

Vorwort

Die sechs Klaviersuiten dieses Bandes hat Johann Sebastian Bach in Köthen geschrieben, als er dort Kapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt war. Er nannte sie in der höfischen Sprache seiner Zeit „Suites pour le Clavessin“, zu Deutsch Suiten für den Kieflügel, das Cembalo. Den Namen „Französische Suiten“ hat man ihnen erst später zugelegt, vielleicht wegen der im Vergleich mit den weitzügigeren „Englischen Suiten“ Bachs eleganter gestrafften, tanznäheren Haltung. „Suite“ war damals in der Musik die Bezeichnung für eine Folge von Tanzstücken, die durch die gleiche Tonart und oft auch melodische Verwandtschaft zu einer Einheit verbunden waren.

Die ersten 5 Suiten eröffnen in Bachs eigener Handschrift das „Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin Anno 1722“, wobei die Suiten 1–3 unvollständig sind. Die ersten 2 hat Anna Magdalena auch in ihr 3 Jahre später begonnenes 2. Notenbuch eingetragen. Eine früher als 2. Autograph geltende Handschrift (P 418) hat sich als eine, wenn auch wertvolle, Abschrift erwiesen. Das wurde in dieser neuen Ausgabe berücksichtigt. Die beträchtliche Zahl von Abschriften, die sich überdies aus Bachs Schülerkreis erhalten haben, bezeugen, welche Bedeutung diesen Suiten nicht nur in der Hausmusik der Bach-Familie, sondern auch in Bachs Unterricht auf dem Wege von den Inventionen zum Wohltemperierten Klavier zukam.

Hören wir darüber, was einer der am eifrigsten um die Erhaltung der Bachischen Lehrweise bemühten Schüler, Johann Philipp Kirnberger, seinen eigenen Schülern weitergab: „Gute Tonlehrer haben ihre Schüler allezeit hauptsächlich zu Tanzstücken verschiedener Art angehalten. ... Die verschiedenen Taktarten, die mannigfaltigen Einschnitte, die deutlich markiert werden mußten, die jedem Tanzstück eigene Bewegung und Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag, die Mannigfaltigkeit der Charaktere und des Ausdrucks übten

die Spieler in den größten Schwierigkeiten und gewöhnten sie an einen sprechenden, ausdrucksvollen und mannigfaltigen Vortrag. Man sage nicht, daß die Tanzstücke keinen Geschmack haben; sie haben mehr als das: sie haben Charakter und Ausdruck. ... Nur der, welcher sich hinlänglich darin geübt hat, kann ein Muster im Gesang werden“, denn sie helfen, „eine völlige Kenntnis von Bewegung und Rhythmus zu erlangen und beide in die Gewalt zu bekommen“, umso mehr, als hierbei „die Tanzmelodien verschiedener Nationen“ den heimischen Erfahrungskreis erweitern. Jede solche Suite ist gleichsam ein Abbild des bei allen nationalen Verschiedenheiten in musikalischen Geiste geeinten Europas.

Die beginnende *Allemande* ist der alte deutsche Schreit-Tanz im 4/4-Takt, „eine ehrliche teutsche Erfindung, das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüts, das sich an guter Ruhe und Ordnung ergötzt“ – so beschreibt sie Bachs Hamburger Altersgenosse Mattheson. – Ihr folgt die *Courante*, ursprünglich ein französischer Gesellschaftstanz, nun entweder – von Italien her beeinflusst – ein Tanzstück in anmutig leichtflüssigem 3/4-Takt oder im ebenfalls fließend bewegten, doch „allerernsthaftesten Rhythmus“, wie Bachs Vetter Johann Walther in seinem Musiklexikon sagt, nämlich im 6/4- oder 3/2-Takt mit mehr oder minder häufigem Wechsel der Taktrhythmen zweimal drei und dreimal zwei Viertel; doch hat sie nach Mattheson immer „etwas Verlangendes, Erfreuliches“. – Aus Spanien zugewandert ist das dritte Stück, die *Sarabande*, eine „gravitatische Melodie“, der Bachs Schüler Nichelmann die Kraft zuschreibt, „das Gemüt zu einer besonderen Größe zu erheben, es in Verwunderung zu setzen und zur Ehrfurcht zu bewegen“; ihr langsamer 3/4- oder 3/2-Takt bewegt sich auf besondere Weise: in zwei verschiedenen langen, tiefgründigen „Schritten“, deren erster die erste Taktzeit, deren zweiter die zweite und dritte umfasst. – Von den „galanten“ Tanzstücken, die zwischen der ernstesten *Sarabande* und der lustig schließenden *Gigue* folgen, wird das aus Frankreich

kommende *Menuett*, der nach seinen kleinen Schritten benannte Lieblings-tanz jener Zeit, nach dem Zeugnis des französischen Lexikographen Brossard wie des deutschen Walther in „sehr fröhlicher und sehr schneller Bewegung“ getanzt und gespielt – wenn es im 3/4-Takt notiert ist fast wie 3/8; die genauere Tempoangabe des Flötenmeisters Quantz entspricht etwa der Metro-nomisierung der Taktzeiten mit 160. – Der 3/4-Takt der *Polonaise* dagegen ähnelt mehr dem der *Sarabande*, nur dass die Bewegung weniger tiefgründig ist; Bachs Leipziger Zeitgenosse Johann Adolf Scheibe nennt sie „zwar lustig, dennoch aber von großer Ernsthaftigkeit“, wozu beiträgt, dass die beiden letzten Taktviertel „recht empfindlich“ anders bewegt sind als das erste: dieses trägt den Taktakzent, die anderen beiden aber „müssen sich so nachdrücklich heben, daß auch der allerunempfindlichste Zuhörer in Bewegung gebracht werden muß“. – Der *Gavotte*, der *Anglaise* und der *Bourrée* schreibt Bach das Taktzeichen C oder 2 vor. Somit gelten hier anders als in der *Allemande* „alle Noten nur die Hälfte ihres gewöhnlichen Wertes“ und die Halben, nicht die Viertel sind Zählzeiten – das Viertel-Zählen oder gar -Marschieren würde ihre behende, leichte Anmut verderben. So ist die französische *Gavotte* ein lebhaft und heiter beschwingter Gesellschaftstanz. Die *Anglaise*, die aus dem englischen Volkstanz herkommt, hat eine etwas derbere Lustigkeit, die sich besonders in den vergnügt aufschwingenden geraden Taktvierteln äußert. Die *Bourrée* aber hat von ihrem volkstümlichen französischen Ursprung her und ihrer oft engen Verschwisterung mit dem deutschen Volkstanz etwas Ländlich-Vergnügtes in ihren Akzenten und Aufschwüngen; Walther nennt sie einen „lustigen Tanz“, dabei aber findet sie Mattheson „zu keiner Leibesgestalt besser geschickt als zu einer untersetzten“. – Die gleiche Taktvorzeichnung C hat auch das *Air* der 2. Suite, wie man melodische Sätze ohne ausgeprägteren Tanzcharakter nannte; dieses ziervolle Stück will mit schlanker Stimme „gesungen“ sein, in anmutig-ruhigen Halb-

takten schwingend. Auch der 6/4-Takt der empfindungsvoll singenden *Loure* schwingt in Halbtakten, aber bei aller Anmut „langsam und gravitatisch“, doch keineswegs lastend: das fordert einen umso weiteren und geschmeidigeren Atem, als der Hauptakzent auf dem ersten Viertel empfindsamer zu betonen ist als der Nebenakzent auf dem vierten, wie Brossard hervorhebt. – Die englische *Gigue* endlich ist trotz des Anflugs von Gelehrsamkeit in den Anfängen ihrer beiden Teile mit Thema-Nachahmung und -Umkehrung ein springlebendig leichter und fröhlicher Abschluss des Ganzen; Brossard nennt sie „einen lustigen Tanz, der sich springend bewegt“: die zweiten und vierten Taktviertel in der ersten C -Takt-Gigue, die dritten Achtel der Dreiergruppen in den anderen Suiten (in der fünften die dritten Sechzehntel) werden von der springenden Taktbewegung vergnüglichst hochgehoben.

Außer den Taktbewegungsweisen der Tanzcharaktere will in diesen Suiten der „manierliche“, nämlich durch Spiel-Manieren ausgezeichnete Vortrag besonders gepflegt sein. Das fordert ausgeprägte, sprechende Artikulation durch sinnvoll abgestuftes Binden oder Abheben der Töne und feinsinnig-lebendige, niemals schematisch-gleichförmige Auszierung durch Vorhalte, Triller, Schleifer, Doppelschläge. Die **Komponisten selbst** schrieben das damals, weil den Spielern selbstverständlich, nur selten vor, so auch Bach, besonders wo seine Niederschrift, wie zumeist in diesen Suiten, Konzeptcharakter hat. Umso wertvoller sind die von Anna Magdalena und in den Abschriften aus Bachs Schülerkreis zugefügten Zeichen als Zeugnisse der Auszierungspraxis in Bachs Haus und Unterricht. In dieser Ausgabe wurden Bachs autographe Zeichen und Bögen normal, nur abschriftlich überlieferte sowie Ergänzungen solcher Zeichen nach Analogie in Dünn- oder Kleinstich wiedergegeben. Für die Ausführung der Auszierungen sei auf die im Vorwort der Ausgabe der Inventionen und Sinfonien wiedergegebene Tabelle aus dem Klavierbüchlein für Friedemann Bach verwiesen. Besonders ist zu bemerken, dass

das Zeichen \blacklozenge nur über kurzen Notenwerten den üblichen Pralltriller meint, über längeren dagegen von Bach meist gleichbedeutend mit *tr* gebraucht wird.

Auch an diesen Suiten hat Bach im Lauf der Jahre gebessert. Doch lässt sich bei den Korrekturen nicht immer entscheiden, ob er sie selbst notiert hat. In solchen Fällen wurde die Fassung gewählt, die als die musikalisch bedeutendste erscheint, also vermutlich Bachs endgültige Fassung ist.

Anmerkungen zu Besonderheiten der einzelnen Stücke sind in den *Bemerkungen* am Schluss dieses Bandes zusammengefasst. Zu Beginn jeder Suite ist rechts über der ersten Notenzeile die Nummer des Werkes in Wolfgang Schmieders „Thematisch-systematischem Verzeichnis der musikalischen Werke von Joh. Seb. Bach“ angegeben.

Erlangen, Frühjahr 1972
Rudolf Steglich

Preface

Johann Sebastian Bach wrote the six piano suites of this volume in Köthen when he was chapel master of Prince Leopold of Anhalt. He called them, in the courtly speech of his period, “Suites pour le Clavessin” or in English: Suites for the Harpsichord, or Cembalo. The title “French Suites” was given them only later, perhaps because of his more elegantly taut, dance-like treatment here as compared with the more musically extended “English Suites”. “Suite” at that time was the musical term for a set of dance tunes linked together by being in the same key and frequently also with common thematic material.

The first 5 suites in Bach’s own hand serve as an introduction to the “Clavier-

büchlein vor Anna Magdalena Bachin Anno 1722”, in which case suites 1–3 are incomplete. Anna copied the first two also in her second notebook, which she began three years later. A manuscript (P 418) once regarded as a second autograph, has now proved to be a copy, albeit a valuable one. This new edition has taken this into account. Moreover the many copies by Bach’s pupils that have survived show what importance was attached to these Suites not only in the house music of the Bach family but also in Bach’s teaching, as a bridge between the Inventions and the Well-tempered Clavier.

Let us hear what Johann Philipp Kirnberger, one of the most zealous champions of his master’s teaching methods, passed on to his own pupils: “Good teachers have always especially recommended to their pupils dance tunes of different styles. ... The different metres; the manifold divisions (caesuras), which must be distinctly brought out; the characteristic rhythm of each dance tune; the heaviness and lightness of the performance; the diversity of style and expression, drilled the pupils in the greatest difficulties and accustomed them to a distinctive, expressive, and varied performance. ... One should not say that dance tunes have not taste; they have more than that – they have character and expression. ... Only he who has had sufficient practice therein can become a model in cantabile playing”; for they help one “to acquire a thorough knowledge and command of rhythm and movement”, and all the more so since here “the dance tunes of different nations” widen the native cycle of experience. Every such suite is as it were an image, in the spirit of music, of a united Europe, notwithstanding national divergencies.

The opening *Allemande* is the old German processional dance in 4/4 time, “an honest German invention, the picture of a contented or happy nature that takes pleasure in repose and orderliness”, in the words of Mattheson, Bach’s Hamburg contemporary. This is followed by the *Courante*, originally a French ball-room dance but now (under

Italian influence) a dance tune either in graceful, lightly flowing 3/4 time, or in an equally lilting yet “extremely serious” rhythm, as Bach’s cousin, Johann Walther said in his musical encyclopaedia (i. e. in 6/4 or 3/2 time with a more or less frequent shift of metre: 2×3 and 3×2 quarter-notes (crotchets); “still (wrote Mattheson) there is always something pleasing and delightful about it”. – The third work, the *Sarabande*, is a Spanish importation – a “grave melody” to which Bach’s pupil Nichelmann ascribes the power of “exalting the soul to a remarkable degree, of arousing admiration and inspiring awe”. Its slower triple time (3/4 or 3/2) has a very special motion: two stately “steps” of different length, the first on the first beat of the measure, and the second taking up the second and third beats. – Of the “gallant” dance tunes that follow between the serious Sarabande and the Gigue with its jolly close, the *Menuet* (the favorite French dance of that period, so named from the small steps it used) was, according to the French and German lexicographers Brossard and Walther, danced and played “in a very gay and very rapid movement”. When notated in 3/4 time, it is almost like 3/8. The more precise tempo indication of the flutist Master Quantz corresponds to about the metronome indication 160. – On the other hand, the 3/4 time of the *Polonaise* is more like that of the Sarabande except that the movement is less stately. Bach’s Leipzig contemporary, Johann Adolf Scheibe, called it “gay but still extremely grave” in that the two last beats have a “distinctly different movement” than the first: the first has the accent, but the other two “must have such a pronounced upward swing that even the most insensitive hearer will be stirred”. – For the Gavotte, the *Anglaise* and the *Bourrée* Bach prescribes the time signatures barred \mathbb{C} or 2. Consequently here, contrary to the Allemande, “all notes have only half their usual value” and half notes (minims), not quarter-notes (crotchets) are the unit of time. Four-in-a-measure time or march rhythm would destroy their nimble, light grace. Hence the

French *Gavotte* is a gay, sprightly ball-room dance. The *Anglaise*, which stems from the English folkdance, has a somewhat more rustic gaiety, which comes out especially in the upward swing of the second and fourth beats. But the *Bourrée* has something of the gay countrydance in its accents and brisk rhythm, which derives from its popular French origin and often close relationship with the German folkdance. Walther calls it a “jolly dance”; but to Mattheson it suggests at the same time more a “square built, thick-set figure”. – The *Air* of the second suite (as melodic movements without distinct dance character were called) also has a barred \mathbb{C} . This dainty piece is to be “sung” with a slender tone in quiet, graceful duple time. The 6/4 time of the sensitively melodic *Loure* is also in duple time, but with all its grace, it is “slow and grave” though by no means ponderous. This demands a longer and more flexible breath since the principal accent on the first beat must be more sensitively emphasized than the secondary accent on the fourth, as Brossard points out. – Finally the English *Gigue*, despite the tinge of scholasticism in beginning the two sections with thematic imitation and inversion forms an extremely light and jolly end to the suite. Brossard defines it as a “gay dance in springy motion”. The second and fourth beats in the first Alla breve Gigue and the third eighth-note (quaver) in the three note groups in the other suites (in the Fifth: the third sixteenth-note (semiquaver) are carried along gaily by the springy motion.

Besides the characteristic dance rhythms, these suites aim especially at a “manierliche” or embellished performance. This demands a clear, distinct articulation through sensitively differentiated connection or disconnection of the notes and a subtle, flexible, yet never schematically uniform, embellishment by means of appoggiaturas, trills, slides, and turns. At that time composers only rarely indicated these since they were conventionally understood. This was true of Bach also, especially where his manuscript, as usual in the suites, rep-

resented a first draft. Therefore the signs added in their copies by Anna Magdalena and Bach’s pupils are all the more valuable as evidence of Bach’s own practice at home and in his teaching. In this edition, Bach’s signs and phrasing are printed in ordinary type. Only those derived from copies, and editorial additions in analogous passages are in small type. For the performance of the ornaments, see Table from the Little Clavier Book of Friedemann Bach in the preface to the Henle Edition of the Inventions and Sinfonias. It should be noted that the sign \blacktriangledown found only over notes of short value, signified the ordinary inverted mordent. Over longer notes Bach usually employed it in the sense of *tr*.

Bach made corrections also in these Suites during the course of the years. But it cannot always be said with certainty if the corrections are really his. In such cases the editor has chosen the version that seems to be the more important musically and is therefore presumably Bach’s final text.

Remarks on special points in the individual works will be found in the *Comments* at the end of the volume. The numbers to the right, and above, the first staff of each work refer to Wolfgang Schmieder’s “Thematic Catalogue of the Works of Johann Sebastian Bach”.

Erlangen, spring 1972

Rudolf Steglich

Préface

Les 6 Suites pour le piano, contenues dans ce volume, ont été composées à Köthen, à l’époque où Bach était dans cette ville le maître de chapelle du prince Leopold d’Anhalt. Il les nomma, dans le langage de cour de l’époque, «Suites

pour le Clavessin», en français: Suites pour le cembalo. Ce n'est que plus tard qu'elles reçurent le nom de «Suites Françaises»; est-ce peut-être en les comparant aux «Suites Anglaises» de Bach qu'on les nomma ainsi, à cause de leur forme plus élégante, plus souple et se rapprochant plus du rythme de la danse. «Suite» désignait autrefois un cycle de danses qui par leur similitude de tonalité et souvent par leur parenté mélodique formaient une unité.

Les 5 premières Suites, écrites de la propre main de Bach, débutent le «Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin Anno 1722», les Suites 1 à 3 étant incomplètes. Anna Magdalena porta également les deux premières Suites dans son deuxième cahier commencé trois ans plus tard. La présente édition tient compte d'un manuscrit considéré autrefois comme deuxième autographe, mais pourtant reconnu comme précieuse copie. En outre, le nombre considérable de copies des élèves de Bach prouve l'importance qu'avaient ces Suites, non seulement pour la musique de chambre exécutée chez Bach, mais aussi pour son enseignement où elles avaient leur place entre les Inventiones et la Clavecin Bien Tempéré.

Écoutons ce que disait à ses propres élèves Jean Philippe Kirnberger, un de ceux parmi les élèves de Bach qui était le plus assidu à perpétuer la méthode d'enseignement de son maître: «Un bon professeur a, de tous les temps, engagé ses élèves à jouer surtout des morceaux de danse de différents genres ... Les rythmes variés, la diversité des césures qui devaient être distinctement marquées, le mouvement particulier à chaque morceau, la gravité ou la légèreté dans l'exécution, la diversité de caractère et d'expression exerçaient les exécutants aux plus grandes difficultés et les habitaient à une exécution expressive, vivante et variée. ... Il ne faut pas dire que ces morceaux de danse n'ont pas d'élégance! Ils ont bien plus que cela. Ils ont du caractère et de l'expression. ... Seul, celui qui les a suffisamment étudiés à fond peut devenir un parfait exécutant du cantabile». Ils aident «à acquérir une connaissance totale du mou-

vement et du rythme et à les maîtriser tous les deux», d'autant plus que «les mélodies de danse des différentes nations» élargissent les expériences acquises dans la patrie. Chacune de ces Suites est pour ainsi dire l'image de l'Europe unie dans un esprit musical, malgré la diversité des nations qui la composent.

Les Suites débutaient par l'*Allemande*, ancien pas de danse marchée à 4/4, «une véritable invention allemande qui reflète un esprit satisfait et jovial se plaisant dans l'ordre et le calme», c'est ainsi que l'a décrite un contemporain de Bach, le hambourgeois Mattheson. Vient ensuite la *Courante*, à l'origine une danse de société venue de France, tantôt – subissant l'influence italienne – un morceau de danse gracieux, léger, à mesure 3/4, tantôt également assez agile, mais quand même «au rythme extrêmement sérieux», comme l'a peint le cousin de Bach Johann Walther dans son dictionnaire de musique, autrement dit mesure 6/4 ou 3/2 avec plus ou moins de changements de rythme dans la mesure: 2×3 et 3×2 noires. Elle a pourtant toujours d'après Mattheson «quelque chose de réjouissant et d'attirant». – C'est d'Espagne qu'est venue le troisième morceau, la *Sarabande*, une mélodie «sérieuse et grave» à laquelle l'élève de Bach Nichelmann attribue le pouvoir d'élever l'esprit dans une sphère particulière, de le frapper d'admiration et de l'inciter à la vénération». La mesure lente à 3/4 ou à 3/2 a un rythme spécial: Deux «pas» différents très allongés dont le premier porte sur le premier temps et le deuxième sur le deuxième et troisième temps. – Parmi les danses «galantes» qui ont leur place entre la grave Sarabande et la joyeuse Gigue se trouve le *Menuet* venu de France, danse favorite de l'époque et nommé ainsi à cause des petits pas avec lesquels on le dansait et qui, d'après les témoignages du lexicographe français Brossard et de l'allemand Walther, devait être dansé et joué dans un «mouvement très vif et très gai», – quand il est noté à 3/4 presque comme un 3/8. Le maître flûtiste Quantz donne plus exactement un mouvement qui correspond à peu près au 160 du métronome. – Le rythme à 3/4 de la *Po-*

lonaise ressemble plus à celui de la Sarabande, à part que les mouvements en sont moins larges. Jean Adolphe Scheibe de Leipzig, contemporain de Bach, la dépeint comme étant «gaie, mais quand même d'une grande gravité». Cela est dû à ce que les deux dernières noires de la mesure ont un mouvement qui diffère beaucoup de la première. Celle-ci porte l'accent, les deux autres doivent, par contre, «se soulever distinctement afin que l'auditeur le moins sensible soit gagné par le mouvement». – Pour la Gavotte, l'Anglaise et la Bourrée Bach prescrit la mesure C ou 2, différemment de l'Allemande, «toutes les notes ont la moitié de leur valeur habituelle» et la blanche et non la noire sert d'unité par temps. En comptant, on pourrait presque dire en marquant le pas sur chaque noire, on nuirait à la grâce vive et légère de ces danses. La *Gavotte* française est une danse de société, vive, enjouée, voltigeante. L'*Anglaise*, qui tire son origine de la danse populaire anglaise, montre une gaieté plus vigoureuse qui s'exprime surtout dans le mouvement entraînant et joyeux de la deuxième et quatrième noire. La *Bourrée* originaire du folklore français et qui est étroitement apparentée aux danses populaires allemandes a, dans ses accents et ses élans, un caractère de gaieté champêtre. Walther l'appelle une «danse joyeuse», tandis que Mattheson dit «qu'elle convient le mieux aux personnes courtes et trapues». – La même mesure C s'applique à l'*Air* de la 2^e Suite, nom donné à ces phrases mélodiques, sans caractère de danse bien marqué. Ce morceau «maniéré» doit être «chanté» d'une façon déliée, calme, dans un mouvement oscillatoire et gracieux à deux temps. La mesure à 6/4 de la *Loure* à mélodie sensible et chantante se rythme aussi à 2 temps, mais, malgré sa grâce, «lentement avec gravité» et en aucun cas avec lourdeur. Ceci demande une respiration plus profonde et plus souple, d'autant plus que l'accent principal doit être prononcé plus sensiblement sur la première noire que l'accent secondaire sur la quatrième noire, comme le souligna Brossard. – La *Gigue* anglaise enfin, malgré une teinte de dogmatisme contenu dans le

commencement de ses deux parties avec imitation de thème et renversement, termine ce cycle de danses sur une note pétillante, légère et gaie. Brossard l'appelle une «danse joyeuse à mouvement sautillant»: les deuxièmes et quatrièmes noires de la première Gigue à ♩ , les troisièmes croches des groupes de triolets dans les autres Suites (dans la cinquième, les troisièmes doubles croches) se soulèvent joyeusement par le mouvement du rythme.

A part le caractère rythmique particulier à la danse, ces Suites demandent un jeu «maniéré», c. à d. une exécution soignée qui fait ressortir leur nature par un jeu ornementé. Ceci exige une articulation expressive qui lie et détache le son d'une façon intelligente et graduée, une ornementation subtile et vivante, jamais schématique ni uniforme, se traduisant par des retards, des trilles, des notes

coulées et des gruppentos. Autrefois, les compositeurs les notaient rarement; ils étaient familiers aux exécutants. Bach en fit de même, surtout dans ses ébauches, comme c'est le cas pour la plupart de ses Suites. Les signes, ajoutés par Anna Magdalena et par les élèves de Bach dans leurs copies, ont d'autant plus de valeur qu'ils témoignent de la façon dont Bach employait les ornements pour lui-même et pour ses élèves. Cette édition rend les signes et les liaisons autographes normalement. Seuls, les transmissions en copies ou les compléments de ces signes sont en caractères fins ou en petits caractères, d'après leur analogie. Pour l'exécution des ornements, on se rapportera au tableau provenant du *Klavierbüchlein* pour Friedemann Bach, reproduit dans la préface de l'édition des *Inventions* et des *Symphonies*. On remarquera surtout que le signe \blacktriangleright placé

au-dessus des notes brèves signifie un mordant renversé, sur celles plus longues le plus souvent un *tr*.

Bach a également perfectionné ces Suites au cours des années. Mais les corrections ne permettent pas toujours de juger, s'il les a notées lui-même. Dans ces cas, on a choisi la forme qui paraît être musicalement la plus importante et dont on peut supposer qu'elle est la forme définitive de Bach.

Les *Remarques* traitant de certaines particularités rencontrées dans ces morceaux se trouvent à la fin de ce volume. Les chiffres inscrits au commencement de chaque œuvre en haut à droite de la 1^{re} portée se rapportent au «Catalogue systématique des œuvres de Joh. Seb. Bach» par Wolfgang Schmieder.

Erlangen, printemps 1972
Rudolf Steglich