

J.S.Bach

French Suites

UT 50048

Johann Sebastian Bach

巴赫

法国组曲

(BWV 812–817)

Muller / Kann

中外文对照

Wiener Urtext Edition

ott / Universal Edition

上海教育出版社

2013/

维也纳原始版

UT 50048

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫
Johann Sebastian Bach

法国组曲

Französische Suiten
French Suites



BWV 812–817

汉斯-克里斯蒂安·穆勒根据作曲家手稿与其他手抄稿编辑
汉斯·卡恩编写指法

Nach Autograph und Abschriften herausgegeben von Hans-Christian Müller
Fingersätze von Hans Kann

Edited from autograph and manuscript copies by Hans-Christian Müller
Fingering by Hans Kann

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott/Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

巴赫法国组曲: BWV 812-817 / (德) 巴赫(Bach, J.S.) 著; 李曦微译.

—上海: 上海教育出版社, 2013.3

ISBN 978-7-5444-4661-7

I. ①巴... II. ①巴... ②李... III. ①钢琴曲—组曲—德国

—近代IV. ①J657.416

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第054997号



出品人 范慧英

责任编辑 黄瑾 沈韵辞

封面设计 蒋娟芳

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyyinyue@163.com

J.S. Bach, Französische Suiten BWV 812-817

© 1983 by WIENER URTEXT EDITION, Ges. m.b.H. & Co., K.G, Wien

巴赫法国组曲 BWV 812-817

汉斯-克里斯蒂安·穆勒 编订
汉斯·卡恩
李曦微 译

出版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.cc)
出品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200040 上海市延安中路955弄14号
www.ewen.cc/centmusic/index.aspx)
发行 上海世纪出版集团发行中心
经销 各地新华书店
印刷 启东市人民印刷有限公司
开本 960×640 1/8 印张12
版次 2013年5月第1版
印次 2013年5月第1次印刷
书号 978-7-5444-4661-7/J.0350
定价 30.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)



C小调组曲（BWV813），库朗特舞曲的结束段和B小调组曲（BWV814），阿勒芒德舞曲的第1至12小节（作曲家于1722年手抄的《为安娜·玛格达丽娜·巴赫写的键盘曲集》中的第7和第11页）。

Suite c-Moll (BWV 813), Schluß der Courante und Suite h-Moll (BWV 814), Allemande Takt 1-12 (Autographe Eintragung im Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1722, S. 7 und 11).

Suite C minor (BWV 813), conclusion of the Courante and Suite B minor (BWV 814), Allemande bars 1-12 (Autographic entry in the Klavierbüchlein for Anna Magdalena Bach of 1722, p. 7 und 11).

序

上海世纪音乐教育文化传播公司斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S. 巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S. 巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意篡改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。



译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分支学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上述作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器）写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚构成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

前言

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的《为安娜·玛格达丽娜·巴赫写的键盘曲集(1722)》开始于五首组曲。三年以后,巴赫的第二位夫人安娜·玛格达丽娜将前两首组曲合并到第二本《键盘曲集》中(原因不详)。第二首组曲不完整,在萨拉班德舞曲处中断。现存第一本《键盘曲集》中的五首组曲也不完整,因为有一些书页佚失了。E大调第六组曲极有可能是在前五首完成之后不久就增加的,不过没有作曲家手稿流传下来。这些曲子后来作为《法国组曲 BWV812-817》而闻名。几份日期标明为18世纪中叶的抄稿将这些组曲作为套曲,排序与1722年的《键盘曲集》相同,附加了E大调组曲。更早的一些抄稿的顺序不同,其中有些还加上独立的组曲 BWV818 和 819。

巴赫对有些组曲做了数次修改,并且添加了新的乐章。即使是1722年的《键盘曲集》中,他也为两首组曲补写了小步舞曲,放在曲集的最后。这意味着:各个独立乐章的排列顺序并非总是确定无疑的。目前这个版本试图提供这些组曲最终确定的样式。在难以确定的情况下,变体的读谱被作为脚注,编辑认为它们可以是选择性的读谱。所有其他编辑工作遇到的问题在乐谱最后的“版本评注”中讨论。

巴赫为这些作品所加的标题只是《拨弦键琴组曲》。奥特尼科尔将它们描绘为“六首组曲,其中包括阿勒芒德、库朗特、萨拉班德、吉格、小步舞曲、布雷和其他华丽风格的小曲。为教育音乐爱好者而作……”。在1754年发布的讣告中,列为第12部未发表的作品:“另外六首类似的作品(组曲),比较短小一些。”《法国组曲》这个名称第一次出现在1762年柏林出版的、由弗里德里希·威廉·马波格编辑的一本键盘曲集中,并附有一段话:“已故乐长巴赫的第四法国组曲中有重要的、地道的阿勒芒德舞曲范例。”普鲁士公主安娜·阿马丽娅所有的抄稿也将这些作品描述为《法国组曲》。J.N. 福克尔在他的传记《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的生平、艺术与作品》(莱比锡,1802年,第56页起)中提到:“六首小型的组曲,包括阿勒芒德、库朗特等等。因为是依据法国模式创作的,所以它们一般被称为《法国组曲》。这些

作品的学术性并不比作曲家的其他组曲高,但所用的旋律更突出、更迷人。在这方面,尤其值得提到第五组曲:它的每一个乐章都有最温柔的旋律,最后的吉格舞曲中只有协和音程——主要是六度与三度音程。”

巴赫在与第二位夫人安娜·玛格达丽娜结婚后不久就为她写了《法国组曲》。它们的篇幅比《英国组曲》小一些,在技术上也容易一些;后者的创作日期应该是略早一点,有充分展开的前奏曲。《法国组曲》和两首独立的组曲 BWV818 和 819,接着是六首《帕蒂塔》——其中的两首包括在1725年的《键盘曲集》中——巴赫把这些曲子作为《键盘曲集I》出版。他将这些作品作为自己学生的教材,这些学生的幸存手抄稿可以证明。我们知道,1725年左右海因里希·尼古拉斯·格柏尔被要求按照以下顺序学习这些作品:《创意曲》、《法国组曲》和《英国组曲》、《平均律钢琴曲集》¹。

在巴赫的时代,键盘组曲只为演奏的目的写作,尽管组曲中的许多舞曲新颖而时尚,但这些独立乐章并非舞蹈音乐。键盘组曲中的舞曲顺序在十七世纪已经确立:阿勒芒德、库朗特、萨拉班德和吉格。因此马特宗在他的《完美的乐长》²中写道:“阿勒芒德是地道的德国产物,置于库朗特之前,然后是萨拉班德和吉格,按这个顺序安排曲子被称为组曲。”在这个既定的乐章顺序中,巴赫在每一首组曲的萨拉班德与吉格之间加入了二至四首法国风格舞曲,包括当时时髦的小步舞曲、加伏特、安格莱斯、布雷,还有咏叹调、卢尔和波罗涅兹。

有一些巴赫的同时代人对组曲中各个乐章的风格特征做过评论。约翰·马特宗的《完美的乐长》³和约翰·戈特弗里德·瓦尔特的《辞典》⁴就在此列;还有由海因里希·克里斯托夫·科赫编辑的《音乐辞典》(1802年)中的相关条目⁵。

瓦尔特这样描绘阿勒芒德:“……它正如是音乐作品的命题,由此衍生出其他乐章——库朗特、萨拉班德和吉格……它的性质是严肃和深沉的,必须这样演奏。”科赫引用马特宗的说法:“……多层次、严

格又恰当的和声,表达出一种令人满意的、对有序性和安宁的诉求。”

库朗特的特性是“持续的流动”(马特宗)。Courante(法文)或者 corrente(意大利文)“是器乐曲,两个部分分别反复,其中流动的短时值音符多于长时值音符,拍子为 $\frac{3}{4}$ 或者 $\frac{3}{2}$,它的音乐特点可以真正用来伴舞。它开始于一个非常短促的弱起拍。库朗特的拍号,或者更准确地说是节奏,本身决定了它是舞曲,是最热诚的一种”。科赫补充:“它要求真诚、迫切的演奏,而不是拖拖沓沓……”马波格在他的《有关作曲艺术的评论信件》⁶中说:“法国风格库朗特真正的拍号属于比较沉重的 $\frac{3}{2}$ 拍子范畴,不过有些段落的外在节奏结构更近于 $\frac{6}{4}$ 拍子。唯一不同的是,这些 $\frac{6}{4}$ 拍子段落演奏时必须以 $\frac{3}{2}$ 为节拍框架。已故乐长巴赫为我们留下了许多真正库朗特节奏的权威性范例。”

瓦尔特写道:“萨拉班德是严肃的,旋律相当简短,在西班牙特别常见和流行,用来伴舞时总是用 $\frac{3}{4}$ 拍子,而为演奏写的则可能用慢的 $\frac{3}{2}$ 拍子”,科赫补充:“它可以与所有的音型相结合,和柔板一样需要加以装饰。”

关于吉格,它“是欢乐、快活的”,这是科赫引用马特宗的描述,除了吉格以外还有另外两类舞曲:“卢尔舞曲的节奏缓慢,其第一个八分音符有附点,节奏型为 $\underline{\text{c}}\underline{\text{c}}$;还有卡纳里舞曲。”瓦尔特说,吉格是“一种器乐曲,英国的快速舞曲,由两个分别反复的段落组成, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ 或者 $\frac{12}{8}$ 拍子……”

根据马特宗的论述,小步舞曲“表现的是有节制的欢乐”,瓦尔特认为“这是一种法国舞蹈与舞蹈歌曲,实际上起源于普瓦图省,其名称来自快速的小碎步,因为 menuet 意指细小的。”科赫写道,它用“非常中庸的快 $\frac{3}{4}$ 拍子。”根据凯勒的说法⁷,小步舞曲不得加装饰。巴赫的小步舞曲中很少有装饰音,验证了这种观点。

马特宗写道,曲调或者咏叹调是一种器乐曲,“总的说比较短小、朴素,旋律富于歌唱性,分成两个部分,常常是很单纯的,因此可以用任何手法进行加花、装饰和变奏,这样,演奏者在保持音乐的基本结构的同时,得以展示手指的灵巧敏捷。”

“加伏特(高卢)是一种舞蹈和舞蹈歌曲,有两

个分别反复的段落,第一段四个小节,第二段一般为八小节,简单的时值组合。一般速度较快,但有时也用慢速度演奏。每个段落都以弱起开始,可能是一个二分音符(很少见),也可能是两个四分音符(更常见),两个段落以及全曲都结束于不完全(半)小节……”瓦尔特如此描述。科赫列举了加伏特的五个特征:每小节两个二分音符,速度不匆忙;偶数节奏单位,第二小节有明显的休止;两个四分音符的弱起拍;加伏特的两个段落各为八个小节;最快的音符是八分音符。马特宗将它激情的男高音声部描绘为“喜气洋洋的欢乐”,并指出“跳跃性是加伏特舞曲的真正特色”。

安格莱斯或者安格罗斯类似加伏特,不过开始于完全小节。马特宗写道,这种英国舞曲引人注目之处是“一句话,就是它那独特的气质”。

人们无法就布雷舞曲的起源达成一致。芮契雷声称布雷舞曲源于奥弗涅,而陶伯特认为它来自比斯开湾⁸。科赫说它是“一种法国舞曲旋律,性格兴奋欢快……用 $\frac{2}{2}$ 拍子……”马特宗在他的《新建立的乐队》中写道:“它有着长短短格的韵律,所以一个四分音符通常接着两个八分音符……”⁹。在他的《完美的乐长》中,马特宗这样评论:“布雷这个字实际上意指丰满、充实、强健、有力、庄重,同时又是柔和文雅的……”

关于波罗涅兹或者波罗诺伊兹,科赫说:“它是以波兰民间舞曲为基础的小曲,节庆式的,严肃的个性,旋律结构与别的乐曲很不相同……速度大约在快板与行板之间……不过,使它不可能被误认的最显著的特征是:所有乐句之间和段落之间的休止或者终止式,没有例外地都结束在小节中的弱拍……波兰人总是用四个十六分音符导向终止,最后一个十六分音符以半音关系进行到终止音……而且,真正的波罗涅兹从来不用一个八分音符加上两个十六分音符的节奏组合,在德国式波罗涅兹中,这种节奏随处可见……”

巴赫很少写连断标记。他偶尔在慢乐章和小步舞曲中加一些连线,不过几乎从来不用跳音点。巴赫的学生们的抄稿基本上没有增加作曲家手稿中所没有的连断音标记。然而装饰音则是另一回事。早在1722年的《键盘曲集》中,巴赫自己就写了一些

装饰音,而他的学生们的很多抄稿则有充分的装饰,这些装饰音大体上都被新版本所采用,详细情况请参见“版本评注”。原则上,本版本的装饰音都选用较早期的类型,正如原始资料中的,例如格柏尔的抄稿。后来的抄稿中有一些新型的装饰音。巴赫在《为威廉·弗里德曼写的键盘曲集》中写了一个装饰音列表(见下文),并有相应的弹奏法。

本版本编辑希望在此感谢所有在“版本评注”中提及的图书馆,他们在我准备此新版时慨允我审阅原始资料。尤其要感谢柏林德国国立图书馆音乐部的前主任卡尔-海因茨·科勒,他为我提供了宝贵的信息。

汉斯-克里斯蒂安·穆勒

1. 赫尔曼·凯勒:《巴赫的键盘作品,它们的历史地位、结构、诠释与传播》,莱比锡,1950年,第165页。

2. 约翰·马特宗:《完美的乐长》(再版汉堡1739年版),卡塞尔、巴塞尔,1954年,第232页。

3. 约翰·马特宗,同上引文,第224页及其后。

4. 约翰·戈特弗里德·瓦尔特:《音乐辞典》或者《音乐文库》(再版莱比锡1732年版),卡塞尔、巴塞尔,1953年。

5. 海因里希·克里斯托夫·科赫:《音乐辞典》(再版法兰克福1802年版),希尔德塞姆,1964年。

6. 弗雷德里希·威廉·马波格:《乐评书信集》卷2(再版柏林1763年版),希尔德塞姆,纽约,1974年,第26页。

7. H. 凯勒,同上引文,第168页。

8. 引自瓦尔特:《辞典》,布雷条目。

9. 引自瓦尔特:《辞典》,布雷条目。

各种装饰音标记的诠释,以及如何正确地演奏

[译者注:下方谱例中的术语原文为法文,巴赫所用术语及其含义与现代用的有所不同,原意依左一右,上一下顺序为:颤音,下波音,颤音加下波音,抑扬,复抑扬,同前,复抑扬加下波音,同前,重音上行,重音下行,重音加下波音,重音加颤音,同前]

The image displays 13 musical examples of ornaments and accents, each with a number in a circle above it and a label below it. The examples are arranged in two rows. The first row contains examples 1 through 6, and the second row contains examples 7 through 13. Each example is written on a single staff with a treble clef. The labels are in German, and the musical notation includes various symbols for ornaments and accents.

Number	Label
1	trillo
2	mordant
3	trillo u. mordant
4	cadence
5	doppelt cadence
6	idem
7	doppelt cadence u. mordant
8	accent steigend
9	accent fallend
10	accent u. mordant
11	accent u. trillo
12	idem
13	idem

VORWORT

Mit fünf Suiten beginnt Johann Sebastian Bach das *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin* ANNO 1722. Die ersten beiden Suiten wurden drei Jahre später von Anna Magdalena, Bachs zweiter Frau, auch in das zweite Klavierbüchlein eingetragen, allerdings bricht dort die zweite Suite in der Sarabande ab – der Grund ist nicht bekannt. Durch Verlust von einzelnen Blättern sind die fünf Suiten auch im ersten Klavierbüchlein nicht vollständig erhalten. Zusammen mit der wahrscheinlich nur wenig später hinzugefügten, aber nicht autograph überlieferten sechsten Suite in E-Dur bilden sie die später sogenannten *Französischen Suiten* BWV 812–817. Als Zyklus in der Folge des Klavierbüchleins von 1722 mit der nachfolgenden E-Dur-Suite sind sie in mehreren um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Abschriften belegt. In frühen Abschriften erscheinen sie in anderer Folge, zum Teil zusammen mit den einzelnen Suiten BWV 818 und 819.

Bach hat die Suiten teilweise mehrfach bearbeitet und auch noch neue Sätze hinzugefügt. Bereits im Klavierbüchlein von 1722 hat er die Menuette zweimal erst am Ende des Büchleins nachgetragen. Daher ist auch die Anordnung der einzelnen Sätze nicht immer vollständig gesichert. Für die vorliegende Ausgabe wurde versucht, die endgültige Fassung dieser Suiten zu ermitteln. In Zweifelsfällen werden Varianten im Notentext als Fußnoten mitgeteilt. Sie können nach Meinung des Herausgebers alternativ benutzt werden. Sonst geben über sämtliche editorischen Fragen die Kritischen Anmerkungen am Ende des Bandes Auskunft.

Bei Bach heißen diese Werke schlicht *Suites pour le Clavessin*. Altnikol nennt den Zyklus *Six Suites bestehend in Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, Menuetten, Bourrées, u. andern Galantr. Denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung verfertigt* . . . Der Nekrolog von 1754 verzeichnet unter Nr. 12 der ungedruckten Werke: *Noch sechs dergleichen [Suiten] etwas kürzere*. Der Name *Französische Suiten* ist erstmals in einer Sammlung von Clavierstücken, herausgegeben von Friedrich Wilhelm Marpurg, Berlin 1762, belegt, wo es heißt: *Achte Muster von der Allemanden-Schreibart findet man hauptsächlich in den VI. franz. Suiten vom seel. Herrn Capellm. Bach* . . . Die Abschriften im Besitz der Prinzessin Anna Amalie von Preußen bezeichnen sie ebenfalls als *Französische Suiten*, und J. N. Forkel schreibt in seinem Buch *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* . . ., Leipzig 1802, S. 56 f.: *8) Sechs kleine Suiten, bestehend in Allemanden, Couranten u. [s. w.]. Man nennt sie gewöhnlich Französische Suiten, weil sie im französischen Geschmack geschrieben sind. Seinem Zweck nach ist hier der Componist weniger gelehrt als in seinen anderen Suiten, und hat sich meistens einer lieblichen, mehr hervorstechenden Melodie bedient. Insbesondere verdient die 5te in dieser Rücksicht bemerkt zu werden, in welcher sämtliche einzelne Stücke von der sanftesten Melodie sind, so wie in der letzten Gigue nichts als consonierende Intervalle, insbesondere aber Sexten und Terzen gebraucht werden*.

Die *Französischen Suiten* schrieb Bach für seine zweite Frau Anna Magdalena kurz nach ihrer Verheiratung. Sie sind kürzer als die wohl unmittelbar vorher entstandenen *Englischen Suiten*, nämlich ohne ausgedehntes Präludium, aber auch leichter zu spielen als diese. Nach den *Französischen Suiten* folgen außer den beiden einzelnen Suiten BWV 818 und 819 die sechs *Partiten* – zwei davon im Klavierbüchlein von 1725 –, die Bach als *Klavierübung I* veröffentlichte. Alle diese Stücke dienten Bach auch als Unterrichtsliteratur für seine Schüler, wie die erhaltenen Abschriften seiner Schüler belegen. Von Heinrich Nicolaus Gerber ist überliefert, daß er um 1725 die Werke in folgen-

der Reihe studieren mußte: *Inventionen, Französische und Englische Suiten, Wohltemperiertes Klavier*¹.

Die Klaviersuite war zu Bachs Zeiten ein reines Vortragsstück; die einzelnen Sätze waren nicht zum Tanzen gedacht, obwohl die in den Suiten erscheinenden Tänze zum Teil neu und modern waren. Die Folge der Tänze in der Klaviersuite lag seit dem 17. Jahrhundert weitgehend fest mit Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. So schreibt Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister*²: *Die Allemanda, als eine aufrichtige Teutsche Erfindung, vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Gigue her, welche Folge der Melodien man mit einem Nahmen Suite nennet*. In die festliegende Folge fügt Bach zwischen Sarabande und Gigue jeweils zwei bis vier französische Tänze ein: die damals als neu geltenden Tänze Menuet, Gavotte, Anglaise und Bourrée, aber auch Air, Loure und Polonaise.

Über den Charakter der einzelnen Suitensätze äußern sich u. a. Bachs Zeitgenossen: Johann Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister*³ und Johann Gottfried Walther in seinem *Lexikon*⁴; auch das *Musikalische Lexikon* von Heinrich Christoph Koch (1802)⁵ kann noch herangezogen werden.

Die Allemande nennt Walther . . . *in einer musicalischen Partie gleichsam die Proposition, woraus die übrigen Suiten, als die Courante, Sarabande und Gigue, als Parties fließen . . . welches ernsthaft und gravitatisch gesetzt, auch auf gleiche Art executirt werden muß . . . eine gebrochene, ernsthaft und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet, ergänzt Mattheson, der auch noch von Koch zitiert wird*.

Bei der Courante ist ein immerwährendes Laufen (Mattheson) zu beobachten. Die Courante (französisch) oder Corrente (italienisch) *ist eine aus mehr kurtzen und lauffenden, als langen Noten bestehende, und im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ Tact gesetzte Melodie vor Instrumente von 2 Reprisen, so eigentlich sollte getantzt werden können. Sie fängt mit einer ganz kurtzen Note im Aufheben des Tacts an . . . Der Couranten-Takt, oder vielmehr der Rhythmus, welchen die Couranten, als Tänzze, erfordern, ist der allerernsthafte den man finden kan*. Koch ergänzt: . . . *Sie verlangt einen ernsthaften und mehr gestoßenen als geschleiften Vortrag der Noten* . . . und Marpurg schreibt in den Kritischen Briefen über die Tonkunst⁶: *Von der eigentlichen Tactart der Couranten u. [s. w.] nach französischer Art, welche zwar zu dem schweren Dreyzweytheil gehört, aber der äußerlichen Form des Metri nach an verschiedenen Oertern, sehr vieles von dem Sechsviertheil entlehnet. Der Unterschied ist nur, daß diese Sechsviertheilpassagen im ordentlichen Dreyzweytheil gespielt werden müssen. Der seel. Herr Capellmeister Bach hat genügsam ächte Muster von diesem eigentlichen Courantentact hinterlassen*.

Sarabande ist eine gravitatische, denen Spaniern insonderheit sehr beliebte und gebräuchliche etwas kurtze Melo-

¹ Hermann Keller, *Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1950, S. 165.

² Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1739), Kassel, Basel 1954, S. 232.

³ J. Mattheson, a. a. O., S. 224 ff.

⁴ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1732), Kassel, Basel 1953.

⁵ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1802), Hildesheim 1964.

⁶ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 2 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1763), Hildesheim, New York 1974, S. 26.

die, welche allezeit zum Tantz den $\frac{3}{4}$, zum Spielen aber bisweilen den $\frac{3}{2}$ Tact, langsam geschlagen . . . hat, schreibt Walther, und Koch führt noch aus: Sie verträgt Notenfiguren von allen Gattungen, und verlangt einen, wie das Adagio, ausgezeierten Vortrag.

Zur Gigue, die einen muntern und fröhlichen Charakter hat, zitiert Koch Mattheson, der neben der eigentlichen Gigue zwei weitere Gattungen nennt: die Loure, die ein langsames Zeitmaß hat, und in welcher das erste Achtel punktiert ist als , und die Canarie. Walther beschreibt die Gigue als eine Instrumental=Pièce, welche als ein behender Englischer Tantz aus zwo im $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, oder $\frac{12}{8}$ Tact gesetzten Reprisen bestehet . . .

Das Menuet, das nach Mattheson keinen andern Affect als eine mässige Lustigkeit hat, ist, so Walther, ein Frantzösischer Tantz, und Tantz=Lied, so eigentlich aus der Provintz Poituo her – und den Nahmen von den behenden und kleinen Schritten bekommen; denn menue, menuë heisset klein . . . und hat nach Koch einen sehr mäßig geschwinden Dreyvierteltakt. Nach Keller⁷ sind Verzierungen im Menuet verpönt. Diese Bemerkung Kellers wird durch die wenigen Ornamente in den Menuetten Bachs bestätigt.

Von der Air oder Aria als Instrumentalstück schreibt Mattheson, sie sei gemeinlich eine kurtze, in zween Theile unterschiedene, singbare, schlechte [= schlichte] Melodie, die nur mehrentheils darum so einfältig aufgezogen kömmt, daß man sie auf unzählige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wie wol mit Beibehaltung der Grund=Gänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen.

Gavotte (gallisch) ist ein Tantz, und ein Tantz=Lied aus 2 Reprisen bestehend, deren erste 4, die zweyte aber gemeinlich 8 Tacte in schlechter Mensur hat, welche manchmahl hurtig, bisweilen aber auch langsam tractirt werden. Jede Reprise fängt im Aufheben entweder mit einer Minima, (welches selten vorkommt,) ordinairement aber mit zwey Vierteln . . . an, und höret so wol im Abschnitte, als am Ende mit einem halben Tacte auf . . . schreibt Walther. Koch nennt fünf Eigentümlichkeiten der Gavotte: den Zweihalbetakt in nicht allzu geschwinder Bewegung, die geradzahlgigen rhythmischen Teile, die im zweiten Takt einen fühlbaren Einschnitt erhalten sollen, den Auftakt mit zwei Vierteln, die zwei Teile der Gavotte zu je acht Takten und die Achtel als geschwindeste Noten. Mattheson beschreibt ihren Affect als eine rechte jauchzende Freude und nennt das hüpfende Wesen ein rechtes Eigenthum dieser Gavotten.

Die Anglaise oder Angloise ist gleich einer Gavotte, aber volltaktig beginnend. Die Haupteigenschaft dieses englischen Tanzes, schreibt Mattheson, sei mit einem Worte der Eigensinn.

Über die Herkunft der Bourrée sind sich die Autoren nicht einig. Richelet meint, die Bourrée stamme aus der

Auvergne, Taubert, sie stamme aus Biscaya⁸. Koch nennt sie eine französische Tanzmelodie von munterem und fröhlichem Charakter . . . in den Zweyzeigteltakt eingekleidet . . . und Mattheson im Neueröffneten Orchester: Sie hat übrigens ein dactylisches Metrum, so daß gemeinlich auf ein Viertel zwey Achtel folgen . . .⁹. Im Vollkommenen Capellmeister bemerkt Mattheson: Das Wort Bourrée an ihm selbst bedeutet eigentlich etwas gefülltes, gestopftes, wolgesetztes, starckes, wichtiges, und doch weiches und zartes . . .

Die Polonaise oder Polonoise wird bei Koch folgendermaßen charakterisiert: Ein kleines Tonstück zum Nationaltanz der Polen von feyerlichem gravitätischem Charakter, welches sich in seiner melodischen Einrichtung von allen übrigen Tonstücken sehr merklich auszeichnet . . . dessen Bewegung ohngefähr zwischen Allegro und Andante das Mittel hält . . . Ihr Eigenthümliches aber, wodurch sie sich von allen anderen Tonstücken unterscheidet, bestehet darinne, daß alle Cäsuren ihrer Einschnitte, Absätze und Cadenzen ohne Ausnahme auf den schlechten Takttheil fallen müssen . . . Die Polen formieren ihre Cadenzen jeder Zeit so, daß sie eine Einleitung von vier Sechzehnteilen enthalten, von welchen das letzte in das Semitonium modi tritt, welches bey dem Schlußtone vorgehalten wird . . . Ferner enthält eine ächte Polonoise niemals diejenige Notenfigur, in welcher dem Achtel zwey Sechzehnteile nachfolgen, die eine Lieblingsfigur der deutschen Polonoisen ist . . .

Zur Artikulation macht Bach nur wenige Angaben, gelegentlich setzt er Bögen in langsamen Sätzen oder Menuetten, Staccatopunkte kaum. Auch die Abschriften der Schüler enthalten nur wenige über Bach hinausgehende Artikulationen. Anders ist es bei den Ornamenten. Bach selbst setzt bereits im Klavierbüchlein von 1722 eine Anzahl von Verzierungen, aber besonders in den Abschriften seiner Schüler sind die Suiten zum Teil reich mit Verzierungszeichen versehen. Diese Verzierungen werden auch weitgehend in die Neuausgabe übernommen. Angaben im einzelnen darüber finden sich in den Kritischen Anmerkungen. Gewählt wurden in der Regel die Ornamente in der älteren Gestalt, wie sie beispielsweise in den Abschriften Gerbers eingetragen sind; die späteren Abschriften modernisieren die Formen der Ornamente. Bach gibt im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann eine Ornamententabelle (siehe unten) mit den entsprechenden Auflösungen.

Der Herausgeber dankt allen in den Kritischen Anmerkungen genannten Bibliotheken, die die Einsichtnahme in die Quellen für diese Ausgabe gewährt haben, besonders auch dem früheren Leiter der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Herrn Dr. Karl-Heinz Köhler, für wertvolle Auskünfte.

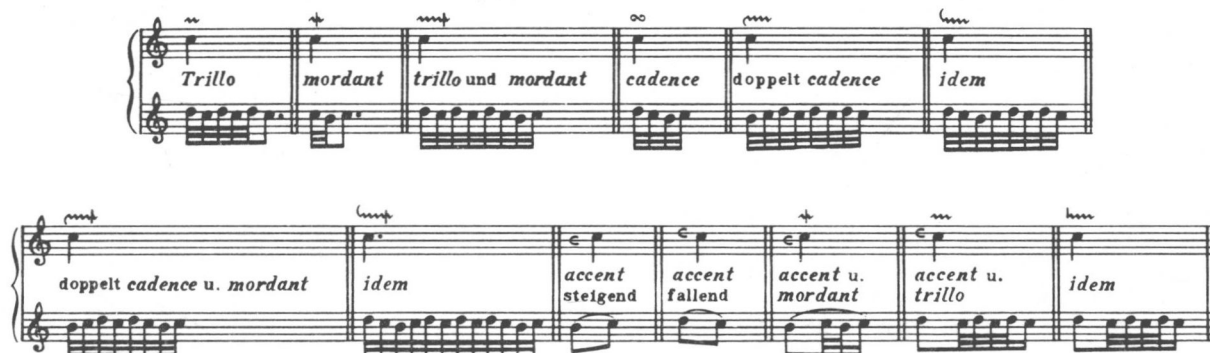
Hans-Christian Müller

⁷ H. Keller, a. a. O., S. 168.

⁸ Zitiert nach Walther, *Lexicon*, Artikel Bourrée.

⁹ Zitiert nach Walther, *Lexicon*, Artikel Bourrée.

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten



The image displays two staves of musical notation illustrating various ornaments and their solutions. The first staff shows: Trillo, mordant, trillo und mordant, cadence, doppelt cadence, and idem. The second staff shows: doppelt cadence u. mordant, idem, accent steigend, accent fallend, accent u. mordant, accent u. trillo, and idem. Each ornament is accompanied by a small musical example showing its application to a note.

PREFACE

Johann Sebastian Bach's *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bach* ANNO 1722 begins with five suites. Three years later Anna Magdalena, Bach's second wife, incorporated the first two suites in the second *Klavierbüchlein*, although here – for reasons which are not known – the second suite has been left incomplete, breaking off in the Sarabande. The five suites in the first *Klavierbüchlein* are also not extant in complete form, because some of the individual sheets have been lost. Together with the sixth suite in E, which was in all probability added only a short time later but has not been preserved in autograph form, they constitute what subsequently came to be known as the *French Suites* BWV 812–817. Several copies dating from the mid-18th century present the suites as a cycle in the sequence given in the *Klavierbüchlein* of 1722 with the suite in E appended. Earlier copies arrange them in a different order, some of them together with the separate suites BWV 818 and 819.

In the case of some of the suites Bach made several revisions and added new movements. In two cases even in the *Klavierbüchlein* of 1722 he wrote in the Minuets as a later addition at the end of the book. This means that the sequence of the individual movements is not always beyond doubt. The present edition attempts to give a definitive version of the suites. In borderline cases variant readings are given as footnotes; the editor considers that these can be regarded as alternative readings. All other editorial questions are dealt with in the Critical Notes at the end of this volume.

Bach entitled these works simply *Suites pour le Clavessin*. Altnikol describes them as "Six Suites consisting of Allemandes, Courantes, Sarabandes, Giges, Minuets, Bourrées and other galant pieces. Composed for the edification of music-lovers . . ." The necrologue of 1754 lists under No. 12 of the unpublished works: "Another six similar [Suites] somewhat shorter". The designation *French Suites* occurs for the first time in a collection of keyboard compositions edited by Friedrich Wilhelm Marburg, Berlin 1762, which contains the sentence: "Authentic examples of the composition of Allemandes are to be found primarily in the VI French Suites by the late Capellmeister Bach". The copies in the possession of Princess Anna Amalia of Prussia also describe the works as *French Suites*, and J. N. Forkel writes in his book *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* . . ., Leipzig 1802, p. 56f.: "(8) Six short Suites, consisting of Allemandes, Courantes etc. They are known generally as French Suites because they are composed in the French manner. In these works the composer has set out to be less academic than in his other suites; and the melodies which he employs tend to be more prominent and ingratiating. In this connection the fifth suite is particularly worthy of mention: each of its individual movements has the gentlest of melodies, and in the final Gigue only consonant intervals – above all sixths and thirds – are used".

Bach composed the *French Suites* for his second wife Anna Magdalena shortly after they had married. They are shorter than the *English Suites* (whose composition must immediately have preceded that of the present works), dispensing as they do with a large-scale Prelude; and they are also technically less demanding. The *French Suites* and the two separate suites BWV 818 and 819 were followed by the set of six *Partitas* – two of them contained in the *Klavierbüchlein* of 1725 – which Bach published as *Klavierübung I*. He used all of these works as teaching material for his pupils, as the latter's extant copies prove. It is known that around the year 1725 Heinrich Nicolaus Gerber was

required to study the works in the following order: *Inventions, French and English Suites, Welltempered Clavier*¹.

In Bach's day the keyboard suite was composed for performance purposes only: the individual movements were not intended as dance music, although many of the dances contained in the suites were new and fashionable. The sequence of dances in the keyboard suite had been established since the 17th century: Allemande, Courante, Sarabande and Gigue. Thus, Mattheson writes in his *Der Vollkommene Capellmeister*²: "The Allemanda, an authentic German invention, before the Courante, and this before the Sarabande and Gigue, this sequence of melodies being known as a suite". In this established order of movements Bach inserts between the Sarabande and the Gigue two to four French dances in each suite: the then modern dances Minuet, Gavotte, Anglaise, Bourrée and also Air, Loure and Polonoise.

A number of Bach's contemporaries were amongst those writers who expressed their views on the character of the individual suite movements. Johann Mattheson's *Der Vollkommene Capellmeister*³ and Johann Gottfried Walther's *Dictionary*⁴ are two cases in point; and there are also relevant entries in the *Musical Dictionary* by Heinrich Christoph Koch (1802)⁵.

Walther describes the Allemande thus: ". . . as it were the proposition in a musical work, from which the remaining movements – Courante, Sarabande and Gigue – derive as components . . . it is serious and ponderous in mood and must also be performed as such". And Mattheson, who is also quoted by Koch, adds: ". . . a many-layered, severe and well-executed harmony suggesting the picture of a contented or felicitous mind contemplating orderliness and tranquility with satisfaction".

A feature of the Courante is "a continuous flowing" (Mattheson). The Courante (to give it its French designation) or Corrente (Italian) "is a melody for instruments in two repeated sections, consisting more of short and flowing notes than of long notes, in $\frac{3}{4}$ or $\frac{3}{2}$ time, in such a manner that it could actually be danced to. It begins with one very short note as an upbeat. The time signature of the Courante, or more precisely the rhythm which it requires as a dance, is the most earnest to be found". Koch adds: "It requires an earnest, urgent rather than dragging performance. . . ." And Marburg writes in his Critical Letters on The Art of Composition⁶: "The actual time signature of the Courante in the French manner, while belonging to the heavy $\frac{3}{2}$ category, in the external form of its rhythm in a number of passages comes closer to $\frac{6}{4}$ time. The only difference is that these $\frac{6}{4}$ passages have to be played in true $\frac{3}{2}$ time. The late Capellmeister Bach left us numerous authentic examples of this proper Courante rhythm".

"The Sarabande is a serious, rather brief melody particularly common and popular in Spain, which is always in $\frac{3}{4}$

¹ Hermann Keller. *Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1950, p. 165.

² Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (reprint of the edition Hamburg 1739), Kassel, Basle 1954, p. 232.

³ J. Mattheson, *ibid.*, p. 224ff.

⁴ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon* or *Musicalische Bibliothec* (reprint of the edition Leipzig 1732), Kassel, Basle 1953.

⁵ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (reprint of the edition Frankfurt 1802), Hildesheim 1964.

⁶ Friedrich Wilhelm Marburg: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, vol. 2 (reprint of the edition Berlin 1763), Hildesheim, New York 1974, p. 26.

time when danced to but can be in a slow $\frac{3}{2}$ time when written for performance purposes", writes Walther. Koch adds: "It can incorporate figurations of all kinds and, like an Adagio, requires embellishments".

On the subject of the Gigue, which "is of a happy and jolly nature", Koch quotes Mattheson who describes two further genres apart from the Gigue itself: the "Loure, which has a slow rhythm and whose first quaver is dotted to give ♩, and the Canarie". Walther describes the Gigue as "an instrumental piece which, as a fast English dance, is made up of two repeated sections in $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ or $\frac{12}{8}$ time . . ."

The Minuet, which according to Mattheson "sets out to convey only a moderate jollity", is, writes Walther, "a French dance and dance song, in fact from the province of Poitou, its name deriving from the short, rapid steps; for *menu*, *menuë* means small". And Koch writes that it is in "a very moderately fast $\frac{3}{4}$ time". According to Keller⁷ embellishments are not permissible in the Minuet – a remark which is borne out by the scarcity of embellishments in Bach's Minuets.

Mattheson writes of the Air or Aria as an instrumental piece that it is "generally a short, singable, simple melody divided into two parts, which is frequently kept so simple in order that it can in any number of ways be decorated, embellished and varied so that the performer, while retaining the music's basic structure, can show off the dexterity of his fingers".

"Gavotte (Gallic) is a dance and a dance song made up of two repeated sections, the first of which comprises four bars, the second usually eight, in simple mensuration. It is often played fast but sometimes slowly. Each section has an upbeat of either a minim (which occurs seldom) or – more commonly – two crotchets, and both the two sections and the piece as a whole end with a half bar . . .", writes Walther. Koch lists five characteristics of the Gavotte: the two-minim bar in not too hurried tempo; the even-numbered rhythmic units with a noticeable caesura in the second bar; the upbeat with two crotchets; the two sections of the Gavotte with eight bars each; and the quavers as the fastest notes. Mattheson describes its emotional tenor as "a jubilant joyousness" and calls "its skipping nature a true feature of these Gavottes".

The Anglaise or Angloise is similar to a Gavotte but begins with a full bar. The salient characteristic of this English dance, writes Mattheson, is "in a word its idiosyncrasy".

The writers fail to agree on the origins of the Bourrée. Richelet states that the Bourrée has its roots in the Auver-

gne, while Taubert considers it to have originated in Biscay⁸. Koch calls it "a French dance melody of a cheerful and happy character . . . dressed in $\frac{2}{2}$ time . . ." And Mattheson in his *Neueröffnetes Orchester* writes: "It has a dactylic metre, so that a crotchet is normally followed by two quavers . . ."⁹. In his *Vollkommener Capellmeister* Mattheson remarks: "The word Bourrée in actual fact denotes something filled, stuffed, robust, strong, important and yet soft and gentle . . ."

The Polonaise or Polonoise is described by Koch in the following terms: "A short piece based on the Polish national dance, of a festive, serious character, which is quite distinct from all other compositions in its melodic structure . . . its tempo approximately half way between Allegro and Andante . . . Its most conspicuous feature, however, and that which makes it utterly unmistakable, is that all of its caesuras between sections or phrases or cadences must without exception occur in the wrong beat of the bar . . . The Poles always lead up to their cadences with four semiquavers, the last of which takes the music into the semitonium modi which is held on the final note . . . Moreover, a genuine Polonaise never contains a combination of notes involving a quaver followed by two semiquavers, this being a common constellation in the German Polonaise . . ."

Bach provides few articulation markings. Occasionally he gives slurs in slow movements and Minuets, but he hardly ever writes staccato dots. The copies made by Bach's pupils give little articulation that is not stipulated in the composer's own manuscripts. The embellishments are a different matter, however. As early as the *Klavierbüchlein* of 1722 Bach himself wrote in a number of embellishments, but many of the pupils' copies are complete with embellishment markings, and these have on the whole been adopted in the new edition. Detailed information on these is to be found in the Critical Notes. As a rule the embellishments have been selected in their older form, as they appear, for instance, in the copies made by Gerber. The later copies give a modernized form of embellishments. In the *Klavierbüchlein* for Wilhelm Friedemann, Bach wrote out a table of embellishments (see below) with their corresponding equivalents.

The editor wishes to thank all those libraries mentioned in the Critical Notes for permission to scrutinize the source material during preparatory work for this edition. Especial thanks are due to Karl-Heinz Köhler, former Director of the Music Department in the Deutsche Staatsbibliothek Berlin, for providing valuable information.

Hans-Christian Müller

⁸ Quoted from Walther, *Lexicon*, article on Bourrée.

⁹ Quoted from Walther, *Lexicon*, article on Bourrée.

Explanation of various signs, showing how to play certain ornaments properly

The image displays two rows of musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). Each row contains six measures, each illustrating a specific ornament or articulation. Above each measure is a symbol representing the ornament, and below the staff is a text label. The first row shows: 1. Trillo (trill symbol), 2. mordant (mordant symbol), 3. trillo und mordant (combined symbol), 4. cadence (crescendo symbol), 5. doppelt cadence (double crescendo symbol), 6. idem (trill symbol). The second row shows: 1. doppelt cadence u. mordant (combined symbol), 2. idem (trill symbol), 3. accent steigend (accent symbol with upward arrow), 4. accent fallend (accent symbol with downward arrow), 5. accent u. mordant (combined symbol), 6. accent u. trillo (combined symbol), followed by a final 'idem' measure with a trill symbol.

⁷ H. Keller, *ibid.*, p. 168.

目 录

前 言	VII
Vorwort	X
Preface	XII
第一组曲 D小调 BWV812	
Suite 1 d-Moll/D minor BWV 812	
Allemande	2
Courante	4
Sarabande	5
Menuet 1	6
Menuet 2	6
Gigue	8
第二组曲 C小调 BWV813	
Suite 2 c-Moll/C minor BWV 813	
Allemande	10
Courante	12
Sarabande	14
Air	15
Menuet 1	16
Menuet 2	17
Gigue	18
第三组曲 B小调 BWV814	
Suite 3 h-Moll/B minor BWV 814	
Allemande	20
Courante	22
Sarabande	24
Angloise	25
Menuet und Trio	26
Gigue	28
第四组曲 $\flat$ E大调 BWV815	
Suite 4 Es-Dur/E flat major BWV 815	
Allemande	30
Courante	32
Sarabande	34
Gavotte	35
Menuet	36
Air	36
Gigue	38
第五组曲 G大调 BWV816	
Suite 5 G-Dur/G major BWV 816	
Allemande	40
Courante	42
Sarabande	44
Gavotte	45
Bourrée	46
Loure	47
Gigue	48
第六组曲 E大调 BWV817	
Suite 6 E-Dur/E major BWV 817	
Allemande	52
Courante	54
Sarabande	56
Gavotte	57
Polonaise	58
Menuet	59
Bourrée	60
Gigue	62
版本评注	64
Kritische Anmerkungen	
Critical Notes	73

2013/

维也纳原始版

UT 50048

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫
Johann Sebastian Bach

法国组曲
Französische Suiten
French Suites



BWV 812–817

汉斯-克里斯蒂安·穆勒根据作曲家手稿与其他手抄稿编辑
汉斯·卡恩编写指法

Nach Autograph und Abschriften herausgegeben von Hans-Christian Müller
Fingersätze von Hans Kann

Edited from autograph and manuscript copies by Hans-Christian Müller
Fingering by Hans Kann

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott/Universal Edition

上海教育出版社

第一组曲 D小调
SUITE 1
BWV 812

Allemande

5 5 1 2 3 5 1

3 2 3 1 4 1 3 5 4 5 2 1 2

5 3 1 3 5 2 3 1 3 2 1 3

3 5 1 5 2 3 1 3 2 1 3

4 5 2 5 2 1 3

11 5 3 1