

Vorwort

Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs (1685–1750) entstanden zu einem großen Teil in den Jahren nach 1717. Dies hängt mit dem Wechsel der beruflichen Wirkungszentren und somit der Arbeitgeber Bachs zusammen: Bei seinen ersten Anstellungen in Arnstadt und Mühlhausen (1703–08) und danach in Weimar (1708–17) hatte das Orgelspiel und später auch die Kirchenmusik im Mittelpunkt gestanden. Erst mit der Ernennung zum Kapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen änderte sich das Aufgabenfeld, denn nun war Bach für die weltliche Instrumentalmusik zuständig. Neben der Orchestermusik entstand in diesem Kontext eine Reihe von kammermusikalischen Werken, wobei die Klaviermusik wohl vor allem pädagogischen Zwecken diente. Bach schrieb in dieser Zeit die sogenannten Englischen Suiten (BWV 806–811) und legte zwei Klavierbücher an: eines für den ältesten Sohn Wilhelm Friedemann (ab 1720) und eines für seine zweite Frau Anna Magdalena (ab 1722).

Die sogenannten Französischen Suiten BWV 812–817 sind in ihrer ersten Fassung zum größten Teil innerhalb des „Notenbüchleins für Anna Magdalena Bach“ überliefert. Diese Quelle enthält die ersten fünf der sechs Suiten, zum Teil allerdings in nur fragmentarischer Form, denn einige Seiten gingen im Lauf der Zeit verloren. Die sechste Suite wurde vermutlich erst später komponiert. Vollständig ist diese Frühfassung der Französischen Suiten einschließlich der sechsten Suite in einer Abschrift von Bachs Klavierschüler und späterem Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol überliefert. Bach muss jedoch seit 1725 – wahrscheinlich im Zuge seiner Unterrichtstätigkeit an der Thomasschule nach seiner Übersiedelung nach Leipzig – begonnen haben, das Werk umzuarbeiten. Beleg hierfür ist das zweite „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“ (angelegt ab 1725), das die ersten beiden Suiten in einer über-

arbeiteten Form als Abschrift Anna Magdalena Bachs enthält. Zudem hat sich eine Abschrift des Bach-Schülers Heinrich Nicolaus Gerber erhalten, die alle sechs Suiten (sowie zwei weitere) ebenfalls in zum Teil revidierter Form überliefert. Eine wichtige Quelle für diese Fassung stellt außerdem die Abschrift Johann Caspar Voglers dar, der ein Orgelschüler Bachs in Weimar (und später dort sein Nachfolger) war und der in dem von Carl Philipp Emanuel Bach verfassten Nachruf auf seinen Vater besonders hervorgehoben wird.

Die Tatsache, dass Bach sich in diesen Suiten, wie später Johann Nikolaus Forkel schrieb, „weniger gelehrt als in seinen andern Suiten [gezeigt] und [...] sich meistens einer lieblichen, mehr hervorstechenden Melodie bedient“ habe, machte das Werk wohl schon früh zur idealen Unterrichtsliteratur (Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 56). Gemäß Ernst Ludwig Gerbers Bericht über den Unterricht seines Vaters Heinrich Nicolaus Gerber bei Bach wurde das Werk nach den Inventionen und Sinfonien als eine Zwischenstufe auf dem Weg zum *Wohltemperierten Klavier* durchgenommen (vgl. *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, hrsg. von Ernst Ludwig Gerber, Leipzig 1790, Sp. 492).

Die immense Verbreitung der Französischen Suiten schlägt sich nicht nur in der großen Menge der erhaltenen Quellen nieder, sondern auch in einer Fülle von Varianten, bei denen nicht immer klar ist, inwiefern sie tatsächlich mit Bachs Unterricht in Verbindung gebracht werden können. Am gravierendsten sind diese Varianten in zwei Fällen: zum einen bei den Suiten h-moll (BWV 814) und Es-dur (BWV 815), die in einigen Quellen in einer jeweils abweichenden Fassung überliefert sind (BWV 814a, 815a; vgl. die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition sowie den *Anhang*); zum anderen zeigt die von Bachs Schüler Bernhard Christian Kayser angefertigte Abschrift insbesondere der Suiten c-moll (BWV 813) und h-moll (BWV 814) eine teilweise sehr weitge-

hende Überarbeitung einiger Passagen, die durch keine andere Quelle bestätigt wird (vgl. hierzu ausführlich die *Bemerkungen*). Die Verwendung als Unterrichtsliteratur und die handschriftliche Verbreitung scheinen außerdem dafür verantwortlich zu sein, dass die spätere Fassung nicht mehr als ein geschlossener Korpus von sechs Suiten überliefert wurde. Stattdessen enthalten die Quellen teils nur einzelne Suiten, teils die Werke in neuer Reihenfolge und Zusammensetzung (unter Einschluss der Suiten a-moll BWV 818 und Es-dur BWV 819).

Die Existenz zweier Werkstadien, das Fehlen eines verbindlichen Autographs als Fassung letzter Hand und die außerordentliche Popularität der Suiten schon zu Bachs Lebzeiten sind der Grund für eine ungewöhnlich vielschichtige Quellenlage. Für die vorliegende Edition haben wir daraus folgende Konsequenzen gezogen: Wir geben den Notentext der späten Fassung wieder; da kein Autograph Bachs von dieser Fassung überliefert ist, fußt unsere Edition weitgehend auf dem zweiten „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“ sowie der Abschrift Voglers. Daneben wurden die Abschriften Gerbers und Kaysers sowie ausgewählte weitere Quellen herangezogen; in einigen Fällen ist Kaysers Revision im Hauptteil des Notentexts direkt im Anschluss an die Fassung der übrigen Überlieferung abgedruckt. Im *Anhang* wurden zudem diejenigen Sätze wiedergegeben, die nur in den Variantfassungen BWV 814a und BWV 815a enthalten sind. Keine dieser Quellen zur Spätfassung überliefert alle sechs Suiten bzw. die sechs Suiten in der ursprünglichen Reihenfolge. Hier orientieren wir uns an der gut dokumentierten Zusammenstellung und Reihenfolge der Frühfassung sowie an einzelnen späteren Abschriften.

Während die Abschriften Anna Magdalena Bachs und Voglers nur sporadisch Verzerrungen aufweisen, sind sowohl die Abschriften Gerbers als auch Kaysers oft mit einer Fülle von nicht immer übereinstimmenden Ornamenten versehen (so auch etwa in den Inventionen und Sinfonien, vgl. unsere Edition HN 1589).

Diese Ornamente wurden in den vorliegenden Notentext übernommen, weil sie einen Anhaltspunkt für die Spielpraxis in der Zeit ab 1725 im Umkreis Bachs bieten (zum genauen Vorgehen geben die *Bemerkungen* Auskunft).

Im Nachruf auf Johann Sebastian Bach, den sein Sohn Carl Philipp Emanuel im Jahr 1754 verfasste, wird unter den ungedruckten Klavierwerken genannt: „11) Sechs dergleichen Suiten. 12) Noch sechs dergleichen etwas kürzere“ (zitiert nach *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Supplement Bach-Dokumente*, Bd. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Kassel etc. 1972, S. 86). Dieser Eintrag, der sich auf die Englischen und die Französischen Suiten bezieht, legt nahe, dass zu diesem Zeitpunkt zum einen die Anzahl von sechs Suiten als verbindlich galt – weshalb die Suiten BWV 818 und 819 (siehe oben) nicht in die vorliegende Edition übernommen wurden – und dass zum anderen offenbar noch keine Namen für die beiden Sammlungen existierten. In einer Notiz Friedrich Wilhelm Marpurgs aus dem Jahr 1762 taucht dann erstmals der Titel auf – und zwar in einer Weise, die nahelegt, er sei schon länger gebräuchlich: „Aechte Muster von der Allemanden-Schreibart findet man hauptsächlich in den VI. franz. Suiten vom seel. Herrn Capellm. Bach“ (zitiert nach *Bach-Dokumente*, Bd. III, S. 173). Die Bezeichnung „Französische Suiten“ findet sich auch in einigen Quellen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem aus dem Berliner Umkreis. Auch Forkel bezeichnet sie so und erklärt diese Zuschreibung damit, „weil sie im Französischen Geschmack geschrieben sind“, was sich womöglich auf Suiten François Couperins beziehen könnte (Forkel, *Ueber Bachs Leben*, S. 56). Erwogen wurde jedoch auch, dass der Begriff „Französische“ in Abgrenzung und als Unterscheidungsmerkmal zu den angeblich für einen Engländer geschriebenen Englischen Suiten entstanden ist. Eine wirklich schlüssige Erklärung oder ein Dokument von Bachs Hand mit diesem Titel fehlt jedoch bis heute.

Abschließend sei allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die Quellenmaterial zur Verfügung gestellt haben, herzlich gedankt.

Berlin, Frühjahr 2017
Ulrich Scheideler

Zum Fingersatz

Der Fingersatz der vorliegenden Edition der Französischen Suiten orientiert sich am modernen Klavier. Ein historisieren der Fingersatz wurde nicht angestrebt. Ziel war eher eine gute Spielbarkeit unter Einbeziehung aller Finger, auch etwa des Daumens auf schwarzen Tasten.

Um den Tanzcharakter der Suiten gerecht zu werden, wurden Lösungen angestrebt, die mit möglicher Lockerheit auszuführen sind. Ein Ziel war dabei, dem Spieler verschiedene Phrasierungsvorstellungen zu erlauben. Naturgemäß ist die Umsetzung eines solchen Ansatzes nur in gewissen Grenzen möglich.

Die Ausführung der Verzierungen wurde nur in den Fingersatz einbezogen, wenn diese nicht in Klammern gesetzt sind. Möchte der Spieler auch die in eckigen Klammern wiedergegebenen Verzierungen (also diejenigen, die aus Nebenquellen stammen) ausführen, ist es oft nötig und empfehlenswert, alternative Lösungen zu finden.

München, Frühjahr 2017
Michael Schneidt

Preface

Most of the keyboard works of Johann Sebastian Bach (1685–1750) were composed in the years after 1717. This was because of changes in where he worked and who employed him. In his first positions in Arnstadt und Mühlhausen (1703–08), and later in Weimar (1708–17), organ playing and, later, church music were the focus; it was not until his appointment as Kapellmeister to Prince Leopold von Anhalt-Cöthen that the scope of his duties changed, for he was now responsible for secular instrumental music. As well as orchestral music he composed a series of chamber music works there, among which keyboard music probably served primarily didactic purposes. Along with the so-called English Suites (BWV 806–811), he started to compile two books of keyboard music: one for his eldest son Wilhelm Friedemann (from 1720), the other for his second wife, Anna Magdalena (from 1722).

The so-called French Suites, BWV 812–817, survive in their first version in large part in the “Notebook for Anna Magdalena Bach”. This source contains the first five of the six Suites, though sometimes only in fragmentary form since a few pages were later lost. The sixth Suite was probably composed only later. This early version of the French Suites, together with the sixth Suite, survives complete in a copy by Johann Christoph Altnickol, Bach’s keyboard pupil and later son-in-law. Nevertheless, Bach must have begun to revise the work from 1725 – probably in the course of his teaching activities at the Thomasschule following his move to Leipzig. Evidence for this is the second “Notebook for Anna Magdalena Bach” (started in 1725), which contains the first two Suites in a revised form, copied down by Anna Magdalena Bach. In addition, a surviving copy by Bach’s pupil Heinrich Nicolaus Gerber contains all six Suites (plus two further ones), again in a partly revised form. A further impor-

tant source for this version is the copy made by Johann Caspar Vogler; he was Bach's organ pupil in Weimar (and later his successor there), and was given a special mention in Carl Philipp Emanuel Bach's published obituary of his father.

In these Suites, as Johann Nikolaus Forkel later wrote, Bach "[reveals] himself in less learned fashion than in his other suites, and [...] mostly makes use of a sweet and more striking melody". This made them ideal teaching material early on (Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802, p. 56). In Ernst Ludwig Gerber's report on the tuition that Bach gave his father, Heinrich Nicolaus Gerber, we are told that this work was used as an intermediate stage between the 2-part and 3-part Inventions and Sinfonias and the *Well-Tempered Clavier* (cf. *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, ed. by Ernst Ludwig Gerber, Leipzig, 1790, col. 492).

The very wide dissemination of the French Suites is reflected not only in the large number of extant sources, but also in an abundance of variants whose connection with Bach's actual teaching is not always clear. These variants are at their most significant in two cases. The first concerns the Suites in b minor (BWV 814) and E♭ major (BWV 815), which both survive in some sources in a different version (as BWV 814a and BWV 815a; see the *Comments* at the end of the present edition and the *Appendix*); and the second involves the complete copy by Bach's pupil Bernhard Christian Kayser, which occasionally exhibits very extensive revisions to some passages – especially in the Suites in c minor (BWV 813) and b minor (BWV 814) – that are not confirmed by any other sources (see the *Comments* for further details about this). Their use as teaching pieces and their dissemination in manuscript form also seem to be responsible for the fact that the later version no longer survives as a complete corpus of six Suites; the sources instead sometimes contain only single suites, or occasionally the six works are in a new sequence and formation (including the

Suites in a minor, BWV 818, and E♭ major, BWV 819).

The existence of two phases of work, the lack of an authoritative autograph as the final authorised version, and the extraordinary popularity of the Suites even in Bach's lifetime are the reasons for an unusually multi-layered situation in regard to the sources. This has had various consequences for the present edition. We reproduce the musical text of the late version; since no autograph by Bach survives for this version, our edition is based to a large extent on the second "Notebook for Anna Magdalena Bach" and on Vogler's copy. Alongside these we have consulted Gerber's and Kayser's copies, plus selected other sources, and in some cases we print Kayser's revision in the main body of the musical text, directly adjacent to the version given in the other surviving sources. Additionally, we print in the *Appendix* those movements that only survive in the variant versions BWV 814a und BWV 815a. None of these sources of the later version contains all six Suites, or the six Suites in their original order. On this matter we take our bearings from the well-documented composition and sequence of the early version, as well as from individual later copies.

While the copies of Anna Magdalena Bach and Vogler only sporadically have ornaments, both Gerber's and Kayser's copies often include many ornaments, not always agreeing with each other (as is also the case, for example, in the Inventions and Sinfonias; see our edition HN 1589). These ornaments have been adopted in our own musical text, since they offer a clue to performance practice in Bach's circle from around 1725 (the *Comments* have information on the exact procedure that we have followed).

In the obituary of Johann Sebastian Bach written by his son Carl Philipp Emanuel in 1754, the list of unpublished keyboard works notes: "11) Six Suites. 12) Six of the same, somewhat shorter" (as cited in *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Supplement Bach-Dokumente*, vol. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann*

Sebastian Bachs 1750–1800, Kassel etc., 1972, p. 86). This entry, which refers to the English and French Suites, suggests on the one hand that at this time the number of six Suites was regarded as settled – which is why the Suites BWV 818 and 819 (see above) are not included in the current edition – and on the other that the two collections apparently still did not have names at this time. The title appears for the first time in a notice by Friedrich Wilhelm Marpurg from 1762 – and in such a way as to suggest that it had already been in use for a while: "You will find a true model of Allemande writing chiefly in the 6 French Suites of the deceased Kapellmeister Bach" (as cited in *Bach-Dokumente*, vol. III, p. 173). The designation "French Suites" is also found in several sources from the second half of the 18th century, principally from the Berlin circle. Forkel also described them thus, and explained the reason as being "because they are written to the French taste", which may be a reference to François Couperin's suites (Forkel, *Ueber Bachs Leben*, p. 56). However, we must also consider that the term "French" was assigned so as to distinguish them from the "English" Suites, supposedly written for an English person. Up to the present day there is no really conclusive explanation, nor any document in Bach's hand with this title.

We sincerely thank all those libraries listed in the *Comments* for making source material available to us.

Berlin, spring 2017
Ullrich Scheideler

On the fingering

The fingering for this edition of the French Suites has been done with the modern piano in mind. We have not sought to present historical fingering; the aim has been rather to ensure playability using all of the fingers, including, for example, the thumb on black keys.

In order to do justice to the dance character of the Suites we have sought fingering solutions that can be executed in as relaxed a way as possible. Our aim here has been to offer the player various ideas on phrasing, even though the realisation of such an approach does, of course, have certain limits.

We provide fingerings for the execution of ornaments only where these are not printed in brackets. Should the player also wish to perform the ornaments reproduced in square brackets (i.e. those emanating from the secondary sources), it will often be necessary, and advisable, to find alternative fingering solutions.

Munich, spring 2017
Michael Schneidt

Préface

Les œuvres pour clavier de Johann Sebastian Bach (1685–1750) datent pour une grande part d'après 1717. Les changements de lieu de travail et d'employeur jouent ici un rôle important. En effet, si l'orgue et par la suite la musique religieuse occupaient une place centrale dans ses premiers postes à Arnstadt et Mühlhausen (1703–08) puis à Weimar (1708–17), les missions de Bach changèrent avec sa nomination en tant que maître de chapelle chargé de la musique instrumentale profane au service du prince Leopold d'Anhalt-Cöthen. Dans ce contexte, parallèlement à la musique orchestrale, virent le jour toute une série d'œuvres de musique de chambre, la musique pour clavier étant avant tout à destination pédagogique. Outre les Suites dites anglaises (BWV 806–811), deux recueils pour clavier furent compilés à cette époque: l'un pour son fils aîné Wilhelm Friedemann (à partir de

1720) et l'autre pour sa seconde épouse Anna Magdalena (à partir de 1722).

Dans leur première version, les Suites BWV 812–817 dites Suites françaises figurent pour la plupart dans le «Petit livre de notes pour Anna Magdalena Bach». Cette source contient les cinq premières des six Suites, parfois incomplètes, car certaines pages furent perdues par la suite. Quant à la sixième Suite, elle fut vraisemblablement composée plus tard. L'intégralité de cette première version des Suites françaises, en incluant la sixième, est parvenue à la postérité sous la forme d'une copie réalisée par un élève pianiste de Bach, Johann Christoph Altnickol, qui devint également son gendre par la suite. Il semble cependant que Bach ait commencé à retravailler ces Suites dès 1725 – probablement après son installation à Leipzig, dans le cadre de ses activités de professeur à la Thomasschule. En témoigne le recueil désigné comme deuxième «Petit livre de notes pour Anna Magdalena Bach» (commencé à partir de 1725) qui contient les deux premières Suites dans une forme remaniée, copiées de la main d'Anna Magdalena Bach. Une copie réalisée par Heinrich Nicolaus Gerber, un autre élève de Bach, a également été conservée. Elle contient les six Suites (accompagnées de deux Suites supplémentaires) également sous une forme partiellement révisée. Enfin, la copie de Johann Caspar Vogler constitue elle aussi une source importante au regard de cette version de l'œuvre. Ce dernier étudiait l'orgue auprès de Bach à Weimar (où il lui succéda par la suite) et est nommé cité dans l'éloge funèbre rédigé par Carl Philipp Emanuel Bach à la mort de son père.

Comme l'écrivit plus tard Johann Nikolaus Forkel, le fait que, dans ces Suites, Bach «se soit montré moins savant que dans les autres suites et [...] se serve la plupart du temps d'une mélodie ressortant agréablement» les mua très rapidement en un répertoire pédagogique idéal (Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802, p. 56). Selon un récit d'Ernst Ludwig Gerber retraçant l'enseignement reçu chez Bach par son

père Heinrich Nicolaus Gerber, l'œuvre constituait une sorte d'étape intermédiaire entre les Inventiones et Sinfonies, et le *Clavier bien tempéré* (cf. *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, éd. par Ernst Ludwig Gerber, Leipzig, 1790, col. 492).

L'énorme succès des Suites françaises transparait non seulement dans le nombre important de sources conservées, mais aussi dans la profusion de variantes dont le lien avec les activités pédagogiques de Bach n'est pas toujours clairement établi. Ces variantes revêtent une importance particulière dans les deux cas suivants: d'une part les deux Suites en si mineur (BWV 814) et Mi♭ majeur (BWV 815) dont on trouve dans d'autres sources des versions différentes (BWV 814a, 815a, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition ainsi que l'*Appendice*); d'autre part, la copie réalisée par l'élève de Bach Bernhard Christian Kayser dénote en particulier pour les Suites en ut mineur (BWV 813) et si mineur (BWV 814) des remaniements parfois très importants de certains passages qui ne sont confirmés par aucune autre source (pour davantage de détails à ce propos, cf. les *Bemerkungen* ou *Comments*). L'utilisation à des fins pédagogiques et la diffusion manuscrite semblent aussi avoir eu pour effet que cette version plus tardive ne se présente plus comme un corpus fermé de six Suites. Au lieu de cela, les sources ne contiennent parfois que des Suites isolées ou les présentent dans un ordre différent, voire structurées d'une autre façon (y compris les Suites en la mineur BWV 818 et en Mi♭ majeur BWV 819).

La coexistence de deux stades différents de composition, l'absence d'un manuscrit autographe auquel se référer en tant que version de dernière main et l'extraordinaire popularité des Suites dès le vivant de Bach sont à l'origine de l'inhabituelle complexité des sources. En conséquence, la présente édition repose sur les choix suivants: nous reproduisons le texte musical de la version la plus récente; comme aucun manuscrit autographe de Bach de cette version n'a été conservé, notre édition repose essentiellement sur le deuxième «Petit livre de

notes pour Anna Magdalena Bach» ainsi que sur la copie de Vogler. Les copies de Gerber et de Kayser ainsi que d'autres sources choisies ont également été utilisées. Dans certains cas, la révision de Kayser est reproduite directement dans la partition à la suite de la version retenue. L'*Appendice* restitue en outre les mouvements figurant uniquement dans les variantes BWV 814a et BWV 815a. Aucune des sources relatives à la version la plus récente ne contient les six Suites dans leur totalité ni dans leur ordre initial. Ici, nous nous référons à la structure et à l'ordre de la première version qui sont bien documentés ainsi qu'à des copies isolées ultérieures.

Tandis que les copies d'Anna Magdalena Bach et de Vogler ne présentent que sporadiquement des ornements, celles de Gerber et de Kayser sont souvent ornementées à profusion, mais pas toujours de manière identique (il en va de même dans les Inventiones et Sinfonies, cf. notre édition HN 1589). Ces ornements ont été repris dans la présente édition, car ils offrent un regard sur les pratiques d'interprétation autour de Bach après 1725 (au sujet des procédés exacts, voir les *Bemerkungen* ou *Comments*).

Dans l'éloge funèbre de Johann Sebastian Bach rédigé par son fils Carl Philipp Emanuel en 1754 sont citées parmi les œuvres pour clavier non éditées: «11) Six suites de ce genre. 12) Encore six du même genre un peu plus courtes» (cité d'après *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Supplement Bach-Dokumente*, vol. III:

Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800, Cassel etc., 1972, p. 86). Cette mention faisant référence aux Suites françaises et anglaises permet de penser qu'à cette époque, d'une part le nombre de six Suites était fixe – raison pour laquelle les Suites BWV 818 et 819 (voir plus haut) ne figurent pas dans la présente édition – et d'autre part, les deux recueils n'avaient pas encore de titre. Ce dernier apparaît pour la première fois en 1762 dans un article de Friedrich Wilhelm Marpurg – dont il est possible de déduire qu'il est déjà familier depuis longtemps: «On trouve de vrais exemples de la façon d'écrire une danse allemande principalement dans les VI suites françaises de feu Monsieur le Maître de chapelle Bach» (cité d'après *Bach-Dokumente*, vol. III, p. 173). L'appellation «Suites françaises» figure également dans certaines sources de la seconde moitié du XVIII^e siècle, en particulier dans le cercle berlinois. Forkel lui aussi les caractérise ainsi et s'en explique: «Parce qu'elles sont écrites dans le goût français», ce qui pourrait faire référence aux suites de François Couperin (Forkel, *Ueber Bachs Leben*, p. 56). Mais il est également envisageable que ce qualificatif de «françaises» ait été utilisé afin de différencier ces œuvres des Suites anglaises, censées avoir été écrites pour un anglais. Toutefois, l'absence d'explication véritablement satisfaisante ou de document de la main de Bach portant ce titre ne permet pas d'émettre une conclusion sans équivoque.

Pour terminer, nous voudrions remercier ici chaleureusement les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition des sources.

Berlin, printemps 2017
Ullrich Scheideler

À propos des doigtés

Les doigtés de la présente édition des Suites françaises sont pensés pour le piano moderne. L'objectif n'était pas de rechercher des doigtés historiques, mais plutôt une aisance de jeu faisant appel à tous les doigts, y compris le pouce sur les touches noires.

Les solutions recherchées afin de rendre le caractère dansant de ces suites peuvent être appliquées avec la plus grande souplesse. L'un des objectifs était de permettre à l'interprète différentes représentations du phrasé. Par nature, la mise en œuvre d'une telle démarche n'est possible que dans certaines limites.

L'exécution des ornements a été incluse dans le doigté uniquement lorsqu'ils ne sont pas présentés entre crochets. Si l'interprète souhaite réaliser les ornements proposés entre crochets (c'est à dire ceux issus des sources secondaires), il est souvent nécessaire, voire recommandé, de trouver des solutions alternatives.

Munich, printemps 2017
Michael Schneidt

Verzierungstabelle 1 / Table of ornaments 1 / Tableau des ornements 1

Trillo

Mordant

Trillo und Mordant

Cadence

Doppelt-Cadence

idem

Doppelt-Cadence und Mordant

idem

Accent steigend

Accent fallend

Accent und Mordant

Accent und Trillo

idem

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for various ornaments. The first system has seven measures, each with a label: 'Trillo' (trill), 'Mordant' (mordant), 'Trillo und Mordant' (trill and mordant), 'Cadence' (cadence), 'Doppelt-Cadence' (double cadence), 'idem' (trill), and 'Doppelt-Cadence und Mordant' (double cadence and mordant). The second system has six measures: 'idem' (trill), 'Accent steigend' (rising accent), 'Accent fallend' (falling accent), 'Accent und Mordant' (accent and mordant), 'Accent und Trillo' (accent and trill), and 'idem' (trill). Each measure shows a single note on a treble clef staff with the corresponding ornament symbol above it, and a piano accompaniment on a grand staff.

Verzierungstabelle 2 / Table of ornaments 2 / Tableau des ornements 2

Detailed description: This block contains two measures of musical notation. The first measure shows a treble clef staff with a single note and a trill ornament above it, and a piano accompaniment on a grand staff. The second measure shows a treble clef staff with a single note and a mordant ornament above it, and a piano accompaniment on a grand staff.