



Ulrich Siegele

Johann Sebastian Bach

komponiert

Zeit

Tempo und Dauer in seiner Musik

**Band 4
Tänze und Suiten**

**Die Aufgabe des Schaffenden besteht
darin, Gesetze aufzustellen, und
nicht, Gesetzen zu folgen**

Ferruccio Busoni

Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst

Für Adelheid und Martin

Ulrich Siegele

Johann Sebastian Bach komponiert Zeit

Tempo und Dauer in seiner Musik

Band 4

Tänze und Suiten

© 2018 Ulrich Siegele

Autor: Ulrich Siegele

Verlag: tredition GmbH, Hamburg

ISBN:

978-3-7469-1532-6 (Paperback)

978-3-7469-1533-3 (Hardcover)

978-3-7469-1534-0 (e-Book)

Umschlagabbildung: Wilhei

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und des Autors unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Vorwort

TÄNZE FÜR TASTENINSTRUMENTE

Die Stammsätze

Zur Orientierung
Allemande, Courante, Sarabande
Corrente und Gigue
Canarie und Loure – ein Exkurs

Die Galanterien

Menuet
Gavotte und Bourrée, Passepied
Die freien Stücke
Das Capriccio
Eine Systematik der Tanzarten

SUITEN FÜR TASTENINSTRUMENTE

Die Englischen Suiten

Die normative Disposition und ihre Darstellung
Die vier Préludes in Rahmenform
Die Ausführung der Rahmenform
 Das Prélude der vierten Suite
 Das Prélude der zweiten Suite
 Das Prélude der fünften Suite
 Das Prélude der sechsten Suite
Allgemeine Merkmale

- Die beiden anderen Préludes
 - Das Prélude der ersten Suite
 - Das Prélude der dritten Suite
 - Die Ordnung der Tonarten
- Die sechs Suiten und ihre Tanzsätze
 - Die erste Suite
 - Die dritte Suite
 - Die von der vierten Suite gesetzte Norm
 - Die zweite, fünfte und sechste Suite
 - Die Struktur der Disposition

Die Französischen Suiten

- Unterschiede
- Die Disposition
- Die drei kürzeren Suiten
- Die drei längeren Suiten
- Die Suiten Es-Dur (BWV 819/819a) und a-Moll (BWV 818/818a)
- Die Französischen Suiten als Werk

Die Partiten

- Die Disposition des Werks
- Der ökonomische Gesichtspunkt
- Der grafische Gesichtspunkt
- Frühere Fassungen und spätere Ergänzungen
- Die Disposition der einzelnen Partiten
 - Die beiden verkürzten Partiten I und III
 - Die beiden mittleren Partiten II und V
 - Die beiden gedehnten Partiten IV und VI
- Konstruktion und Individualität
- Dramaturgie der Zeitstruktur
 - Tempostufen und Bewegungsgrade
 - Die beiden verkürzten Partiten I und III
 - Die beiden mittleren Partiten II und V

Die beiden gedehnten Partiten IV und VI
Die drei Fugen der Partiten VI, II und IV
Die Fuge der Partita VI
Die Fuge der Partita II
Die Fuge der Partita IV

TÄNZE UND SUITEN FÜR ANDERE BESETZUNGEN

Die Suiten für Violoncello

Aspekte der Disposition
Taktvorzeichnung und Tempostufe
Die Aufgabe
Die Galanterien
Prélude und Allemande
Courante, Sarabande, Gigue
Die Disposition der einzelnen Suiten
Die Fuge der fünften Suite

Die Partiten für Violine

Die dritte Partita
Die erste Partita
Die zweite Partita
Anhang: Das Solo für Querflöte

Die Ouvertüren

Eingangssatz und Tanzsätze
Die Tanzsätze
Die Eingangssätze
Der Rahmen
BWV 1066
BWV 1067
BWV 1069
BWV 1068
Die Ouvertüre der Klavierübung II

Gemeinsamkeiten

Die einzelnen Satzfolgen

Die Satzfolgen und ihre Gliederung

Ausblick: Die Inventionen und Sinfonien

Kompositorische Eigenschaften

Die Disposition der beiden Hälften

Ein Lehrbuch

Verzeichnis der zitierten Literatur

Vorwort

Die Tänze der Suiten Bachs zeigen beispielhaft einerseits die Herausbildung von Satztypen und die Variationsbreite ihrer Merkmale, andererseits die Zusammenfügung dieser Satztypen zu bestimmten Satzfolgen. Zugleich eignet jeder Art der Tänze ein individuelles Tempo, das durch die Tradition gegeben ist. Somit steht der vorliegende vierte Band der Reihe über Tempo und Dauer in Bachs Musik vor zwei grundlegenden Fragen: Wo fügt sich ein jeder Tanz in das System des Bachschen Tempos ein? Und: Wie sind die Satzfolgen, die die Satztypen bilden, organisiert?

Die drei Werke für Tasteninstrumente, nämlich die Englischen und die Französischen Suiten, dazu die Partiten, sind aufeinander bezogen und bilden eine Gruppe; dabei sind wie in der Neuen Bach-Ausgabe den Französischen Suiten die beiden Suiten in a-Moll und Es-Dur zugeordnet. Die Untersuchung der Werke dieser Gruppe ist in zwei Teile, die Tänze und die Suiten, gegliedert, auch wenn das gelegentlich zur Verdoppelung einer Aussage führt. Jedoch werden so zunächst das Gemeinsame jeder Tanzart und hierauf die Eigenart eines jeden der drei Werke sichtbar.

Die Suiten für andere Besetzungen umschließen solistische Besetzungen für Violoncello, Violine und Querflöte, von denen allerdings nur die Suiten für Violoncello die Sechszahl eines Werks erreichen; dazu treten die Ouvertüren für Ensemble (üblicherweise Orchestersuiten genannt). Bei diesen Suiten in anderen Besetzungen ist die Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen

Gruppe nicht gegeben. Deshalb fasst ein dritter Teil für jede Besetzung die Betrachtung der Tänze und der daraus gebildeten Suiten in eins zusammen. Die Ouvertüre der Klavierübung II ist, obwohl für ein Tasteninstrument bestimmt, den Ouvertüren für Ensemble zugeordnet, weil im Zusammenhang dieser Gattung ihre Eigenheiten deutlicher hervortreten.

Taktart und Tempostufe sind die beiden Merkmale, die im Allgemeinen die Art eines Tanzes bestimmen. Die Taktart nennt die metrische Gliederung des Takts; die Zuordnung zu einer der sechs Tempostufen der Bachschen Musik fixiert die Stellung des gegebenen Takts im zeitlichen Ablauf. Diese beiden Bestimmungen sind in der Überschrift, die jedem Tanz vorangestellt ist, vereinigt. Das bedeutet einen Vorzug gegenüber allen sonstigen Gattungen. Denn der Name eines Tanzes erteilt Auskunft über die Taktart und die Tempostufe, denen er jeweils zugehört. Die Taktart ist am Beginn des Notentexts ausdrücklich genannt, nicht dagegen die Tempostufe. Das Ziel ist deshalb, den regulären Ort jeder Tanzart innerhalb der sechs Tempostufen zu bestimmen. Zur raschen Orientierung ist die Übersicht über die Tempostufen in derselben Form wie in früheren Bänden am Ende des Vorworts beigegeben.

Zu Taktart und Tempostufe tritt als drittes Merkmal der Bewegungsgrad. Der Bewegungsgrad ergibt sich aus der Multiplikation der Tempostufe mit der Zahl der Unterteilungswerte ihres Bezugswerts. Wenn also in einem Takt zu vier Vierteln der Tempostufe p , die sich auf das Viertel bezieht, dieses Viertel in vier Sechzehntel unterteilt ist, folgt daraus der Bewegungsgrad $4 p$. Oder: Wenn in einem Takt zu drei Achteln der Tempostufe $3 p$, die sich auf das Achtel bezieht, dieses Achtel in zwei Sechzehntel unterteilt ist, folgt daraus der Bewegungsgrad $6 p$. Obwohl

die reguläre Skala der Bewegungsgrade von 2 p bis 12 p reicht, sind 4 p und 6 p die beiden häufigsten Bewegungsgrade, die für die Organisation einer Satzfolge, nämlich die Dramaturgie ihrer Zeitstruktur, eine Rolle spielen.

Tatsächlich gibt es zwei Fälle, in denen eine Tanzart nicht durch eine einzige Taktart und Tempostufe, sondern durch zwei oder drei Taktarten und Tempostufen bestimmt ist; gerade hier aber bildet jeweils der Bewegungsgrad das gemeinsame Merkmal, das die unterschiedlichen Ausprägungen zusammenhält. Er stimmt in den beiden Tanzarten überein und bleibt aufgrund der unterschiedlichen Mechanismen, nach denen in jeder von beiden die Taktart und Tempostufe wechseln, stets gleich. Das bedeutet, dass der Bewegungsgrad dem Zusammenwirken von Taktart und Tempostufe vorgeordnet ist und das Ergebnis steuert. Die Kombinationen von Taktart und Tempostufe sind das Mittel, mit dem er sich realisiert; denn er lässt nur die Kombinationen von Taktart und Tempostufe zu, die jeweils seinen Wert ergeben. Insofern gilt ein Bewegungsgrad auch für die übrigen Tanzarten; sie sind allerdings auf seine regulative, einheitsstiftende Funktion nicht angewiesen, da die Kombination von Taktart und Tempostufe innerhalb jeder dieser Tanzarten stets gleichbleibt.

Jedoch zeigt sich, dass der Wechsel der Taktvorzeichnung, insbesondere zwischen dem undurchstrichenen und dem durchstrichenen Halbkreis, kein zuverlässiges Merkmal darstellt. Insofern bleibt als einziges gültiges Mittel, um Bewegungsgrad, Tempostufe und Taktart zu bestimmen, der Name des Tanzes, der stets beigeschrieben ist. Er gibt über die Einordnung in das Raster der zeitlichen Möglichkeiten erschöpfende Auskunft. Um das zu belegen und den Vergleich der

einzelnen Tänze einer Art zu ermöglichen, sind später in den Notenbeispielen die Incipits der Tänze nach ihren Namen zusammengestellt. Diese genaue Fixierung der zeitlichen Einordnung durch den Namen eines Tanzes ist die Voraussetzung für Angaben wie „Tempo di Minuetta“, nämlich im Maß eines Menuets, ohne dass es sich im strengen Sinn um ein Menuet handelt.

Im Übrigen gibt es von den regulären Werten in allen Bereichen seltene Ausnahmen, die indessen den üblichen Modifikationen zuzurechnen sind und innerhalb der Tänze für Tasteninstrumente nur in bestimmt umgrenzten Fällen die Tempostufe berühren. Die Suiten sind in zwei Gattungen gegliedert, in Suiten ohne ein eigens notiertes Prélude und Suiten, denen ein solches Prélude vorangestellt ist. Obwohl diese Préludes nicht eigentlich zu den Tänzen zählen, habe ich ihrer Besprechung oft reichlichen Raum gewährt, zumal sie innerhalb einer Suite meistens in einem proportionalen Verhältnis zur Folge der Tanzsätze stehen. Die Tanzsätze der Suiten sind ihrerseits in die Stammsätze und die Galanterien gegliedert; auf der Seite der Stammsätze stehen Allemande, Courante und Corrente, Sarabande, Gigue, auf der Seite der Galanterien, um nur die wichtigen Arten zu nennen, Menuet, Gavotte, Bourrée, Passepied, dazu die freien, nicht an Tänze gebundenen Stücke.

Der hier vorgelegte Entwurf beruht auf einer fundamentalen Annahme, die auch den anderen Bänden der Reihe zugrunde liegt und der gängigen Praxis diametral widerstreitet. Er geht von der Voraussetzung aus, dass, abgesehen von den seltenen Ausnahmen und Modifikationen, die Tänze einer Art nicht nur ein und derselben Taktart, sondern auch ein und derselben Tempostufe angehören. Den einzelnen Tänzen einer

Tanzart liegt deren Satztypus gewissermaßen als Archetypus zugrunde.

Diese Vorstellung betont zunächst das Allgemeine und Allgemeinverbindliche, während die gängige Praxis vor allem das Individuelle hervorzuheben pflegt. Die individuelle Ausprägung geht indessen nicht im Allgemeinen des Typus unter, sondern daraus hervor. Taktart und Tempostufe stehen zwar fest; auf dieser Grundlage aber entfaltet sich die einmalige Ausprägung, die zwar nicht die strukturelle Basis verändern, wohl aber die darauf errichtete Ausarbeitung individualisieren kann. Es geht also darum, ein anderes Beziehungssystem von Allgemeinem und Besonderem wiederzugewinnen und zu akzeptieren.

Was darunter zu verstehen ist, werden diejenigen wahrnehmen, die sich der Mühe unterziehen, die Tänze einer Tanzart der Reihe nach auf der gegebenen Tempostufe zu lesen oder zu spielen. Nach einer derartigen Vorbereitung kann dann auch die differenzierte Folgerichtigkeit der Satztypen einer Suite einleuchten. Dafür bietet die Studie ihre Hilfe an.

Unter anderen Gesichtspunkten haben sich zwei Bücher in anregender Weise näher mit dem Tanz in Bachs Musik befasst; das eine stammt von Doris Finke-Hecklinger (*Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*, Trossingen 1970, Tübinger Bach-Studien 6), das andere von Meredith Little und Natalie Jenne (*Dance and the Music of J. S. Bach*, Expanded Edition, Bloomington 2001). Auf Dezember 2013 hatte mich Helmut Loos zur Riemann-Vorlesung nach Leipzig eingeladen, wo ich einen ersten Versuch über das Thema des vorliegenden Bands vorgetragen habe. Eine kurze Zusammenfassung über die Tempostufen der Tänze findet sich im letzten Abschnitt meines Beitrags *Compositional Technique* zu dem von

Robin A. Leaver herausgegebenen Sammelband *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach* (Abingdon und New York 2017, S. 398–434). Ruth Tatlow hat, mit freundlicher Genehmigung des Verlags und des Herausgebers, diesen letzten und den vorletzten Abschnitt als Vorabdruck in die online-Publikation *Understanding Bach* 11 (2016), S. 67–82 aufgenommen (<http://www.bachnetwork.co.uk/understanding-bach/ub11/>). Ihnen allen gilt mein Dank. Er schließt Siegbert Rampe ein, mit dem ich mich regelmäßig über den Fortgang der Arbeit unterhalten habe, und richtet sich, wie immer, besonders an meine stets verlässliche Gesprächspartnerin Linda Maria Koldau für ihre freundschaftliche Unterstützung und unbestechliche Kritik.

DIE SECHS TEMPOSTUFEN DER BACHSCHEN MUSIK			
Kennzahl	Proportion der Tempostufe	Metronomische Signatur	Grundlage des Bereichs
12	Das Dreifache (= 3 p)	172,8	
8	Das Doppelte (= 2 p)	115,2	
6	Das Anderthalbfache (= 3/2 p)	86,4	Konzert
4	Prinzipieller Wert (= p)	57,6	Motettisch-figural
3	Dreiviertel (= 3/4 p)	43,2	Liturgisch-choral
2	Die Hälfte (= 1/2 p)	28,8	

TÄNZE FÜR TASTENINSTRUMENTE

Die Stammsätze

Zur Orientierung

Die Tanzarten der Suiten gliedern sich in Stammsätze und Galanterien. Zwar gibt es gute Gründe, den Begriff der Galanterien auf alle Tanzsätze der Suite zu beziehen. Mit Rücksicht auf eine rasche Verständigung mache ich indessen von der alternativen Möglichkeit Gebrauch, unter dem Begriff die Tanzsätze zusammenzufassen, die keine Stammsätze sind, und sie so von diesen zu unterscheiden.

Die Stammsätze umfassen die Allemande, die Courante oder die Corrente, die Sarabande und die Gigue. Allemande, Courante und Sarabande bilden die eine, Corrente und Gigue die andere der zwei Gruppen, in die die Stammsätze unterteilt sind.

Die Notenbeispiele, die hier folgen, beziehen sich auf die Tänze der Englischen und Französischen Suiten und der Partiten der Klavierübung I, die mit E, F, P und der hinzugefügten Zählung abgekürzt sind; die den Französischen Suiten zugeordneten Suiten in a-Moll und Es-Dur werden mit ihren BWV-Nummern 818 und 819 benannt.

Die Notenbeispiele verzeichnen jeweils die Incipits der Tänze einer Art der Reihe nach, zunächst der Stammsätze, später der Galanterien. Die Incipits zitieren stets die Oberstimme, obwohl es auch wünschenswert sein könnte, den vollständigen Tonsatz einzufügen. Jedoch würde das mehr Platz benötigen, was die Übersichtlichkeit

einschränkte. Denn es kommt darauf an, möglichst viele Tänze einer Art mit einem Blick übersehen und vergleichen zu können. Darauf nämlich zielen die Notenbeispiele ab; sie sollen einerseits das Gemeinsame einer Tanzart, andererseits die Abweichungen von ihrer Norm veranschaulichen.

Der erläuternde Text thematisiert die fundamentalen Gesichtspunkte. Sein Ergebnis führt schließlich zu einer Systematik der Tänze, die den Suiten der drei Sechsergruppen einbeschrieben ist.

Allemande (Norm: Takt zu vier Vierteln, Viertel = p)

Englische Suiten



Französische Suiten





Partiten



Ausnahme: C



Allemanda



Courante (Norm: 3/2-Takt, Halbe = p)

Englische Suiten



F I

Ausnahme: Taktvorzeichnung 6/4

F III

818

819

P II

P IV

Ausnahme: Taktvorzeichnung 6/4

F III

818

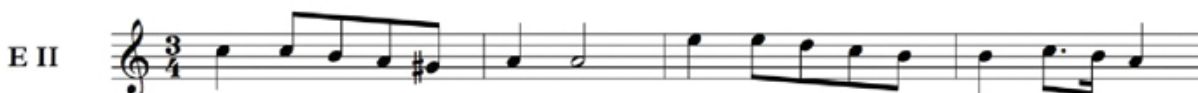
819

P II

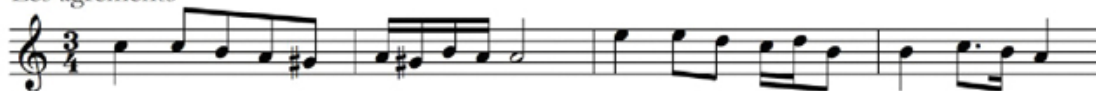
P IV

Sarabande (Norm: 3/4-Takt, Viertel = p)

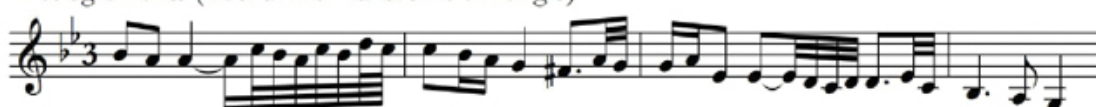
Englische Suiten



Les agréments



Les agréments (Ausnahme: Taktvorzeichnung 3)



Ausnahme: 3/2-Takt, Halbe = p



Double



Französische Suiten



Partiten

P I

P II

P III

P IV

P V

P VI

Allemande, Courante, Sarabande

Die Allemande eröffnet als erster Stammsatz stets die Reihe der Tänze. Dieser eröffnenden Funktion wird sie durch ihre Norm gerecht; denn sie zeigt den Normaltakt zu vier Vierteln und die prinzipielle Tempostufe p. Als Taktvorzeichnung steht der undurchstrichene Halbkreis (mit Ausnahme von P II, wo er durch den durchstrichenen Halbkreis ersetzt ist, ohne dass das die Tempostufe beeinflusst). Der Bezugswert des Viertels wird in der Regel in vier Sechzehntel unterteilt; das führt zum Bewegungsgrad 4 p. Die Sechzehntel ergänzen sich, wenn nicht in einer Stimme, so doch im Satz, zu einer

durchgehenden Bewegung. Die Allemande repräsentiert die Normalität; als Ausgangspunkt der Folge der Tänze zeigt sie keine hervortretenden Merkmale.

Allerdings wird diese Normalität von sechs Allemanden überhöht. Zwei, E IV und P V, führen Sechzehnteltriolen ein und steigern den Bewegungsgrad auf 6 p, drei, F II, P III und P VI, führen Zweiunddreißigstel ein und steigern den Bewegungsgrad auf 8 p; eine schließlich, P IV, fügt beide kleinere Notenwerte hinzu. Je eine dieser Allemanden befindet sich unter den Englischen und den Französischen Suiten und kann innerhalb ihrer Sechsergruppe als Ausnahme gewertet werden. In den Partiten dagegen nimmt die Einführung der kleineren Notenwerte den Charakter einer Modifikation an; sie erfolgt nach den im Bewegungsgrad normalen Allemanden der ersten und zweiten Partita bei den übrigen vier Partiten. Die Allemanden der dritten und sechsten Partita tragen die Diminution am weitesten; diese beiden Partiten eröffnen das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725, waren also vor Beginn der Publikation der Klavierübung I bereits vorhanden. Die Allemanden besonders der vierten, aber auch der fünften Partita dagegen schlagen den Weg der Individualisierung ein, der die Partiten der Klavierübung I auszeichnet.

An der Stelle des zweiten Stammsatzes stehen Courante oder Corrente, die beide in einem einfachen Dreiertakt notiert sind. Das offenkundige Merkmal des Unterschieds besteht darin, dass die französische Courante stets, die italienische Corrente nie den 3/2-Takt zeigt. Diese Unterscheidung hat Vorrang vor der Bezeichnung; denn häufig wird auch eine Corrente als Courante bezeichnet, nie jedoch eine Courante als Corrente. Von den drei Suitensammlungen für ein Tasteninstrument enthalten die Englischen Suiten nur Couranten, die Französischen Suiten

auch Correnten, die aber weiterhin Courante genannt werden; erst in den Partiten kommt der Unterschied auch terminologisch zum Vorschein. In der chronologischen Abfolge der drei Sammlungen treten die Correnten neben die Couranten, ohne sie jedoch abzulösen; auch nach dem Hinzutritt der Correnten leben die Couranten weiterhin fort.

Hier geht es zunächst um die Couranten. Für ihren 3/2-Takt gilt stets die Tempostufe p, bezogen auf die Halbe. Die Halben sind regulär in vier Achtel unterteilt. Der Bewegungsgrad der französischen Couranten beträgt somit 4 p. Gelegentlich kommen, zumal als Diminution, auch Sechzehntel vor, wodurch sich der Bewegungsgrad momentan auf 8 p erhöht. Die Allemanden und die Couranten unterstehen beide der Tempostufe p, die sich bei den Allemanden auf das Viertel, bei den Couranten auf die Halbe bezieht. Folglich unterscheiden sich die beiden Arten der Tänze hauptsächlich in einem einzigen Punkt. Die Allemanden stehen in einem Takt zu vier, die Couranten in einem Takt zu drei Bezugswerten der gemeinsamen Tempostufe p.

Die Suite E I ist in einer Frühfassung überliefert, die ebenso wie die spätere Fassung zwei Couranten enthält. Die zweite dieser Couranten zeigt in den beiden Fassungen eine unterschiedliche Anordnung. In der Frühfassung folgt auf die Courante, deren Bass in durchgehende Achtel diminuiert ist, die *Courante precedent avec la Basse Simple*. In der endgültigen Fassung steht diese Courante mit vereinfachtem Bass an erster Stelle, gefolgt zunächst von einem neuen Double I, das zahlreiche Sechzehntel bietet, und danach von dem Double II, das den Bass mit durchgehenden Achteln enthält und in der Frühfassung an erster Stelle stand. In F III ist die Taktvorzeichnung ausnahmsweise durch 6/4 ersetzt, ohne dass ein Einfluss

auf die Tempostufe besteht. P II und P IV sind mit Sechzehnteln versehen, die den Zweiunddreißigsteln in den Allemanden der Partiten entsprechen.

Die Sarabande an dritter Stelle der Stammsätze steht im 3/4-Takt, der bisweilen durch die Vorzeichnung einer 3 gekennzeichnet ist (E III *Les agréments*, F IV, BWV 818); die Tempostufe p bezieht sich auf das Viertel. Die Sarabande der Suite E VI ist ausnahmsweise im 3/2-Takt notiert, was der leichteren Notierbarkeit und besseren Übersichtlichkeit des hinzugefügten Doubles zuzuschreiben ist; die Tempostufe p bezieht sich hier auf die Halbe. Es könnte scheinen, als entspräche generell die Sarabande einen Notenwert kleiner der Courante. Jedoch weisen die Sarabanden E II und F I darauf hin, dass die unverzierte Grundform der Sarabande den Bezugswert des Viertels nur in zwei Achtel unterteilt, also den Bewegungsgrad 2 p repräsentiert. Courante und Sarabande bieten also die gleiche Tempostufe p und den gleichen Takt von drei Bezugswerten, der nur bei der Courante einen Notenwert größer, bei der Sarabande einen Notenwert kleiner notiert ist; der Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass der Bezugswert in der Courante vierfach, in der Grundform der Sarabande zweifach unterteilt ist.

Wie die *agréments* der Sarabanden E II und E III ausdrücklich erklären, kann die Grundform einer Sarabande mit Diminutionen versehen werden. Auch in den anderen Sarabanden scheint die Grundform teils deutlicher, teils weniger deutlich durch, sind die Diminutionen teils karger, teils reicher ausgearbeitet. Das Zweite gilt besonders für die Partiten. Dort zeigen P IV und P VI zwei verschiedene Arten der Diminution, die sich in P IV auf die Oberstimme bezieht und in P VI im Verlauf des Stücks den Satz durchzieht; hier ist sie zeitweise am

weitesten überhaupt, nämlich bis zu 64steln (oder der überschießenden Tempostufe 16 p) vorangetrieben.

Die erste Gruppe der Stammsätze untersteht durchgängig der Tempostufe p. Sie bezieht sich bei der Allemande auf die Viertel eines Takts zu vier Bezugswerten, bei der Courante auf die Halben eines Takts zu drei Bezugswerten und bei der Sarabande auf die Viertel eines Takts zu drei Bezugswerten. Beim Übergang von der Allemande zur Courante wird der Takt von vier Bezugswerten in den Takt zu drei Bezugswerten geändert; die Unterteilung der Bezugswerte in vier dagegen bleibt erhalten. Beim Übergang von der Courante zur Sarabande bleibt der Takt zu drei Bezugswerten erhalten; die Unterteilung der Bezugswerte dagegen wird von vier in der Courante auf zwei in der Grundform der Sarabande vermindert, auch wenn die Diminution weitere Unterteilungen vornehmen kann. Auf diese Weise sind die drei Tanzarten der Gruppe einerseits miteinander verbunden, andererseits voneinander unterschieden.