

# J. S. BACH

Die sechs Französischen Suiten

The six French Suites

BWV 812–817

Die Fassungen A und B sowie die Varianten BWV 814a, 815a  
The versions A and B as well as the alternative versions BWV 814a, 815a

Zwei Suiten a-Moll und Es-Dur

Two Suites in A minor and E-flat major

BWV 818, 819, 818a, 819a

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 5219

# INHALT / CONTENTS

Vorwort .....	V
Preface .....	IX
Faksimiles / Facsimiles .....	XIII

## DIE SECHS FRANZÖSISCHEN SUITEN, BWV 812–817 THE SIX FRENCH SUITES, BWV 812–817

<p style="text-align: center;">Ältere Gestalt nach Altnickols Überlieferung (Fassung A) / Earlier form according to the Altnickol tradition (Version A)</p> <p>SUITE 1, BWV 812</p> <p>1. Allemande ..... 2</p> <p>2. Courante ..... 4</p> <p>3. Sarabande ..... 5</p> <p>4. Menuett I ..... 6</p> <p>5. Menuett II ..... 6</p> <p>6. Gigue ..... 8</p> <p>SUITE 2, BWV 813</p> <p>1. Allemande ..... 10</p> <p>2. Courante ..... 12</p> <p>3. Sarabande ..... 14</p> <p>4. Air ..... 16</p> <p>5. Menuet ..... 17</p> <p>(6. In Fassung A nicht enthalten / In Version A not included)</p> <p>7. Gigue ..... 18</p> <p>SUITE 3, BWV 814</p> <p>1. Allemande ..... 20</p> <p>2. Courante ..... 22</p> <p>3. Sarabande ..... 24</p> <p>4. Gavotte ..... 25</p> <p>5. Menuet ..... 26</p> <p>6. Trio ..... 27</p> <p>7. Gigue ..... 28</p> <p>SUITE 4, BWV 815</p> <p>1. Allemande ..... 30</p> <p>2. Courante ..... 32</p> <p>3. Sarabande ..... 34</p> <p>4. Gavotte ..... 35</p> <p>5. Air ..... 36</p> <p>(6. In Fassung A nicht enthalten / In Version A not included)</p> <p>7. Gigue ..... 38</p>	<p>SUITE 5, BWV 816</p> <p>1. Allemande ..... 40</p> <p>2. Courante ..... 42</p> <p>3. Sarabande ..... 44</p> <p>4. Gavotte ..... 46</p> <p>5. Bourrée ..... 47</p> <p>6. Loure ..... 48</p> <p>7. Gigue ..... 48</p> <p>SUITE 6, BWV 817</p> <p>1. Allemande ..... 52</p> <p>2. Courante ..... 54</p> <p>3. Sarabande ..... 56</p> <p>4. Gavotte ..... 57</p> <p>5. Polonaise ..... 58</p> <p>6. Bourrée ..... 58</p> <p>7. Gigue ..... 60</p> <p>8. Menuet ..... 62</p> <p style="text-align: center;">Jüngere Gestalt, verzierte Fassung (Fassung B) Younger Form, Embellished Version (Version B)</p> <p>SUITE 1, BWV 812</p> <p>1. Allemande ..... 64</p> <p>2. Courante ..... 66</p> <p>3. Sarabande ..... 67</p> <p>4. Menuet I ..... 68</p> <p>5. Menuet II ..... 68</p> <p>6. Gigue ..... 70</p> <p>SUITE 2, BWV 813</p> <p>1. Allemande ..... 72</p> <p>2. Courante ..... 74</p> <p>3. Sarabande ..... 75</p> <p>4. Air ..... 77</p> <p>5. Menuet I ..... 78</p> <p>6. Menuet II ..... 79</p> <p>7. Gigue ..... 80</p>
--	--

SUITE 3, BWV 814

1. Allemande .....	82
2. Courante .....	84
3. Sarabande .....	86
4. Anglaise .....	87
5. Menuet I .....	88
6. Menuet II .....	89
7. Gigue .....	90

SUITE 4, BWV 815

1. Allemande .....	92
2. Courante .....	94
3. Sarabande .....	96
4. Gavotte .....	97
5. Air .....	98
6. Menuet .....	99
7. Gigue .....	100

SUITE 5, BWV 816

1. Allemande .....	102
2. Courante .....	104
3. Sarabande .....	106
4. Gavotte .....	108
5. Bourrée .....	109
6. Loure .....	110
7. Gigue .....	110

SUITE 6, BWV 817

Prélude .....	114
1. Allemande .....	116
2. Courante .....	118
3. Sarabande .....	120
4. Gavotte .....	121
5. Menuet polonais .....	122
6. Bourrée .....	122
7. Gigue .....	124
8. Petit Menuet .....	126

ZWEI SUITEN A-MOLL UND ES-DUR  
TWO SUITES IN A MINOR AND E-FLAT MAJOR

Ältere Gestalt, BWV 818, 819  
Earlier Form, BWV 818, 819

SUITE A-MOLL, BWV 818

1. Allemande .....	129
2. Courante .....	131
3. Sarabande simple .....	132
3a. Sarabande double .....	132
4. Gigue .....	134

SUITE ES-DUR, BWV 819

1. Allemande .....	136
2. Courante .....	138
3. Sarabande .....	140
4. Bourée .....	142
5. Menuet I .....	143
6. Menuet II .....	144

Jüngere Gestalt, BWV 818a, 819a  
Younger Form, BWV 818a, 819a

SUITE A-MOLL, BWV 818A

1. ....	146
2. Allemande .....	149
3. Courante .....	151
4. Sarabande .....	152
5. Menuet .....	153
6. Gigue .....	154

SUITE ES-DUR, BWV 819A

1. Allemande .....	156
2. Courante .....	158
3. Sarabande .....	160
4. Bourée .....	162
5. Menuet I .....	163
6. Menuet II .....	164

## ANHANG / APPENDIX

### Variantenfassungen der Französischen Suiten 3 und 4 Alternative versions for French Suites nos. 3 and 4

#### SUITE H-MOLL, BWV 814A

1. Allemande .....	166
2. Courante .....	168
3. Sarabande .....	170
4. Anglaise .....	171
5. Menuet .....	172
6. Trio .....	173
7. Gigue .....	174

#### SUITE ES-DUR, BWV 815A

1. Praeludium .....	176
2. Allemande .....	178
3. Courante .....	180
4. Sarabande .....	182
5. Gavotte I .....	183
6. Gavotte II .....	184
7. Aria .....	186

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.

# VORWORT

Der vorliegende Band enthält die sechs Französischen Suiten Bachs in der älteren Gestalt nach Altnickols Überlieferung (Fassung A) und in der jüngeren, verzierten Gestalt (Fassung B), ferner die den Französischen Suiten stilverwandten Suiten in a-Moll und Es-Dur jeweils in älterer (BWV 818, 819) und jüngerer Gestalt (BWV 818a, 819a), endlich je eine Variantenfassung der Französischen Suiten 3 und 4 (BWV 814a, 815a).

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 – wobei zuweilen die Suiten a-Moll und Es-Dur mit hineingenommen werden –, auch die Lesarten unterscheiden sich weitgehend voneinander. Drei verschiedene Entwicklungsschichten sind zu unterscheiden:

1. Die Frühfassung der Suiten 1 bis 5, autograph erhalten im *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*

von 1722 (bis 1725), abgedruckt in Serie V, Band 4 der *Neuen Bach-Ausgabe (NBA)*.

2. Eine etwas abweichende, aber noch nicht wesentlich weiter entwickelte Gestalt, die erstmals alle sechs Suiten umfasst, überliefert insbesondere in einer Abschrift des Bach-Schülers und Schwiegersohnes Johann Christoph Altnickol und abgedruckt im vorliegenden Band als Fassung A.

3. Eine spätere Gestalt mit weiter entwickelten Lesarten, deren Überlieferung jedoch so diffus ist, dass ein Eindringen eigenmächtiger Änderungen aus dem Schülerkreise nicht mit Sicherheit ausgeschlossen werden kann, abgedruckt im vorliegenden Band als Fassung B.

Noch weniger für Bach gesichert sind die Varianten der Suiten 3 und 4, die im Anhang unter den Werknummern BWV 814a und 815a zu finden sind.

Wenn es also je eine in sich geschlossene Fassung letzter Hand der Französischen Suiten 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.

Auffallend ist, dass Bach die Menuettsätze verschiedener Suiten erst nachträglich komponiert hat; sie stehen daher in den Quellen häufig erst am Ende der jeweiligen Suite. Im Einzelnen:

*Französische Suite 2:* Das Menuett ist im *Klavierbüchlein von 1722* an späterer Stelle nachgetragen; ein Einordnungsvermerk ist vorhanden. In Fassung B kommt ein Menuett II mit Triofunktion hinzu.

*Französische Suite 3:* Beide Menuettsätze sind im *Klavierbüchlein von 1722* ohne (erhaltenen) Einordnungsvermerk an späterer Stelle nachgetragen; sie bilden in den übrigen Quellen entweder den Schluss oder die Sätze 5 und 6; sie stehen nur in den relativ späten Quellen Forkel'scher Tradition nach Art vieler bisheriger Ausgaben an 4. und 5. Stelle. (In Fassung BWV 814a ist das Menuett II gegen ein anderes ausgetauscht.)

*Französische Suite 4:* Das Menuett findet sich nur in den Quellen der Fassung B, in einer Quelle („Anonymus 5“) nach der Gavotte nachgetragen, in den übrigen – nicht nachgetragen – nach dem Air. (In Fassung

BWV 815a ist das Menuett gegen eine zweite Gavotte ausgetauscht.)

*Französische Suite 6:* In allen älteren Quellen steht das Menuett erst an letzter Stelle (so unsere Neuausgabe); Einordnungsversuche jüngerer Handschriften (an 6., einmal an 7. Stelle) können keine Autorität beanspruchen. Doch kann daraus nicht der zuverlässige Schluss gezogen werden, Bach habe das Menuett wirklich an den Schluss stellen wollen (was allerdings bei den Französischen Clavecinisten oder auch z. B. bei Mattheson keine Seltenheit ist); es könnte auch sein, dass wir über Bachs Einordnungsabsicht nur nicht unterrichtet sind. Endlich muss auch die Möglichkeit erwogen werden, dass Bach das Menuett der in Gerbers Abschrift als *Menuet Poloinese* überschriebenen Polonaise als Triosatz beifügen wollte. – Hier mag also der heutige Spieler selbst die Anordnung bestimmen.

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 – des „Anonymus 5“ und Heinrich Nicolaus Gerbers – besonders reichlich mit Ornamenten versehen; und wir stehen vor der ungelösten 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. Jedenfalls scheint es geboten, die reicher ausgezierte Gestalt der Suiten auch im vorliegenden Neudruck mitzuteilen. Obwohl sich diese nicht exakt mit einer der Fassungen A und B zur Deckung bringen lässt, wählt der Herausgeber, um einen nochmaligen Abdruck zu vermeiden, hierfür die Fassung B der Französischen Suiten (denn Fassung A folgt ja in der Regel der Abschrift Altnickols). Aus alledem geht hervor, dass die überlieferte Ornamentbezeichnung nicht die gleiche Autorität für sich in Anspruch nehmen kann wie der Notentext selbst, dass also der heutige Interpret seine Wahl eigenverantwortlich treffen muss.

Zur Ausführung der Ornamente sei grundsätzlich auf die im *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* enthaltene Verzierungstabelle verwiesen (siehe Faksimile, S. XX).

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  $\text{tr}$  oder  $\text{trr}$  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, ernsthafte 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 allerernsthafteste den man finden kann“, und den Johann Joa-

chim 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 Leidenschafft 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 Takteils 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 Leidenschafft auszudrucken, als die Ehrfurcht“.

Die Gigue stammt aus Schottland und Irland („Jig“). Ihre lebhafteste Bewegung präsentiert sich zu Bachs Zeit meist unter italienischem Einfluss in raschem Dreachteltakt und seinen Zusammensetzungen  $\frac{6}{8}$  und  $\frac{12}{8}$ ; der Viervierteltakt in BWV 812/6 ist eine Seltenheit und wohl als Abwandlung des Zwölfachtelaktes 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 Sechachttheiltacte stehen, kömmt auf jeden Tact ein Pulsschlag“. Ihre besonders in Mittel- und Norddeutschland gepflegte kontrapunktische, fast fugenartige Ausarbeitung – mit Einführung der Umkehrung im zweiten Repräsentheil – 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 daktylischem 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  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  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 verän-

dert sich der Spondäus [der geradtaktigen Polonaise] in den Jambum, so daß ... eine kurtze und eine lange [Note], nehmlich 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 Offenhertzigkeit 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 Strichelung, 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(a)/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 the form in which they were handed down in the Altnickol MS tradition (version A) and in their later embellished form (version B). It also includes two suites, in A minor and E-flat major, which are related in style to the French Suites. Each of these suites is presented in an earlier form (BWV 818 and 819) and a later form (BWV 818a and 819a). Finally, our volume includes one alternative version each of the Third and Fourth French Suites (BWV 814a and 815a).

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 pre-eminent 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 (some of which also incorporate the Suites in A minor and E-flat major), they also reveal many conflicting readings. Their genesis falls into three distinct layers:

1. Autograph of the early version of Suites 1 through 5, contained in the *Klavierbüchlein for Anna*

*Magdalena Bach of 1722* (–25); printed in the *Neue Bach-Ausgabe* (NBA) Series V, volume 4.

2. A somewhat but not significantly divergent form incorporating all six suites for the first time, transmitted in particular through a copy by Bach's student and son-in-law Johann Christoph Altnickol; printed in the present volume as Version A.

3. A later form with more variant readings, the transmission of which was so indirect that it is impossible to discount with certainty the possibility of unauthorized alterations made by Bach's pupils; printed in the present volume as Version B. – It is even less likely that the variant versions of Suites 3 and 4 (printed in the Appendix of NBA V/8 as BWV 814a and 815a) are by Bach.

The alternative versions of Suites 3 and 4, reproduced in the appendix as BWV 814a and 815a, are less well established in the Bach canon.

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*.

It is striking that Bach composed the minuets for several of the suites only as an afterthought, so that in many of the sources the minuets appear as the last movements. The details are as follows:

*French Suite 2:* In the *Klavierbüchlein of 1722* the minuet is inserted at a later point with a sign referring back to its correct position. Version B includes a Minuet II as trio.

*French Suite 3:* In the *Klavierbüchlein of 1722* both minuets are inserted later without (existing) referential signs; in the other sources these minuets appear either at the end or as the fifth and sixth movements. Only in the relatively late sources in the Forkel tradition do they appear as the fourth and fifth movements – a position they have maintained in many editions until now. (In the version designated BWV 814a, Minuet II is replaced by another minuet.)

*French Suite 4:* The minuet occurs only in the sources of Version B, in one of which ("Anonymous 5") it is inserted after the gavotte, and in the others positioned intentionally – not as an afterthought – after the air.

(In the version designated BWV 815a, the minuet is replaced by a second gavotte.)

*French Suite 6*: In all the earlier sources (as in our new edition) the minuet is the last movement; later sources with the minuet as sixth (and once as seventh) movement are not authoritative. But this does not necessarily prove that Bach really intended the minuet to be last (even though this placement occurs not infrequently in the suites of the French clavicinists or, e. g., of Mattheson); it is also possible that we simply do not know enough about Bach's intention in this matter. Finally the other possibility must be weighed that Bach added the minuet as a trio to the polonaise (labelled *Menuet Poloinese* in Gerber's copy). – In this case it is up to the modern performer to choose for himself the best sequence of movements.

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, 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. In any case it seems imperative to present this richly ornamented aspect of the suites as part of the present edition. Although neither of these two copies corresponds exactly with either Version A or Version B of the French Suites, the editor has chosen to add the ornamentation to Version B (since Version A generally follows Altnickol's copy) in order to avoid the necessity for printing yet a third version. 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, p. XX. 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 ◡ 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  $3/2$  or  $6/4$  – 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  (BWV 815/3),  (BWV 812/3), or  (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" giges, 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 jubi-

lant 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 Polonais". 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(a)/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)

© by Bärenreiter