

# J. S. BACH

Die sechs Englischen Suiten

The six English Suites

BWV 806–811

Herausgegeben von / Edited by  
Alfred Dürr

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 5165

# INHALT / CONTENTS

Vorwort .....	III
Preface .....	V
Faksimile: Aus der Suite 3, BWV 808 .....	VIII
Faksimile: Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, Verzierungstabelle .....	IX

## DIE SECHS ENGLISCHEN SUITEN, BWV 806–811

## THE SIX ENGLISH SUITES, BWV 806–811

SUITE 1 BWV 806		3. Courante .....	64
1. Prélude .....	2	4. Sarabande .....	65
2. Allemande .....	4	5. Menuet I .....	66
3. Courante I .....	8	6. Menuet II .....	67
4. Courante II avec deux Doubles .....	9	7. Gigue .....	68
4a. Double I .....	10	SUITE 5 BWV 810	
4b. Double II .....	12	1. Prélude .....	70
5. Sarabande .....	14	2. Allemande .....	78
6. Bourrée I .....	15	3. Courante .....	80
7. Bourrée II .....	17	4. Sarabande .....	82
8. Gigue .....	18	5. Passepied I en Rondeau .....	84
SUITE 2 BWV 807		6. Passepied II .....	86
1. Prélude .....	20	7. Gigue .....	86
2. Allemande .....	28	SUITE 6 BWV 811	
3. Courante .....	30	1. Prélude .....	90
4. Sarabande .....	31	2. Allemande .....	102
4a. Les agréments de la même Sarabande .....	32	3. Courante .....	104
5. Bourrée I alternativement .....	33	4. Sarabande .....	106
6. Bourrée II .....	35	4a. Double .....	106
7. Gigue .....	36	5. Gavotte I .....	108
SUITE 3 BWV 808		6. Gavotte II .....	109
1. Prélude .....	38	7. Gigue .....	110
2. Allemande .....	44	ANHANG / APPENDIX	
3. Courante .....	46	Suite 1 avec Prélude Frühfassung BWV 806a	
4. Sarabande .....	48	1. ....	116
4a. Les agréments de la même Sarabande .....	48	2. Allemande .....	118
5. Gavotte alternativement .....	50	3. Courante 1re .....	120
6. Gavotte II ou la Musette .....	51	4. Courante 2. ....	121
7. Gigue .....	52	4a. Courante precedent avec la Basse Simple .....	122
SUITE 4 BWV 809		5. Sarabande .....	123
1. Prélude .....	54	6. Bouree .....	124
2. Allemande .....	62	7. Gigue .....	126

# VORWORT

Die Entstehungsgeschichte der „Englischen Suiten“ Johann Sebastian Bachs ist weithin ungeklärt. Schon über die Deutung des Namens herrscht keine Einmütigkeit. Johann Nikolaus Forkel berichtet in seiner Bach-Biographie (1802), sie seien „für einen vornehmen Engländer gemacht“, und tatsächlich trägt auch das Titelblatt einer Handschrift aus Besitz Johann Christian Bachs den Vermerk: *Fait [!] pour les Anglois*. Andere Erklärer dagegen misstrauen dieser Überlieferung und meinen, die Suiten seien wohl eher „à les Anglais“, also nach Art der Engländer komponiert. Doch auch diese Deutung bleibt ungewiss, weil die zum Beweis vorgelegten „Anklänge“ teils unverbindlich vage, teils nicht auf englische Kompositionen beschränkt bleiben, und selbst der geistreiche Erklärungsvorschlag von Homer Ulrich, der in der häufigen Anwendung des Variationsprinzips – also in der Einfügung von Doubles und ausgezierten Satzvarianten – das typisch Englische dieser Suiten erkennen will, bleibt, so bestechend er scheint, letztlich nicht zwingend (vgl. die Suiten 4 und 5), so dass wir am Ende doch geneigt sind, Forkels These von einem englischen Auftraggeber für die wahrscheinlichste zu halten.<sup>1</sup>

Aber nicht nur die Herkunft des Namens, auch die Entstehungszeit der Suiten ist ungesichert. Gewiss ist nur, dass die 1. Suite spätestens in Köthen (1717–1723) ihre heute bekannte Gestalt erhalten hat, ferner, dass die übrigen Suiten 1725 bereits existierten. Aber beide Daten haben nur beschränkten Wert, weil die Suiten ebenso wohl auch etliche Jahre früher, vielleicht gar schon in Bachs Weimarer Zeit entstanden sein könnten.

Ein Großteil der Unsicherheiten zur Geschichte der Englischen Suiten rührt daher, dass von ihnen kein Autograph erhalten ist. Zwar besitzen wir eine ganze Anzahl zeitgenössischer Abschriften; aber ihre Lesartenunterschiede lassen erkennen, dass man mit seiner Kopiervorlage damals recht großzügig verfuhr. Gewiss ist es denkbar, dass Bach selbst manche Änderungen z. B. in Schülerkopien eingetragen hat, ohne auch die übrigen damals existierenden Abschriften zu korrigieren; trotzdem bleibt ungewiss, ob sämtliche auftretenden Lesartenvarianten – einige erscheinen in unserer Ausgabe als „Ossia-Lesarten“ – auf Bach selbst zurückzuführen sind. So musste der Herausgeber oft selbstverantwortlich entscheiden, welcher Lesart bei der Edition der Vorzug zu geben war.

Die über 30 erhaltenen Ganz- und Teilabschriften lassen sich in einzelne Quellengruppen einteilen, die hier kurz charakterisiert seien:

1 Einzelheiten zu den hier dargelegten Hypothesen und zu den weiteren Ausführungen enthält der Kritische Bericht V/7 der Neuen Bach-Ausgabe (NBA).

**A** Eine Abschrift des Weimarer Organisten Johann Gottfried Walther überliefert die A-Dur-Suite in einer Frühfassung (BWV 806a), die wir im Anhang unserer Ausgabe mitteilen. Es liegt nahe, die Entstehung dieses Werkes in Bachs Weimarer Jahre (1708–1717) zu datieren; doch hat Walther nachweislich auch später noch Werke Bachs abgeschrieben.

**B** Die wichtigste Abschrift dieser Gruppe (B 1) galt früher als Autograph; in Wahrheit enthält sie jedoch nur 7 autographe Takte (siehe Faksimile S. VIII) und ist im übrigen von einem mutmaßlichen Bachschüler geschrieben, der sowohl in Köthen als auch in Leipzig Zugang zu Bachs Manuskripten gehabt haben muss. In der Nomenklatur der Bachforschung trägt er die Bezeichnung „Anonymus 5“, hinter der sich möglicherweise der Bachschüler und spätere Leipziger Nikolaiorganist Johann Schneider verbirgt. Von seiner Handschrift kopiert Heinrich Nicolaus Gerber, gleichfalls Bachschüler und Vater des Lexikographen Ernst Ludwig Gerber.

**C** Die einzige Quelle dieser Gruppe, die das Gesamtrepertoire enthält (C 1), stammt von der Hand eines späten Bachschülers, den die Forschung als „Anonymus 4“ bezeichnet. Es handelt sich um die oben erwähnte Abschrift aus dem Besitz des jüngsten Bachsohnes Johann Christian.

**D** Mater dieser Gruppe (D 1) ist eine gleichfalls schon zu Lebzeiten Bachs entstandene Abschrift von unbekannter Hand aus Besitz der Bachschüler Johann Friedrich Agricola und Johann Philipp Kirmberger. Sie enthält zahlreiche nachträgliche Änderungen, die zwar in ihrer Art Vertrauen erwecken, deren Authentizität letztlich aber nicht zu belegen ist. Eine weitere Abschrift dieser Gruppe wurde von dem Bachschüler Johann Christian Kittel teils geschrieben, durchgehend aber mit Vortrags- und anderen Zeichen (z. B. zusätzlichen Pausen) versehen. Da dies erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts geschehen sein dürfte (Kittel starb erst 1809), blieben seine Eintragungen in unserer Ausgabe unberücksichtigt.

**E** Nahezu einziger Vertreter dieser Gruppe ist eine Abschrift Christian Friedrich Penzels, der in Leipzig um 1753/1755 und auch später zahlreiche Bachsche Werke kopiert hat.

**F** Hauptquelle ist eine Abschrift von der Hand Carl Friedrich Faschs aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

**G** Die Abschriften dieser Gruppe, insbesondere diejenige, die sich Graf Lichnowsky, der spätere Förderer Beethovens, 1782 in Göttingen anfertigen ließ, sind geeignet, uns die verlorene Handschrift aus Besitz des Göttinger Musikgelehrten Johann Nikolaus Forkel zu ersetzen, die dieser vermutlich von einem der Bachsöhne (Wilhelm Friedemann?) erhalten hatte.

I–M Unter diesen Abschriften verdient lediglich eine Kopie der 6. Suite von der Hand des Nürnberger Organisten Leonhard Scholz (1720–1798) Erwähnung. Sie weist, wie alle Kopien Scholz', einige eigenwillige und interessante Lesarten auf, die jedoch zu schwach bezeugt sind, um in die Neuausgabe aufgenommen zu werden.

Nach eingehender Prüfung der Quellen hat sich der Herausgeber entschlossen, der Ausgabe – mit Ausnahme der nach A redigierten Frühfassung BWV 806a – in erster Linie die Quellen B, daneben C bis E zu Grunde zu legen und in Ausnahmefällen F und G zum Vergleich heranzuziehen. Zusätze des Herausgebers sind, wie in der NBA üblich, in Kleinstich, Bögen gestrichelt, Vorschlagsnoten in eckigen Klammern, Buchstaben in Kursive wiedergegeben.

Während sich so nach den Quellen ein sinnvoller Notentext einigermaßen verlässlich herstellen lässt, trifft der Versuch einer Wiedergewinnung der authentischen Ornamentensetzung auf nahezu unüberwindliche Schwierigkeiten. Die Erfahrung lehrt, dass die Schreiber der erhaltenen Handschriften sich hinsichtlich der Ornamentation noch weit weniger zur Gewissenhaftigkeit verpflichtet fühlten wie hinsichtlich des Notentextes, und wenn man voraussetzt – was sich aus den Originaldrucken der Klavierübung leicht nachweisen lässt –, dass Bach einander entsprechende Textstellen auch mit einander entsprechenden Ornamenten versehen wissen will, so bleibt dem Herausgeber häufig nichts anderes übrig, als diese Entsprechung durch eklektische Verwertung der Quellen eigenverantwortlich herzustellen. Ausführliche Quellennachweise zur Ornamentation im Kritischen Bericht NBA V/7 geben dem an dieser Materie Interessierten die Möglichkeit, sich auch anders als der Herausgeber zu entscheiden.

Zur Ausführung der Ornamente sei grundsätzlich auf die im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach enthaltene Verzierungstabelle verwiesen: Siehe Faksimile S. IX. Im einzelnen ist noch folgendes hinzuzufügen:

Der Vorschlag (*accent*) wird in den älteren Quellen durch einen kleinen Bogen (◡ bzw. mit Bindebogen: ◯) angezeigt, dessen Neigung – von unten oder von oben – die Tonhöhe des Vorschlags erkennen lassen soll. Tatsächlich ist er aber meist so mehrdeutig (d. h. waagrecht) gesetzt, dass eine Entscheidung über die Richtung des Vorschlags nicht aus den Quellen, sondern nur aus der Kenntnis der zeitüblichen Verzierungspraxis heraus gefällt werden kann. Dass in einigen jüngeren Handschriften (in Quelle D 1 mehrfach nachträglich) diese Häkchen durch regelrechte Vorschlagsnoten ersetzt worden sind, bietet für ihre Tonhöhe einen nur schwachen, weil nicht authentischen Anhalt. In unserer Neuausgabe erscheinen die Vorschlagshäkchen der besseren Erkennbarkeit zuliebe stets in Form eines c mit Bindebogen zur Hauptnote.

Triller erscheinen in den älteren Ausgaben nur ausnahmsweise als tr-Zeichen; in der Regel werden sie durch die heute für Pralltriller verwendeten Zeichen  $\text{tr}$  oder  $\text{tr}$  gefordert. Welches der beiden Zeichen gesetzt wird, ist weitgehend der Willkür des Schreibers anheim gestellt (unsere Ausgabe übernimmt meist das zweiwellige Zeichen des Anonymus 5, würde sie Gerber folgen, so wäre meist das dreiwellige zu setzen): Ganz offensichtlich richtet sich die Ausführung des Trillers nicht nach der Wellenzahl, sondern nach der Dauer der darunter stehenden Note.

Eine weitere Konsequenz, die sich aus der Vielfalt der Bezeichnungen in den Quellen ergibt, betrifft die Anzahl der in die Neuausgabe zu übernehmenden Ornamente. In der Annahme, dass Abschreiber eher Ornamente weglassen als eigenmächtig hinzufügen, wird eine relativ große Zahl an Ornamenten in die Neuausgabe übernommen, obgleich der Herausgeber sich der Problematik des „Sammelns“ von Ornamenten aus unterschiedlichen Vorlagen bewusst ist. Der heutige Spieler mag daher selbst entscheiden, welche Ornamente er für sinnvoll hält und welche er weglassen möchte. Andererseits sind auch zahlreiche Ornamente quellenmäßig nicht überliefert, deren Anbringung sich zur Bachzeit von selbst verstand und die daher auch heute hinzuzufügen sind, insbesondere Kadenztriller oder die einheitliche Auszierung innerhalb unvollständig bezeichneter Parallelstellen.

Die Bachzeit kennt einige Freiheiten in der Bezeichnung der Notenwerte, die den Uneingeweihten verunsichern könnten. Dazu gehört die Bezeichnung , die keineswegs triolisch, sondern, wie gelegentliche abweichende Schreibung (z. B. bei Zeilenwechsel) erkennen lässt, als  aufzulösen ist. In der Neuausgabe wurde jedoch die ältere Schreibung, wo immer sie in der Mehrzahl der Quellen einheitlich auftritt, beibehalten.

Eine weitere Freiheit in der Schreibung der Notenwerte äußert sich in der Notierung der Schlussakte bei auf-taktig beginnenden Sätzen. Da die Bachzeit im Allgemeinen keine doppelten Augmentationspunkte kennt, muss hier z. B. in der Allemande der 1. Suite die Note  $\downarrow$  für  $\downarrow$  stehen. Lediglich der Bachschüler Heinrich Nicolaus Gerber schreibt zuweilen – nicht immer! – korrekte Schlussnoten, und der Herausgeber sieht keinen Grund, ihm hierin nicht zu folgen, und füllt darum auch die bei Gerber inkorrekt gebliebenen Schlüsse korrekt aus, wobei im letzt genannten Falle die hinzugefügten Zeichen als Zutaten des Herausgebers zu kennzeichnen waren.

Zu Suite 3 (BWV 808): In der Abschrift des Anonymus 5 findet sich vereinzelt Fingersatz, der, obwohl seine Authentizität nicht verbürgt ist, doch als zeitgenössisches Dokument in die Neuausgabe übernommen wird.

Zu Suite 4 (BWV 809): Im ersten Takt des Präludiums sind in Quellengruppe D alle Noten mit Vertikalstrichen bezeichnet, deren Bedeutung nicht geklärt ist und die als zu schwach bezeugt nicht in die Ausgabe selbst, sondern

lediglich als Fußnote übernommen werden. Ein Staccato-spiel, das konsequenterweise auf den gesamten Satz auszudehnen wäre, kann aus musikalischen Gründen kaum gemeint sein. Nach Ansicht des Herausgebers käme unter Umständen eine Interpretation der Zeichen im Sinne der französischen Clavecinisten als „notes égales“ in Frage, also ein Ausschluss des „inegalen“ Spiels in diesem italienischen Vorbildern verpflichteten Satze.

Zu Suite 6 (BWV 811): Die abschließende Gigue (Satz 7) hat in ihrem zweiten Repräsentteil in den einzelnen Quellen sehr unterschiedliche Ornamenten, die in der Neuausgabe vereinheitlicht werden mussten. Der Herausgeber schließt sich der erstmals von Alfred Kreuz geäußerten Auffassung an, dass es sich – in Verbindung mit der Themenumkehrung dieses Teils – um einen umgekehrten Triller, d. h. um einen Triller mit der unteren Nebennote (*pincé continu*) handeln könnte, möchte jedoch ausdrücklich auf den hypothetischen Charakter dieser Annahme aufmerksam machen, deren Ungewissheit durch die inkonsequente Zeichensetzung der Quellen unterstrichen wird.

## ZUR EDITION

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

Als Werktitel werden normalisierte Titel gewählt, die originalen Titel sind im Kritischen Bericht zu NBA V/7 wiedergegeben; Satzüberschriften werden dagegen im originalen Wortlaut wiedergegeben. Die Akzidenzien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzien, die vom Herausgeber nach eigenem Ermessen gesetzt wurden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig wurden), stehen über der Note.

Alfred Dürr

## PREFACE

The history of the composition of the *English Suites* of Johann Sebastian Bach remains largely unknown. There is no unanimity of opinion even about the meaning of the name. Johann Nikolaus Forkel writes in his biography of Bach (1802) that the Suites were “composed for an English nobleman” and the title page of a manuscript which was owned by Johann Christian Bach does actually carry the information: *Fait [!] pour les Anglois*. Other commentators put little trust in this tradition and believe that the Suites were more probably composed *à les Anglais*, that is in the English manner. But this interpretation is also unconvincing because the “reminiscences” in the examples given as proof are, on the one hand, too vague and on the other the passages do not come only from English compositions. Even the ingenious suggestion of Homer Ulrich that the typically English character of these Suites is to be seen in the frequent use of the principle of variation – that is the insertion of doubles and ornamented variants of some movements – turns out to be not convincing in spite of its cleverness (cf.

Suites 4 and 5). For all these reasons one is in the end inclined to accept Forkel’s story of a commission from an Englishman as the most probable.<sup>1</sup>

However not only is the origin of the name uncertain but also the date of composition. The only known facts are that the first Suite had already attained its present form at the latest in Cöthen (1717–1723) and that the other Suites already existed in 1725. But both dates have only limited value because the Suites could just as well have been composed several years earlier, perhaps even during Bach’s Weimar period.

Many of the uncertainties regarding the history of the English Suites stem from the fact that no autograph has survived. We certainly have quite a number of contemporary copies but the differences in their readings only make one realize that in the past the material being cop-

1 The Critical Commentary V/7 of the *Neue Bach-Ausgabe* contains details of the hypotheses mentioned here and further information.

ied was treated in a very free fashion. It is of course possible that Bach himself made many of the alterations (he could, for example, have written them into his pupils' copies) without altering every one of the remaining copies then in existence. But in spite of this it is uncertain whether all the different readings, some of which appear in the present edition as *ossia* versions, can be traced back to Bach himself. Thus the editor has often had to accept sole responsibility for deciding which reading was to be used in this edition.

There are over 30 extant complete or partial copies which can be divided into groups of sources. A short description of these follows:

**A** A copy by the Weimar organist Johann Gottfried Walther gives an early version (BWV 806a) of the A major Suite which appears in the appendix to this edition. It would be natural to date the composition of this work to Bach's Weimar period (1708–1717). It is however known that Walther also copied works by Bach at a later period.

**B** The most important copy in this group (B 1) was formerly thought to be an autograph. In fact it contains only 7 bars in autograph (*vide* facsimile on page VIII) and the remainder is presumed to be by one of Bach's pupils who must have had access to Bach's manuscripts both in Cöthen and in Leipzig. In the nomenclature of Bach scholarship he is known as "Anonymus 5" and this title possibly hides Bach's pupil Johann Schneider, later organist of the *Nikolaikirche* in Leipzig. Heinrich Nicolaus Gerber, another Bach pupil and father of the lexicographer Ernst Ludwig Gerber, made copies from Schneider's manuscripts.

**C** The only source in this group which contains the whole repertoire (C 1) is in the hand of one of Bach's later pupil whom the scholarship calls "Anonymus 4". The copy in question is that mentioned above as having been in the possession of Johann Christian, Bach's youngest son.

**D** The most important example in this group (D 1) is a copy made by an unknown writer during Bach's lifetime. It belonged to Bach's pupils Johann Friedrich Agricola and Johann Philipp Kirnberger. It contains many later alterations which on account of their style are apparently trustworthy but of which the authenticity cannot be proved. A further copy in this group was written only in part by Bach's pupil Johann Christian Kittel but completely furnished by him with interpretative indications and other signs (for example extra rests). Since this appears to have been done only towards the end of the 18th century (Kittel died as late as 1809), his indications have not been incorporated into the present edition.

**E** Almost the only example in this group is a copy made by Christian Friedrich Penzel who copied many of Bach's works in Leipzig around 1753/1755 and also later.

**F** The principal source is a copy in the hand of Carl Friedrich Fasch from the 2nd half of the 18th century.

**G** The copies in this group, more especially those which Count Karl Lichnowsky (later Beethoven's patron) ordered to be made in Göttingen in 1782, may well be seen as replacing the lost manuscript which belonged to the Göttingen musical scholar Johann Nikolaus Forkel who had presumably obtained it from one of Bach's sons (Wilhelm Friedemann?).

**I–M** Among these examples the only one worthy of mention is a copy of the 6th Suite in the hand of the Nuremberg organist Leonhard Scholz (1720–1798). It contains, like all Scholz's copies, some arbitrary but interesting readings which are however insufficiently attested to be incorporated into this new edition.

After detailed examination of the sources, the editor decided to base this edition – with the exception of the early version BWV 806a revised according to A – in the main on source B using C to E as secondary sources. In a few exceptional cases F and C were used for comparison. Editorial emendations are, following normal NBA practice, printed in smaller type, phrase-marks are dotted, appoggiaturas appear in square brackets, letters in italics.

While it was possible from the available sources to obtain a meaningful musical text which is more or less reliable, the attempt to restore authentic ornamentation ran into almost insuperable difficulties. Experience has shown that the copyists of the extant manuscripts were considerably less scrupulous in regard to the ornamentation than to the musical text. In assuming – an assumption which can easily be proved from the original printed copies of the *Klavierübung* – that Bach intended corresponding parts of the text to have corresponding ornaments, the editor has frequently had no other choice than to create this unanimity by an eclectic utilization of the sources on his own responsibility. Detailed information regarding ornamentation in the sources which appears in the Critical Commentary NBA V/7 gives those interested in this material the opportunity to make decisions which may differ from those of the editor.

For the performance of ornaments the reader is referred to the table of ornaments contained in Wilhelm Friedemann Bach's *Klavierbüchlein* as the basic guide. *Vide* facsimile on p. IX. Further details are given below:

The appoggiatura (*accent*) is indicated in the earlier sources by a small slur (◡) or with a tie: (◡). Its direction, from below or above, is intended to give the actual note of the appoggiatura. In fact it is usually written so ambiguously (i. e. horizontally) that the direction of the appoggiatura cannot be decided from the sources but only from a knowledge of contemporary practices in ornamentation. The fact that in some of the later manuscripts (in Source D 1 they have often been added afterwards) these little slurs are replaced by actual notes for

the appoggiatura is of little value. Since they are not authentic it is impossible to judge from them whether the notes used are correct or not. In the present edition, in order to make reading easier, these small appoggiatura slurs are always given in the form of a letter c attached to the main note by a tie.

Trills appear, in the older editions, only exceptionally with a tr sign. In general they are written  $\text{~}$  or  $\text{~}$ , the sign used today for the mordent (*Pralltriller*). Which of the two signs should be used seems to have been left largely to the choice of the copyist. (In this edition the version with two waves is normally used following Anonymus 5. If Gerber had been followed it would have been mostly the three wave version.) Quite clearly the performance of the trill is not regulated by the number of waves but by the length of the note which the sign is written.

The multiplicity of signs which appear in the sources has also influenced the number of ornaments reproduced in this edition. As it may be assumed that copyists will in general leave out ornaments rather than add them on their own account, a relatively large number have been incorporated into this edition, although the editor is well aware of the problems created by “collecting” ornaments from different sources. The present day player may therefore decide for himself which ornaments seem to him appropriate and which he prefers to leave out. On the other hand many ornaments do not appear in the sources because in Bach’s day everyone was expected to know where to place them. Now-a-days they must be added, especially cadential trills and the uniform ornamentation of parallel passages where signs are missing the second time the passage appears.

In Bach’s time certain freedoms occurred in writing note values which may give difficulty to the less knowledgeable player. Among these is the following: . This must not be played as a triplet but as  which becomes clear from those few places where a different manner of writing has been employed (for instance when going from one line to the next). In this edition however the older form has been retained whenever it appears uniformly in the majority of the sources.

A further freedom in the writing of note values appears in the manner in which final bars are written when the movement begins with an upbeat. Since double dotting was not in general use in Bach’s time the note  $\text{♩}$  in the Allemande of the First Suite, for example, must be understood to mean  $\text{♩}$ . Only Bach’s pupil Heinrich Nicolaus Gerber sometimes (but not always) writes final notes correctly and the editor could see no reason not to follow him and also not to correct those endings which

were wrongly written by him. In the latter case the additional signs are marked as editorial.

Suite 3 (BWV 808): In the copy by Anonymus 5 there are a few indications of fingering which, although their authenticity is not proved, have been incorporated into this edition as a contemporary document.

Suite 4 (BWV 809): In the first bar of the Prelude, in the Group D sources, all the notes have vertical strokes; the meaning of these is not clear and the evidence is insufficient for them to have been reproduced in this edition other than as a foot-note. A staccato touch, which would then logically have to be carried on throughout the whole movement, seems most unlikely on musical grounds. The editor believes that the sign might possibly be interpreted in the sense of the French *clavecinists* as *notes égales*, thus preventing the possibility of an *inégal* performance of this movement with its Italian influences.

Suite 6 (BWV 811): The final Gigue (seventh movement) has in its second reprise widely varying signs for ornaments in the various sources. These have been unified in the present edition. The editor agrees with the opinion of Alfred Kreutz who was the first to hold the view that, in connection with the inverted theme at this point, an inverted trill may be intended, that is a trill with the lower adjunct note (*pincé continu*). The editor would however like to emphasize the hypothetical character of this assumption. Its uncertainty is made still greater by the inconsequential way in which the signs are written in the various sources.

## EDITORIAL NOTE

The present edition is based on the critical text of the *Neue Bach-Ausgabe*. With the exception of work titles, all editorial additions have been indicated in the musical text as follows: letters are printed in italics, slurs are dotted, other symbols (e. g. ornaments) are set in smaller type. Therefore, all letters taken from the source, including dynamic markings such as *f*, *p*, etc., are reproduced in normal type.

The work titles have been normalized; the original titles are reproduced in the critical report for NBA V/7. Movement headings, however, are reproduced in their original form. The treatment of accidentals has been governed by present-day practice. Discretionary accidentals added by the editor (i. e., those not necessitated by current rules of orthography) appear above the note.

Alfred Dürr  
(translated by Kinloch Anderson)