonisch-vertikal. The linear arrangement includes Courante (3/2), Sarabande (3/4), and Gigue (3/8). The harmonisch-vertikal arrangement includes Prélude (6/8). The notation includes treble clefs, time signatures, and various rhythmic figures marked with 'x' and numbers 1-3.

Beispiel 3

Englische Suite III

Allemande

Gigue

Sarabande

Courante

Gavotte I

Gavotte II

Detailed description: This system contains the first six staves of the musical score. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats and an 8/8 time signature. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The fifth staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one flat (F) and a common time signature. A vertical dashed line is placed between the second and third measures of the system. 'X' marks are placed above various notes in the second and third measures of each staff.

Detailed description: This system contains the remaining seven staves of the musical score. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The fifth staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The sixth staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one flat (F) and a common time signature. 'X' marks are placed above various notes in the second and third measures of each staff. Some notes are marked with numbers 2, 3, 4, and 5, indicating fingerings. A vertical dashed line is placed between the second and third measures of the system.

Beispiel 4

Englische Suite II

Prélude

Bourrée I

Allemande

Bourrée II

Sarabande

Beispiel 5

Englische Suite I

Prélude

3 x x x

Gigue

x x x

Courante

x x 2 x

Bourrée I

2 x x 3 x 4

Sarabande

x

x 5 x x 6 x 3 x 4 5 5 x

This musical score consists of three treble clef staves and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G major (one sharp). The piece features several measures with ornaments marked by an 'x'. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, and 7. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests.

Beispiel 6

Englische Suite VI

This section contains the 'Prélude' and 'Allemande' from the English Suite VI. The 'Prélude' is in 9/8 time and G major, featuring a treble clef staff with a piano dynamic marking and a grand staff. It includes ornaments and fingerings (2, 3, 7). The 'Allemande' is in 3/4 time and G major, featuring a treble clef staff with a piano dynamic marking and a grand staff. It includes ornaments and fingerings (4, 5, 6).

This section continues the 'Allemande' from the English Suite VI. It features a treble clef staff and a grand staff. The music includes ornaments and fingerings (2, 3, 4, 5, 6). The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests.

Beispiel 7

Englische Suite IV

a
 Prélude
 Allemande
 Courante
 Sarabande
 Menuet I
 Gigue
 a
 b
 20
 a
 b
 a
 b
 (x) 2 3 4 x x
 b

Beispiel 8

Ouverturesuite C-Dur

The image displays ten staves of musical notation, each representing a different movement from the C major Overture Suite. The movements are: Ouverture, Courante, Gavotte I, Gavotte II, Forlane, Menuet I, Bourrée I, Passepied I, and a final Ouverture. Each staff shows a specific melodic line with various rhythmic patterns and ornaments. The notation includes treble clefs, time signatures (such as 3/4, 2/4, 6/4, and 3/4), and various musical symbols like slurs, accents, and fingerings (e.g., 2, 3, 4). The movements are arranged vertically, with the first 'Ouverture' at the top and another 'Ouverture' at the bottom.

Beispiel 10

Französische Suite III

Allemande

Courante

Sarabande

Menuet I

Anglaise

Gigue

Beispiel 11

Französische Suite IV

Praeludium

Sarabande

Courante

Gavotte

Air

Menuet

Gigue

Beispiel 12

Partita VI

Toccata

Allemande

Tempo di Gavotta

Sarabande

Beispiel 13

Partita II

Musical score for Partita II, measures 1-4. The score is in G minor (three flats) and consists of four staves. The first staff is a whole note chord. The second staff is labeled 'Sinfonie (Andante)' and contains a melodic line with three 'x' marks above it. The third staff is labeled 'Courante' and contains a melodic line with two 'x' marks above it. The fourth staff is labeled 'Sarabande' and contains a melodic line with three 'x' marks above it.

Musical score for Partita II, measures 5-8. The score is in G minor and consists of four staves. The first staff is a whole note chord with an upward-pointing arrow above it. The second staff is a melodic line with an '8' above it and an 'x' mark above it. The third staff is a melodic line with an 'x' mark above it. The fourth staff is a melodic line with a '3' above it and an 'x' mark above it.

Musical score for Partita II, measures 9-12. The score is in G minor and consists of four staves. The first staff is a whole note chord. The second staff is a melodic line with two 'x' marks above it. The third staff is a melodic line with a '2' above it, a '3' above it, and an 'x' mark above it. The fourth staff is a melodic line with a '4' above it and an 'x' mark above it.

Beispiel 14

Partita IV

a)

Ouverture

Allemande

Sarabande

Gigue

b)

Courante

Air

Menuet

Detailed description: This block contains the first part of a musical score for Partita IV. It is divided into two sections, a) and b). Section a) includes the Ouverture, Allemande, Sarabande, and Gigue. Section b) includes the Courante, Air, and Menuet. Each piece is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Ouverture is in common time (C). The Allemande is in 3/4 time. The Sarabande is in 3/4 time. The Gigue is in 9/16 time. The Courante is in 3/2 time. The Air is in 3/4 time. The Menuet is in 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (marked with 'x').

Detailed description: This block contains the continuation of the musical score from the previous block. It consists of six staves of music, all in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several ornaments marked with 'x' throughout the piece. The piece concludes with a final cadence.