

Inhaltsverzeichnis / Index / Contenu

Vorwort / Preface / Préface	5
Hinweise zur Interpretation / Performance	
Directions / Remarques concernant	
l'interprétation (Henryk Szeryng)	6
Allgemeine Erläuterungen / General	
Comments / Considérations générales	
(Günter Kehr)	17
Sonata I, BWV 1001	23
Partita I, BWV 1002	30
Sonata II, BWV 1003	40
Partita II, BWV 1004	50
Sonata III, BWV 1005	62
Partita III, BWV 1006	74
Kritische Anmerkungen /	
Critical Remarks / Observations critiques	
(Henryk Szeryng)	83

Vorwort

Die Sonaten und Partiten für Violine allein von Johann Sebastian Bach gehören zweifellos zu jenen Meisterwerken der Violinliteratur, mit denen sich jeder Geiger gründlich zu befassen und auseinanderzusetzen hat. Mein Anliegen ist es, mit dieser Neuauflage dem Interpreten bei der Bewältigung der mannigfaltigen Probleme Anregung und Hilfe zu bieten. Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis langjähriger Beschäftigung mit dem musikalischen Schaffen Bachs und den geistigen Strömungen seiner Zeit. Ich habe versucht, sowohl Forderungen stilistischer Art als auch die heutigen technischen und klanglichen Möglichkeiten der Geige zu berücksichtigen. Fingersätze, Bogenstriche und sonstige Angaben entsprechen meiner eigenen Auffassung und mögen darum als ein persönlicher Vorschlag verstanden werden, der meinen Kollegen und ganz besonders den jungen Geigern zugeordnet ist.

Mein besonderer Dank gilt Dr. Arno Volk, der mich zu dieser Aufgabe aufgefordert hat und mir mit Rat und Tat zur Seite stand. Auch meiner Schülerin Jacqueline Staehli danke ich für ihre hingebungsvolle Mitarbeit bei der Revision der Manuskripte sehr herzlich.

Mexico D. F. und Paris, Sommer 1979

Henryk Szeryng

Preface

Johann Sebastian Bach's sonatas and partitas for solo violin belong undoubtedly to those masterworks of violin literature which every violinist should study thoroughly and come to grips with. It is my concern in this new edition to offer the player encouragement and help in mastering a great variety of problems. The present work is the result of many years' study of Bach's music and the intellectual climate of his time. I have tried to give consideration both to requirements of a stylistic nature and to the contemporary technical and tonal possibilities of our instrument. Fingerings, bowings and other annotations stem from my own musical approach and, therefore, may be regarded as personal suggestions which are intended for my colleagues and, particularly, for young violinists.

I am especially grateful to Dr. Arno Volk, who invited me to undertake this task and offered me his unreserved support. I also wish to thank my pupil, Jacqueline Staehli, for her devoted help in revising the manuscripts.

Mexico D. F. and Paris, Summer 1979

Henryk Szeryng

Préface

Les Sonates et Partitas pour violon seul de Jean-Sébastien Bach appartiennent incontestablement à ces chefs-d'œuvre de la littérature du violon que chaque violoniste se doit d'étudier et d'analyser de manière approfondie. Mon propos est de stimuler les interprètes et de les aider par cette édition à maîtriser les multiples problèmes qu'ils auront à résoudre. Le présent travail est le fruit d'une longue étude de la création musicale de Bach et des courants spirituels de son époque. J'ai essayé de tenir compte aussi bien des exigences du style que des possibilités techniques et sonores actuelles du violon. Les doigtés, coups d'archet et autres indications correspondent à ma propre conception, et c'est à ce titre qu'ils sont destinés à être transmis à mes collègues et plus particulièrement aux jeunes violonistes.



Je tiens avant tout à exprimer ma gratitude au Dr. Arno Volk. C'est grâce à ses encouragements et à ses conseils que j'ai entrepris cette tâche. Je remercie aussi très cordialement mon élève Jacqueline Staehli de sa collaboration et de son dévouement lors de la révision des manuscrits.

Mexico D. F. et Paris, été 1979

Henryk Szeryng

Hinweise zur Interpretation



Erläuterung der Zeichen:

-  nicht original
-  bestimmen den Bogenstrich
- f, p* in Kursivschrift: nicht original (ebenso alle Angaben der Vortragsweise, z. B. *dolce*)
- ohne Artikulationsbogen oder außerhalb desselben: bezeichnen Noten von besonderer thematischer oder harmonischer Wichtigkeit und bedeuten keine Dehnung, sondern ein leichtes expressives Hervorheben
- > > Akzente in kleinerer Schrift: nur leichte Betonung
- ↑ ↓ erläutern die Ausführung der Akkorde
- / weisen auf besonders hervorzuhebende (und aus technischen Gründen oft vernachlässigte) Mittelstimmen hin
- [♩] vom Herausgeber ergänzt. Triller beginnen im allgemeinen mit der oberen Nebennote, welche auf die Zählzeit ausgeführt wird.
- Vorschläge zur Ausführung der „Arpeggi“ sind in Fußnoten beigegeben.

Für den Bogenstrich wurde eine knappe Schreibweise gewählt, um das Notenbild nicht zu überlasten. Bei mehrstimmigen Stellen, deren Ausführung sich von der Notation Bachs unterscheidet, d. h. wo aus instrumentaltechnischen Gründen nicht alle Stimmen in ihrem vollen Notenwert durchgehalten werden können, ist es jeweils die bewegte Stimme, welche den Bogenstrich angibt, wobei die liegenden Stimmen im Strichwechsel nicht mehr wiederholt werden. Ein gelegentliches Abweichen von dieser Regel ist besonders vermerkt, so in der 2. Partita zu Beginn der Ciaccona, wo durch eine Wiederholung der ganzen Akkorde auf der Achternote die Exposition des Themas in ihrer harmonischen und rhythmischen Bedeutung unterstrichen wird.

Performance Directions



Explanation of the symbols:

-  not original
-  determine the bow-stroke
- f, p* in italics: not original (likewise all directions concerning the manner of performance, e. g. *dolce*)
- without articulation slur, or not governed by it: indicate notes of particular thematic or harmonic importance and do not mean *tenuto* playing but rather a light, expressive emphasis of the note
- > > accents in smaller print: only slight emphasis
- ↑ ↓ illustrate the manner of realizing chords
- / indicate middle parts which are to be particularly stressed (and which are often ignored for technical reasons)
- [♩] added by the editor. Trills usually begin with the upper note, which is played on the beat.
- Suggestions for the performance of "arpeggi" are given in footnotes.

A concise type of notation has been chosen for bowing, so as not to overload the musical text. Where the manner of performing polyphonic passages differs from the notation employed by Bach, i. e. where not all the parts can be sustained for their full note value for technical reasons, it is the moving part to which the bowing applies in each case. Consequently, the stationary parts are not repeated with the change of bow. An occasional divergence from this rule should be particularly noted – for example, at the beginning of the Ciaccona in the 2nd Partita, where the full harmonic and rhythmical significance of the theme is underlined by the repetition of the whole chord on the quaver.

Remarques concernant l'interprétation

Explication des signes:

-  non original
-  déterminent le coup d'archet
- f, p* en italique: non original (de même que toutes les indications relatives à l'interprétation, p. ex. *dolce*)
- placés à l'extérieur d'une liaison, ou quand il n'y a pas de liaison: caractérisent les notes d'une importance thématique ou harmonique particulière, qui ne doivent pas être allongées, mais simplement mises en évidence par l'expression
- > > les accents en petits caractères indiquent une accentuation très légère
- ↑ ↓ précisent la façon de réaliser les accords
- / signalent les voix intermédiaires à mettre en évidence (qui sont souvent négligées pour des raisons techniques)
- [♩] non original. En règle générale, les trilles commencent sur le temps par la note supérieure.
- Par ailleurs, on trouvera des indications concernant l'exécution des arpegges dans les annotations.

Pour les coups d'archet nous avons choisi des formules simples, afin de ne pas surcharger le texte musical. Lorsqu'il y a plusieurs voix dont l'exécution s'écarte du texte de Bach, autrement dit, lorsque pour des raisons techniques toutes les notes ne peuvent être intégralement tenues, c'est la voix en mouvement qui déterminera le coup d'archet, tandis que les notes tenues ne seront pas répétées lors d'une reprise d'archet. Une dérogation occasionnelle à cette règle sera mentionnée à part, comme par exemple dans la Partita No 2, au début de la Chaconne, où la répétition de l'accord complet sur la croche souligne le caractère du thème dans sa signification harmonique et rythmique.

2. Sonate, Fuga

2nd Sonata, Fuga

2ème Sonate, Fuga



wird folgendermaßen ausgeführt:

is executed as follows:

doit être réalisé de la manière suivante:



Ein Vergleich mit T. 149 zeigt, daß Bach dort diese Spielweise selbst notiert hat.

Compare with b. 149, where Bach himself notated this manner of playing.

Une comparaison avec la mesure 149 démontre que Bach a noté là lui-même ce type d'exécution.

Im Gegensatz dazu:

In contrast:

Au contraire:



Hier werden die Viertelnoten in der Oberstimme gehalten.

Here the crotchets in the upper part are sustained.

Ici les noires de la partie supérieure sont tenues.

Einige weitere Beispiele zur Ausführung:

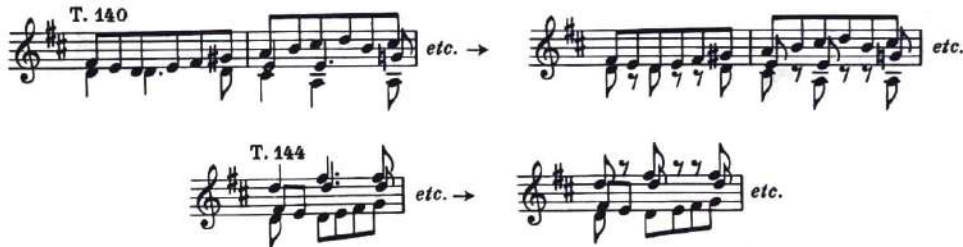
A few other examples showing the method of execution:

Quelques autres exemples d'exécution:

2. Partita, Ciaccona

2nd Partita, Ciaccona

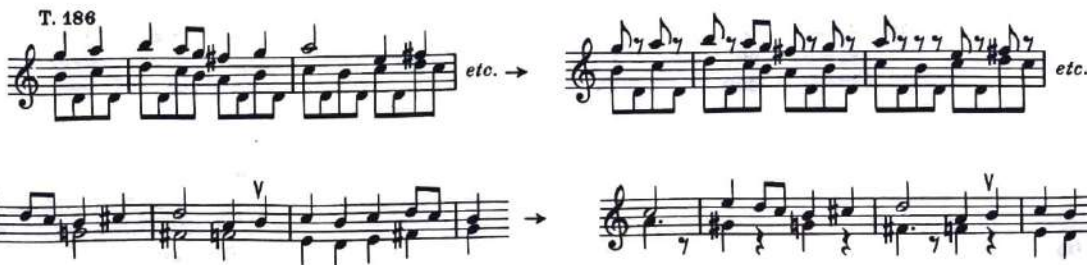
2ème Partita, Ciaccona



3. Sonate, Fuga

3rd Sonata, Fuga

3ème Sonate, Fuga



Bei Doppelgriffen ist es zuweilen besser, zugunsten einer klaren Stimmführung auf eine allzu gründliche und gewissenhafte Wiedergabe des Notentextes zu verzichten, auch dort, wo wir nicht von vornherein aus instrumentaltechnischen Gründen dazu gezwungen sind. Es ist stets darauf zu achten, daß beim Vortrag die thematisch wichtige Stimme hervortritt; ihre melodische Linie, ihr Rhythmus müssen dem Hörer klar sein. Es wäre verfehlt, weniger wichtige Stimmen in

In double-stops it is occasionally better to dispense with too literal and scrupulous a realisation of the musical text in favour of clear voice-leading – even in those places where we are not primarily constrained to do so for technical reasons. We should always see to it that the thematically important voice is given prominence in performance; its melodic line and rhythm must be made clear to the listener. It would be undesirable to sustain less important parts for their full note value if

Dans les doubles cordes, il est parfois préférable de renoncer à une réalisation scrupuleuse du texte pour favoriser une conduite très claire des voix, même lorsque les impératifs techniques ne nous y obligent pas. Il convient toujours de veiller à faire ressortir la partie thématique la plus importante; sa ligne mélodique et son rythme doivent apparaître clairement à l'auditeur. Ce serait une erreur que de vouloir soutenir intégralement toutes les notes d'une voix secondaire au détriment

ihrem vollen Notenwert aushalten zu wollen, wenn dies die klare Darstellung der Polyphonie erschwert. Eine gute Beherrschung des Bogens ermöglicht uns, die Hauptstimme jeweils eine kleine Spur länger zu halten (während die leicht verkürzte Nebenstimme beim Liegenlassen der Finger genügend nachklingt). Beispiel:

2. Sonate, Fuga

2nd Sonata, Fuga

2ème Sonate, Fuga



Ausführung:

Execution:

Exécution:

Thema in der
Theme in the
Thème dans la voix

Unterstimme
lower part
inférieure

Oberstimme
upper part
supérieure

Unterstimme
lower part
inférieure

Der originale Bogenstrich von Bach – zur Verwirklichung seiner musikalischen Absichten in den meisten Fällen der beste – wurde nach Möglichkeit beibehalten, so z. B. auf Kadenzen mit Vorhalt:

Bach's original bowing – usually the best for the realisation of his musical intentions – has been retained as far as possible, for instance at cadences with a suspension:

Les coups d'archet originaux de Bach ont été respectés autant que possible, car ils expriment au mieux les intentions du compositeur, ainsi par exemple dans les cadences comportant un retard ou une appogiature:

2. Sonate, Grave

2nd Sonata, Grave

2ème Sonate, Grave



Ein unschöner Akzent läßt sich hier durch sinnvolle Bogeneinteilung vermeiden (wenig Bogen für die Zweiunddreißigstelnote verwenden).

An ugly accent can be avoided here if the bow is apportioned intelligently (use little bow for the demisemiquaver).

Un mauvais accent peut être évité par une répartition judicieuse de l'archet (très peu d'archet sur la triple croche à la pointe).

Als ein der Bachschen Zeit entsprechender Bogenstrich sei das kurze, leichte Détaché (klanglich etwa demjenigen der Oboe vergleichbar) erwähnt, das in der Bogenmitte ausgeführt wird. Es findet hauptsächlich Anwendung in den Zwischenspielen der Fugen (an einigen Stellen durch $\underline{\cdot} \underline{\cdot} \underline{\cdot}$ verdeutlicht), auch in der 2. Partita, Ciaccona (T. 152 u. folg.). Wo der Strich etwas breiter und gesanglicher ist, wird er eher oberhalb der Bogenmitte ausgeführt (z. B. in der 1. Partita, Double zu Tempo di Borea), doch muß er immer leicht und luftig bleiben, im Gegensatz zum schweren, an der Saite klebenden Détaché-Strich der Romantik.

The short and light détaché bowing, which is comparable in sound to that of the oboe and is played in the middle of the bow, should be mentioned as a type of bowing suitable for music of the Bach period. It is found mainly in the episodes of fugues (indicated by $\underline{\cdot} \underline{\cdot} \underline{\cdot}$ in a few places), but also in the Ciaccona of the 2nd Partita (bar 152ff.). Where the bowing is a little fuller and more cantabile, it should be executed preferably with the upper half of the bow (e. g. in the Double of the Tempo di Borea in the 1st Partita), but it must remain light and airy at all times, in contrast to the heavy détaché bowing of the Romantic period, which remains close to the string.

Il faut mentionner comme un coup d'archet caractéristique de l'époque de Bach le détaché court et léger, dont la sonorité se rapproche de celle du hautbois, et qui devra être exécuté au milieu de l'archet. On trouve son application principalement dans les divertissements des Fugues (précisé dans certains passages par $\underline{\cdot} \underline{\cdot} \underline{\cdot}$), de même que dans la Chaconne de la 2ème Partita (mes. 152 et suiv.). Lorsque ce coup d'archet demande à être plus large et plus chantant, on le jouera plutôt entre le milieu et la pointe (par exemple dans la 1ère Partita, Double du «Tempo di Borea»), mais il doit toujours rester léger et aéré, à l'inverse du détaché appuyé «à la corde» de l'époque romantique.

In Sätzen mit rhythmisch-tänzerischem Charakter werden im allgemeinen kurze Notenwerte etwas länger und lange Notenwerte etwas kürzer ausgeführt:

In movements of a rhythmical, dance-like character, short notes are usually played a little longer and long notes a little shorter:

Dans les mouvements de caractère rythmé et dansant, on soutiendra davantage les valeurs courtes, alors que les valeurs longues seront écourtées:

1. Sonate, Fuga

1st Sonata, Fuga

1ère Sonate, Fuga



1. Partita, Tempo di Borea

1st Partita, Tempo di Borea

1ère Partita, Tempo di Borea



2. Sonate, Fuga

2nd Sonata, Fuga

2ème Sonate, Fuga



3. Sonate, Fuga

3rd Sonata, Fuga

3ème Sonate, Fuga



(Dieses Thema hat mehr gesanglichen Charakter)

(This theme has a more cantabile character)

(Ce thème a un caractère plutôt mélodique)

In Fugen wird die Gliederung des Themas durchgehend beibehalten, es sei denn, dieses erscheine in verändertem Charakter, wie in der Fuge der 3. Sonate, T. 113 u. folg., wo durch das Legato ein orgelartiger Klang entsteht.

In fugues, the phrasing of the theme is maintained throughout unless its character is altered, as in the Fugue of the 3rd Sonata, bar 113ff., where an organ-like sound is produced as a result of the legato.

L'articulation du thème sera maintenue tout au long de la Fugue, à moins que le «sujet» n'apparaisse sous une forme modifiée, comme dans la Fugue de la 3ème Sonate, mes. 113 et suiv., où le «legato» lui confère une sonorité proche de l'orgue.

Der Fingersatz berücksichtigt – wenn immer möglich – die Mehrstimmigkeit. Das Spiel in niedrigen Lagen bringt sehr oft klangliche Vorteile und ermöglicht den Gebrauch der vier Saiten im Sinne verschiedener Stimm- und Farbregister. Insbesondere in Sätzen, die keine Akkordgriffe aufweisen, verhilft uns dies zur Darstellung einer auch hier in höchstem Maße vorhandenen lebendigen Vielstimmigkeit:

As far as possible, the polyphonic texture is observed in the given fingering. Playing in lower positions is very often tonally advantageous, and makes possible, through the use of four strings, a greater variety of different voices and colours. This greatly facilitates the realisation of a consistent, lively polyphonic texture, particularly in those movements which have no chords:

Dans la mesure du possible, les doigtés tiennent compte des exigences de la polyphonie. L'utilisation des positions inférieures offre souvent des avantages sur le plan sonore et permet de jouer sur les quatre cordes afin d'enrichir la gamme des voix et des couleurs, surtout dans les mouvements ne comportant pas d'accords, où cela nous aide à faire sentir à l'auditeur la polyphonie omniprésente:

2. Partita, Giga

2nd Partita, Giga

2ème Partita, Giga



Der „mehrstimmige“ Fingersatz ist nicht immer der bequemste:

The „polyphonic“ fingering is not always the most comfortable:

Le doigté «polyphonique» n'est pas toujours le plus commode:

2. Sonate, Allegro

2nd Sonata, Allegro

2ème Sonate, Allegro



Dieser Orgelpunkt erinnert an das Spiel auf einer Laute:

1. Sonate, Fuga

This organ point is reminiscent of lute playing:

1st Sonata, Fuga



Indem wir die Finger liegenlassen, werden die Schwingungen nicht unterbrochen; auch die leere D-Saite darf nicht berührt werden.

When the fingers are not raised, there is no interruption in the oscillating movement; the open D string must not be touched.

Ces arpèges évoquent la technique du luth;

1ère Sonate, Fuga

Die folgenden Fingersätze verhindern das Übergreifen eines Fingers von einer Stimme in die andere und damit die Unterbrechung des gesanglichen Flusses:

The following fingerings prevent the encroachment of a finger from one part upon another part and the interruption of the cantabile flow:

En laissant les doigts appuyés, nous n'interrompons pas la résonance de la note pédale; il faut aussi veiller à ne pas effleurer la corde à vide de ré.

Les doigtés suivants sont destinés à empêcher un même doigt de sauter d'une voix à l'autre en interrompant de ce fait la continuité du chant:

1. Sonate, Adagio 1st Sonata, Adagio 1ère Sonate, Adagio



2. Sonate, Andante 2nd Sonata, Andante 2ème Sonate, Andante



Im Interesse einer korrekten Stimmführung sollten wir auch vor etwas komplizierteren und schwierigeren Fingersätzen nicht zurückschrecken:

In the interests of a correct voice-leading we should also not shy away from somewhat complicated and difficult fingerings:

Dans l'intérêt d'une conduite correcte des voix, nous ne devrions pas reculer devant certains doigtés plus compliqués et difficiles:

3. Sonate, Largo

3rd Sonata, Largo

3ème Sonate, Largo



Es kann vorkommen, daß der „unrichtige“ Fingersatz schöner klingt, so in der 1. Partita, Allemanda T. 19/20, wo aus diesem Grunde zwei Vorschläge der Wahl des Ausführenden überlassen bleiben.

It may happen that a "wrong" fingering sounds better. In the 1st Partita, Allemanda, bars 19/20, for instance, two suggestions are made and the choice is left to the performer's discretion.

Il peut arriver que le doigté «incorrect» sonne mieux, ainsi dans la 1ère Partita, Allemanda, mes. 19/20, où pour cette raison deux propositions sont laissées au choix de l'exécutant.

Die dynamische Gliederung eines Satzes ergibt sich aus dem formalen Aufbau. Innerhalb eines größeren dynamischen „Blocks“ gestalten sich die feineren Abstufungen in natürlicher Weise aus dem Verlauf der harmonischen und melodischen Linie (wobei das Ansteigen nicht immer ein Crescendo, das Absteigen nicht immer ein Decrescendo bedeuten muß – oft verhält es sich gerade umgekehrt). Daher beschränken sich auch die dynamischen Angaben des Herausgebers auf das Notwendige, sie möchten gleichsam nur als Richtlinien gelten. In Bachs großzügig angelegten Werken wären allzuvielen kleinen Nuancen unangebracht; lassen wir vielmehr den Komponisten selbst mittels seiner reichen Harmonik zu Wort kommen!

The dynamic scheme of a movement is a consequence of its general structure. Within a larger dynamic "block", the finer gradations naturally result from the movement of the harmonic and melodic line (an upward movement does not always signify a crescendo, however, nor does a downward movement always signify a diminuendo; indeed the exact opposite is often the case). Hence the editor's dynamic markings are also confined to the necessary minimum, and they can be regarded merely as guide-lines. In Bach's large-scale works, too many small nuances would be inappropriate; let us rather allow the composer to speak for himself in his own rich harmonic language!

Le choix des nuances est déterminé par la structure générale du morceau. Dans le cadre des grandes lignes dynamiques – simplement *f* ou *p* – il y a des nuances plus subtiles qui suivent d'une manière naturelle le dessin harmonique, mélodique et contrapuntique. Une ligne ascendante n'engendre pas nécessairement un crescendo, une ligne descendante un decrescendo – l'inverse est souvent vrai. C'est pourquoi les indications dynamiques proposées sont limitées à l'essentiel et conçues comme de simples suggestions. L'ampleur du message musical dont témoigne l'oeuvre de Bach s'accommode mal d'une surcharge de petites nuances; laissons plutôt le compositeur s'exprimer lui-même par la richesse de son langage harmonique.

Extravaganzen sind zu vermeiden, wie etwa ein mystisches *pp* in der Ciaccona, zu Beginn des Dur-Teils; abgesehen davon,

Such extravagant gestures as, for instance, a mystical *pp* at the beginning of the D major section in the Ciaccona are to be avoided; apart from the fact that such excessive nuances belong to a different

Tout excès est à éviter, comme par exemple un *pp* «mystique» dans la Chaconne, au début de la partie majeure; sans

daß solch übertriebene Nuancen einer anderen Stilperiode angehören, sind sie hier auch aus klanglichen Gründen nicht zu empfehlen. Für die Exposition eines Fugenthemas z. B. benötigen wir ein *mp* oder *mf*; die nachfolgende dynamische Steigerung ergibt sich von selbst aus der Klangfülle der hinzutretenden Stimmen und bedarf keiner zusätzlichen Überhöhung.

Die Dynamik dient als wesentliches Mittel zur Verdeutlichung der Polyphonie. Durch dynamische Differenzierung lassen sich mehrere Stimmen voneinander unterscheiden:

1. Sonate, Fuga

period and style, they are also not to be recommended here for reasons of sonority. In the first presentation of a fugue subject, for example, we require a *mp* or *mf*; the subsequent increase in dynamic intensity results quite naturally from the fullness of sound of the entering parts and requires no additional strength.

Dynamics play an essential part in the clarification of polyphony. Several parts can be distinguished from one another by means of dynamic differentiation:

1st Sonata, Fuga



compter qu'une telle exagération de nuances appartient au style d'une époque différente, elle est en l'occurrence à déconseiller pour des raisons sonores. Pour l'exposition d'un thème de fugue, par exemple, nous devrions recourir à un *mp* ou *mf*; la progression dynamique qui suit résulte de la plénitude sonore amenée par l'adjonction successive d'autres voix et ne demande pas d'apport supplémentaire.

Les nuances constituent un moyen essentiel pour clarifier la polyphonie. Elles permettent, par leur variété, de discerner plusieurs voix l'une de l'autre:

1ère Sonate, Fuga

1. Sonate, Siciliana

1st Sonata, Siciliana



1ère Sonate, Siciliana

In diesem Satz sollte die untere Stimme intensiver gespielt werden, da das höhere Register sowieso stärker klingt.

In this movement the lower part should be played with more intensity, as the higher register sounds stronger in any case.

Dans ce mouvement, la voix inférieure doit être jouée avec plus d'intensité, étant donné que la sonorité du registre supérieur émerge naturellement.

Thematisch wichtige Stimmen werden hervorgehoben:

Thematically important parts are to be given prominence:

Les voix thématiques importantes doivent être mises en évidence:

3. Sonate, Fuga

3rd Sonata, Fuga



3ème Sonate, Fuga

2. Sonate, Andante

2nd Sonata, Andante



2ème Sonate, Andante

Durch einen etwas stärkeren Bogendruck lassen wir die Melodie hervortreten. Die ostinate Schrittbewegung des Basses bleibt auch im *p* gut hörbar.

We cause the melody to become more prominent by means of a somewhat stronger bow pressure. The ostinato movement in the lower part remains clearly audible even in *p*.

Une pression d'archet un peu plus marquée permet de faire ressortir la mélodie. Le rythme continu de la basse reste présent même dans la nuance *piano*.

Bei Orgelpunkten braucht die liegende Stimme meistens nicht unterstrichen zu werden, denn sie klingt von selbst (insbesondere, wenn es sich um eine leere Saite handelt):

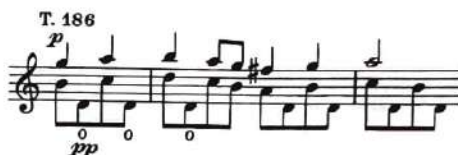
3. Sonate, Fuga

It is not usually necessary to emphasise the stationary part in organ points, as it is sufficiently resonant (particularly when it is an open string):

Les notes pédales ne doivent pas être trop soulignées, car elles sonnent d'elles-mêmes – particulièrement sur une corde à vide:

3rd Sonata, Fuga

3ème Sonate, Fuga



2. Partita, Ciaccona

2nd Partita, Ciaccona

2ème Partita, Ciaccona



Durch dynamische Abstufung entsteht ein farbiges, abwechslungsreiches Register-spiel:

Dynamic gradation results in a colourful and richly varied interplay of registers:

Un usage judicieux des nuances permet de colorer de façon variée les différentes voix:

1. Sonate, Fuga

1st Sonata, Fuga

1ère Sonate, Fuga



Auch Themen-Einsätze werden durch einen Wechsel in der Dynamik klar hervorgehoben (und nicht durch Zäsuren, welche den rhythmischen Fluß unterbrechen würden):

Thematic entries are also brought clearly into relief through a change in dynamics (and not through caesuras, which would interrupt the rhythmical flow):

Les entrées de thèmes, aussi, sont mises clairement en évidence par des changements de nuances (et non pas par des césures, qui interrompraient le flux rythmique):

1. Sonate, Fuga

1st Sonata, Fuga

1ère Sonate, Fuga



Zwischen *f* und *p* sind unzählige, feinste Abstufungen möglich. Sie sollen beim Hörer gleichsam den Eindruck einer Vielzahl von verschiedenen Stimmen erwecken, wie sie über die Grenzen unserer instrumentalen Möglichkeiten hinausreicht.

Akkorde werden, je nachdem, welcher Stimme wir den Vorrang geben wollen, von unten nach oben (↑) oder von oben nach unten (↓) gespielt, da die zuletzt erklingende Stimme die am besten hörbare ist. Die Art der Ausführung richtet sich nach dem Charakter der jeweiligen Stelle;

Innumerable nuances are possible between *f* and *p*. They should give the listener the impression, as it were, of a large number of different parts, the precise realisation of which is obviously beyond the possibilities of our instrument.

Chords are to be played from the lowest to the highest note (↑) or from the highest to the lowest note (↓) according to which part we are to emphasise, as the last sounding part is the most clearly audible one. The method of execution chosen is determined by the character of the passage in question; in order to avoid rhythmical

Entre *f* et *p* la gamme des nuances est immense. Ces nuances doivent éveiller chez l'auditeur l'impression d'une multiplicité de voix diverses dépassant même les limites de nos possibilités instrumentales.

Les accords seront exécutés, en fonction de la voix à mettre en évidence, de bas en haut (↑) ou de haut en bas (↓), puisque la note finale est celle qui ressortira le mieux. Le mode d'exécution varie selon le caractère de chaque passage; pour parer aux distorsions rythmiques, on évitera autant que possible d'arpéger les accords. On peut faire entendre simultanément les trois voix

zur Vermeidung rhythmischer Verzerrungen ist ein möglichst unarpeggiertes Akkordspiel anzustreben. Dreistimmige Akkorde können gleichzeitig, vierstimmige nahezu gleichzeitig gespielt werden. Die folgende (sehr schematische) Darstellung gibt eine annähernde Übersicht über die verschiedenen Möglichkeiten:

distortions, one should strive for a type of chord playing characterised by the least possible amount of arpeggiation. The parts can be played simultaneously in three-part chords and almost simultaneously in four-part chords. The following (very schematic) diagram provides an approximate summary of the different possibilities:

d'un accord, et quasi simultanément les quatre voix. Le tableau (schématique) suivant donne un aperçu des différentes possibilités:

dreistimmig:

three-part:

Accord à trois voix:

Thema in der
Theme in the
Le thème est dans la



Oberstimme
upper part
voix supérieure



Mittelstimme
middle part
voix médiane



Unterstimme
lower part
voix inférieure

vierstimmig:

four-part:

Accord à quatre voix:

Thema im
Theme in
Thème:



Sopran
Soprano
au soprano



Alt
Alto
à l'alto



Tenor
Tenor
au ténor



Baß
Bass
à la basse

*) Diese Art der Ausführung erfordert eine gut ausgebildete Bogentechnik: die D-Saite darf nur einmal angespielt werden, ein Zurückschlagen des Bogens (†) ist unbedingt zu vermeiden. Ein Anwendungsbeispiel dafür findet sich in der 2. Partita, Ciaccona, 1. Variation.

*) This manner of performance requires a well-developed bow technique: the D string should be struck only once, and a rebound of the bow (†) is to be definitely avoided. An example of its use can be found in the 2nd Partita, Ciaccona, variation 1.

*) Ce mode d'exécution exige une technique d'archet accomplie: il ne faut toucher qu'une seule fois la corde de ré, un aller et retour de l'archet (†) doit être absolument évité. On en trouvera un exemple d'application dans la Chaconne de la 2ème Partita, 1ère variation.

Das unarpeggierte Spiel der Akkorde wird durch eine verhältnismäßig geringe Bogenausgabe erleichtert. Unpassende Akzente und Härten vermeiden wir, indem wir den Bogen im mittleren Teil (nie am äußersten Frosch) und in der Nähe des Griffbrettes ansetzen (der Bogen steuert nach der Attacke dem Steg zu). Das Verlassen der nicht ausgehaltenen Stimmen soll nicht zu plötzlich, sondern so geschickt und unhörbar wie möglich erfolgen. Selbstverständlich müssen dabei auch die Finger genügend lange liegenbleiben.

Wenn mehrere Stimmen zugleich aus thematischen und harmonischen Gründen hörbar sein müssen, dürfen die Akkorde nicht arpeggiert werden:

Non-arpeggiated playing of chords is facilitated by means of a relatively restricted use of the bow. We can avoid unsuitable accents and roughnesses by starting with the middle part of the bow (never at the frog) and near the fingerboard (directing the bow towards the bridge after the initial attack). The quitting of parts which are not sustained should not be too sudden, but should be accomplished as skilfully and inaudibly as possible. It goes without saying that the fingers must also remain on the string for the necessary length of time.

If, for both thematic and harmonic reasons, several parts must be audible at the same time, the chords must not be arpeggiated:

L'exécution non arpégée des accords requiert peu d'archet. On évitera les accents incongrus et les duretés en utilisant le milieu de l'archet (jamais l'extrême talon!), en attaquant près de la touche, l'archet se dirigeant ensuite vers le chevalet. Il faudra quitter les voix non tenues sans heurts et le plus discrètement possible. Bien entendu, dans ces cas, les doigts resteront assez longtemps sur la corde.

Si pour des raisons à la fois thématiques et harmoniques plusieurs voix doivent être audibles en même temps, les accords ne seront pas arpégés:

1. Sonate, Fuga

1st Sonata, Fuga

1ère Sonate, Fuga



2. Partita, Ciaccona

2nd Partita, Ciaccona

2ème Partita, Ciaccona



(Das Thema erscheint hier in der Umkehrung)

(The theme appears in inversion here)

(Le thème apparaît ici dans son renversement)

Es sei darauf hingewiesen, daß alle Sätze durchwegs mehrstimmig angelegt sind, auch wenn dies nicht von vornherein aus dem Bild des Notentextes ersichtlich ist (latente Mehrstimmigkeit). Die leichte ausdrucksmäßige Betonung einzelner Noten, welche Bestandteil eines Themas oder Themen-Fragmentes sind, erfolgt sowohl durch den Bogen als auch durch die linke Hand; sie darf natürlich nicht übertrieben werden.

Themen-Fragmente finden sich in den Zwischenspielen der Fugen häufig:

It should be pointed out that all the movements have a polyphonic texture throughout, even when this is not obvious at first from the appearance of the musical text (latent polyphony). The light, expressive accentuation of individual notes which are part of a theme or the fragment of a theme is effected both by the bow and by the left hand; it must not be exaggerated, of course.

Fragments of themes are to be found mainly in the episodes of fugues:

Il convient de souligner que tous les mouvements des Sonates et Partitas sont conçus polyphoniquement, même si l'image suggérée par le graphisme musical n'en donne pas immédiatement l'apparence (polyphonie latente). La légère accentuation expressive donnée à certaines notes faisant partie d'un thème ou d'un fragment de thème peut procéder aussi bien de la main gauche que de l'archet; elle ne doit bien entendu pas être exagérée.

Des fragments de thèmes se trouvent nombreux dans les divertissements des Fugues:

3. Sonate, Fuga

3rd Sonata, Fuga

3ème Sonate, Fuga



mit anschließender Umkehrung:

followed by the inversion:

suivi de son renversement:



Baßnoten als harmonische Stütze dürfen nicht vernachlässigt werden:

Bass notes as harmonic pillars should not be ignored:

Les notes de basse, en tant que soutien harmonique, ne doivent pas être négligées:

1. Partita, Corrente

1st Partita, Corrente

1ère Partita, Corrente



Die hier hervorgehobenen Noten geben den - in dieser Variation verschobenen - Chaconne-Rhythmus wieder:

The notes given prominence here mark the chaconne rhythm - syncopated in this variation:

Les notes mises en évidence ci-dessous rendent le rythme - en l'occurrence décalé - de la Chaconne:

2. Partita, Ciaccona

2nd Partita, Ciaccona

2ème Partita, Ciaccona



Es ist ein wesentliches Merkmal der Bachschen Phrasierung, daß sie sich über den Taktstrich hinwegsetzt: melodische Schwerpunkte fallen sehr oft nicht mit schweren Taktteilen zusammen.

An essential feature of Bach's phrasing is that it disregards the bar-line: melodic inflections frequently do not coincide with strong beats.

Une des caractéristiques du phrasé de Bach est de ne pas tenir compte de la barre de mesure: les points d'appui mélodiques tombent rarement sur les temps forts de la mesure.

Das Hauptthema aller drei Fugen ist auf-taktig. Durch ein leichtes Hervorheben der ersten Note wird die Klarheit der jeweiligen Einsätze gewährleistet, während sie durch eine Betonung der schweren Takteile zerstört würde:

1. Sonate, Fuga
1st Sonata, Fuga
1ère Sonate, Fuga



The main subject in each of the three fugues begins on the up-beat. The clarity of the respective entries is guaranteed by a slight emphasis on the first note; it would be destroyed if the strong beats were stressed:

2. Sonate, Fuga
2nd Sonata, Fuga
2ème Sonate, Fuga



Le thème principal des trois Fugues commence par une levée. Une légère accentuation de la première note garantit la clarté de chaque entrée, clarté que compromettrait un appui sur le temps fort de la mesure:

Die vom Thema her gegebene Phrasierung im Gegentakt läßt sich durch den ganzen Satz hindurch verfolgen:

1. Sonate, Fuga

The off-the-beat phrasing of the theme in the following example is maintained throughout the movement:

1st Sonata, Fuga



On peut poursuivre tout au long de la Fugue le phrasé rythmique donné par le thème:

1ère Sonate, Fuga

Die Betonung des Phrasenendes sollte vermieden werden, insbesondere, wenn dieses mehrstimmig ist und auf einen schweren Takteil fällt:

1. Sonate, Fuga

The accentuation of the end of a phrase should be avoided, especially if it is polyphonic and falls on a strong beat:

1st Sonata, Fuga



L'accentuation d'une fin de phrase devrait être évitée, en particulier lorsque celle-ci est à plusieurs voix et tombe sur le temps fort de la mesure:

1ère Sonate, Fuga

Hier dürfen wir dagegen nicht durch ein Decrescendo in jedem Takt in Monotonie verfallen; trotz der Kürze des Motivs handelt es sich um zweitaktige Perioden:

2. Sonate, Fuga

In the following example, on the other hand, we should not lapse into monotony by introducing a decrescendo in every bar; we have to think in terms of two-bar periods here, in spite of the shortness of the motive:

2nd Sonata, Fuga



Ici en revanche, un decrescendo dans chaque mesure engendrerait la monotonie; malgré la brièveté du motif, il s'agit de périodes de deux mesures:

2ème Sonate, Fuga

Immer sind längere Perioden anzustreben, wobei versucht werden soll, den Phrasierungsbogen so weit wie möglich zu spannen, um eine Zerstückelung der großen Linien zu vermeiden.

Hier überschneiden sich die Phrasen (das e' ist gleichzeitig melodischer Abschluß der ersten und rhythmischer Anfang der zweiten Phrase):

3. Partita, Loure

We should always strive for longer periods, and attempt to extend the individual phrases as far as possible, so as to avoid chopping up the expansive melodic lines.

In this example, the phrases overlap (the e' is both the melodic conclusion of the first and the rhythmical beginning of the second phrase):

3rd Partita, Loure



Il faut tendre à établir des périodes aussi longues que possible, et conférer à leurs nuances une ligne très ferme afin de ne pas en rompre la continuité ou en atténuer l'ampleur du souffle.

Ici les phrases s'interpénètrent (le mi étant en même temps la conclusion mélodique de la première et le début rythmique de la deuxième phrase):

3ème Partita, Loure

Das Vibrato ist im allgemeinen nur sparsam zu verwenden. Der Klang unseres Instrumentes soll sich nach Möglichkeit durch dessen Eigenvibration entfalten. Insbesondere bei Doppelgriffen entstehen Obertöne, so daß schon ein sehr diskretes Vibrato große Schwingungen erzeugt. Oft wird gerade durch ein kaum spürbares Beben, verbunden mit starkem senkrechtem Fingerdruck der linken Hand und einem engen Kontakt des Bogens mit der Saite, der Ausdruck noch erhöht (siehe 2. Partita, Ciaccona T. 132 u. folg., 3. Sonate, Adagio T. 34 u. folg.).

Henryk Szeryng

In general, vibrato is to be used only sparingly. The sound of our instrument should unfold as far as possible through its own vibration. In the case of double-stops in particular, there are overtones, so that even a very discreet vibrato produces sufficient oscillations. A barely noticeable vibrato, combined with strong vertical finger pressure in the left hand and a close contact of the bow with the string, often heightens the expression (see 2nd Partita, Ciaccona, bar 132ff.; 3rd Sonata, Adagio, bar 34ff.).

Henryk Szeryng

D'une manière générale, il faut utiliser le vibrato avec parcimonie. Le son de notre instrument doit autant que possible se développer de par sa propre vibration. Les doubles cordes, en particulier, font naître des harmoniques, de sorte qu'un vibrato même très discret suscite déjà d'importantes résonances. Souvent c'est précisément par une légère oscillation, liée à une pression verticale du doigt de la main gauche et un contact étroit entre l'archet et la corde (à proximité du chevalet), que l'expression peut atteindre son véritable épanouissement (v. 2ème Partita, Ciaccona mes. 132 et suiv., 3ème Sonate, Adagio mes. 34 et suiv.).

Henryk Szeryng

Allgemeine Erläuterungen

General Comments

Considérations générales

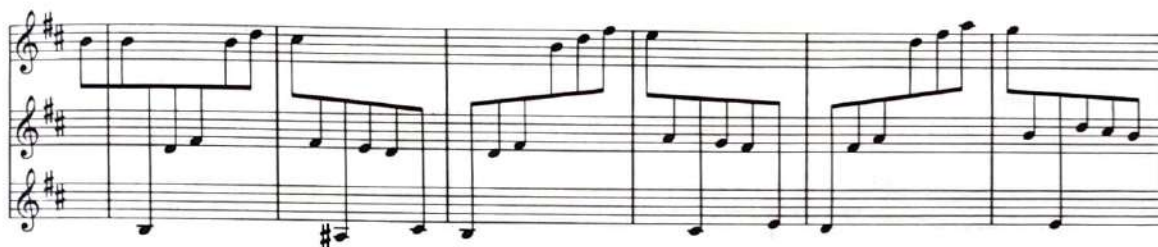
Das Autograph der „Sei Solo/a/Violino/senza/Basso/accompagnato/Libro Primo./da/Joh:Seb:Bach./ao.1720.“

(Faksimileausgabe Bärenreiter, Kassel 1958) läßt durch seine Notationsweise der kontrapunktischen Sätze die reale Polyphonie exakt erkennen. In den einstimmigen Sätzen finden wir eine latente Mehrstimmigkeit der melodischen Linie, wenn wir daran denken, daß unser „inneres Ohr“ die dem melodischen Duktus zugrundeliegenden Harmonien weiterhören kann. Eine Dreistimmigkeit z. B. der Corrente aus der h-Moll-Partita kann auf folgende Weise graphisch dargestellt werden:

In the autograph of the "Sei Solo/a/Violino/senza/Basso/accompagnato/Libro Primo./da/Joh:Seb:Bach./ao.1720."

(facsimile edition, Bärenreiter, Cassel, 1958) the contrapuntal movements are notated in such a way that the real polyphony can be recognised exactly. In the monophonic movements we find a latent polyphony in the melodic line when we consider that our "inner ear" can also hear the harmonies which undergird the melodic flow. A three-part texture in the Corrente of the B minor Partita, for instance, can be graphically represented in the following manner:

Le manuscrit autographe des «Sei Solo/a/Violino/senza/Basso/accompagnato/Libro Primo./da/Joh:Seb:Bach./ao.1720.» (édition du fac-similé Bärenreiter, Kassel 1958) permet, à travers sa notation, de déceler avec précision la polyphonie. Dans les parties monodiques, la ligne mélodique sous-entend plusieurs voix que nous pouvons percevoir si nous considérons que notre «oreille intérieure» est capable de suivre les harmonies suggérées par le conduit mélodique. Dans la Courante de la Partita en si mineur une construction à trois voix peut être représentée graphiquement de la manière suivante:



Werden die vom inneren Ohr weiterzuhörenden Töne der drei Stimmen zu einer permanent klingenden Stimme erweitert, so ergibt sich die folgende dreistimmige Partitur:

If the notes of the three parts which are also heard by the "inner ear" are extended to form a continuous sounding part, the following three-part score is the result:

En développant les trois lignes sonores entendues par l'oreille intérieure on peut réaliser la partition à trois voix suivante:



Die Artikulationen, in diesen Werken in seltener Ausführlichkeit von Bach notiert, sind nur dort zu ergänzen oder zu ändern, wo Analogien und die Konventionen der Bach-Zeit dies rechtfertigen. Das Double der Sarabande der h-Moll-Partita z. B. hat Bach ohne Artikulationen belassen. Der Phantasie des Spielers waren in der Generalbasszeit einerseits große Freiheiten eingeräumt, andererseits kannte der gebildete Musiker die Konventionen seiner Zeit. Im allgemeinen gilt nach Quantz die Regel, daß Stufengänge breiter zu artikulieren sind als Sprünge, wobei aber zu beachten ist, ob diese Sprünge mehr profiliert rhythmischen oder mehr kantablen Charakter tragen. Im letzteren

Only a few of the articulation marks in these works have been notated in full by Bach himself, and additions or alterations should only be made in those places where they can be justified by reference to analogous conventional procedures in Bach's time. Bach left the Double of the Sarabande of the B minor Partita without articulation marks, for instance. During the basso continuo period, on the one hand, the player was allowed to give free rein to his inventive skill; on the other hand, the professional musician was well aware of the conventions of his period. According to Quantz, the general rule was that stepwise progressions were to be articulated more broadly than leaps; at the same time

Les articulations (liaisons) notées par Bach avec une rare précision ne doivent être complétées ou modifiées que lorsque des analogies ou des conventions de l'époque de Bach le justifient. Le Double de la Sarabande de la Partita en si mineur, par exemple, n'a été pourvu d'aucune liaison par Bach. A l'époque de la basse chiffrée, une grande liberté était laissée à l'inspiration de l'exécutant; d'autre part, le musicien cultivé connaissait les conventions de son époque. D'après Quantz, on applique d'une manière générale la règle attribuant aux passages par degrés conjoints des liaisons plus longues qu'aux passages procédant par sauts; encore faut-il tenir compte du caractère plutôt rythmique ou

Falle faßt man gerne Noten, die zur selben Harmonie gehören, unter einem Bogen zusammen. Oft bleibt dem Spieler die Entscheidung überlassen, ob Melodie, Rhythmus oder Harmonie bestimmend für die Wahl der Artikulationen sind. Immer muß eine sinnvolle Deklamation die Ausdruckskraft der musikalischen Linie im Rahmen des gegebenen Affektgehaltes steigern. Diese allgemeinen Regeln müssen im Bewußtsein angewendet werden, daß es meist mehrere Möglichkeiten des Könnens und nicht eine eindeutige Pflicht des Müssens gibt.

Die *Dynamik* der Bach-Zeit kennt nicht die emphatischen Kontraste der Romantik. Der Unterschied zwischen *forte* und *piano* ist geringer, als in der Musik des 19. Jahrhunderts. Um so mehr müssen die sensiblen dynamischen Feinheiten, die jeder Melodie immanent sind, aufgespürt und nachgezeichnet werden. Die dynamischen Effekte *crescendo-diminuendo* sind in den Musikdrucken des 17. und frühen 18. Jahrhunderts selten zu finden, was nicht bedeutet, daß sie nicht angewendet wurden; die Gesangsschulen und theoretischen Schriften der Barockzeit geben Auskunft darüber. So wird z. B. die Dissonanz betont und deren Auflösung wieder leiser gespielt, d. h. entspannt. Das *diminuendo*, über eine lange Strecke mit *f - p - pp* angegeben, findet sich z. B. im letzten Satz des Concerto grosso op. 6 Nr. 8 von Arcangelo Corelli. Eine klare Gliederung der einstimmigen Sätze muß den Gang der Harmonie durch Atemzäsuren und die feine Dynamik verdeutlichen.

Im übrigen ist der Affektgehalt eines Satzes bestimmend für die Dynamik, wobei nicht vergessen werden sollte, daß das Violinspiel dieser Zeit, die gleichzeitig auch eine Zeit der großen Sänger war, vom Interpreten einen Reichtum an feinen Nuancen fordert. Die langsamen Sätze der Bachschen Solosonaten und -partiten sind sicher in der Vorstellung des expressiven, sensiblen Geigentons komponiert. Der Geigenton vermag deutlich darzustellen, wie hochgespannt die Erregungsabläufe der langsamen improvisatorischen Einleitungssätze und auch der schnellen Schlußsätze sind. Ebenso muß der Geigenton den langsamen Binnensätzen die kanthabile Ruhe geben, die sie fordern. In den Fugen stellt Bach die strenge Polyphonie über die Möglichkeit ihrer realen Darstellung und erreicht mit einem Minimum an Mitteln (Violine) ein Maximum an polyphonem Reichtum, der ebenso dynamisch nachgezeichnet werden muß, führt er doch zu stärksten inneren Spannungen. Daß die Benutzung historischer Instrumente dem allen nicht widerspricht, lehrt ihr Gebrauch. Immer sind nach Quantz beim Zuhörer die Leidenschaften zu erregen

it had to be carefully observed whether these leaps had a more pronounced rhythmic or a more cantabile character. In the latter case, notes which belong to the same harmony are preferably played in the one bow. It is often left to the player to decide whether melody, rhythm or harmony should determine the choice of articulation. At all times a meaningful declamation must increase the expressive power of the musical line within the bounds of the given affective content. Although these general rules should be observed, it must be remembered that there are usually several possibilities of execution and that it is not a question of only one obligatory way of performing a piece.

The dynamics of Bach's period did not have the emphatic contrasts of the Romantic period. The difference between *forte* and *piano* is smaller than in music of the 19th century. Consequently, the dynamic refinements which are present in every melody must be sought out and reproduced in performance. Although the dynamic effects of *crescendo* and *diminuendo* are rarely found in the printed music of the 17th and 18th centuries, this does not mean that they were not used. The singing methods and theoretical writings of the Baroque period provide information about them. For instance, a dissonance is stressed and its resolution played more gently, i. e. in a more relaxed manner. A *diminuendo* over a long stretch, notated *f-p-pp*, is to be found in the last movement of Arcangelo Corelli's Concerto grosso Op. 6 no. 8. A clear articulation of the monophonic movements must clarify the harmony through "breathing spaces" and carefully considered dynamics. Otherwise, the dynamics of a movement are conditioned by the affective content. It should be remembered that the violin playing of this period, which was also a time of great singers, demands a rich variety of fine nuances from players. The slow movements of Bach's solo sonatas and partitas were certainly composed with an expressive, sensitive violin tone in mind. The violin tone can clearly show the degree of tension in the highly-charged flow of the slow, improvisatory opening movements and in the quick final movements. At the same time, the violin tone must provide the slow inner movements with the gentle cantabile quality which they require. In the fugues, Bach places strict polyphony beyond the possibility of its actual realisation and achieves a maximum of polyphonic richness with a minimum of means (violin). This has also to be effected by means of dynamics, resulting in the most powerful inner tensions. The same applies when instruments of the period are used. According to Quantz (*Versuch einer Anweisung*,

plutôt chantant de ces sauts. Dans ce deuxième cas, on sera enclin à grouper sous un même coup d'archet les notes appartenant à une même harmonie. Il appartient souvent à l'exécutant de décider si c'est la mélodie, le rythme ou l'harmonie qui détermine le choix des coups d'archet. Il faut toujours rechercher une déclamation apte à dégager la force expressive de la ligne musicale conformément à son contenu émotionnel. Ces règles générales doivent être appliquées en partant du principe qu'elles laissent à chacun de nombreuses possibilités d'applications et ne doivent pas devenir autant de contraintes.

Les nuances, à l'époque de Bach, ne connaissent pas l'emphase des contrastes du Romantisme. La différence entre *forte* et *piano* est moins accusée que dans la musique du XIXe siècle. Il est d'autant plus nécessaire de ressentir et de pouvoir rendre les plus subtiles inflexions attachées à chaque phrase. On trouve rarement imprimées dans les éditions du XVIIe et du début du XVIIIe siècle les indications *crescendo-diminuendo*, ce qui ne signifie pas pour autant qu'on ne les appliquait pas. Les méthodes de chant et les écrits théoriques de l'époque baroque nous donnent des renseignements sur ce point. Ainsi, la dissonance est accentuée et sa résolution atténuée comme une détente. On trouve par exemple dans le dernier mouvement du Concerto Grosso Op. 6 No 8 d'Arcangelo Corelli un *diminuendo* sur une longue phrase qui est indiqué par *f - p - pp*. Une structure claire des parties monodiques doit mettre en évidence la marche de l'harmonie par des respirations et par la subtilité des nuances.

Par ailleurs, c'est le contenu affectif qui détermine les nuances, et l'on se souviendra à ce propos que l'art du violon de l'époque de Bach, qui était aussi une époque de grands chanteurs, exigeait de l'interprète une gamme extrêmement riche et raffinée de nuances. Les mouvements lents des Sonates et Partitas de Bach ont certainement été composés en pensant à la sensibilité sonore spécifique du violon. La sonorité du violon est à même de rendre avec autant d'intensité le potentiel émotif du style improvisé des mouvements lents introductifs que celui des mouvements rapides finals. C'est également la sonorité du violon qui doit conférer aux mouvements lents intermédiaires le calme exigé par leur cantilène. Dans les fugues, la stricte polyphonie de Bach dépasse de beaucoup l'image de sa réalisation écrite, et atteint avec un minimum de moyens (le violon) un maximum de richesse polyphonique. Celle-ci doit également être mise en évidence par les nuances, car elle conduit à la plus grande intensité d'émotion. On pourra constater à l'usage que l'utilisation d'instruments

und zu stillen. (Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752, Faksimile der 3. Aufl. 1789, Kassel und Basel 1953.)

Die in den Sonaten und Partiten vorkommenden Verzierungen betreffen nur die sogenannten „wesentlichen Manieren“ und sind von Bach oft ausgeschrieben. Gelegentlich sind Verzierungen in Analogie zu ergänzen, wie etwa der übliche Triller auf der Penultima der Hauptkadenzen. Die Verzierungen dieser Zeit beginnen genau mit der Zählzeit, sie müssen in langsamen Sätzen ruhiger gespielt werden als in schnellen. Der Triller hat generell mit der oberen Nebennote zu beginnen, auch wenn diese bereits vorausgeht (tremblement détaché). Geht die obere Nebennote im Triller unter dem gleichen Artikulationsbogen voraus, so wird sie übergehalten. Der Triller beginnt in diesem Fall kurz nach der Zählzeit mit der Hauptnote (tremblement lié).

Ob der Triller einen Nachschlag oder eine Antizipation hat und damit auf der Hauptnote stehen bleiben muß (point d'arrêt), richtet sich, wenn von Bach nicht ausgeschrieben, nach dem Charakter der Stelle und dem Geschmack des Ausführenden. Das Anhalten des Trillers (point d'arrêt) erfolgt bei zweiteilig aufzuteilenden Notenwerten auf die zweite Hälfte,

die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752; facsimile of the third printing, 1789, Cassel and Basel, 1953), the listener's feelings were to be continually excited and calmed.

The embellishments which occur in the sonatas and partitas are only the so-called "essential ornaments" which were often written out in full by Bach. Occasionally embellishments have to be completed by analogy with others; an example of this is the customary trill on the penultimate note at perfect cadences. The embellishments of this period begin exactly on the beat and must be played more gently in slower movements than in quicker movements. Generally speaking, the trill has to begin with the upper auxiliary note, even when this note already precedes it (*tremblement détaché*). If the upper auxiliary note precedes the trill under the same slur, it is tied over. In this case, the trill begins with the principal note shortly after the beat (*tremblement lié*).

It depends on the nature of the passage and the taste of the performer whether a trill which has not been written out in full by Bach has an after-beat or an anticipation and, consequently, must remain on the principal note (*point d'arrêt*). The end of the trill (*point d'arrêt*) is on the second half of the note when the note-values are divisible by two



and on the last third of the note when the note-values are divisible by three.



This form of the trill is employed particularly at cadences. The duration of the "variable" long grace-notes, the majority of which are essentially accented passing-notes, can be left to the intuition and taste of the player. Example: Menuet II from the E major Partita, bar 2



In seinem „Versuch einer gründlichen Violinschule“, Augsburg 1756, Faksimile-Ausgabe Leipzig 1956, VII. Hauptstück § 1, schreibt Leopold Mozart, daß der Bogenstrich „das Mittelding sey, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir erst die angezeigten Affecten bei den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzt werden“. Vor allem die Bogenbehandlung schafft für diese Musik die technischen Möglichkeiten zur Realisierung des beabsichtigten

In his "Versuch einer gründlichen Violinschule", Augsburg 1756 (facsimile edition Leipzig 1956, Section VII § 1), Leopold Mozart writes that, by making intelligent use of the bow, we are able to "arouse the emotions of the listeners in the way intended". Above all, the treatment of the bow in this music makes it technically possible for the player to perform it with the appropriate expression. Playing of chords, expressive cantabile playing, and the

historiques ne contredit nullement ce qui précède. D'après Quantz encore, il importe de toujours éveiller et apaiser les passions chez l'auditeur (Quantz: «Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen», Berlin 1752, fac-similé de la 3e édition 1789, Kassel et Bâle 1953).

Dans les Sonates et Partitas, Bach n'a noté que les ornements les plus courants, qui sont souvent transcrits en toutes notes. Occasionnellement, ils sont à compléter selon des analogies, comme par exemple le trille habituel sur l'avant-dernière note des principales cadences. Les ornements de cette époque commencent exactement sur le temps; ils doivent être joués plus calmement dans les mouvements lents que dans les mouvements rapides. Le trille doit généralement commencer par la note supérieure, même si celle-ci le précède (*tremblement détaché*). Si cette note supérieure est comprise dans le même coup d'archet que le trille, elle sera tenue et liée à ce dernier. Le trille commence alors peu après le temps par la note principale (*tremblement lié*).

La résolution du trille avec ou sans point d'arrêt dépend du caractère du passage ou du goût de l'exécutant, à moins que Bach ne l'ait notée avec précision. Ce point d'arrêt se situera sur la deuxième moitié

ou le troisième tiers de la note, selon sa valeur binaire ou ternaire.

Cette forme de trille a été utilisée tout particulièrement dans les cadences. La durée variable des appogiatures constituant une sorte de libre broderie peut être laissée au goût des interprètes.

Exemple: Menuet II de la Partita en mi majeur, mes. 2

Dans son «Essai d'une école méthodique du violon» (Versuch einer gründlichen Violinschule), Augsburg 1756, édition facsimilé Leipzig 1956, VII, pièce principale § 1, Léopold Mozart écrit: «que le coup d'archet - utilisé à bon escient - est le moyen par lequel nous sommes à même d'éveiller chez l'auditeur les émotions suggérées par la musique». C'est avant tout la maîtrise de l'archet qui crée les possibilités techniques de réaliser les inten-

Ausdrucks. Akkordspiel, kantable Expressivität und Mannigfaltigkeit der Artikulationen verlangen eine ökonomische Bogeneinteilung, bei der Druck und Zug so kompensiert werden, daß schlechte Betonungen unmöglich sind, wobei außerdem darauf zu achten ist, daß die sensible Dynamik und Agogik auch im Dienste der Phrasierung, d. h. der Konstruktion stehen und als Mittel zur Verdeutlichung der Gliederung eines Satzes genutzt werden müssen. Das Akkordspiel ist klanglich oft unbefriedigend, wenn heftige und zu schnelle Bewegungen des Bogens ungewollte Akzente setzen. In den langsamen Sätzen wird die melodische Linie durch stützende Akkorde quasi begleitet. Hier sind beim Akkordspiel musikalisch widersinnige Betonungen zu vermeiden. Ebenso kann das Arpeggio nach unten, das Zurückschlagen der Akkorde, genauso wohlklingend ausgeführt werden, wie das runde Arpeggio nach oben, wobei auch hier daran zu denken ist, daß unser inneres Ohr kurz angespielte Töne weiterzuhören in der Lage ist. Oft kann eine sinnvolle Aufteilung des Arpeggio (zwei plus zwei, eins plus drei, drei plus eins) die „Stimmigkeit“ der Akkorde und das polyphone Gewebe besser verdeutlichen. Das Zurückschlagen der Akkorde wird von Rameau in seinen „Pièces de clavecin en concert“ ausdrücklich erwähnt: „Aux endroits où l'on ne peut aisément exécuter deux ou plusieurs notes ensemble ou bien on les harpège en s'arrêtant à celle du côté de laquelle le chant continue; ou bien on préfère, tantôt les celles d'en bas; selon l'explication suivante.“ (Dort wo es schwierig ist, zwei oder drei Töne gleichzeitig zu spielen, arpeggiert man diese und hält den Ton, von dem aus die Melodie fortgesetzt wird, oder man gibt bald den höchsten, bald den tiefsten Noten den Vorzug . . .) Ohne in die Kontroverse um den sogenannten Bach-Bogen eingreifen zu wollen, sei daran erinnert, daß mit dem modernen konkaven Bogen drei Töne über eine kurze Dauer gleichzeitig klanglich befriedigend gehalten werden können, wenn Bogendruck und -geschwindigkeit entsprechend gewählt werden. Das Akkordspiel muß nicht den klanglichen Fluß zerhacken, wenn es wohlklingend ausgeführt wird, d. h. wenn die Affekte des Spielers sich nicht im Technischen sondern im Expressiven manifestieren. Für das Passagenwerk gleich welcher Artikulation sollte die Regel gelten, daß alle Noten gleich lang bzw. gleich kurz artikuliert werden. Der gut trennende Détachéstrich ist der Grundstrich für die schnellen Sätze, ihm sind die geforderten Artikulationen sinnvoll einzupassen. Wir wissen aus der „Aufrichtigen Anleitung“ zu den Inventionen, daß die Kantabilität die Klangvorstellungen Bachs auch auf den Tasteninstrumenten be-

various types of articulation all require an economical distribution of the bow in which bow-pressure and bow-stroke are manipulated in such a way that there is no possibility of wrong accentuations and in which care must be taken that dynamics and agogics are used judiciously in the service of phrasing, i. e. of structure, and as a means of clarifying the over-all shape of a movement. The sound of chordal playing is often unsatisfactory when vigorous and too quick movements of the bow create undesirable accents. In the slow movements the melodic line is quasi accompanied by supporting chords. In playing these chords, accents which are contrary to the musical sense are to be avoided. The arpeggio starting from the highest note – the “recoil” of the chord – can also be played just as sonorously as the full-sounding arpeggio starting from the lowest note. It should also be remembered in this context that our inner ear is able to continue hearing those notes that have only been touched upon. An intelligent division of the arpeggios (two plus two, one plus three, three plus one) can often give greater clarity to the “voice leading” of the chords and the polyphonic web. The recoil of chords is expressly mentioned by Rameau in his “Pièces de clavecin en concert”: “Aux endroits où l'on ne peut aisément exécuter deux ou plusieurs notes ensemble ou bien on les harpège en s'arrêtant à celle du côté de laquelle le chant continue; ou bien on préfère, tantôt les celles d'en bas, selon l'explication suivante.” (“In those passages where it is difficult to play two or three notes at the same time, they are arpeggiated and the melody note is sustained; or sometimes the highest, sometimes the lowest notes are given prominence . . .”) Without wishing to become involved in the controversy surrounding the so-called Bach bow, it should be borne in mind that with the modern concave bow three notes can be played together satisfactorily for a short space of time if the correct bow pressure and speed are chosen. The playing of chords must not distort the euphonious flow of sound, i. e. when the player is concentrating more on musical expression than on technical display. In passage work, no matter what articulation is required, the player should abide by the rule that all notes are to be articulated equally long or equally short. The well-separated détaché stroke is the basic bow-stroke in the quick movements, and the required articulations have to conform meaningfully to it. We know from the “Candid Introduction” to the Inventions that Bach's ideas of sonority were also associated with cantabile playing in the case of keyboard instruments: “... to desire above all else a cantabile style in playing . . .” (J. S. Bach, Inventions

tions expressives de cette musique. Le jeu d'accords, la cantilène expressive et la variété des coups d'archet exige une certaine économie dans la division de l'archet, le poids et la vitesse devant se compenser de manière à rendre impossible toute fausse accentuation. Et bien entendu il faut veiller à ce que toutes ces subtilités tant dynamiques qu'agogiques soient également au service du phrasé, c'est-à-dire de la construction, de même qu'à la clarification de la structure d'un mouvement. L'exécution d'accords est souvent insatisfaisante au point de vue sonore, lorsque des mouvements brusques de l'archet provoquent des accents involontaires. Dans les mouvements lents, la ligne mélodique est comme soutenue par des accords d'accompagnement. C'est là qu'il s'agit particulièrement d'éviter des accentuations illogiques. De même en arpégeant l'accord de haut en bas on peut obtenir un aussi bon résultat sonore que par l'arpège arrondi traditionnel de bas en haut. Là aussi, il convient de se souvenir que notre oreille intérieure est capable de prolonger la perception de sons fugitifs. Souvent une judicieuse répartition de l'arpège (deux plus deux, un plus trois, trois plus un) permet de mieux préciser la nature sonore des accords et la trame polyphonique. La réversibilité des accords est prévue d'une manière explicite par Rameau dans ses “Pièces de clavecin en concert”: “Aux endroits où l'on ne peut aisément exécuter deux ou plusieurs notes ensemble, ou bien on les harpège en s'arrêtant à celle du côté de laquelle le chant continue, ou bien on préfère tantôt les celles d'en-bas . . .” Sans vouloir entrer dans la controverse autour de ce qu'on appelle “l'archet Bach”, il convient de rappeler qu'avec les archets concaves modernes il est possible de tenir un accord de trois sons pour une courte durée de manière satisfaisante si le poids et la vitesse de l'archet sont choisis en conséquence. L'exécution des accords ne risque pas de hacher le discours sonore si elle est conduite avec un souci de la sonorité et si la personnalité de l'interprète se manifeste non sur le plan technique mais sur celui de l'expression. Dans les traits, quel qu'en soit le coup d'archet, il s'agit de conserver à chaque note la même longueur (ou brièveté). Le détaché bien net est le coup d'archet de base pour les mouvements rapides, et les articulations doivent s'y adapter. Nous savons par l'introduction à ses “Inventions” que c'est le “cantabile” qui correspondait à la conception sonore de Bach, même sur un instrument à clavier “am allermeisten aber eine kantable Art im Spielen zu erlangen” (J. S. Bach: “Inventionen und Sinfonien”, fac-similé d'après le manuscrit original (1723), propriété de la Deutsche Staatsbibliothek, Peters Leipzig, O. J.).

stimmte: „... am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen...“ (J. S. Bach, Inventionen und Sinfonien, Faksimile nach der im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Urschrift [1723], Peters, Leipzig, J.). Die Wahl des *Fingersatzes* unterliegt heute der unverzichtbaren Forderung nach der Perfektion der Intonation und der Glätte der Technik, bei der hörbare, technische glissandi vermieden werden. Mit Hilfe der Spreiztechnik und umgekehrt der Technik, die Finger aus der normalen Quartstellung in Halbtönen nebeneinander zu setzen, gelingt es, den kantablen, ungebrochenen Fluß auch bei Akkordspiel zu gewährleisten, wobei das Liegenlassen der Finger als Voraussetzung praktiziert werden sollte. Die unteren hell und klar klingenden Lagen mit entsprechend glatter Saitenwechseltechnik des rechten Arms muß bevorzugt werden. Das Spiel in hohen Lagen und der hieraus resultierende spezifische Klang war der Bach-Zeit weitgehend unbekannt, ebenso gehört der *una-corda*-Effekt einer späteren Zeit an.

Das *Vibrato* auf den Streichinstrumenten wurde in der Zeit Bachs vor allem als Auszierung von langen Noten, meist mit einem crescendo-diminuendo-Effekt verbunden, gelehrt. Das moderne Violinspiel erfordert ein permanentes *Vibrato* als Tribut an den Geschmack unserer Zeit. Die Interpretation alter Musik auf modernen Instrumenten sollte allerdings, der Interpretation romantischer Musik entgegengesetzt, eine gleichmäßige, nicht zu schnelle Bewegung anwenden. Der Klang der Barockinstrumente erlaubt auch heute nur den wesentlich eingeschränkten Gebrauch des *Vibrato*.

Es sei daran erinnert, daß Bach, der Tradition seiner Familie getreu, zunächst einmal Geiger war und seine Solosonaten und -partiten sicherlich auch selbst gespielt hat (s. *Fingersatz* im Autograph Partita III, Satz 3, T. 34). Es ist anzunehmen, daß die Sonaten und Partiten nicht nur in der Kammermusik, sondern auch in der Kirchenmusik Verwendung fanden. Forkel schreibt bei der Aufzählung der Bachschen Werke unter „Instrumentalsachen“: „Es gibt wenige Instrumente, für welche Bach nicht etwas komponiert hat. Zu seiner Zeit wurde in der Kirche während der Communion gewöhnlich ein Concert oder Solo auf irgend einem Instrument gespielt. Solche Stücke setzte er häufig selbst, und richtete sie immer so ein, daß seine Spieler dadurch auf ihren Instrumenten weiter kommen konnten.“ (J. N. Forkel, über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, Neudruck Bärenreiter, Kassel 1974.)

Die musikalische Idee und ihre klangliche Realisierung stehen sich in den Sonaten

and Sinfonias; facsimile of the MS. [1723] located in the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin; Peters, Leipzig, n. d.).

The choice of fingering today is determined by the incontestable demand for a perfect intonation and a smooth technique in which audible technical glissandi are avoided. With the help of extended positions and, conversely, the technique of placing the fingers next to each other a semitone apart rather than in the normal position spanning a fourth, an unbroken cantabile flow can be guaranteed even in chord playing. For this to be effectively accomplished, it is necessary that the fingers remain on the string. Preference must be given to the lower positions, which have a bright and clear sound, with a corresponding smooth right arm technique in changing strings. Playing in high positions, which results in a particular type of sound, was largely unknown during the Bach period. The *una corda* effect also belongs to a later period.

Vibrato on string instruments was taught during Bach's time particularly as an embellishment of long notes and usually connected with a *crescendo - diminuendo* effect. Modern violin playing requires a permanent vibrato in deference to present-day taste. Nevertheless, the interpretation of old music on modern instruments should be in complete contrast to the interpretation of Romantic music and should employ an even, not too quick vibrato. The sound of Baroque instruments in use today permits only an essentially limited vibrato. It must be remembered that Bach, faithful to the tradition of his family, was a violinist first of all and would certainly have played his own solo sonatas and partitas (see the fingering in the autograph of Partita III, 3rd movement, bar 34). We can assume that the sonatas and partitas were played not only at home but also in the church. In summing up Bach's works under the heading "Instrumental matters", Forkel has the following to say: "There are only few instruments for which Bach did not write something. In this period, a concerto or a solo on some instrument or another was normally played in the church during Communion. He composed a large number of this type of music himself, and always wrote them in such a way as to encourage his players to make further progress on their instruments" (J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802; re-print Bärenreiter, Cassel 1974).

The musical idea and its realisation as sound event provide a contrast in Bach's sonatas and partitas which can only be resolved with difficulty. The solving of technical problems in this music must be subordinated to a deep artistic understanding of its contrapuntal texture, its

Le choix des doigtés est soumis aujourd'hui aux exigences absolues d'une intonation parfaite et d'une technique souple, permettant d'éviter de faire entendre les glissandi. Avec l'aide de la technique d'extension, ou à l'inverse de celle laissant les doigts en position chromatique, il est possible d'assurer une ligne chantante continue même dans l'exécution des accords; une bonne préparation consiste à s'exercer à laisser les doigts appuyés.

On donnera la préférence aux positions inférieures plus claires et nettes, avec pour complément une technique très souple de changements de cordes du bras droit. Le jeu dans les positions élevées et la sonorité spécifique en résultant étaient inconnues du temps de Bach, de même que l'effet «*una-corda*», lequel appartient à une époque plus tardive.

Le vibrato sur les instruments à cordes était enseigné, du temps de Bach, surtout pour agrémenter les notes longues; il était le plus souvent accompagné d'un effet de crescendo-diminuendo. Le jeu moderne du violon exige un vibrato permanent comme tribut au goût de notre époque. Mais l'interprétation de musique ancienne sur des instruments modernes devrait, contrairement à la musique romantique, s'accommoder d'un vibrato aux battements à la fois réguliers et modérés. La sonorité des instruments baroques permet aujourd'hui aussi un usage sensiblement restreint du vibrato.

Rappelons que Bach, conformément à la tradition de sa famille, fut d'abord un violoniste et qu'il a certainement joué lui-même ses Sonates et Partitas pour violon seul (voir doigté dans le manuscrit Partita III, mouvement III mes. 34). Il est à supposer que les Sonates et Partitas n'étaient pas seulement destinées à la musique de chambre mais aussi à la musique d'église. Forkel écrit à l'occasion du recensement des œuvres de Bach, dans la partie concernant les instruments: «Il existe peu d'instruments pour lesquels Bach n'ait pas composé. A son époque, on faisait habituellement entendre pendant la communion un concerto ou un solo sur l'un ou l'autre instrument. Il composait souvent lui-même de tels morceaux et les arrangeait toujours de manière à permettre à ses exécutants de progresser sur leur instrument» (J. N. Forkel: «Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke», Leipzig 1802, réédition Bärenreiter, Kassel 1974).

L'idée musicale et sa réalisation sonore s'affrontent dans les Sonates et Partitas de Bach, posant des problèmes souvent difficiles à résoudre. La résolution de ces problèmes doit être subordonnée à l'art contrapuntique de cette musique, à sa richesse harmonique et à son expressivité, sous l'impulsion d'une pénétrante intelli-

und Partiten Bachs als nur schwer lösbarer Kontrast gegenüber. Von hohem Kunstverstand geleitet, muß die Lösung der spieltechnischen Probleme dieser Musik, ihrer kontrapunktischen Satzkunst, ihrem harmonischen Reichtum und ihrer Expressivität unterordnet werden, ohne zu vergessen, daß das Wechselspiel von großer dynamischer Spannung und Entspannung jenen hohen Grad der Intensität vom Spieler fordert, der zu allen Zeiten die fesselnde Interpretation bestimmt.

Mainz 1979

Günter Kehr

harmonic richness and its expressive language. And it must be remembered that the continual contrast between great dynamic stress and relaxation requires from the player that high degree of intensity which has been the hallmark of a convincing interpretation in every period.

Mainz 1979

Günter Kehr

gence artistique, sans oublier que l'alternance de grandes tensions et détente dynamiques requiert de l'exécutant ce haut degré de maîtrise et d'éloquence qui, de tout temps, a déterminé la valeur d'une interprétation.

Mainz 1979

Günter Kehr

Sonata I

BWV 1001

Adagio

1 0 V tr V 4

3 2 V tr tr*) V 1 V 4 V 0

6 3 0 V 4 3 0 2 V 1 0

8 V V 3 tr 3 tr V

10 1 0 1 2 V 0 3 1 1 1

12 4 1 tr 2 0 2 4 1 3 3 tr

14 1 1 0 1 21 tr 4 1 3 1

16 3 2 2 3 1 V tr 2 V 1 2 1

18 3 V 4 0 4 3 1 3 0 V 4

20 4 0 V 3 3 4 tr V

f *mf* *poco cresc.* *mp* *f*

tr *tr**

tr ohne Nachschlag / *tr* without after-beat / *tr* sans résolution

Fuga
Allegro

This musical score page contains measures 24 through 28 of a piece titled "Fuga Allegro". The music is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages and frequent use of slurs and ties. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). The piece features several trills, indicated by a 'V' above the note and a bracketed 'tr' below it. Measure numbers 24, 25, 26, 27, and 28 are printed at the beginning of their respective staves. The notation includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0) and articulation marks like accents and slurs.

[illegible]

64 *mf*

67 *p*

70 *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

73 *mf* *p*

76

79

82 *f*

85

88

90

93

Siciliana

mp

3

5

7

10

12

14

16

18

tr. 2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

*) Akkord sehr weich / very supple chord / accord pris très délicatement

Presto

f

7

13

19

25

31 *dolce*

37

43

49

55 *f*

59 *meno f*

65

71

77

83

89

95

101

107

113

119

125

131

mp

f

più f

decresc.

dolce

Hot

Handwritten notes and markings include "Hot" and "2" above the staff at measure 89, and various fret numbers (0, 1, 2, 3, 4, 6) and articulation marks (accents, slurs) throughout the piece.

Corrente

32

Corrente

mf

mp

dolce

mp

33

39

45

51

57

63

69

75

81

87

93

99

105

111

117

123

129

135

141

147

153

159

165

171

177

183

189

195

201

207

213

219

225

231

237

243

249

255

261

267

273

279

285

291

297

303

309

315

321

327

333

339

345

351

357

363

369

375

381

387

393

399

405

411

417

423

429

435

441

447

453

459

465

471

477

483

489

495

501

507

513

519

525

531

537

543

549

555

561

567

573

579

585

591

597

603

609

615

621

627

633

639

645

651

657

663

669

675

681

687

693

699

705

711

717

723

729

735

741

747

753

759

765

771

777

783

789

795

801

807

813

819

825

831

837

843

849

855

861

867

873

879

885

891

897

903

909

915

921

927

933

939

945

951

957

963

969

975

981

987

993

999

1005

1011

1017

1023

1029

1035

1041

1047

1053

1059

1065

1071

1077

1083

1089

1095

1101

1107

1113

1119

1125

1131

1137

1143

1149

1155

1161

1167

1173

1179

1185

1191

1197

1203

1209

1215

1221

1227

1233

1239

1245

1251

1257

1263

1269

1275

1281

1287

1293

1299

1305

1311

1317

1323

1329

1335

1341

1347

1353

1359

1365

1371

1377

1383

1389

1395

1401

1407

1413

1419

1425

1431

1437

1443

1449

1455

1461

1467

1473

1479

1485

1491

1497

1503

1509

1515

1521

1527

1533

1539

1545

1551

1557

1563

1569

1575

1581

1587

1593

1599

1605

1611

1617

1623

1629

1635

1641

1647

1653

1659

1665

1671

1677

1683

1689

1695

1701

1707

1713

1719

1725

1731

1737

1743

1749

1755

1761

1767

1773

1779

1785

1791

1797

1803

1809

1815

1821

1827

1833

1839

1845

1851

1857

1863

1869

1875

1881

1887

1893

1899

1905

1911

1917

1923

1929

1935

1941

1947

1953

1959

1965

1971

1977

1983

1989

1995

2001

2007

2013

2019

2025

2031

2037

2043

2049

2055

2061

2067

2073

2079

2085

2091

2097

2103

2109

2115

2121

2127

2133

2139

2145

2151

2157

2163

2169

2175

2181

2187

2193

2199

2205

2211

2217

2223

2229

2235

2241

2247

2253

2259

2265

2271

2277

2283

2289

2295

2301

2307

2313

2319

2325

2331

2337

2343

2349

2355

2361

2367

2373

2379

2385

2391

2397

2403

2409

2415

2421

2427

2433

2439

2445

2451

2457

2463

2469

2475

2481

2487

2493

2499

2505

2511

2517

2523

2529

2535

2541

2547

2553

2559

2565

2571

2577

2583

2589

2595

2601

2607

2613

2619

2625

2631

2637

2643

2649

2655

2661

2667

2673

2679

2685

2691

2697

2703

2709

2715

2721

2727

2733

2739

2745

2751

2757

2763

2769

2775

2781

2787

2793

2799

2805

2811

2817

2823

2829

2835

2841

2847

2853

2859

2865

2871

2877

2883

2889

2895

2901

2907

2913

2919

2925

2931

2937

2943

2949

2955

2961

2967

2973

2979

2985

2991

2997

3003

3009

3015

3021

3027

3033

3039

3045

3051

3057

3063

3069

3075

3081

3087

3093

3099

3105

3111

3117

3123

3129

3135

3141

3147

3153

3159

3165

3171

3177

3183

3189

3195

3201

3207

3213

3219

3225

3231

3237

3243

3249

3255

3261

3267

3273

3279

3285

3291

3297

3303

3309

3315

3321

3327

3333

3339

3345

3351

3357

3363

3369

3375

3381

3387

3393

3399

3405

3411

3417

3423

3429

3435

3441

3447

3453

3459

3465

3471

3477

3483

3489

3495

3501

3507

3513

3519

3525

3531

3537

3543

3549

3555

3561

3567

3573

3579

3585

3591

3597

3603

3609

3615

3621

3627

3633

3639

3645

3651

3657

3663

3669

3675

3681

3687

3693

3699

3705

3711

3717

3723

3729

3735

3741

3747

3753

3759

3765

3771

3777

3783

3789

3795

3801

3807

3813

3819

3825

3831

3837

3843

3849

3855

3861

3867

3873

3879

3885

3891

3897

3903

3909

3915

3921

3927

3933

3939

3945

3951

3957

3963

3969

3975

3981

3987

3993

3999

4005

4011

4017

4023

4029

4035

4041

4047

4053

4059

4065

4071

4077

4083

4089

4095

4101

4107

4113

4119

4125

4131

4137

4143

4149

4155

4161

4167

4173

4179

4185

4191

4197

4203

4209

4215

4221

4227

4233

4239

4245

4251

4257

4263

4269

4275

4281

4287

4293

4299

4305

4311

4317

4323

4329

4335

4341

4347

4353

4359

4365

4371

4377

4383

4389

4395

4401

4407

4413

4419

4425

4431

4437

4443

4449

4455

4461

4467

4473

4479

4485

4491

4497

4503

4509

4515

4521

4527

4533

4539

4545

4551

4557

4563

4569

4575

4581

4587

4593

4599

4605

4611

4617

4623

4629

4635

4641

4647

4653

4659

4665

4671

4677

4683

4689

4695

4701

4707

4713

4719

4725

4731

4737

4743

4749

4755

4761

4767

4773

4779

4785

4791

4797

4803

4809

4815

4821

4827

4833

4839

4845

4851

4857

4863

4869

4875

4881

4887

4893

4899

4905

4911

4917

4923

4929

4935

4941

4947

4953

4959

4965

4971

4977

4983

4989

4995

5001

5007

5013

5019

5025

5031

5037

5043

5049

5055

5061

5067

5073

5079

5085

5091

5097

5103

5109

5115

5121

5127

5133

5139

5145

5151

5157

5163

5169

5175

5181

5187

5193

5199

5205

5211

5217

5223

5229

5235

5241

5247

5253

5259

5265

5271

5277

5283

5289

5295

5301

5307

5313

5319

5325

5331

5337

5343

5349

5355

5361

5367

5373

5379

5385

5391

5397

5403

5409

5415

5421

5427

5433

5439

5445

5451

5457

5463

5469

5475

5481

5487

5493

5499

5505

5511

5517

5523

5529

5535

5541

5547

5553

5559

5565

5571

5577

5583

5589

5595

5601

5607

5613

5619

5625

5631

5637

5643

5649

5655

5661

5667

5673

5679

5685

5691

5697

5703

5709

5715

5721

5727

5733

5739

5745

5751

5757

5763

5769

5775

5781

5787

5793

5799

5805

5811

5817

5823

5829

5835

5841

5847

5853

5859

5865

5871

5877

5883

5889

5895

5901

5907

5913

5919

5925

5931

5937

5943

5949

5955

5961

5967

5973

5979

5985

5991

5997

6003

6009

6015

6021

6027

6033

6039

6045

6051

6057

6063

6069

6075

6081

6087

6093

6099

6105

6111

6117

6123

6129

6135

6141

6147

6153

6159

6165

6171

6177

6183

6189

6195

6201

6207

6213

6219

6225

6231

6237

6243

6249

6255

6261

6267

6273

6279

6285

6291

6297

6303

6309

6315

6321

6327

6333

6339

6345

6351

6357

6363

6369

6375

6381

6387

6393

6399

6405

6411

6417

6423

6429

6435

6441

6447

6453

6459

6465

6471

6477

6483

6489

6495

6501

6507

6513

6519

6525

6531

6537

6543

6549

6555

6561

6567

6573

6579

6585

6591

6597

6603

6609

6615

6621

6627

6633

6639

6645

6651

6657

6663

6669

6675

6681

6687

6693

6699

6705

6711

6717

6723

6729

6735

6741

6747

6753

6759

6765

6771

6777

6783

6789

6795

6801

6807

6813

6819

6825

6831

6837

6843

6849

6855

6861

6867

6873

6879

6885

6891

6897

6903

6909

6915

6921

6927

6933

6939

6945

6951

6957

6963

6969

6975

6981

6987

6993

6999

7005

7011

7017

7023

7029

7035

7041

7047

7053

7059

7065

7071

7077

7083

7089

7095

7101

7107

7113

7119

7125

7131

7137

7143

7149

7155

7161

7167

7173

7179

7185

7191

7197

7203

7209

7215

7221

7227

7233

7239

7245

7251

7257

7263

7269

7275

7281

7287

7293

7299

7305

7311

7317

7323

7329

7335

7341

7347

7353

7359

7365

7371

7377

7383

7389

7395

7401

7407

7413

7419

7425

7431

7437

7443

7449

7455

7461

7467

7473

7479

7485

7491

7497

7503

7509

7515

7521

7527

7533

7539

7545

7551

7557

7563

7569

7575

7581

7587

7593

7599

7605

7611

7617

7623

7629

7635

7641

7647

7653

7659

7665

7671

7677

7683

7689

7695

7701

7707

7713

7719

7725

7731

7737

7743

7749

7755

7761

7767

7773

7779

7785

7791

7797

7803

7809

7815

7821

7827

7833

7839

7845

7851

7857

7863

7869

7875

7881

7887

7893

7899

7905

7911

7917

7923

7929

7935

7941

7947

7953

7959

7965

7971

7977

7983

7989

7995

8001

8007

8013

8019

8025

8031

8037

8043

8049

8055

8061

8067

8073

8079

8085

8091

8097

8103

8109

8115

8121

8127

8133

8139

8145

8151

8157

8163

8169

8175

8181

8187

8193

8199

8205

8211

8217

8223

8229

8235

8241

8247

8253

8259

82

69 *cresc.* *mp* *sost.*

Double
Presto

4 *f* *cresc.* *dolce* *cresc.* *decresc.*

33 *mf*

36

39

42

45

48

51 *dolce*

54

57

60

63 *mp*

66 *poco a poco più sost.*

69 1 2 4 0 4 0 4 0 3 2

72 4 2 0 3 0 0 0 2

75 1 4 0 1 *f* E 3 3 3 4 1

78 0 1 0 3 3 4 3 1 3 1 2 1 2 1 1 3 *in tempo* 0 V

Sarabande

mf 0 V 3 4 1 1 3 4

7 3 4 1. 3 2. *cresc.* *f*

12 1 3 2 0 2 3 0 3 4 *mp* *mf*

17 V 1 2 4 3 0 V

22 2 3 4 V 3 3 2 1 1 1 *mp*

27 2 0 3 0 3 1 3 0 3 [tr] V *cresc.* 1 4 3 4

Double

Handwritten musical score for a guitar piece, measures 1 through 30. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 9/8. The notation includes various fingerings (0, 1, 2, 3, 4), slurs, and dynamic markings: *mf dolce* (measures 1-4), *p* (measures 13-16), *espr.* (measures 17-20), and *mf* (measures 29-30). There are also trill markings (tr) and a repeat sign with first and second endings at measures 29-30. The score is written on a single staff with a treble clef.

Tempo di Borea

Handwritten musical score for a guitar piece, measures 1 through 6. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 9/8. The notation includes various fingerings (0, 1, 2, 3, 4), slurs, and dynamic markings: *f* (measures 1-3) and *meno f* (measures 4-6). There are also trill markings (tr) and a repeat sign with first and second endings at measures 4-6. The score is written on a single staff with a treble clef.

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music starts at measure 16, indicated by a '16' in the left margin. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. There are several slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 0. A dynamic marking of *f* (forte) appears in measure 20. The system ends with a double bar line and repeat dots.

[illegible]

26

4 3 4 2 2 2 0 4 1 2 V

1 1

32 *mp*

37 Musical notation for measures 37-42. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody begins with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Above the staff, there are fingerings: '1' for A4, '3' for B4, and '4' for C5. A 'V' (breath mark) is placed above the first measure. Measure 38 continues the melody with eighth notes D5, E5, and F#5, followed by a quarter note G4. Above the staff, there are fingerings: '3' for D5, '4' for E5, and '3' for F#5. A 'G' (finger) is placed above the staff. Measure 39 has a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. Above the staff, there are fingerings: '2' for G4, '3' for F#4, and '3' for E4. A 'V' (breath mark) is placed above the staff. Measure 40 has a quarter note C4, followed by eighth notes D4, E4, and F#4. Above the staff, there are fingerings: '3' for C4, '3' for D4, and '3' for E4. A 'V' (breath mark) is placed above the staff. Measure 41 has a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. Above the staff, there are fingerings: '3' for G4, '3' for F#4, and '3' for E4. A 'V' (breath mark) is placed above the staff. Measure 42 has a quarter note C4, followed by eighth notes D4, E4, and F#4. Above the staff, there are fingerings: '3' for C4, '3' for D4, and '3' for E4. A 'V' (breath mark) is placed above the staff.

43

4 0 3 0 0 0 4 1 2 3 3

53

marcato

espr.

58

4

2

4

1

4

1

4

2

V

V

2

V

0

2

1

f

[illegible]

Double

musical score for guitar, Double, measures 1-31. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked *mp* (mezzo-piano) at the beginning and *dolce* (sweetly) in the second measure. The score includes various guitar techniques such as fretting (indicated by numbers 0, 2, 4, 1, 3, 2, 1, 0, 4, 1, 0, 1, 0, 3, 0), bending (indicated by a 'V' symbol), and slurs. The dynamics range from *mp* to *mf* (mezzo-forte). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 4, 7, 11, 14, 17, 21, 24, 27, and 31 indicated at the start of their respective lines.

Measures 1-31:

- Measure 1: *mp*, fretting 0, 4, 2.
- Measure 2: *dolce*, fretting 0, 0, 0, 0.
- Measure 3: fretting 0, 0, 0, 0, 4, 0, 4.
- Measure 4: fretting 0, 0, 2, 4, 2, 2, 1.
- Measure 5: fretting 0, 1, 3, 3, 3.
- Measure 6: *p*, fretting 0, 1, 3, 3, 3.
- Measure 7: fretting 3, 4, 4, 0, 0.
- Measure 8: *mf*, fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 9: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 10: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 11: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 12: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 13: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 14: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 15: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 16: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 17: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 18: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 19: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 20: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 21: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 22: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 23: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 24: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 25: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 26: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 27: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 28: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 29: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 30: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.
- Measure 31: fretting 0, 2, 1, 4, 2, 1, 0.



Sonata II

BWV 1003

Grave ^{*)} 3 3 tr 0

f

dolce

cresc.

mf

dolce

espr.

f

mf

mp

cresc.

f

mp

dolce

mp

16 *restez* AV

18

dolce

mp

*) an der Spitze / at the point / à la pointe

19 *espr.* *V* 1 2 3 4 2 3 4 *V* 2 3 2 1 0

21 *[tr]* 0 3 2 *cant.* *V* 1 2 3 *[tr]* 3 2 1

Fuga

mp *V* 0 4 2 1 0 *V* 3 1 0 *V* 0 4 *V*

mf *V* 2 4 2 1 3 1 *V* 0 4 0

13 0 3 1 *V* 4 0 *V* 2 3 4 4 *[tr]*

18 *p* 3 3 4 0 2 2 3 3 2 2 4

24 2 *V* 2 1 0 *V* 2 *V* 3 2 *V* 2 *V* 4 2 *V*

30 *mf* 0 2 *p* 2 *mf* 0 3 *p* 0 0

35 0 0 0 0 3 1 4 2 3 7 1 *f*

40 4 4 3 3 4 4 0 2 2 *[tr]* 0 4 4 0 0

46 0 0 0 0 4 0 0 3 *f* *V* *p*

51 *f* *p* *f* *p*

55 *p* *f* *p*

59 *f* *p*

64 *p* *mp* *p*

69 *mp* *p*

75 *p* *mp* *p*

81 *mf*

87 *f*

93 *meno f*

98 *f*

103 *mp*

The musical score is written for guitar on a single staff. It begins at measure 51 and ends at measure 103. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as treble clef, key signature, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Accents are marked with a wedge symbol (^). Vibrato is indicated by a 'V' above a note. Slurs are used to group notes. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f), with mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp) also present. The tempo or mood is suggested by the 'meno f' marking at measure 93.

This page of musical notation for guitar contains ten staves, each beginning with a measure number. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific guitar techniques indicated by letters and numbers above the notes. Dynamics like *f*, *mp*, and *mf* are used throughout the piece. The key signature is one sharp (F#).

Staff 108: *V*, 2, 1 0 2

Staff 113: 4, 0 2, 0 1, 2 0

Staff 118: 0, 4, 4, 0, 4, 4, 0 1

Staff 123: 1 0, 4, *f*, 2, 2, 0 1, *V*

Staff 128: 0, 2, 4, *V* 1, *mp*

Staff 134: 2 4, *V* 2, 2 3, 2 3, [tr] 0, 4 4, *V*, 0, 2, 1, *V*

Staff 140: 0 3, 3 1, *V*, 4, *V*, 3 4, 3 3, *V*

Staff 146: 1 3 1, *V*, 7, *V*, 4, *V*, 1, *p*, 2, *mp*

Staff 152: 7 4, *V*, 7, *V*, 1, 1, 7 4, *V*, 3 4, 2 4, *V*, 2 2, 1 3

Staff 158: 3, 3 3, 2, 4, 2 2, *V*, 4, 2

Staff 164: 0 3, 3 1, *V*, 2, *tr*, *V*, 0, 0, *V*

169 2 2 1 1 0 2 0 2 V

174 V 0 3 4 2 2 0 1 V 0 V 1 2 4 3 0 3 *meno f*

180 2 D 2 3 0 3 2 4 2

185 D 3 1 1 4 4 2 V

190 0 1 3 0 1 1 2 0 2 4 0 1 V

195 3 V 1 V 2 V 2 1

200 0 2 1 2 3 1 4 3 1 0

206 *p* *mf* *p* *mf*

211 *p* *mf* *p* *mf*

216 0 2 4 0 1

221 V 0 2 V 1 V 2 0 2 *f*

227 *p*

233 *mp* *p* *mp*

239 *p* *mp* *p*

245 *mp* *mf*

251 *f*

257 *tr*

262 *mf*

268 *f*

274 *[tr]*

280

286 *in tempo*

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, spanning measures 227 to 286. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also markings for *tr* (trill) and *[tr]* (trill). The piece concludes with the instruction *in tempo* at measure 286. The page number 45 is in the top right corner.

Andante

Musical score for the *Andante* section, measures 1 through 25. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Dynamics include *mp*, *p*, *espr.*, *dolce*, and *sost.* There are also trills and triplets indicated.

Musical score for the *Allegro* section, measures 26 through 30. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Dynamics include *f* and *p*.

*) Unterstimme d' wiederholt / lower part d' repeated / voix inférieure: ré répété

This page of musical notation for guitar consists of ten staves, numbered 3 through 32. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various guitar-specific techniques such as fingerings (indicated by numbers 1-4), slurs, and dynamics (f, p, cresc.).

Staff 3: Measures 3-4. Measure 3 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 4 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes. A first ending bracket labeled 'A' spans measures 3 and 4.

Staff 5: Measures 5-6. Measure 5 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 6 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 7: Measures 7-8. Measure 7 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 8 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 9: Measures 9-10. Measure 9 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 10 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 11: Measures 11-12. Measure 11 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 12 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 13: Measures 13-14. Measure 13 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 14 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 15: Measures 15-16. Measure 15 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 16 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 17: Measures 17-18. Measure 17 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 18 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 19: Measures 19-20. Measure 19 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 20 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 21: Measures 21-22. Measure 21 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 22 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 23: Measures 23-24. Measure 23 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 24 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

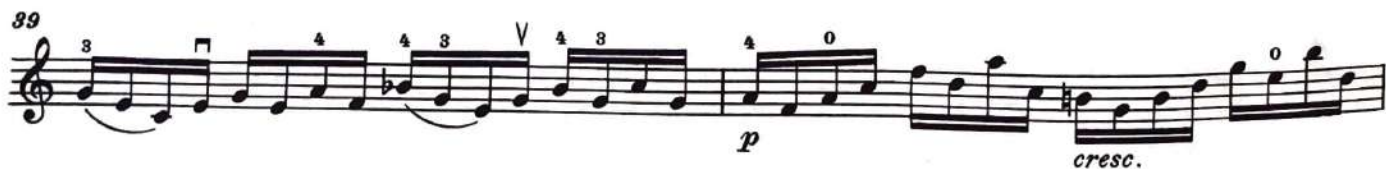
Staff 25: Measures 25-26. Measure 25 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 26 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 27: Measures 27-28. Measure 27 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 28 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 29: Measures 29-30. Measure 29 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 30 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 31: Measures 31-32. Measure 31 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 32 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.

Staff 32: Measures 33-34. Measure 33 starts with a forte (f) dynamic and a slur over four eighth notes. Measure 34 starts with a piano (p) dynamic and a slur over four eighth notes.



43

45

47

49

50

cresc.

52

53

ossia

dolce

55

p

57

Partita II

BWV 1004

Allemanda

The musical score for the Allemanda from Partita II, BWV 1004, is presented in a single system of ten staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The notation includes numerous fingerings (0-4), slurs, and articulation marks. Dynamic markings include *mf*, *dolce*, *cresc.* (crescendo), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *mf* again towards the end. The piece concludes with a *dolce* marking. The copyright notice at the bottom left reads "© B. Schott's Söhne, Mainz, 1981".

30

Corrente

mf

cresc.

6

cresc.

11

dolce

16

20

poco cresc.

25

mf

30

35

p

40

45

cresc.

50

sost.

Sarabanda

Musical score for Sarabanda, measures 1-28. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features various musical notations including dynamics (*mf*, *p*, *cresc.*, *morendo*), articulations (*tr*, *V*), and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). The piece includes a repeat sign at measure 12 and a first/second ending at measure 22.

- *) Oberstimme e" wiederholt / upper part e" repeated / voix supérieure: mi répété
 **) Unterstimme g' wiederholt / lower part g' repeated / voix inférieure: sol répété
 ***) obere Bogenhälfte / upper half of the bow / moitié supérieure de l'archet

Giga

12/8 time signature, key of B-flat major. The score consists of 19 measures on a single staff. Measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, and 19 are indicated at the start of their respective lines. The piece begins with a *mf* dynamic and a *V* (breath mark) above the first measure. Measures 1-4 contain eighth-note patterns with various fingerings (0, 4, V). Measure 5 starts with a *f* dynamic. Measures 6-8 continue with eighth-note patterns. Measure 9 starts with a *p* dynamic. Measures 10-12 feature sixteenth-note runs with fingerings (2, 4, 0). Measure 13 starts with a *f* dynamic. Measures 14-16 continue with sixteenth-note patterns. Measure 17 starts with a *p* dynamic. Measures 18-19 feature sixteenth-note runs with fingerings (1, 2, 4, 0). Measure 20 ends with a *f* dynamic and a *V* (breath mark) above the final measure.

1 *mf*

3 *f*

5 *p*

7

9 *f*

11 *p*

13 *dolce*

15 *cresc.*

17

19 *mf* *f*

21 *mf* *mp*

23 *cresc.*

25 *p*

27 *f*

29 *dolce*

31 *mp*

33

35

37

39 *mf* *f* *in tempo*

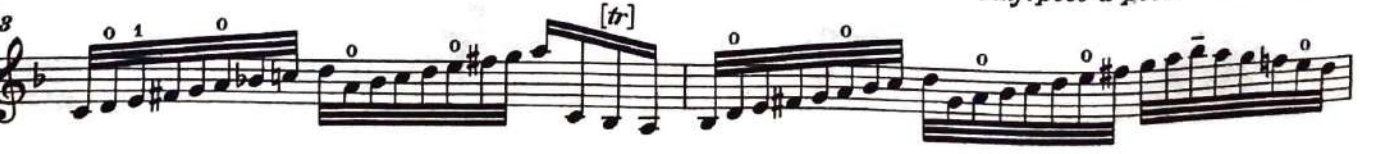
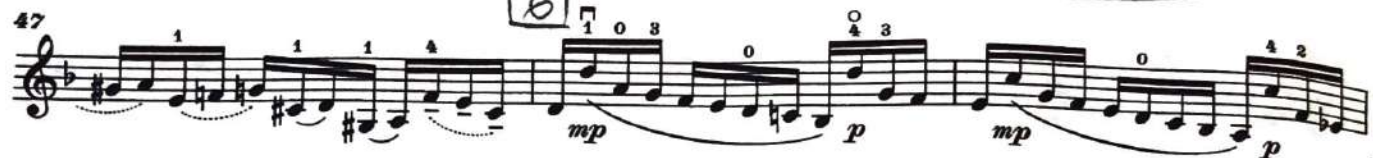
Ciaccona

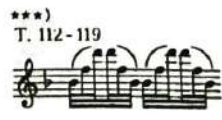
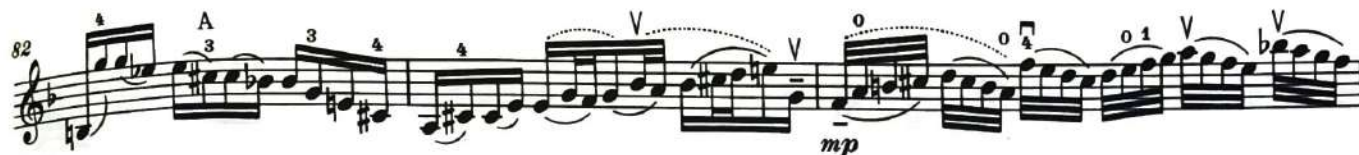
The musical score for 'Ciaccona' is written in 3/4 time and consists of nine staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as ornaments (marked with *), dynamic markings (f, mf, mp, p, espr., rinf., mp), and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). There are also several boxed numbers: 3, 11, and 5. The piece concludes with a final measure marked 'mp'.

*) Unterstimmen wiederholt, ebenso in den Takt 125, 126, 185, 186, 208, 248, 249

*) lower parts repeated, also in bars 125, 126, 185, 186, 208, 248, 249

*) voix inférieures répétées, de même dans les mesures 125, 126, 185, 186, 208, 248, 249





120 *ben ritmato*

122

124 *f*

130 *mp*

136

141

146 *mp*

150 *dolce sim.*

153

156

Detailed description of the musical score: The score consists of nine staves of music. The first staff (measures 120-121) begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a slur. A handwritten box with the number '15' is above the first measure. The second staff (measures 122-123) continues the melodic line with similar fingerings and a slur. The third staff (measures 124-125) starts with a forte 'f' dynamic and includes a 'G' marking above a measure. The fourth staff (measures 130-131) is marked 'mp' and shows a change in the melodic pattern. The fifth staff (measures 136-137) continues the piece with various fingerings. The sixth staff (measures 141-142) shows a continuation of the melodic line. The seventh staff (measures 146-147) is marked 'mp' and includes a handwritten box with the number '18'. The eighth staff (measures 150-151) is marked 'dolce' and 'sim.' and includes a handwritten box with the number '19'. The ninth staff (measures 153-154) continues the melodic line. The final staff (measures 156-157) concludes the piece with various fingerings.

20

159

sim.

162

165

21

168

mf

171

174

cresc.

178

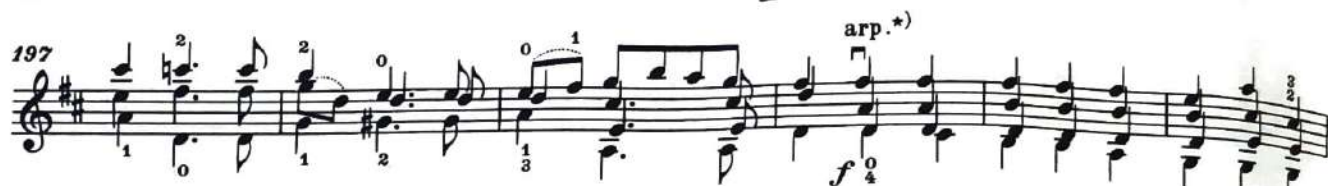
183

24

190

sost.

25



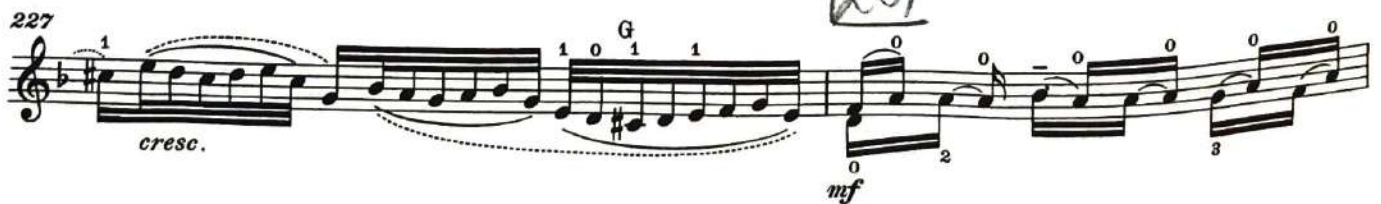
27

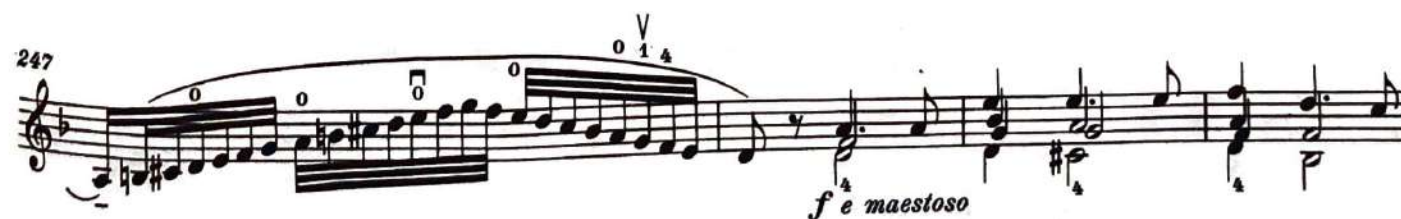


28



29





Sonata III

BWV 1005

Adagio

Musical score for Sonata III, BWV 1005, Adagio. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It features various musical notations including notes, rests, slurs, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*. Performance instructions like *sost.*, *più p*, *cresc. poco a poco*, *decresc.*, *rinf.*, and *tr.* are present. Measure numbers 6, 11, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 43 are marked at the beginning of their respective staves.

Fuga

*) Unterstimme d' wiederholt
(ebenso in T. 301)

*) lower part d' repeated
(also in bar 301)

*) voix inférieure: ré répété
(également dans la mesure 301)

This page of musical notation for guitar consists of ten staves, each beginning with a measure number. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific guitar-related markings like fingerings (numbers 1-4), breath marks (V), and dynamics (mp, sim., p, cresc., f). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

60 *V*

64 *mp* *sim.*

68 *V V*

72

76

80 *V*

84

88 *p* *cresc.* *V*

92 *f* *mp* *V*

98 *f*

103 *sempre f*

109 *mf*

115 *decresc.*

121 *f*

127 *f*

133 *decresc.* *f* *sempre f*

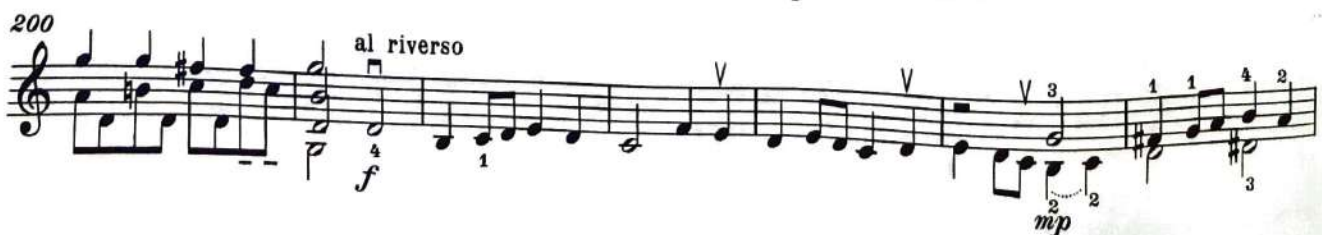
139 *mf e dolce*

145 *mf e dolce*

151 *f*

157 *ff*

*) Oberstimme g" wiederholt / upper part g" repeated / voix supérieure: sol répété



207 *f*

213

219

224

229

234

239 *cresc.*

244 *mp e dolce*

249

254

259

0 1 3 3 1 3 3 1 3

267 

271

0 3 0 2 2

p

275

Exercise 275 consists of four measures. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a half note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The third measure contains a half note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The fourth measure contains a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The exercise is marked with a '2' above the staff and a '3' below the staff.

283

283

287

1 2 2 4 V 2 2 4 2 V 2 4 3

f

293

4

V

2 2 4 2

0 3

p

305 *mp*

311 *f*

316 *f*

322 *mp*

327

331 *f*

335

340 *f*

345

350

Detailed description of the musical score: The page contains ten staves of musical notation, likely for guitar. The notation is in a key with one sharp (F#). The staves are numbered 305, 311, 316, 322, 327, 331, 335, 340, 345, and 350. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). Fingering numbers (0-4) are used to indicate fingerings for various notes. Trills are marked with a 'V' above the note. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is written on a single system of staves, with some staves having multiple systems of music.

Largo

This musical score is for a guitar piece, measures 1 through 20. It is written in a single system with ten staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Largo". The score includes various musical notations such as slurs, ties, trills (tr), vibrato (V), and fingerings (0-4). Dynamic markings include *mp*, *p*, *mf*, *espr.*, *dolce*, *cresc.*, *sempre sost.*, *tranq.*, and *cal.*. Measure numbers 1, 3, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, and 20 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a trill in measure 20.

1 *mp*

3 *p*

6 *dolce* *cresc.*

8 *mf* *p*

10 *espr.*

12 *sempre sost.*

14

16 *dolce* *cresc.*

18 *dolce* *tranq.*

20 *cal.*

Allegro assai

71

1 *f*

5

9 *p*

13 *cresc.* *f*

17

21 *p*

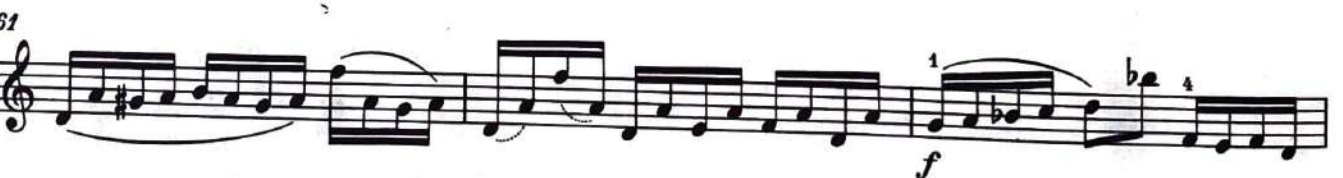
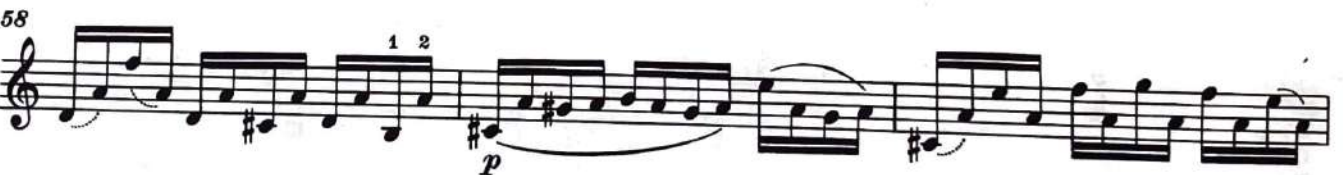
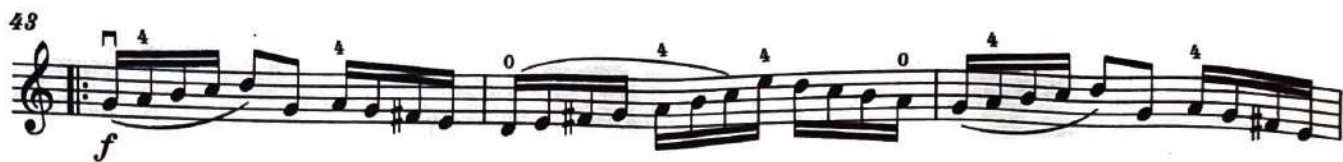
24 *f*

28

32 *p*

36

39 *cresc.*



73 *f*

76 *dolce*

79

82

85 *mp*

88 *cresc.* *f* A₁ A₃

91 E₁

94 (3 4 2 1)

97 *p*

100 *cresc.* *f* V

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation for guitar. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Dynamics include *f* (forte), *dolce* (softly), *mp* (mezzo-piano), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano). Specific techniques or sections are marked with letters and subscripts: A₁, A₃, and E₁. A double bar line with a repeat sign is present at the end of the final staff. The page number 73 is in the top right corner.

Partita III

BWV 1006

Preludio

Preludio

f

p

f

p

f

A

f

A

f

D

mf

31 *mp*

34

37 *mf*

40 E

43 *p*

46 *f* *p*

49 *f* *p* *f*

52 *p*

55 *f*

58 *p* *f*

61 *p* *f*

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in E major (four sharps). It contains ten staves of music, each starting with a measure number. Staves 1-4 (measures 31-40) feature a mix of eighth and sixteenth notes with dynamic markings *mp* and *mf*. Staves 5-6 (measures 41-46) include a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. Staves 7-8 (measures 47-54) continue with *f* and *p* dynamics. Staves 9-10 (measures 55-61) conclude with *f* and *p* dynamics. Fret numbers are indicated above notes, and slurs are used to group notes across measures.

64



67



70



73



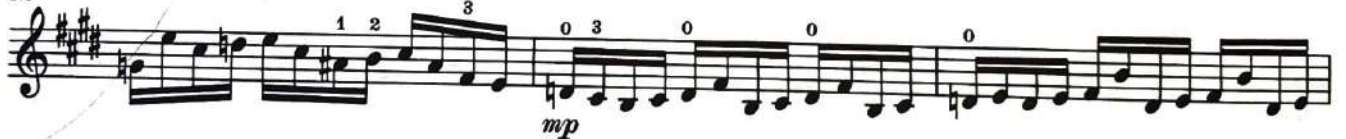
76



79



82



85



88



91



94



97



101 *mf*

104

107 *decresc.* *p*

110

113

116

119 *cresc.*

122

125

128 *f*

131

135 *V* *[tr]*

Loure

mp

mf

mp

mf

mf

mp

mf

dolce

Gavotte en Rondeau

mf

mp

mp sost.

cresc.

*) trohne Nachschlag / tr without after-beat / tr sans résolution

16 *p*

21

27 *mf*

32 *f*

37 *mp*

43

48 *dolce*

53

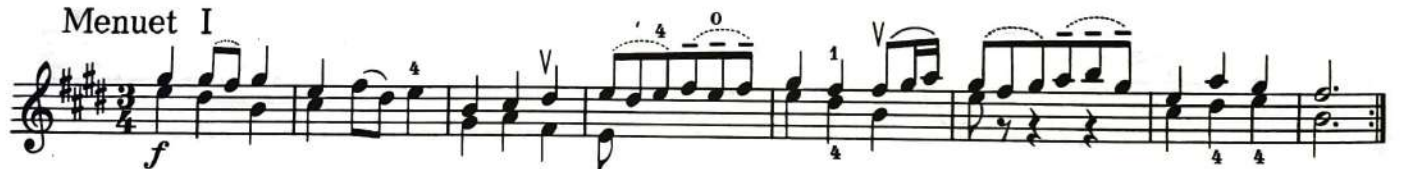
57

61 *mf*

66



Menuet I



Menuet II

Menuet II, measures 1-26. The piece is in 3/4 time and A major. It features a variety of musical notations including slurs, ties, and fingerings. Dynamics include *mp*, *dolce*, *mf*, *p*, and *espr.*. The score includes a repeat sign at measure 13. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 for natural. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 26.

Bourée

Bourée, measures 1-31. The piece is in 2/4 time and A major. It features a variety of musical notations including slurs, ties, and fingerings. Dynamics include *f*, *p*, and *f*. The score includes a repeat sign at measure 16. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 for natural. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 31.

Gigue

Musical score for Gigue, featuring ten staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *mp*. Performance markings include *V* for breath marks and *cresc.* for crescendo. The piece concludes with a repeat sign at the end of the final staff.

Sonata I BWV 1001

I. Satz: Adagio

Takt

- 3 A, B: 3. Note Unterstimme: e' statt es'; C hat es'.
A, B: die zwei letzten Noten b' und c" nur Vierundsechzigstel; C hat die richtige Lesart.
- 11 3. Viertel: A, B: Vorschlagsnote ohne Bogen
- 21 2. Viertel: A, B, C: ohne Triolenziffer auf Vierundsechzigsteln
A, B: drittletzte Note g" als Zweiunddreißigstel statt Sechzehntel; C hat die richtige Lesart.

2. Satz: Fuga

Takt

- 2 A, B, C: 6. Note Unterstimme: e' statt es'
- 31 2. Viertel: Note g in Unterstimme ergänzt
- 34 1. Viertel: A, C: ohne Bogen

3. Satz: Siciliana

Takt

- 7 A, B: 3. Achtel mit Punkt über der Note; vermutlich Schreibversehen, kaum als Staccatopunkt zu deuten.

4. Satz: Presto

Takt

- 102 A: Bogen über Noten 1-5, auch als 1-6 zu deuten

Partita I BWV 1002

I. Satz: Allemanda

Takt

- 1 3. Viertel: A, C: Note fis" ohne Verlängerungspunkt
- 4 2. Viertel: A, B, C: letzte Note h' als Sechzehntel statt Zweiunddreißigstel
- 5 3. Viertel: A, B, C: ohne Triolenziffer auf Zweiunddreißigsteln; NBA:



- 11 3. Viertel: A, B, C: ohne Triolenziffer
- 18 1. Viertel: auf Vierundsechzigsteln;
- 21 1. Viertel: NBA:



- 15 A, B, C: 1. Sechzehntelnote in den drei unteren Stimmen ohne Verlängerungspunkt
A, B, C: viertletzte Note cis", so auch NBA. Vermutlich vergaß Bach das \flat , vgl. Sonata II, Grave T. 9.

Sonata I BWV 1001

1st movement: Adagio

Bar

- 3 A, B: 3rd note, lower part: e' instead of e^b; C has e^b.
A, B: the two final notes b^b and c" only hemidemisemiquavers; C has the correct reading.
- 11 3rd crotchet: A, B: appoggiatura without slur
- 21 2nd crotchet: A, B, C: no triplet figure on the hemidemisemiquavers
A, B: third last note g" as a demisemiquaver instead of a semiquaver; C has the correct reading.

2nd movement: Fuga

Bar

- 2 A, B, C: 6th note, lower part: e' instead of e^b
- 31 2nd crotchet: note g added in the lower part
- 34 1st crotchet: A, C: no slur

3rd movement: Siciliana

Bar

- 7 A, B: 3rd quaver has dot above the note; probably a writing mistake, and can hardly be interpreted as a staccato dot.

4th movement: Presto

Bar

- 102 A: slur over notes 1-5, also to be interpreted as 1-6

Partita I BWV 1002

1st movement: Allemanda

Bar

- 1 3rd crotchet: A, C: note f" # without prolongation dot
- 4 2nd crotchet: A, B, C: final note b' as semiquaver instead of demisemiquaver
- 5 3rd crotchet: A, B, C: no triplet figure on the demisemiquavers; NBA:



- 11 3rd crotchet: A, B, C: no triplet figure
- 18 1st crotchet: on the hemidemisemiquavers; NBA:
- 21 1st crotchet: NBA:



- 15 A, B, C: no prolongation dot after the first semiquaver in the three lower parts
A, B, C: fourth last note c" #; also in NBA. Bach probably forgot the \flat ; cf. Sonata II, Grave, bar 9.

Sonata I BWV 1001

1er mouvement: Adagio

Mesure

- 3 A., B.: 3e note voix inférieure: mi à la place de mi bémol; C.: donne mi bémol.
A., B.: les deux dernières notes si bémol et do seulement quadruples croches; C. a la bonne version.
- 11 3e temps: A., B.: petite note sans liaison
- 21 2e temps: A., B., C.: sans indication de triolet sous les quadruples croches.
A., B.: antépénultième note: sol: triple croche au lieu de double croche; C. a la bonne version.

2e mouvement: Fuga

Mesure

- 2 A., B., C.: 6e note voix inférieure: mi au lieu de mi bémol
- 31 2e temps: un sol ajouté dans la voix inférieure
- 34 1er temps: A., C.: sans liaison

3e mouvement: Siciliana

Mesure

- 7 A., B.: 3e croche avec point sur la note; erreur probable d'écriture; ne saurait être considéré comme un point de staccato.

4e mouvement: Presto

Mesure

- 102 liaison sur les notes 1-5, peut être compris aussi comme de 1 - 6.

Partita I BWV 1002

1er mouvement: Allemanda

Mesure

- 1 3e temps: A., C.: fa dièse non pointé
- 4 2e temps: A., B., C.: dernière note si: double croche au lieu de triple croche
- 5 3e temps: A., B., C.: sans indication de triolet sur les triples croches; NBA:



- 11 3e temps: A., B., C.: sans indication de triolet sur les
- 18 1er temps: quadruples croches;
- 21 1er temps: NBA:



- 15 A., B., C.: 1ère double croche dans les trois voix inférieures non pointée
A., B., C.: 4e temps, 3e note do dièse, comme NBA. Sans doute Bach a-t-il oublié le \flat , cf. Sonata II, Grave mes. 9.

- 21 4. Viertel: A, B: Triolengruppe ohne Bogen
 23 A, B, C: vorletzte Note e' in Unterstimme als Sechzehntel statt Zweihunddreißigstel
 24 7 ergänzt

2. Satz: Double

Takt

- 23 A: Bogen am Taktanfang über Noten 1-2, auch 1-3 deutbar, jedoch wegen des Vorhalts nicht wahrscheinlich; B, C: ebenfalls Bogen 1-2.

3. Satz: Corrente

Takt

- 80 7 ergänzt

4. Satz: Double

Takt

- 72 A, B, C: 2. Note g', so auch NBA; sicherlich ein Schreibfehler Bachs.

6. Satz: Double

Takt

- 8 Seconda volta: A, B, C: halbe Note ohne Verlängerungspunkt
 32 Seconda volta: A, B, C: Viertelnote ohne Verlängerungspunkt

7. Satz: Tempo di Borea

Taktzeichen zu Beginn: A, B: $\frac{2}{4}$, C: C

8. Satz: Double

Taktzeichen zu Beginn: A, B, C: $\frac{2}{4}$

- 21 4th crotchet: A, B: no slur over triplet group
 23 A, B, C: penultimate note e' in lower part a semiquaver instead of a demi-semiquaver
 24 7 added

2nd movement: Double

Bar

- 23 A: slur at the beginning of the bar above notes 1-2, also conceivable above notes 1-3 but not likely on account of the suspension; B, C: also slur over notes 1-2.

3rd movement: Corrente

Bar

- 80 7 added

4th movement: Double

Bar

- 72 A, B, C: 2nd note g', same in NBA; certainly a writing error on Bach's part.

6th movement: Double

Bar

- 8 Seconda volta: A, B, C: no prolongation dot after the minim
 32 Seconda volta: A, B, C: no prolongation dot after the crotchet

7th movement: Tempo di Borea

Time signature at beginning: A, B: $\frac{2}{4}$; C: C

8th movement: Double

Time signature at beginning: A, B, C: $\frac{2}{4}$

- 21 4e temps: A., B.: groupe de triolets sans liaison
 23 A., B., C.: avant-dernière note mi dans la voix inférieure: double croche au lieu de triple croche
 24 7 complété
 2e mouvement: Double

Mesure

- 23 A.: liaison au début de la mesure sur les notes 1-2, éventuellement aussi de 1-3, mais peu probable vu la fonction de retard du sol; B., C.: également liaison 1-2.

3e mouvement: Corrente

Mesure

- 80 7 complété

4e mouvement: Double

Mesure

- 72 A., B., C.: 2e note sol, comme NBA; certainement un lapsus de Bach.

6e mouvement: Double

Mesure

- 8 Seconda volta: A., B., C.: blanche non pointée
 32 Seconda volta: A., B., C.: noire non pointée

7e mouvement: Tempo di Borea

A la clef: A., B.: $\frac{2}{4}$, C.: C

8e mouvement: Double

A la clef: A., B., C.: $\frac{2}{4}$

Sonata II BWV 1003

1. Satz: Grave

Takt

- 5 3. Viertel: A, B, C: ohne Triolenziffer auf beiden Vierundsechzigstelgruppen; NBA:

4. Viertel: A, B, C:
 statt

22 A: Schlußtriller:

2. Satz: Fuga

Takt

- 183 A, B: 6. Note g'. C hat a', ebenso NBA. g' ist melodisch interessanter; siehe auch Takt 184: „Unterstimme“ ergibt g' - gis' - a' - g'.

Sonata II BWV 1003

1st movement: Grave

Bar

- 5 3rd crotchet: A, B, C: no triplet figure above the two groups of hemidemi-semiquavers; NBA:

4th crotchet: A, B, C:
 instead of

22 A: final trill:

2nd movement: Fuga

Bar

- 183 A, B: 6th note g'. C has a', likewise NBA. g' is more interesting melodically; see also bar 184: „lower part“ reads g' - g' # - a' - g'.

Sonata II BWV 1003

1er mouvement: Grave

Mesure

- 5 3e temps: A., B., C.: sans indication de triolet sur les deux groupes de quadruples croches. NBA:

4e temps:
 A., B., C.:
 au lieu de

22 A.: trilles finals:

2e mouvement: Fuga


Mesure


- 183 A., B.: 6e note sol. C. donne la, comme NBA. Sol est plus intéressant au point de vue mélodique; voir aussi mes. 184: la «voix inférieure» donne sol - sol dièse - la - sol.

- 198 2. Viertel: A, B, C: Mittelstimme g'; harmonisch außergewöhnlich, herb. Der Herausgeber bevorzugt, wie die meisten Geiger, den weicher klingenden Sextakkord d' - f' - b'.

3. Satz: Andante

Takt

- 25 2. Viertel: A, B, C: 


abgeändert in 


- 26 A, B: ohne Angaben der Ziffern 1 und 2 für Prima volta und Seconda volta.

- 198 2nd crotchet: A, B, C: middle part g'; this is harmonically unusual and harsh. The editor, in common with the majority of violinists, prefers the gentler sound of the sixth chord, d' - f' - b' b.

3rd movement: Andante

Bar

- 25 2nd crotchet: A, B, C: 


altered to 


- 26 A, B: no specification of the numbers 1 and 2 for prima volta and seconda volta.

- 198 2etemps: A., B., C.: voix médiane sol; harmoniquement inhabituel, âpre. L'éditeur préfère, comme la plupart des violonistes, l'accord de sixte ré - fa - si bémol, plus doux à l'oreille.

3e mouvement: Andante

Mesure

- 25 2e temps: A., B., C.: 

modifié en 

- 26 A., B.: sans indication du chiffre 1 et 2 pour Prima volta et Seconda volta.

Partita II
BWV 1004

I. Satz: Allemanda

Takt

- 15 2. Viertel: A, C: 2. Notengruppe ohne Bogen, ohne Triolenziffer
16 } Am Taktende 7 ergänzt
32 }

2. Satz: Corrente

Takt

- 41 A, B: 7. Note b', so auch NBA; C hat h'. Vermutlich vergaß Bach das h, denn h' ergibt den natürlicheren Verlauf der Modulation (Sequenz).
49 A, B, C: Viertelnote in allen drei Stimmen mit Verlängerungspunkt

3. Satz: Sarabanda

Takt

- 15 3. Viertel: A: Bogen über Noten 1-3, auch 2-4 deutbar; vgl. jedoch Bogen-
setzung in T. 23 u. 28.

4. Satz: Giga

Takt

- 17 4. Taktteil: A, B: Noten 1-3 ohne Bogen
21 4. Taktteil: A, B: Noten 1-2 ohne Bogen
38 4. Taktteil: A, B: Noten 1-3 ohne Bogen

5. Satz: Ciaccona

Takt

- 88 A: 2. Notengruppe ohne 2. Bogen
213 A, B: Achtelnote in beiden Mittelstimmen ohne Verlängerungspunkt
241 A: 3. Notengruppe ohne Bogen

Partita II
BWV 1004

Ist movement: Allemanda

Bar

- 15 2nd crotchet: A, C: no slur and no triplet figure above 2nd group of notes
16 } 7 added at end of bar
32 }

2nd movement: Corrente

Bar

- 41 A, B: 7th note b' b, likewise in NBA; C has b'. Bach probably forgot the h, as b' fits more naturally into the modulatory sequence.
49 A, B, C: crotchet with prolongation dot in all three parts

3rd movement: Sarabanda

Bar

- 15 3rd crotchet: A: slur over notes 1-3, also conceivable above notes 2-4; cf. the slurring in bars 23 and 28, however.

4th movement: Giga

Bar

- 17 4th beat: A, B: no slur over notes 1-3
21 4th beat: A, B: no slur over notes 1-2
38 4th beat: A, B: no slur over notes 1-3

5th movement: Ciaccona

Bar

- 88 A: no 2nd slur over 2nd group of notes
213 A, B: no prolongation dot after quaver in the two middle parts
241 A: no slur over 3rd group of notes

Partita II
BWV 1004

1er mouvement: Allemanda

Mesure

- 15 2e temps: A., C.: 2e groupe de notes sans liaison, sans indication de triolet
16 } à la fin de la mesure 7 complété
32 }

2e mouvement: Corrente

Mesure

- 41 A., B.: 7e note si bémol, comme NBA; C. a si naturel. Bach a sans doute oublié le bécarré, car le si donne un déroulement plus naturel de la modulation (marche d'harmonie).
49 A., B., C.: la noire dans les trois voix est pointée.

3e mouvement: Sarabanda

Mesure

- 15 3e temps: A.: liaison sur les notes 1-3, peut être également compris comme 2-4; comparez cependant les liaisons dans les mesures 23 et 28.

4e mouvement: Giga

Mesure

- 17 4e temps: A., B.: notes 1-3 sans liaison
21 4e temps: A., B.: notes 1-2 sans liaison
38 4e temps: A., B.: notes 1-3 sans liaison

5e mouvement: Ciaccona


Mesure


- 88 A.: 2e groupe de notes sans la 2e liaison
213 A., B.: croche dans les deux voix médianes non pointée
241 A.: 3e groupe de notes sans liaison

Sonata III BWV 1005

1. Satz: Adagio

Takt

- 20 2. Viertel: A, B: ohne Bogen
39 2. Viertel: A, B, C: 

abgeändert in 

2. Satz: Fuga


Takt


- 42 A: Bogen über Noten 1-4, auch 2-4 zu deuten; vgl. jedoch T. 330: 1-4
348 A: Bogen über Noten 2-8 statt 2-7 (vgl. T. 60)

Sonata III BWV 1005

1st movement: Adagio

Bar

- 20 2nd crotchet: A, B: no slur
39 2nd crotchet: A, B, C: 

altered to 

2nd movement: Fuga


Bar


- 42 A: slur over notes 1-4, also conceivable over notes 2-4; cf. bar 330, however: 1-4
348 A: slur over notes 2-8 instead of 2-7 (cf. bar 60)

Sonata III BWV 1005

1er mouvement: Adagio

Mesure

- 20 2e temps: A., B.: sans liaison
39 2e temps: A., B., C.: 

modifié en 

2e mouvement: Fuga

Mesure

- 42 A: Liaison sur les notes 1-4, peut être compris aussi comme 2-4; cf. cependant mes. 330: 1-4
348 A.: liaisons sur les notes 2-8 au lieu de 2-7 (cf. mes. 60)

Partita III BWV 1006

1. Satz: Preludio

Takt

- 19 A, B: 11. Note a" statt gis", Schreib-
versehen
41 A, B: Bogen über Noten 1-2 und 3-4;
weggelassen entsprechend T. 40
84 A, B: ♯ irrtümlich vor 8. Note e'
statt vor 7. Note d'

2. Satz: Loure

Takt

- 22 letztes Viertel: A, B, C: tr ohne ♯

4. Satz: Menuet I

Takt

- 28 A, B: Achtelnoten ohne Bogen

6. Satz: Bourée

Takt

- 25 A, B: ohne *f*. Das *f* steht in C.

Partita III BWV 1006

1st movement: Preludio

Bar

- 19 A, B: 11th note a" instead of g"#,
writing mistake
41 A, B: slur above notes 1-2 and 3-4;
omitted in accordance with bar 40
84 A, B: ♯ erroneously preceding 8th
note e' instead of 7th note d'

2nd movement: Loure

Bar

- 22 final crotchet: A, B, C: trill without ♯

4th movement: Menuet I

Bar

- 28 A, B: no slur over quavers

6th movement: Bourée

Bar

- 25 A, B: no *f*. There is a *f* in C.

Partita III BWV 1006

1er mouvement: Preludio

Mesure

- 19 A., B.: 11e note: la au lieu de sol dièse,
erreur de notation
41 A., B.: liaisons sur notes 1-2 et 3-4;
supprimées conformément à la me-
sure 40
84 A., B.: ♯ placé par erreur devant la 8e
note mi au lieu de la 7e note ré

2e mouvement: Loure

Mesure

- 22 dernier temps: A., B., C.: trille sans ♯

4e mouvement: Menuet I

Mesure

- 28 A., B.: croches sans liaison

6e mouvement: Bourée

Mesure

- 25 A., B.: sans *f*, le *f* se trouve dans C.