

J. S. BACH

Französische Suiten

Die verzierte Fassung

The French Suites

Embellished version

BWV 812–817

Herausgegeben von / Edited by
Alfred Dürr

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe
Urtext of the New Bach Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5166

Urtextausgabe aus: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie V: *Klavier- und Lautenwerke*, Band 8: *Die sechs Französischen Suiten. Zwei Suiten a-Moll und Es-Dur* (BA 5053), vorgelegt von Alfred Dürr.

Urtext Edition taken from: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the *Johann-Sebastian-Bach Institut* Göttingen and the *Bach Archiv* Leipzig, Series V: *Klavier- und Lautenwerke*, Volume 8: *Die sechs Französischen Suiten. Zwei Suiten a-Moll und Es-Dur* (BA 5053), edited by Alfred Dürr.

© 1980 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
4. Auflage / 4th Printing 2009
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-46620-7

INHALT / CONTENTS

Vorwort	IV
Preface	VII
Faksimiles / Facsimiles	X

FRANZÖSISCHE SUITEN, BWV 812–817

THE FRENCH SUITES, BWV 812–817

Die verzierte Fassung / Embellished version

SUITE 1, BWV 812

1. Allemande	2
2. Courante	4
3. Sarabande	5
4. Menuet I	6
5. Menuet II	6
6. Gigue	8

SUITE 2, BWV 813

1. Allemande	10
2. Courante	12
3. Sarabande	13
4. Air	15
5. Menuet I	16
6. Menuet II	17
7. Gigue	18

SUITE 3, BWV 814

1. Allemande	20
2. Courante	22
3. Sarabande	24
4. Anglaise	25
5. Menuet I	26
6. Menuet II	27
7. Gigue	28

SUITE 4, BWV 815

1. Allemande	30
2. Courante	32
3. Sarabande	34
4. Gavotte	35
5. Air	36
6. Menuet	37
7. Gigue	38

SUITE 5, BWV 816

1. Allemande	40
2. Courante	42
3. Sarabande	44
4. Gavotte	46
5. Bourrée	47
6. Loure	48
7. Gigue	48

SUITE 6, BWV 817

Prélude	52
1. Allemande	54
2. Courante	56
3. Sarabande	58
4. Gavotte	59
5. Menuet polonais	60
6. Bourrée	60
7. Gigue	62
8. Petit Menuet	64

VORWORT

Die vorliegende Ausgabe enthält die sechs Französischen Suiten Bachs in ihrer verzierten Gestalt. Die Herkunft der Bezeichnung „Französische Suiten“ ist ungeklärt. Ein derartiger Titel findet sich weder bei Bach noch in den älteren Abschriften; doch verwendet Friedrich-Wilhelm Marpurg ihn 1762 so, als sei er allgemein bekannt. Forkel schreibt in seiner Bach-Biographie (1802): „Man nennt sie gewöhnlich Französische Suiten, weil sie im Französischen Geschmack geschrieben sind“; doch träfe diese Charakteristik für die „Englischen Suiten“ nicht weniger zu. Vielleicht haben wir es mit einer Analogiebildung zu den „Englischen Suiten“ zu tun, die nach Forkel „für einen vornehmen Engländer gemacht“ worden sind. Es mag also nahe gelegen haben, der nächsten Suitensammlung eine Art Kontrasttitel zu geben und dafür den Namen derjenigen Nation zu wählen, die sich in hervorragendem Maße in der Suitenkomposition hervorgetan hatte. Jedenfalls hat es in der älteren Literatur niemals einen Versuch gegeben, auch den Namen der Französischen Suiten auf einen französischen Auftraggeber zurückzuführen.

Die Entstehung der Französischen Suiten erstreckt sich über die Jahre 1722 bis 1725, und zwar dürften die Suiten 1 bis 4 im Jahr 1722 komponiert worden sein (oder Suite 1 etwas früher?), während die Komposition der Suite 5 um 1722 nicht über die ersten Takte hinausgelangte und erst nach 1723 zu Ende geführt wurde. Suite 6 bildet offenbar den Beschluss; sie dürfte jedoch nicht nach 1725 entstanden sein.

Der Quellenbefund der Französischen Suiten ist überaus vielgestaltig. Nicht nur die Anordnung der Suiten und Suitensätze differiert gerade in den wichtigsten Quellen mehrfach, auch die Lesarten unterscheiden sich vielfach voneinander. Wenn es je eine in sich geschlossene Fassung letzter Hand gegeben hat, so ist sie uns in keiner einzigen Quelle erhalten. Es erscheint freilich auch nicht völlig ausgeschlossen, dass Bach, nachdem er verschiedene Umarbeitungen an ihnen vorgenommen hatte, diese Suiten gänzlich beiseite gelegt hat, weil sich sein Interesse inzwischen den sechs Partiten zugewandt hatte, die er von 1726 an als *Klavierübung* (Teil I) im Druck veröffentlichte.

Die Ornamente sind in den meisten Abschriften so willkürlich gesetzt, dass eine verlässliche Rekonstruktion der originalen Bezeichnung kaum mehr möglich ist. Überdies ist die Anzahl der gesetzten Ornamente

in den einzelnen Quellen oft recht unterschiedlich: Meist sind gerade zwei Abschriften aus Bachs engstem Schülerkreis – Heinrich Nicolaus Gerbers (siehe Faksimile Nr. 1, S. X) und eine weitere, die mit „Anonymus 5“ bezeichnet wird – besonders reichlich mit Ornamenten versehen; und wir stehen vor der ungeklärten Frage, ob wir es hier mit einem praxisfernen Extremfall zu tun haben, der als bloße Schülerübung für heutige Aufführungen keine Verbindlichkeit besitzt, oder ob gerade diese reiche Bezeichnung die Art überliefert, in der Bach selbst seine Suiten beim Spiel improvisatorisch auszuführen pflegte. Daraus geht hervor, dass die überlieferte Ornamentbezeichnung nicht die gleiche Autorität für sich in Anspruch nehmen kann wie der Notentext selbst. Zur Ausführung der Ornamente sei grundsätzlich auf die im *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* enthaltene Verzierungstabelle verwiesen (siehe Faksimile Nr. 2, S. X).

Im Einzelnen ist noch Folgendes hinzuzufügen:

Der Vorschlag (*accent*) wird in den älteren Quellen durch einen kleinen Bogen (◡ bzw. mit Bindebogen: ◡) angezeigt, dessen Neigung – von unten oder von oben – die Tonhöhe des Vorschlags erkennen lassen soll. Tatsächlich ist er aber meist so mehrdeutig (d. h. waagrecht) gesetzt, dass eine Entscheidung über die Richtung des Vorschlags nicht aus den Quellen, sondern nur aus der Kenntnis der zeitüblichen Verzierungspraxis heraus gefällt werden kann. In unserer Neuausgabe erscheinen die Vorschlagshäkchen der besseren Erkennbarkeit zuliebe stets in Form eines c mit Bindebogen zur Hauptnote.

Triller erscheinen in den älteren Quellen nur ausnahmsweise als tr-Zeichen; in der Regel werden sie durch die heute für Pralltriller verwendeten Zeichen ~ oder ~ gefordert. Welches der beiden Zeichen gesetzt wird, ist weitgehend der Willkür des Schreibers anheim gestellt: Ganz offensichtlich richtet sich die Ausführung des Trillers in der Regel nicht nach der Wellenzahl, sondern nach der Dauer der darunter stehenden Note.

Beim Vortrag der Bach'schen Klaviersuiten wird man bedenken müssen, dass die Tanzcharaktere zwar in gewissem Maße stilisiert sind, dass aber ihr Grundcharakter mit allen typischen Eigenheiten doch meist gewahrt bleibt. So hält Bach in den Französischen Suiten auch an dem konventionellen Gerüst Allemande – Courante – Sarabande – Gigue stets fest.

Die Allemande ist ein ruhiger deutscher Schreittanz, der nach Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732) „ernsthafft und gravitatisch gesetzt, auch auf gleiche Art executirt werden muß“. Als charakteristisch bezeichnet Walther den Auftakt beider Repräsententeile mit einem, zuweilen auch drei Sechzehnteln. Nach Johann Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739) ist die Allemande „eine gebrochene, ernsthaftte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet“.

Die Courante, ein lebhafter Tanz französischen Ursprungs, stellt sich zu Bachs Zeit in zwei verschiedenen Typen dar, die Bach in den Partiten der *Klavierübung I* auch terminologisch gewissenhaft trennen wird als *Courante* (französisch) und *Corrente* (italienisch); in den Französischen Suiten dagegen schreibt er durchweg *Courante*. Der französische Typus (Beispiel: BWV 812/2) zeichnet sich durch relativ gemäßigtes Tempo, Notierung im $\frac{3}{2}$ - oder $\frac{6}{4}$ -Takt, auch durch gelegentlichen Wechsel beider Rhythmen aus. Sicherlich ist es auch vornehmlich dieser Typus, von dem Walther sagt, sein Rhythmus sei „der allerernsthaffteste den man finden kann“, und den Johann Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752) als „prächtig“ bezeichnet. – Der italienische Typus dagegen ist ein ausgesprochen schneller Tanz (Beispiel: BWV 813/2). Mattheson schreibt: „Die Leidenschaft oder Gemüths-Bewegung, welche in einer Courante vorgetragen werden soll, ist die süsse Hoffnung. Denn es findet sich was hertzhaftes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie: lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengefüget wird“.

Die Sarabande, ein ursprünglich spanischer Tanz, der in älterer Zeit auch schnell getanzt worden war, tritt bei Bach nur in seiner langsamen Form auf, meist mit einer charakteristischen Zusammenfassung des zweiten und dritten Taktteils zu Grundrhythmen wie $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (BWV 815/3), $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (BWV 812/3) oder $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (BWV 817/3). Nach Walther ist die Sarabande „eine gravitatische, ... etwas kurtze Melodie“, und Mattheson sagt von ihr, sie habe „keine andre Leidenschaft auszudrucken, als die Ehrfurcht“.

Die Gigue stammt aus Schottland und Irland („Jig“). Ihre lebhaftte Bewegung präsentiert sich zu Bachs Zeit meist unter italienischem Einfluss in raschem Dreachteltakt und seinen Zusammensetzungen $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$; der Vierteltakt in BWV 812/6 ist eine Seltenheit und wohl als Abwandlung des Zwölf-

achteltaktes aufzufassen. Häufig tritt in der Gigue der punktierte Rhythmus der „Canarie“ auf (Beispiel: BWV 813/7), so dass Quantz behaupten kann: „Die Gigue und Canarie haben einerley Tempo. Wenn sie im Sechschthteiltacte stehen, kömmt auf jeden Tact ein Pulsschlag“. Ihre besonders in Mittel- und Norddeutschland gepflegte kontrapunktische, fast fugenartige Ausarbeitung – mit Einführung der Umkehrung im zweiten Repräsentteil – lässt sie zum krönenden Abschluss der Suite geeignet erscheinen. Mattheson sagt von den „Canarischen“ Gigen, sie „müssen grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen; aber dabey ein wenig einfältig klingen“, und vom italienischen „Giga“-Typus, er strebe „zur äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit; doch mehrentheils auf eine fließende und keine ungestüme Art: etwa wie der glattfortschliessende Strom-Pfeil eines Bachs“.

In diesen Grundbestand an Tänzen fügt Bach – in der Regel nach der Sarabande – einige galante Modetänze der Zeit ein:


Der beliebteste dieser Tänze war das aus Frankreich stammende Menuett. Walther sagt von ihm: „Die Mensur ist ein Tripel, nemlich $\frac{3}{4}$ welcher aber, gewöhnlicher weise, fast wie $\frac{3}{8}$ geschlagen wird“. Auch andere Theoretiker der Zeit fassen das Menuett als schnellen Tanz auf (Quantz: „Ein Menuet spiele man behend ... auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag“). Mattheson dagegen meint, es habe „keinen andern Affect, als eine mässige Lustigkeit“.

Die Gavotte und die Anglaise sind einander so ähnlich, dass Bach den 4. Satz der dritten Französischen Suite zunächst als Gavotte bezeichnen konnte, ihn dann aber – wohl, weil ihm der für die Gavotte charakteristische Zweiviertel-Auftakt fehlt – in *Angloise* umgenannt hat. Die Gavotte steht meist im Zweihalbetakt und wird nach Walther „manchmal hurtig, bisweilen aber auch langsam tractirt“, während Mattheson von ihr sagt: „Ihr Affect ist wirklich eine rechte jauchzende Freude“. Quantz erklärt: „Eine Gavotte ist dem Rigaudon fast gleich; wird aber doch im Tempo um etwas gemäßiget“ (gegenüber dem Rigaudon, für das er einen Pulsschlag pro Takt verlangt). – Demgegenüber ist „Anglaise“ ein Sammelname für verschiedene englische Tänze, von denen Mattheson sagt: „Die Haupt-Eigenschafft der Angloisen ist, mit einem Worte der Eigensinn; doch mit ungebundener Großmuth und edler Guthertzigkeit begleitet“.

Der Gavotte nahe verwandt ist auch die Bourrée, aber rascher als jene (Quantz: „Auf jeden Tact kömmt ein Pulsschlag“) und mit nur einem Viertel Auftakt. Walther nennt sie einen lustigen Tanz von daktyli-

schem Metrum; und dies lässt sich zumal an BWV 816/5 deutlich wahrnehmen. Mattheson meint, „daß ihr eigentliches Abzeichen auf der Zufriedenheit, und einem gefälligen Wesen beruhe, dabey gleichsam etwas unbekümmertes oder gelassenes, ein wenig nachlässiges, gemächliches und doch nichts unangenehmes vermacht ist“.

Die Loure ist nach Walther ein „Tantz, ordinairement in $\frac{6}{4}$ -Tact gesetzt, welcher langsam und gravitatisch tractirt wird; jedes halben Tacts erste Note bekommt einen Punct, welcher wohl gehalten werden muß“. Ob Walther hiermit eine verschärfte (doppelte) Punktierung der Viertelnote meint, bleibe dahingestellt. Quantz nennt die Loure „prächtig“ und vermerkt: „Auf jedes Viertheil kömmt ein Pulsschlag“.


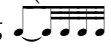
Die Polonaise, wie schon der Name sagt, ein ursprünglich polnischer Tanz, kann die verschiedensten Formen haben; Mattheson unterscheidet Polonaisen in geradem und ungeradem Takt. Doch wird seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts bis über Chopin hinaus besonders der Rhythmus  als für die Polonaise typisch empfunden. Charakteristisch ist jedenfalls die Aufspaltung der ersten Zählzeit in kleinere Notenwerte, denen zwei ruhigere Zählzeiten folgen. Mattheson schreibt: „Bey ungerader Zeitmaasse verändert sich der Spondäus [der geradtaktigen Polonaise] in den Jambum, so daß ... eine kurtze und eine lange [Note], nemlich ein Viertel und ein halber Schlag, auch in einem Ton regieren.“ Der Rhythmus der Polonaise ähnelt also dem der Sarabande, doch ist das Tempo jener rascher, was schon daraus hervorgeht, dass der Satz BWV 817/5 in Gerbers Tradition als *Menuet Polonais* bezeichnet ist. Als charakteristischen Affekt der Polonaise nennt Mattheson „eine besondere Offenherzigkeit und ein gar freies Wesen“.

Das Air endlich ist eine Sammelbezeichnung für allerlei vokale oder instrumentale kurze Sätze liedhaften oder tänzerischen Charakters ohne verbindliche Form.

ZUR EDITION

Der vorliegenden Einzelausgabe liegt der kritisch revidierte Text der *Neuen Bach-Ausgabe* zu Grunde. Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers innerhalb des Notenbandes gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, Bögen durch Strichlung, sonstige Zeichen (z. B. Ornamente) durch kleineren Stich, nötigenfalls durch []. Daher werden alle den Quellen entnommenen Buchstaben – auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. – in geradem Druck wiedergegeben.

Als Werktitel werden normalisierte Titel gewählt, die originalen Titel sind im *Kritischen Bericht* zu NBA V/8 mitgeteilt; Satzüberschriften werden dagegen im originalen Wortlaut, aber in modernisierter Rechtschreibung wiedergegeben. Die Akzidenzien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzien, die vom Herausgeber nach eigenem Ermessen gesetzt werden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig wurden), erscheinen in kleinerem Stich vor der Note.

Die originale Schreibung  (und ähnlich) wird beibehalten, da die Ausführung  als hinlänglich bekannt vorausgesetzt werden darf.

In der Courante der 4. Französischen Suite BWV 815/2 treten Achteltriolen und punktierte Rhythmen zugleich auf. Obwohl diese Rhythmen in unserer Neuausgabe aus prinzipiellen Erwägungen einander in der Notierung nicht angeglichen werden, sind doch die punktierten Rhythmen triolisch auszuführen.

Für ein eingehendes Studium aller Überlieferungs- und Editionsprobleme, die mit den Suiten dieses Bandes verknüpft sind, sei auf den *Kritischen Bericht*, Serie V, Band 8 der *Neuen Bach-Ausgabe* hingewiesen.

Göttingen, Juni 2000

Alfred Dürr

PREFACE

The present volume contains Bach's six French Suites in their later embellished form. The origin of the title of the French Suites is unclear. Such a title occurs neither in Bach's writings or in the earlier copies of the suites; yet Friedrich-Wilhelm Marpurg mentions it in 1762 as if it were commonly known. Forkel writes in his biography of Bach (1802): "One usually calls them French Suites because they are written in the French manner"; yet this criterion could just as well be applied to the so-called English Suites. Perhaps the name originated by analogy with the "English Suites" which (according to Forkel) were "composed for an aristocratic Englishman". Thus, after composing the English Suites, Bach may have wished to entitle his next collection of suites in a matching or complementary fashion, and so chose the name of the nation that had been preeminent in suite composition. In any case there was never an attempt in the earlier literature to trace the title of the French Suites back to any Frenchman's commission.

The French Suites were composed during the years 1722 through 1725. Suites 1 through 4 must have been composed in 1722, although Suite 1 may have been written even somewhat earlier. Only the first few bars of Suite 5 were written in 1722 and it was not completed until after 1723. Suite 6 is obviously the conclusion although it must have been composed not later than 1725.

The French Suites have a rich and varied manuscript tradition. Not only do the sources frequently vary with respect to the order of the suites and their movements, particularly in the most important manuscripts, they also reveal conflicting readings. Thus if ever there was one self-contained and definitive version of the French Suites, it has not survived in any single source. Indeed it seems almost as if Bach put these suites aside totally after having begun various alterations on them, because his attention had meanwhile been engaged by the six Partitas to be published beginning in 1726 as the first part of the *Klavierübung*.

The ornaments are applied so arbitrarily in most of the copies that it is hardly possible reliably to reconstruct the original ornamentation anymore. Moreover the number of ornaments varies considerably from one source to another: the two most profusely ornamented copies are those by "Anonymous 5" and Heinrich

Nicolaus Gerber (see the facsimile no. 1, p. X), both of whom were among the circle of students closest to Bach; the question therefore arises whether the rich ornamentation represents merely a rigorous student exercise with no relevance to performance practice then or now, or if instead it is a record of the way in which Bach himself improvisatorily embellished his music while playing. It must be remembered, however, that the printed ornaments are not as authoritative as the musical text itself, and that therefore it is up to the modern interpreter to choose the ornamentation that suits him best.

The basic reference for the execution of the ornaments is the table of ornaments in the *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*: see the facsimile no. 2, p. X.

The following comments concern certain details:

The appoggiatura (*accent*) is indicated in the earlier sources by a small slur (◡, or double slur: ◣), the pitch of the appoggiatura being implied by the direction of the slur, whether from below or above. Usually, however, the position of the slur is so ambiguous (i. e. horizontal) that the direction of the appoggiatura must be deduced not from the sources, but from knowledge of the ornamentation conventions of the time. In our new edition these small appoggiatura slurs, in order to be more easily recognized, are always shown as a c with slurs to the main note.

Trills are indicated in the earlier sources only exceptionally as "tr"; usually they are indicated by the signs ~ or ~~, which nowadays indicate mordents. Which of the two signs is used is usually a matter of personal preference of the copyist; obviously the length of the trill depends, as a rule, not on the number of waves in the symbol but on the duration of the affected note.

In performing Bach's keyboard suites, one must keep in mind that while the dance movements are stylized to a certain extent, they do retain their basic character with all its typical style traits. Also Bach adheres in the French Suites to the conventional sequence of dance types: allemande – courante – sarabande – gigue.

The allemande is a calm German stepping dance that, according to Johann Gottfried Walther's *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732), "must be composed and likewise danced in a grave and ceremonious manner". Walther also mentions the characteristic upbeat

of one or occasionally three sixteenth notes. According to Johann Mattheson, in *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), the allemande is “a serious and well-composed harmoniousness in arpeggiated style, expressing satisfaction or amusement, and delighting in order and calm”.

The courante is a lively dance of French origin. In Bach’s time there were two different types of courante, and Bach differentiated between them in the Partitas in the first part of the *Klavierübung* with the terms *Courante* (French style) and *Corrente* (Italian style); in the French Suites however he always uses the term *Courante*. The French type (for example, BWV 812/2) is typically in a fairly moderate tempo and notated in $\frac{3}{2}$ or $\frac{6}{4}$ – occasionally alternating between the two meters. It is certainly mainly this type of whose rhythm Walther says it is “absolutely the most serious one can find”, and which Johann Joachim Quantz, in *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752) describes as “splendid”. – The Italian type on the other hand is a distinctly faster dance (for example, BWV 813/2). Mattheson writes: “The motion of a courante is chiefly characterized by the passion or mood of sweet expectation. For there is something heartfelt, something longing and also gratifying, in this melody: clearly [it is] music on which hopes are built.”

The sarabande, originally a Spanish dance that in earlier times was danced fast as well as slowly, appears only as a slow dance in Bach’s music. Usually its rhythm is typified by a combining of the second and third beats of the basic meter, such as $\bullet\bullet\bullet\bullet$ | $\bullet\bullet$ (BWV 815/3), $\bullet\bullet\bullet\bullet$ | $\bullet\bullet$ (BWV 812/3), or $\bullet\bullet\bullet\bullet$ | $\bullet\bullet$ (BWV 817/3). According to Walther the sarabande is “a grave, ... somewhat short melody”, and Mattheson says it “expresses no passion other than reverence”.

The gigue comes from Scotland and Ireland (“jig”). Its lively movement appears in Bach’s time mostly in an Italian-influenced fast $\frac{3}{8}$ or in compound meters thereof, $\frac{6}{8}$ or $\frac{12}{8}$; the $\frac{4}{4}$ meter of BWV 812/6 is a rarity and probably should be understood as a derivative of $\frac{12}{8}$. The dotted rhythm of the “Canarie” is often found in the gigue (BWV 813/7), so that Quantz states: “The gigue and canarie have the same tempo. If in $\frac{6}{8}$, there is one pulsation per measure.” The tendency – especially in middle and northern Germany – to exploit contrapuntal texture, verging on fugue and customarily introducing inversion in the second reprise, in the gigue appears to be intended as a crowning conclusion of the entire suite. Of the “canarie-like”

gigues, Mattheson says they “must move along with great eagerness and swiftness; but also they sound a little plain”; of the Italian “giga” type, he says it strives “for the utmost speed or haste, yet mostly in a fleeting and not impetuous manner: somewhat like a brook rushing straight ahead”.


Into this basic sequence of dances Bach introduced – usually following the sarabande – several of the stylish dances of the *galant* era:

The favorite among these dances was the minuet. Of this originally French dance, Walther says: “The meter is triple, namely $\frac{3}{4}$ but it is usually beat almost as if in $\frac{3}{8}$.” Other theorists of the period also view the minuet as a fast dance (Quantz: “One plays a minuet nimbly ... there is one pulsation on every two quarter notes”). Mattheson on the contrary is of the opinion that the minuet has “no other affect than that of pleasure in moderation”.

The gavotte and the anglaise are so similar to each other that Bach at first called the fourth movement of the third French Suite a gavotte, only later changing the name to *Angloise* – probably because it lacks the gavotte’s characteristic upbeat of two quarter notes. The gavotte is usually in $\frac{2}{2}$ meter and according to Walther is “often quick, but occasionally slow”, while Mattheson says: “Its affect is really that of quite jubilant joy.” Quantz explains: “A gavotte is almost like the rigaudon, but somewhat more moderate in tempo” (the rigaudon having one pulsation per measure). – “Anglaise” on the other hand is a general name for various English dances, about which Mattheson says: “The main characteristic of anglaises is, in a word, capriciousness, yet accompanied by unbounded generosity and noble good-heartedness.”

The bourrée too is closely related to the gavotte, but faster (Quantz: “There is one pulsation per measure”) and characterized by an upbeat of only one quarter note. Walther calls it a happy dance in dactylic rhythm, and this is clearly verified by BWV 816/5. To Mattheson “its distinguishing feature resides in contentment and a pleasant demeanor, at the same time it is somewhat carefree and relaxed, a little indolent and easygoing, though not disagreeable”.

The loure is, according to Walther, a “dance, usually in $\frac{6}{4}$, which is slow and ceremonious; the first note of each half-measure is dotted which should be well observed.” It is not clear from this whether Walther means that the first quarter note in each half-measure should be double-dotted. Quantz calls the loure “splendid” and remarks: “There is a beat on every quarter note.”

As is evident from its name, the polonaise is originally a Polish dance. It can take various forms; Mattheson distinguishes polonaises in even meters from those in uneven meters. Yet from the beginning of the eighteenth century to Chopin's time and beyond, the rhythmic pattern  has been typically associated with the polonaise. What is typical in any case is the subdivision of the first beat into small note values, followed by the relatively even and calm second and third beats. Mattheson writes: "In uneven meters the spondee [of the even-metered polonaise] becomes an iamb, such that ... a short [quantity], namely a quarter note, is generally followed by a long [quantity], namely a half note, sometimes having the same pitch." The rhythm of the polonaise thus resembles that of the sarabande, but the polonaise is faster, which explains how, following Gerber's precedent, the movement in BWV 817/5 came to be labelled "Menuet Poloinais". Mattheson finds the characteristic affect of the polonaise to be "a certain open-heartedness and a truly free nature."



Finally the name air is given to any kind of short vocal or instrumental piece with a song-like or dance-like character but lacking the clear style traits of the other types.

EDITORIAL NOTE

The present separate edition basically follows the critical text of the *Neue Bach-Ausgabe*. With the exception of the general titles of works, all editorial additions within this volume are indicated as follows: letters by

italics, slurs and ties by broken lines, other signs (e. g. ornaments) by smaller type and if need be by square brackets []. Therefore all letters taken from the sources – including dynamic markings such as *f*, *p* etc. – are given in roman type.

Since general titles have been standardized, the original titles are given in the *Kritischer Bericht* to NBA V/8; movement headings, however, are transcribed as in the original except for modernized spelling. Accidentals are applied in accordance with modern practice. Other accidentals added according to the discretion of the editor (and thus not necessitated by the rules of modern practice) are printed in smaller type in front of the affected note.

The original rhythmic notation  (and similar combinations) is retained, since the realization  should presumably be understood.

In the courante of the fourth French Suite BWV 815/2, eighth-note triplets and dotted rhythms are equally present. Although it is an editorial principle of our new edition not to assimilate these rhythms notationally, it should be understood that the dotted rhythms should be performed as triplets.

For a thorough study of all problems connected with the transmission of sources and editing of the present edition of these suites, refer to the *Kritischer Bericht* of the *Neue Bach-Ausgabe* Series V, volume 8.

Göttingen, June 2000

Alfred Dürr

(translated by Tilden A. Russell
and J. Bradford Robinson)