

*Gramola*



Cembalo / Harpsichord, Andreas Ruckers, 1628 (Photo: Matthias Griewisch)

**Französische Suiten**  
**French Suites**

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

**CD I**

Suite d-Moll BWV 812

Suite in D minor, BWV 812

<b>1</b>	I Allemande	4:00
<b>2</b>	II Courante	2:13
<b>3</b>	III Sarabande	2:18
<b>4</b>	IV Menuet I – II – I	3:46
<b>5</b>	V Gigue	2:57

Suite c-Moll BWV 813

Suite in C minor, BWV 813

<b>6</b>	I Allemande	4:05
<b>7</b>	II Courante	2:03
<b>8</b>	III Sarabande	3:54
<b>9</b>	IV Air	1:36
<b>10</b>	V Menuet	1:37
<b>11</b>	VI Gigue	3:03

Suite h-Moll BWV 814

Suite in B minor, BWV 814

<b>12</b>	I Allemande	4:13
<b>13</b>	II Courante	2:18
<b>14</b>	III Sarabande	3:37
<b>15</b>	IV Menuet	3:59
<b>16</b>	V Anglaise	1:39
<b>17</b>	VI Gigue	2:33

## CD II

Suite Es-Dur BWV 815

Suite in E-flat major, BWV 815

<b>1</b>	I Allemande	2:55
<b>2</b>	II Courante	2:04
<b>3</b>	III Sarabande	3:27
<b>4</b>	IV Gavotte	1:24
<b>5</b>	V Air	2:24
<b>6</b>	VI Gigue	2:46

Suite G-Dur BWV 816

Suite in G major, BWV 816

<b>7</b>	I Allemande	4:03
<b>8</b>	II Courante	2:09
<b>9</b>	III Sarabande	5:41
<b>10</b>	IV Gavotte	1:17
<b>11</b>	V Bourrée	1:38
<b>12</b>	VI Loure	2:11
<b>13</b>	VII Gigue	4:16

Suite E-Dur BWV 817

Suite in E major, BWV 817

<b>14</b>	I Allemande	3:44
<b>15</b>	II Courante	2:03
<b>16</b>	III Sarabande	3:48
<b>17</b>	IV Gavotte	1:18
<b>18</b>	V Polonaise – Petit Menuet – Polonaise	3:52
<b>19</b>	VI Bourrée	1:52
<b>20</b>	VII Gigue	2:53

## Johann Sebastian Bachs „Französische Suiten“

Selten finden wir aus dem Umkreis Johann Sebastian Bachs so viele und verschiedene Quellen wie bei den sogenannten „französischen“ Suiten. Bach veröffentlichte nie eine (in der Regel gedruckte) „Endfassung“ wie bei anderen Werken, sondern verwendete sie offensichtlich gerne im Unterricht. Das bedeutete, dass jeder Schüler die Suiten kopieren musste. Dabei veränderten sich die Abschriften oft – stilistisch dem aktuellen Zeitgeist angepasst und wahrscheinlich spontan im Unterricht mit Verzierungen versehen. Die früheste Überlieferung der Suiten stammt aus der heute als „*Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach*“ bekannten Handschrift, die „Anno 1722“ datiert ist und neben weiteren Kompositionen die Suiten Nr. 1 bis 5 enthält. Bach hatte am 3. Dezember 1721 die damals 20-jährige Sängerin Anna Magdalena geheiratet, und manche Musikforscher wollen deshalb in den Suiten ein Hochzeitsgeschenk in einem kompositorisch besonders weichen, melodisch gesanglichen Stil erkennen. Ob dies jedoch nicht eine romantische Idealisierung ist, bleibt offen. Unbestreitbar ist jedoch Bachs Integration in den „vermischten Geschmack“ (Johann Joachim Quantz 1752) Mitteldeutschlands, der französische geschmeidige Eleganz mit italienischer virtuoser Spritzigkeit und einer zurückhaltenden deutschen Kontrapunktik verbindet. Dieser Stil erfuhr gerade im mitteldeutschen Raum zu Bachs Zeiten eine hohe Blüte. Bach bereitet die Kunst der Verschmelzung hörbares kompositorisches Vergnügen, stellt aber die Vortragenden oft vor die Herausforderung, abzuwägen, wie stark französische oder italienische Elemente dominieren

dürfen: Denn wenn sich auch manche Sätze stilistisch unzweifelhaft zuordnen lassen, erfordern andere beim Vortrag gerade wegen der Vermischung ein Ausrastieren, wie stark beispielsweise französische Charakteristika (z. B. „inegales Spiel“, Ornamentik) oder italianisierende Elemente (z. B. Tempi von Tanzsätzen) die Wiedergabe bestimmen sollen. Heutige Interpretationen suchen oft eine eindeutige Stilistik; dies entspricht jedoch meines Erachtens nicht dem historischen Ansatz. Es gibt nicht die eine einzig wahre Darstellung, weil einerseits die Komposition zu komplex, vielschichtig und stilistisch ambivalent bleibt – und andererseits jede konkrete Aufführung von aktuellen Parametern spontan bestimmt wird.

Bei der vorliegenden Einspielung bin ich in der Regel eher von früheren Quellen ausgegangen (hauptsächlich dem „Clavier-Büchlein“ und der nach 1744 in Leipzig entstandenen Abschrift des Bachschülers und -schwiegersonns Johann Christoph Altnikol) und habe außerdem vermieden, allzu galante Verzierungen aus späteren Kopien hinzuzufügen.

## Johann Sebastian Bach und der französische Stil

Bach selbst überschrieb im Clavier-Büchlein die fünf Suiten in französischer Sprache als „Suites pour le Clavessin“. Im Kreis der Familie Bach wurde die Sammlung schon bald nach Bachs Tod als die „Französischen Suiten“ bezeichnet, vielleicht um sie verbal von den zeitnah entstandenen „Englischen Suiten“ und „Partiten“ abzusetzen. Dabei ist es interessant, Bachs Begegnung mit dem originär französischen Stil nachzugehen:

Bachs früher Unterricht durch seinen älteren Bruder Johann

<sup>1</sup> Unter „Inegalität“ versteht man eine bewusste Unregelmäßigkeit im Spiel von Noten gleichen Notenwertes, die oft leicht „swingend“ wiedergegeben werden. Die musikalische Praxis wird im französischen Barock beschrieben, gilt aber nach meiner Vermutung auch in italienischer und englischer Musik der Zeit.

Christoph folgte zwar eher italienischen Traditionen, die auch Bachs Vorbilder aus der mittel- und norddeutschen Orgelschule beeinflusst hatten. Im Jahre 1700, Bach war 15 Jahre alt, erhielt er ein Stipendium an der Michaelisklosterschule in Lüneburg, einer Eliteschule für Hochbegabte. Dort wurde er an der benachbarten Ritterakademie in der französischen Kultur unterwiesen, deren Kenntnis Voraussetzung für den Umgang bei Hofe war. Johann Sebastian lernte die Sprache Ludwigs XIV., die Kunst der Konversation, er erhielt Tanzunterricht und übte sich in der „Verfertigung netter Briefe“.

An der Lüneburger Ritterakademie erhielten die adeligen Zöglinge Tanzunterricht, der in der Regel von französischen Tanzmeistern erteilt wurde. Diese begleiteten den Unterricht üblicherweise mit der Pochette, der sogenannten Tanzmeistergeige. Ob einzelne dieser Lehrer zugleich Kontakt zur Hofkapelle im nahegelegenen Celle hatten, lässt sich nur vermuten; gesicherte Belege existieren dafür nicht. Der Nekrolog auf Johann Sebastian Bach berichtet von mehrfachen Kontakten des jungen Musikers

zur Celler Hofkapelle, einem Orchester, das überwiegend aus französischen Instrumentalisten bestand. Der dort gepflegte französische Stil soll Bach in seiner Lüneburger Zeit besonders angesprochen haben. Wo genau er diese Erfahrungen machte, bleibt unklar: Lüneburg, Celle, eventuell das einen Tagesmarsch entfernte Kloster und Amt Ebstorf oder andere Orte in der Umgebung sind denkbar. Es erscheint plausibel, dass Bach als geigerisch versierter Jugendlicher Anregungen aus dem französischen Stil aufnahm, etwa im Spieltechnischen oder Stilistischen; ein gesicherter Nachweis dafür liegt jedoch nicht vor.

### **Das Andreas Ruckers-Cembalo der Aufnahme**

Von ca. 120 heute erhaltenen Instrumenten (davon ca. 60 Cembali) der berühmten Dynastie der Cembaliher Ruckers dürfte das von Andreas Ruckers, datiert 1628, das einzige sein, das sich in Österreich befindet.

Der Resonanzboden ist mit Blumen, Früchten und Getier bemalt und einer typischen hellblauen Ornamentleiste verziert. Rund um den Resonanzboden sind die Wände



Deckelgemälde / Cover Painting (Photo: Matthias Griewisch)

mit Blockdrucktapete ausgestattet. Im Deckel befindet sich ein Landschaftsgemälde, das später hinzugekommen ist, eine idyllische Bachlandschaft mit vier Staffagefiguren: Der Betrachter beobachtet einen Knaben, der wie gebannt ins Wasser blickt, eine junge Frau, die gerade Vorräte oder Ähnliches nach Hause trägt, und ein Paar, das aber ebenfalls nur in der Rückenansicht zu sehen ist. Eine Brücke und eine Mühle beleben die Landschaftsszenerie. Das zweimanualige Cembalo wurde im Laufe seiner Geschichte mehrfach umgebaut, allerdings gehört es zu den sehr wenigen Ruckers-Cembali, deren Korpus



Manual / Keyboard (Photo: Matthias Griewisch)

über die Jahrhunderte unverändert geblieben ist. Es war ursprünglich ein Transponiercembalo mit um eine Quarte

versetzten Klaviaturen, und wurde dann im achtzehnten Jahrhundert ravaliert<sup>2</sup>, wobei die beiden Klaviaturen auf denselben Stimmtton angeglichen wurden. Die Untertasten sind mit Ebenholz, die Obertasten mit Knochen belegt. 2015 wurde das Instrument von Matthias Griewisch, der auch verschiedene Stadien der Mutationen dokumentierte, grundlegend restauriert und beschrieben.

Das Cembalo ruht dekorativ auf einem Gestell im Louis XV-Stil des achtzehnten Jahrhunderts. Heute präsentiert sich das Instrument mit einer Disposition von drei Registern 2x8', 4', einem Tonumfang von 4 ½ Oktaven AA-d3 auf einem Stimmtton von a1 = 392 Hz. Dieser Stimmtton war um 1700 in Frankreich weit verbreitet, etwa in der Pariser Oper und in der höfischen Kammermusik.

### Mögliche Bezüge zwischen Bach und Ruckers

Ob Johann Sebastian Bach Instrumente der Ruckers-Familie kannte, ist nirgends nach Quellen belegt, liegt jedoch aus zwei Gründen nahe: Einerseits war die hochangesehene Ruckers-Dynastie im Norden Deutschlands (und natürlich in den Niederlanden) weithin bekannt; andererseits dürfte Bach im Unterricht bei dem Hamburger Komponisten und Cembalisten Johann Adam Reincken sehr wahrscheinlich ein Ruckers-Instrument kennengelernt haben. Denn der junge Bach war von Lüneburg aus 1701 nach Hamburg gewandert (immerhin gute 50 km!), um sich bei Reincken im Orgelspiel weiterzubilden. Eben jener Reincken ließ sich 1674 am Cembalo auf einem bekannten Gemälde (mit dem Titel *Musizierende Gesellschaft*) von Johannes Voorhout

<sup>2</sup> Unter „Ravalement“ versteht man die substantielle Erweiterung oder Umgestaltung eines älteren Cembalos, meist eines flämischen Instruments. Vor allem Ruckers-Instrumente, die als klanglich überragend galten, entsprachen in Tonumfang und Disposition nicht mehr den Anforderungen der Cembalomusik des 18. Jahrhunderts. Das Ravalement brachte die alten Instrumente also auf den neuesten Stand, ohne den geschätzten Grundklang völlig zu zerstören.

abbilden, das ziemlich sicher ein Ruckers-Cembalo darstellt. In den künstlerischen Kreisen der Zeit galten Ruckers-Instrumente aufgrund ihres hervorragenden Klanges und ihrer exquisiten Verarbeitung als angesehene Objekte, die man auch gerne auf einem Gemälde repräsentierte. Von welchem Cembaloklang Johann Sebastian Bach ausging, ist nicht so leicht zu eruieren, da uns letztlich eindeutige Quellen fehlen. Wohl sind mitteldeutsche Instrumente erhalten, deren organologische Informationen wie erhaltene Saitenmaterialien oder Mensuren kein zweifelsfrei klares Bild ergeben: vielleicht entspricht aber genau diese Vielschichtigkeit Bachs bespielten Instrumenten, und vielleicht ist es nur ein Wunschdenken des 21. Jahrhunderts, eine genau definierte und Varianten ausschließende klangliche Disposition zu erhalten (flämische oder französische Instrumente präsentieren insgesamt ein einheitlicheres Bild als mitteldeutsche Cembali). Carl Philipp Emanuel hinterließ noch zu Lebzeiten des Vaters in einer Cembalosonate (H 53) Angaben zur Registrierung, die darauf anzielen, klanglich möglichst oft zu wechseln.

### Die Suiten im Einzelnen

Im deutschen Barock etablierte sich eine standardisierte Reihenfolge Allemande – Courante – Sarabande – Gigue, in die Bach bei seinen französischen Suiten zwischen Sarabande und Gigue weitere oft kürzere sogenannte „Galanterie-Sätze“ einfügt. Die häufigste Reihenfolge der Tonarten geht von den ersten drei Suiten in Moll (d-Moll, c-Moll, h-Moll) zu drei Suiten in Dur-Tonarten (Es-Dur, G-Dur, E-Dur). Es sei dahingestellt, ob dies einem Barockprinzip affektiver Dramaturgie in der Entwicklung von einem ersten, introspektiven Block der drei Moll-Suiten zum helleren, festlichen Block der drei Dur-Suiten entspricht – jedenfalls bemüht sich Bach um eine klare Balance.

Die **Suite d-Moll BWV 812** steht in den meisten Überlieferungen am Anfang der Sammlung und ist sicher in Aufbau und Kompositionsweise die traditionellste. Die Allemande beginnt mit einem ausgezierten quasi improvisierten Arpeggio, aus dem sich melodisches Material entwickelt und in komplexe harmonische Strukturen weiterführt. Die Courante ist vom Taktschema her grundsätzlich französisch geprägt, und hat dennoch durch ihre Skalen einen italianisierenden „Beigeschmack“, was im Vortrag schon wieder Entscheidungen hinsichtlich Tempowahl, Inegalität, Verzierungen u. ä. verlangt. Die Sarabande folgt eher einem deutschen Modell, ist unter den sechs Sarabanden der Sammlung die konservativste, vielleicht sogar altertümlichste: sie ist noch nicht so langsam wie viele Sarabanden im Spätbarock zu spielen. Zwei miteinander verbundene Menuette als einziger „Galanterie“-Satz mit raffinierter polyphoner Struktur wären zwar tanzbar, sind aber kompositorisch höchst komplex konstruiert. Auch die Gigue präsentiert sich als sehr französisch geprägt und den damit französisch-barocken Schrittfolgen entsprechend als eher artifizell und fast majestätisch.

Die eröffnende Allemande der **Suite c-Moll BWV 813** empfinde ich persönlich als die rhythmisch am meisten schwingende unter den sechs Allemanden der Sammlung. Mal nachdenklich, fast melancholisch, dann wieder gespannt und fröhlich schafft Bach eine changierende Ausdruckswelt (wie wir sie später an Schubert bewundern). Nach einer sehr italienischen Courante mit lustvoll hemiolischen Rhythmusverschiebungen folgt eine gesangliche Sarabande mit deutlich führender Oberstimme und der Unterstützung durch zwei polyphone Begleitstimmen. Unbeschwert kommen eine Air und ein Menuet daher, um dann die Suite mit einer leichtfüßig-tanzbaren französischen Gigue abzuschließen.

Die Grundtonart der **Suite h-Moll BWV 814** wird in Quellen des 18. Jahrhunderts oft als introvertiert beschrieben. Johann Mattheson (1739, „Der vollkommene Capellmeister“) ordnet h-Moll die „schwerwütigen, seelenvollen, empfindsamen, innigen“ Affekte zu. Dies entspricht der damaligen Theorie der Affekte und Bachs Ausgangspunkt in der Gestaltung seiner Suiten. Andererseits schenkt Bach der Allemanden-Melodie oft in großen Sprüngen nach oben einen besonders extrovertierten Ausdruck. Die Courante ist wieder ein Musterbeispiel „vermischten Geschmacks“: Die Taktbezeichnung  $\frac{6}{4}$  sollte einen französischen Charakter erwarten lassen, die Melodieführung beginnt total italienisch, bekommt dann aber einige französisch anmutende Betonungsverschiebungen von 2:3 zu 3:2: ein vergnügtes Spiel mit rhythmischen Irritationen! Die Sarabande mit ihrer sehnsuchtsvollen Melodie entspricht am ehesten Matthesons Charakteristik der Tonart. Die Anglaise (auch „Angloise“ geschrieben) wird in einigen eher späteren Kopien als „Gavotte“ bezeichnet. Freilich erscheint sie dafür rhythmisch untypisch ohne ihre charakteristischen Auftakte. Tanzgeschichtlich bezeichnete „Gavotte“ ursprünglich einen ländlichen französischen Tanz mit bestimmtem Schrittvokabular, während man unter „Anglaise“ eine Aufstellung in einer langen Gasse verstand. Um 1700 freilich vermischten sich zunächst in Frankreich beide Tanztraditionen: die Tanzmeister versuchten, Gavotte-Schritte in einer Anglaise unterzubringen. Bach schließt musikalisch an diese Tradition an und komponiert eine Anglaise „à la Gavotte“. Abgeschlossen wird die Suite mit einer beschwingt-virtuoson italienischen Gigue.

Die **Suite in Es-Dur BWV 815** beginnt mit einer Allemande, die an ein arpeggierendes Lautenpräludium erinnert. Der Rhythmus der Courante Es-Dur wurde zu Lebzeiten Bachs sicher als typisch italienisch empfunden. Die folgende Sarabande folgt stärker als alle anderen Sarabanden der

Sammlung dem (oft simplifizierenden) Klischee einer Betonung auf dem zweiten Taktteil. Die Es-Dur-Gavotte besitzt einen leichten Bourrée-Einschlag. Die abschließende Gigue steht stilistisch den italienischen oder englischen Suiten der Zeit nahe und ließe sich perfekt mit Seitgalopp tanzen. Die **Suite in G-Dur BWV 816** zählt wohl zu den beliebtesten der Sammlung. Auf die kantable Allemande folgen eine italianisierende Courante und eine ebenso italienisch geprägte Sarabande. Die berühmte Gavotte ist vielleicht der bekannteste Satz der Französischen Suiten, und zusammen mit der anschließenden Bourrée gilt sie als typisches Muster ihrer Gattung. Besonders überraschend ist das Finale: Bach stellt zwei grundverschiedene Gigue-Typen gegenüber: Zunächst eine Loure, die dem Typ einer majestätischen, sehr langsamen französischen Gigue entspricht, gefolgt von einer schnellen, hochvirtuoson italienischen Gigue, die an eine irische Fiddle-Jig erinnert.

Die sechste und letzte **Suite E-Dur BWV 817** fehlt noch in der ersten Sammlung für Anna Magdalena Bach. Schon die Allemande bezaubert durch ihre Leichtigkeit und Eleganz – die Oberstimme könnte ebenso für Violine gedacht sein, jedenfalls läge sie fingertechnisch sehr günstig. Stilistisch ist sie ebenso rein italienisch einzuordnen wie die darauf folgende Courante. Besonders reizvoll wird die Suite durch ihre vier Galanteriesätze: Gavotte, Polonaise, Menuet und Bourrée. Die Gavotte – ursprünglich ländlich-französischen Ursprungs – startet bei Bach mit einem Bordun. In meiner Interpretation habe ich diesen Effekt bei der Wiederholung bewusst durch „Dudelsack-Quinten“ hervorgehoben, um die rustikale Note zu unterstreichen. In Heinrich Nicolaus Gerbers Abschrift trägt die Polonaise den Titel „Menuet Polonaise“, gefolgt vom „Petit Menuet“, das wie ein kleines Trio wirkt; deshalb habe ich es in meiner Aufführung als Trio in die Polonaise eingefügt. Den krönenden Abschluss bildet

die flotte italienische Gigue, die die Suite und die gesamte Sammlung mit virtuoser Eleganz abrundet.

Wolfgang Brunner

**Wolfgang Brunner** gastiert seit internationalen Wettbewerbserfolgen für Cembalo und Hammerflügel regelmäßig bei allen bedeutenden europäischen Festivals für Alte Musik. An der Universität „Mozarteum“ Salzburg unterrichtete er historische Tasteninstrumente sowie historische Aufführungspraxis und Generalbass. Außerdem leitete er an den Musikhochschulen Trossingen und Linz Klassen für Hammerklavier. Viele Jahre beschäftigte er sich intensiv mit historischer Tanzforschung in Praxis (Universität München) und Veröffentlichungen (u. a. Artikel im Lexikon „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“). Ein weiteres Arbeitsgebiet betraf historische und pädagogische Improvisationspraxis. Mit seinem Barock-Ensemble „Salzburger Hofmusik“ und solistisch veröffentlichte er bisher ca. 70 CDs, darunter viele Ersteinspielungen vom Frühbarock bis Carl Orff, die mehrfach mit Preisen ausgezeichnet wurden.

[www.hofmusik.at](http://www.hofmusik.at)

Wolfgang Brunner (Photo: Gerhard Walkersdorfer)



## Johann Sebastian Bach's "French Suites"

Rarely do we find so many different sources from Johann Sebastian Bach's oeuvre as we do with the so-called "French" suites. Bach never published a "final version" (usually in print) as he did with other works, but obviously liked to use them in his teaching. This meant that each student had to copy the suites. In the process, the copies often changed—stylistically adapted to the current zeitgeist and probably spontaneously embellished during lessons. The earliest surviving version of the suites comes from the manuscript now known as the "Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach" (Little Piano Book for Anna Magdalena Bach), which is dated "Anno 1722" and contains Suites Nos. 1 to 5 in addition to other compositions. Bach had married the then 20-year-old singer Anna Magdalena on December 3, 1721, and some musicologists therefore see the suites as a wedding gift in a particularly soft, melodic, song-like compositional style. Whether this is a romantic idealization remains open to question.

However, Bach's integration into the "mixed taste" (Johann Joachim Quantz, 1752) of Central Germany, which combines French smooth elegance with Italian virtuoso liveliness and restrained German counterpoint, is undeniable. This style flourished particularly in Central Germany during Bach's time. Bach's art of fusion is an audible compositional delight, but it often presents performers with the challenge of weighing up how strongly French or Italian elements should dominate: For even if some movements can be stylistically classified without doubt, others require a balancing act in performance precisely because of the mixture, for example,

how strongly French characteristics (e.g., "inégalité" (unequal playing)<sup>1</sup>, ornamentation) or Italianizing elements (e.g., tempos of dance movements) should determine the rendition. Today's interpretations often seek a clear style; however, in my opinion, this does not correspond to the historical approach. There is no one true interpretation because, on the one hand, the composition remains too complex, multi-layered, and stylistically ambivalent—and, on the other hand, each specific performance is spontaneously determined by present-day parameters.

For this recording, I have generally drawn on earlier sources (mainly the Clavier-Büchlein and the copy made in Leipzig after 1744 by Bach's pupil and son-in-law Johann Christoph Altnikol) and have also avoided adding overly gallant embellishments from later copies.

### Johann Sebastian Bach and the French Style

In his Clavier-Büchlein, Bach himself titled the five suites in French as "Suites pour le Clavessin." Soon after Bach's death, the Bach family began referring to the collection as the "French Suites," perhaps to distinguish them verbally from the "English Suites" and "Partitas" that were composed around the same time. It is interesting to trace Bach's encounter with the original French style:

Bach's early lessons with his older brother Johann Christoph tended to follow Italian traditions, which had also influenced Bach's role models from the Central and North German organ school. In 1700, when Bach was 15 years old, he received a scholarship to the Michaelis Monastery School in Lüneburg, an elite school for highly gifted students. There, at the neighboring Knight Academy, he was instructed in

<sup>1</sup> "Inégalité" refers to a deliberate irregularity in notes of equal length, which are often played with a slight "swing." This musical practice is described in French Baroque music, but I suspect it also applied to Italian and English music of the period.

French culture, knowledge of which was a prerequisite for courtly society. Johann Sebastian learned the language of Louis XIV, the art of conversation, received dance lessons, and practiced “writing nice letters.”

At the Lüneburg Knight Academy, the noble pupils received dance lessons, which were usually given by French dance masters. These masters typically accompanied the lessons with the *pochette*, the so-called dance master’s violin. Whether any of these teachers also had contact with the court orchestra in nearby Celle can only be guessed at; there is no reliable evidence for this. The obituary for Johann Sebastian Bach reports that the young musician had multiple contacts with the Celle court orchestra, which consisted mainly of French instrumentalists. The French style cultivated there is said to have particularly appealed to Bach during his time in Lüneburg. Where exactly he gained this experience remains unclear: Lüneburg, Celle, possibly the monastery and administration of Ebstorf, a

day’s march away, or other places in the surrounding area are conceivable.

It seems plausible that Bach, as a skilled young violinist, absorbed influences from the French style, for example in terms of playing technique or style; however, there is no reliable evidence for this.

### **The Andreas Ruckers Harpsichord Used in the Recording**

Of the approximately 120 instruments (including around 60 harpsichords) from the famous Ruckers dynasty of harpsichord makers that survive today, the one made by Andreas Ruckers, dated 1628, is probably the only one located in Austria.

The soundboard is painted with flowers, fruits, and animals and decorated with a typical light blue ornamental strip. The walls around the soundboard are covered with block-printed wallpaper. The lid features a landscape painting that was added later, depicting an idyllic stream landscape with four



Instrument ohne Deckel, Draufsicht / Instrument without cover, top view (Photo: Matthias Griewisch)

figures: The viewer observes a boy staring spellbound into the water, a young woman carrying supplies or similar items home, and a couple, which can also only be seen from behind. A bridge and a mill enliven the landscape scene. The two-manual harpsichord has been rebuilt several times throughout its history, but it is one of the very few Ruckers harpsichords whose body has remained unchanged over the centuries. It was originally a transposing harpsichord with keyboards offset by a fourth, and was then “ravaled”<sup>2</sup> in the eighteenth century, whereby the two keyboards were adjusted to the same pitch. The lower keys are covered with ebony, the upper keys with bone. In 2015, the instrument was thoroughly restored and documented by Matthias Griewisch, who also documented the various stages of its modifications.

The harpsichord rests decoratively on an 18<sup>th</sup>-century Louis XV-style stand. Today, the instrument has a disposition of three registers 2x8', 4', a range of 4 ½ octaves AA-d3 and a pitch of a1 = 392 Hz. This pitch was widely used in France around 1700, for example at the Paris Opera and in court chamber music.

### **Possible Connections between Bach and Ruckers**

There is no documentary evidence that Johann Sebastian Bach was familiar with instruments made by the Ruckers family, but there are two reasons to believe that he was: On the one hand, the highly respected Ruckers dynasty was well known in Northern Germany (and, of course, in the Netherlands); on the other hand, Bach most likely became acquainted with a Ruckers instrument while

studying with the Hamburg composer and harpsichordist Johann Adam Reincken. The young Bach had moved from Lüneburg to Hamburg in 1701 (a good 50 kilometers!) to continue his organ studies with Reincken. It was Reincken himself who had himself depicted at the harpsichord in 1674 in a well-known painting (entitled *The Musical Party*) by Johannes Voorhout, which almost certainly shows a Ruckers harpsichord. In the artistic circles of the time, Ruckers instruments were considered prestigious objects due to their excellent sound and exquisite workmanship, and were often depicted in paintings.

It is not easy to determine what kind of harpsichord sound Johann Sebastian Bach was working with, as we ultimately lack clear sources. Central German instruments have been preserved, but their organological information, such as preserved string materials or scale lengths, does not provide a clear picture: perhaps this very complexity corresponds to the instruments Bach played, and perhaps it is only 21<sup>st</sup>-century wishful thinking to obtain a precisely defined tonal disposition that excludes variants (Flemish or French instruments present a more homogenous picture overall than Central German harpsichords.) While his father was still alive, Carl Philipp Emanuel left instructions for registration in a harpsichord sonata (H 53) that suggest changing the sound as often as possible.

### **The Suites in Detail**

In German Baroque music, a standardized sequence of Allemande—Courante—Sarabande—Gigue became established, into which Bach inserted further, often shorter,

<sup>2</sup> “Ravalement” refers to the substantial expansion or redesign of an older harpsichord, usually a Flemish instrument. Ruckers instruments in particular, which were considered to have outstanding sound quality, no longer met the requirements of 18<sup>th</sup>-century harpsichord music in terms of range and disposition. Ravalement brought the old instruments up to date without completely destroying their cherished basic sound.

so-called “galant movements” between the Sarabande and Gigue in his French suites. The most common sequence of keys goes from the first three suites in minor (D minor, C minor, B minor) to three suites in major keys (E-flat major, G major, E major). Regardless of whether this corresponds to a Baroque principle of affective dramaturgy in the development from a serious, introspective block of the three minor suites to a brighter, festive block of the three major suites, Bach strives for a clear balance.

The **Suite in D minor, BWV 812**, appears at the beginning of the collection in most editions and is certainly the most traditional in terms of structure and composition. The Allemande begins with an ornate, quasi-improvised arpeggio, from which melodic material develops and leads into complex harmonic structures. The Courante is fundamentally French in its bar pattern, yet has an Italianate “flavor” due to its scales, which in turn requires decisions regarding tempo, inequality, ornamentation, and the like in the performance. The Sarabande follows a more German model and is the most conservative, perhaps even the most archaic of the six sarabandes in the collection: it is not to be played as slowly as many sarabandes in the late Baroque period. Two linked minuets as the only “galant” movement with a sophisticated polyphonic structure would be danceable, but are highly complex in their composition. The Gigue also has a very French character and, in keeping with French Baroque step sequences, is rather artificial and almost majestic.

Personally, I find the opening Allemande of the **Suite in C minor, BWV 813**, to be the most rhythmically vibrant of the six allemandes in the collection. At times contemplative, almost melancholic, then relaxed and cheerful again, Bach creates a shifting world of expression (which we later admire in Schubert). A very Italian Courante with

lively hemiolio rhythmic shifts is followed by a song-like Sarabande with a clearly leading upper voice supported by two polyphonic accompanying voices. An Air and a Minuet follow in a lighthearted manner, concluding the suite with a light-footed, danceable French Gigue.

The key of **B minor** in **Suite BWV 814** is often described as introverted in 18<sup>th</sup>-century sources. Johann Mattheson (1739, “Der vollkommene Capellmeister”) associates B minor with “melancholic, soulful, sensitive, heartfelt” emotions. This corresponds to the theory of emotions at the time and Bach’s starting point in the composition of his suites. On the other hand, Bach often gives the Allemande melody a particularly extroverted expression with large upward leaps. The Courante is again a prime example of “mixed taste”: the  $\frac{6}{4}$  time signature suggests a French character, and the melody begins in a totally Italian style, but then takes on some French-style shifts in emphasis from 2:3 to 3:2: a playful game with rhythmic irritations! The Sarabande, with its wistful melody, most closely corresponds to Mattheson’s characterization of the key. The Anglaise (also spelled “angloise”) is referred to as a “Gavotte” in some later copies. However, it appears rhythmically atypical without its characteristic upbeat. In dance history, “gavotte” originally referred to a rural French dance with a specific step vocabulary, while “anglaise” was understood to mean a formation in a long alley. Around 1700, however, the two dance traditions initially merged in France: dance masters attempted to incorporate gavotte steps into an anglaise. Bach continues this tradition musically and composes an Anglaise “à la Gavotte.” The suite concludes with a lively, virtuosic Italian Gigue.

The **Suite in E-flat major, BWV 815**, begins with an Allemande reminiscent of an arpeggiated lute prelude. The rhythm of the Courante in E-flat major was certainly percei-

ved as typically Italian during Bach's lifetime. The following Sarabande follows the (often oversimplifying) cliché of an accent on the second beat more strongly than any other sarabande in the collection. The E-flat major Gavotte has a slight bourrée influence. The concluding Gigue is stylistically close to the Italian or English suites of the time and could be danced perfectly with a sidestep gallop.

The **Suite in G major, BWV 816**, is probably one of the most popular in the collection. The song-like Allemande is followed by an Italianate Courante and a Sarabande, which is equally Italian in character. The famous Gavotte is perhaps the best-known movement of the French Suites, and together with the Bourrée that follows, it is considered a typical example of its genre. The finale is particularly surprising: Bach contrasts two fundamentally different types of Gigue: first a Loure, which corresponds to the type of a majestic, very slow French Gigue, followed by a fast, highly virtuosic Italian Gigue reminiscent of an Irish fiddle jig. The sixth and final **Suite in E major, BWV 817**, is still missing from the first collection for Anna Magdalena Bach. The Allemande alone enchants with its lightness and elegance—the upper voice could just as well have been intended for violin, and in any case the fingering would be very convenient. Stylistically, it can be classified as purely Italian, as can the following Courante. The suite is particularly appealing thanks to its four gallant movements: Gavotte, Polonaise, Menuet, and Bourrée. The Gavotte—originally of rural French origin—begins with a bourdon in Bach's version. In my interpretation, I deliberately emphasized this effect in the repetition with “bagpipe fifths” to underscore the rustic note. In Heinrich Nicolaus Gerber's transcription, the Polonaise is titled “Menuet Polonaise,” followed by the “Petit Menuet,” which seems like a small Trio; that is

why I have inserted it into the Polonaise as a Trio in my performance. The grand finale is the lively Italian Gigue, which rounds off the suite and the entire collection with virtuoso elegance.

Wolfgang Brunner

Since his international competition successes for harpsichord and fortepiano, **Wolfgang Brunner** has been a regular guest at all major European festivals for Early music. He taught historical keyboard instruments, historical performance practice, and basso continuo at the Mozarteum University in Salzburg. He also led fortepiano classes at the music academies in Trossingen and Linz. For many years, he was intensively involved in historical dance research in practice (University of Munich) and publications (including articles in the encyclopedia “Die Musik in Geschichte und Gegenwart”). Another area of his work concerned historical and pedagogical improvisation practice. With his Baroque ensemble “Salzburger Hofmusik” and as a soloist, he has released approximately 70 CDs to date, including many first recordings from the early Baroque to Carl Orff, which have won several awards.

[www.hofmusik.at](http://www.hofmusik.at)

Weitere CDs mit **Wolfgang Brunner**  
Further CDs with **Wolfgang Brunner**



**Frederic Chopin**  
Vocalisation  
**Wolfgang Brunner**  
**Lydia Teuscher**  
**Andreas Schmidt u. a.**  
Gramola 99229



**Schubert/Gluck/CPE Bach**  
Klopstock Lieder  
**Wolfgang Holzmaier**  
**Stefanie Steger**  
**Wolfgang Brunner**  
Gramola 99037



**Johann Baptist Vanhal**  
Sonaten für Klarinette und  
Hammerklavier  
**Ernst Schlader**  
**Wolfgang Brunner**  
Gramola 98988



**Wolfgang Amadeus Mozart**  
Hornkonzerte  
**Hansjörg Angerer**  
**Salzburger Hofmusik**  
**Wolfgang Brunner**  
Gramola 99287



**The Art of Hansjörg Angerer**  
Mozart/Beethoven/Danzl/Ries/  
Strauss/Schumann  
**Hansjörg Angerer**  
**Salzburger Hofmusik**  
**Wolfgang Brunner**  
Gramola 99286 9 CDs

