



Johann Sebastian Bach

Sechs Suiten
für Violoncello solo

Six Suites
for Violoncello solo

BWV 1007–1012

Bärenreiter

BA 320

Johann Sebastian Bach

SECHS SUITEN
FÜR VIOLONCELLO SOLO
SIX SUITES
FOR VIOLONCELLO SOLO

BWV 1007-1012

Herausgegeben von / Edited by
AUGUST WENZINGER



BÄRENREITER BASEL · KASSEL · LONDON · NEW YORK · PRAG

BA 320

VORWORT / PREFACE

Jeder Musiker und Musikfreund, besonders aber jeder Streicher greift immer wieder bewundernd und entzückt zu Bachs Solosonaten und Suiten für Violine und Violoncello, findet er doch in ihnen auf engstem Raum Größe und Tiefe, Reichtum und Konzentration, Kunst und Handwerk in einzigartiger und beispielhafter Weise vereinigt.

Mit den vorliegenden Suiten für Cello allein haben sich denn auch seit der ersten Neuauflage 1825 nicht weniger als achtzehn Herausgeber beschäftigt. (1825 H. A. Probst, 1826 J. J. F. Dotzauer, 1866 Fr. Grützmacher, 1879 A. Dörffel in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, 1888 A. Schröder, 1897 N. Salter, 1898 R. Hausmann, 1900 J. Klengel, 1907 J. van Lier, 1911 H. Becker, 1918 F. Pollain, 1919 C. Liégeois, 1921 E. Kurth, 1924 Forino, 1927 D. Alexanian, 1933 P. Bazelaire, 1941 E. Mainardi, 1944 P. Grümmer). Um diesen achtzehn Ausgaben eine weitere hinzuzufügen, bedarf es einer kurzen Begründung.

Für die Suiten für Cello allein, die wohl zum großen Teil in Bachs Köthener Zeit (1717–1723) komponiert sind, fehlt ein Autograph Bachs als Quelle, im Gegensatz zu den Solowerken für Violine. Alle Ausgaben fußen hauptsächlich auf einer ziemlich flüchtigen, von Anna Magdalena Bach angefertigten Kopie¹. Eine weitere Abschrift des Organisten J. P. Kellner (1705–1772), eines bekannten und großen Verehrers Bachs, ist heute leider nicht zugänglich und wird hier nur auf Grund des Revisionsberichtes der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Jahrgang XXVII, 1, zitiert. In der uns heute brennend interessierenden Frage der Artikulationsbogen schweigt sich dieser Revisionsbericht aber aus!

In der Einstellung zu der Hauptquelle unterscheidet sich nun die vorliegende Ausgabe von ihren Vorgängern nicht unwesentlich. Während die früheren Herausgeber die Ungenauigkeiten der Vorlage als Vorwand benützten für eine z. T. äußerst freie, dem eigenen Geschmack und Spielstil angepaßte Interpretation, die den Notentext oft ohne Kommentar veränderte und von der ursprünglichen Artikulation kaum noch etwas ahnen ließ, so war bei der Redaktion unseres Textes immer die erste Frage: Wie kann die Vorlage für die Kopistin, also das Autograph Bachs beschaffen gewesen sein? Daher war es notwendig, den Notentext genau zu revidieren und alle Varianten und Konjekturen in einem Revisionsbericht zu erwähnen. In den Suiten V und VI mußten der Originaltext vorgelegt und die Abweichungen, die bei der Ausführung auf dem gebräuchlichen Cello notwendig sind, in den Revisionsbericht (Suite VI) oder in eine zweite Fassung verwiesen werden (Suite V).

Verfolgt man den Zusammenhang zwischen Bachs Musik und der seiner Vorgänger und Zeitgenossen, so erkennt man leicht, wie wichtig und charakteristisch Artikulation und Phrasierung für seine Tonsprache sind. Es geht nicht an, Bachs eigene Deklamation, selbst wenn sie aus der Vorlage nur schwer feststellbar ist, entweder gänzlich zu ver-

Every musician and music-lover, and in particular every string player, seizes upon Bach's Solo Sonatas and Suites for Violin and for Violoncello with admiration and delight, finding in them magnitude and depth, richness and concentration, artistry and craftsmanship, most closely united in unique and exemplary manner.

No fewer than eighteen editors have occupied themselves with the present suites for violoncello solo since the first edition of 1825. (1825, H. A. Probst, 1826 J. J. F. Dotzauer, 1866 Fr. Grützmacher, 1879 A. Dörffel in the Bach-Gesellschaft Edition, 1888 A. Schröder, 1897 N. Salter, 1898 R. Hausmann, 1900 J. Klengel, 1907 J. van Lier, 1911 H. Becker, 1918 F. Pollain, 1919 C. Liégeois, 1921 E. Kurth, 1924 Forino, 1927 D. Alexanian, 1933 P. Bazelaire, 1941 E. Mainardi, 1944 P. Grümmer). The addition of yet another editor to these eighteen needs a short justification.

In contrast to the solo works for violin, there is no Bach autograph as source for the suites for cello solo, which were mostly composed in Bach's Cöthen period (1717–1723). All the editions are based mainly on a somewhat careless copy by Anna Magdalena Bach¹. Another copy by the organist J. P. Kellner (1705–1772), an acquaintance and great admirer of Bach, is unfortunately not available today and is only quoted here on the authority of the Critical Report of the Bach-Gesellschaft Edition, Jahrgang XXVII, 1. This Critical Report, however, is silent on what is to us today of consuming interest — the articulation and bowing.

In its relationship to the main source, the present edition differs essentially from its predecessors. The earlier editors used the inaccuracies of the copy as an excuse for an extremely free interpretation according to their own tastes and style of playing, often altering the text without comment, and allowing scarcely anything of the original articulation to be divined. But in the editing of our text the first question has always been: What did the copyist's material, that is to say, Bach's autograph, look like? For this reason it was necessary to revise the text accurately and to mention all variants and conjectures in a Critical Report. In Suites V and VI the original text had to be given, the divergencies necessary for performance on the modern cello being shown in the Critical Report (Suite VI) or in an alternative version (Suite V).

If one follows the relationship between Bach's music and that of his predecessors and contemporaries, one easily recognises how important and characteristic are articulation and phrasing as features of his musical language. Even if Bach's own articulation can only be established with difficulty from the available source, one must neither neglect

¹ Faksimiliert in den Ausgaben von D. Alexanian (Salabert, 1927) und P. Grümmer (Doblinger, 1944, große Ausgabe).

¹ *Reproduced in facsimile in the editions of D. Alexanian (Salabert, 1927) and P. Grümmer (Doblinger, 1944, large edition).*

nachlässigen, wie es E. Kurth tat, oder zu vergewaltigen, wie es leider so viele Herausgeber und Interpreten tun. Unsere Ausgabe wendet dieser Frage besondere Aufmerksamkeit zu. Sie versucht, der Vorlage möglichst weitgehend zu folgen, d. h. soweit musikalische Phrase und Bindebogen konform gehen. Diese Bogen sind im Druck voll ausgezogen. Alle Ergänzungen, sowohl solche, die sich aus dem logischen Verlauf und aus Parallelstellen als unbedingt notwendig erweisen, wie solche, die sich zur praktischen Realisation empfehlen, oder solche, die mehr dem persönlichen Geschmack entspringen, sind mit punktierten Bogen wiedergegeben. Eine Eigenart der Kopistin machte oft die Entscheidung schwierig: die Bindebogen treten verspätet ein, d. h. sie sind nach rechts verschoben. Dieser verspätete Eintritt ist meist nur dort am Platz, wo die erste Note einer Figur oder Linie durch einen Sprung von den übrigen isoliert ist.

Es ist klar, daß man in diesen Fragen nie zu einer absolut eindeutigen Lösung gelangen wird. Das ist auch gar nicht notwendig. Eine musikalische Phrase kann auf verschiedene Weise deklamiert werden; das lehren uns gerade Bachs sorgfältige Autographen sowie die Ausführungen der Theoretiker, die immer wieder den persönlichen Geschmack und das musikalische Empfinden des Spielers als letzte Richter setzen. Deklamation und Vortrag können nicht nach Rezept gelehrt werden. Es ist aber ebenso klar, daß auch hier der Grundsatz jeder Interpretation eines Kunstwerkes herrschen muß: daß die Auswahl der Mittel innerhalb der stilistischen Grenzen und Möglichkeiten zu geschehen hat.

Die Bachsche Artikulation stellt an die Bogenführung ganz spezielle Anforderungen. Der moderne Cellist ist fast ausschließlich auf das Legatospiel trainiert zur Darstellung der romantischen und nachromantischen Musik und zur Vergrößerung des Tones. Für den Streicher des 17. und 18. Jahrhunderts aber war das Non-legatospiel, der breite Détaché-Strich das Primäre. Er war gewohnt, eine musikalische Linie mit dem Détaché-Strich zusammenhängend darzustellen. Die Bindung hatte die Aufgabe, eine Notengruppe als Figur aus dem gleichmäßigen Fluß heraus- und abzuheben.

Zum Schluß sei noch auf die treffliche Arbeit von G. Hulshov „De Zes Suites Voor Violoncello Solo van J. S. Bach“ (Van Loghum Slaterus' Uitgevermaatschappij N. V. Arnhem 1944) hingewiesen.

Der Herausgeber ist sich bewußt, daß seine Vorschläge nur eine unter verschiedenen 'möglichen Lösungen darstellen. Sollte seine Arbeit den Benützer dazu angeregt haben, sich mit Artikulation und Deklamation dieser Werke als eines besonders persönlichen Ausdruckes Bachscher Musik zu befassen, so wäre sein vornehmstes Ziel erreicht.

August Wenzinger

it completely, as does K. Kurth, or do violence to it, as do so many editors and interpreters. Our edition pays particular attention to this question. It endeavours to follow the manuscript as far as possible, that is to say as far as the musical phrase and the bowing marks agree. Such bowing marks are printed in the ordinary way. All additions — not only those which prove unquestionably necessary on logical grounds and from parallel passages, but also those which recommend themselves on practical grounds, and those which rather arise from personal taste, — are shown by dotted slurs.

One peculiarity of the copyist often makes a decision difficult: the slurs begin late, that is to say, they are shifted to the right. This late beginning is usually justifiable only when the first note of a figure or line is separated from the rest by a skip.

It is clear that in these questions we can never come to one single absolute solution. That is also not at all necessary. A musical phrase may be played in different ways; we learn this from Bach's precise autographs as well as from the explanations of theoreticians which always leave the final decision to the personal taste and musical perception of the player. Articulation and execution cannot be taught according to a formula. It is however equally clear that here also the fundamental principle of every interpretation of a work of art must dominate: the choice of means must fall within the stylistic limits and possibilities.

Bach's articulation makes special demands on bowing technique. The modern cellist is almost exclusively trained in legato playing for the presentation of romantic and post-romantic music and for the augmentation of tone. For the 17th and 18th-century string-player however, non-legato playing, a broad détaché bowing, was the primary style. He was accustomed to present a continuous musical line with detached bowing. The slurs had the object of distinguishing and picking out from the uniform flow a group of notes as a figure.

Finally, the excellent work of G. Hulshov, "De Zes Suites Voor Violoncello Solo van J. S. Bach" (Van Loghum Slaterus' Uitgevermaatschappij N. V. Arnhem 1944), should be mentioned.

The editor is conscious of the fact that his proposals are only one of various possible solutions. Should his work stimulate the user to interest himself in the articulation of these works as a particular personal expression of Bach's music, then he will have achieved his principal aim.

August Wenzinger

Suite I

BWV 1007

PRÉLUDE

3

5

7

9

11

13

15

17

19

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

41

p *mf*

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves of music, numbered 21 through 41. The music is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are also some accidentals, such as flats and naturals, and a fermata at the end of measure 41.

ALLEMANDE

3

6

9

12

15

18

21

24

27

30

COURANTE

1 4

4 4 1 O 4

8 4 1 tr

12

15 2 3

19 4 2 2 3 4 2

23 1 O 3 2 1 3 4

27 4 3

31 3 2 1 O

35 tr

39 4

SARABANDE

5

8

11

14

MENUET I

5

10

15

20

MENUET II

Musical score for Menuet II in bass clef, 3/4 time signature. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings 4, 3, 3, 4, 3, 2, 1, 3. A 'V' (vibrato) marking is placed above the first and last measures. The second staff starts at measure 7 and includes a repeat sign. The third staff starts at measure 13 and continues the melodic line. The fourth staff starts at measure 19 and concludes with a double bar line and repeat sign. The piece ends with the instruction *Menuet I da Capo*.

GIGUE

Musical score for Gigue in bass clef, 6/8 time signature. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings 1, 2, 2, 1, 1, 1, 1, 2. A trill ('tr.') and a 'V' (vibrato) marking are present. The second staff starts at measure 6 and continues the rhythmic pattern. The third staff starts at measure 12 and includes a repeat sign. The fourth staff starts at measure 18 and continues the melodic line. The fifth staff starts at measure 23 and includes a repeat sign. The sixth staff starts at measure 29 and concludes with a double bar line and repeat sign.

37

40

44

47

51

54

57

ALLEMANDE

3

6

8

10

Musical score for measures 13 through 23. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 13 includes a trill (tr) and fingerings 1, 1, 2, 2. Measure 15 has fingerings 4, 4. Measure 17 includes a trill (tr), a flat (b), and fingerings 1, 3, 2, 0. Measure 19 includes a trill (tr) and fingerings 2, 1, 4, 4, 1. Measure 21 includes fingerings 2, 4, 1, 4, 4, 3. Measure 23 includes fingerings 1, 4, 1, 2.

COURANTE

Musical score for the piece 'COURANTE', measures 1 through 13. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measure 1 includes a fingered 2. Measure 4 includes fingerings 2, 3. Measure 7 includes fingerings 1, 2. Measure 10 includes fingerings 1, 4, 4, 4. Measure 13 includes fingerings 0, 3, 4, 3, 1, 2, 1, 4.

17

4 3 1

20

V

23

1 4 4 3 2 1

26

1 1 1 2 2 2 3

29

1 4 1 1 4 1 4 4 2 4

SARABANDE

tr

5

2 2 2 2

11

1 2 4

16

4 1 1 1 3 4 1 1

21

tr

25

2 3 2

MENUET I

Musical score for Menuet I, measures 1-19. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 4), trills (tr), and slurs. Measure numbers 1, 7, 13, and 19 are indicated at the start of their respective staves.

MENUET II

Musical score for Menuet II, measures 1-19. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 4), trills (tr), and slurs. Measure numbers 7, 13, and 19 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with the instruction *Menuet I da Capo*.

GIGUE

Musical score for Gigue, measures 1-8. The piece is in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 4), trills (tr), and slurs. Measure numbers 8 and 1 are indicated at the start of their respective staves.

15

21

27

33

39

45

51

57

62

67

72

Suite III

BWV 1009

PRÉLUDE

V

4

8

12

16

19

22

25

28

32

36

2

This musical score is written for a bass clef instrument. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. Measure 40 starts with a key signature of one sharp (F#) and contains a complex rhythmic pattern with slurs and fingerings (2, 1, 4). Measure 44 continues with similar patterns and includes fingerings (4, 1, 4, 0, 3, 1). Measure 48 features slurs and fingerings (2, 3, 0, 2, 0, 2). Measure 52 shows a consistent rhythmic flow. Measure 56 includes a key signature change to one flat (Bb) and fingerings (2, 3). Measure 60 returns to one sharp (F#) and includes fingerings (1, 2, 3). Measure 63 features slurs and a key signature change to two sharps (F#, C#). Measure 67 includes slurs and fingerings (2). Measure 71 features slurs and fingerings (1, 4). Measure 75 includes slurs and fingerings (1, 1, 2). Measure 79 shows a key signature change to one flat (Bb) and includes slurs. Measure 84 includes a trill (tr) and fingerings (2, 1, 3, 1, 2).

ALLEMANDE

2 4 1 2

2 4

tr

3

4

4

5

tr

4

7

4

4

4

4

1

3

9

2

V

O 1

V

1

11

V

#4

1

13

4 4 2

2 4

1

1

4

1 3

2 1

15

1

1

4

4

4

1

1

17

1

4

1

1

1

O

4

2

4

tr

V

2

1

1

19

V

1

2

3

1

21

2 4

23

4 4 4

COURANTE

1 3 2 1 2 1 4 4

6

4 1 4 3 1

10

1 4 4 1 1 4 4 1 4

16

4 2 1 1 3

21

1 2 1

26

2 1

31

1 2 4

36

1 2 4

41

45

50

55

60

65

70

75

80

SARABANDE

10

13

17

21

BOURRÉE I

5

9

13

17

21

25

BOURRÉE II

Musical score for Bourrée II, measures 1-20. The piece is in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). Measure 1 starts with a piano dynamic marking [p]. The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations such as slurs and accents. Measure 20 ends with a repeat sign and a fermata.

Bourrée I da Capo

GIGUE

Musical score for Gigue, measures 1-30. The piece is in bass clef with a 3/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). Measure 1 includes a 'V' marking above the staff. The notation features complex rhythmic patterns with frequent slurs and fingerings (1, 2, 4). Measure 29 includes a 'V' marking above the staff.

36

Musical staff 36-43: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth and sixteenth notes with various accidentals. Fingering numbers 1, 4, and 1 are present below the notes.

44

Musical staff 44-49: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth and sixteenth notes with various accidentals. A repeat sign is present. Fingering number 2 is present below the notes.

50

Musical staff 50-55: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth and sixteenth notes with various accidentals. Fingering numbers 1, 1, 1, 0, 1, 1, 2, and 1 are present below the notes.

56

Musical staff 56-62: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth and sixteenth notes with various accidentals. A trill (tr) is marked above the first note. Fingering numbers 2, 4, 0, 3, 4, and 2 are present below the notes.

63

Musical staff 63-69: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth and sixteenth notes with various accidentals. Fingering numbers 1, 1, 2, 2, 3, 2, 3, and 4 are present below the notes.

70

Musical staff 70-76: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth and sixteenth notes with various accidentals. Fingering numbers 4 and 1 are present below the notes.

77

Musical staff 77-82: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth and sixteenth notes with various accidentals.

83

Musical staff 83-88: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth and sixteenth notes with various accidentals.

89

Musical staff 89-94: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth and sixteenth notes with various accidentals. Fingering number 1 is present below the notes.

95

Musical staff 95-101: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth and sixteenth notes with various accidentals. Fingering number 4 is present below the notes.

102

Musical staff 102-108: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth and sixteenth notes with various accidentals. Fingering numbers 1, 4, 1, 4, 4, 0, and 2 are present below the notes.

Suite IV

BWV 1010

PRÉLUDE

1 1 1 2 2

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

10 4 4 3 4 1 3 1 3 4 1 1

15 3 4 4 2

20 4 1 1 4 4 4 4 3

25 2 3 4 1 2 3 3 4 3

30 4 2 1 1 1 1

34 1 1 1 3 1 4 4 1 1 1 1

39 2 2 2 1 2

44 3 4 2 2 4 2

48 4 2 1 3 1

51 *V*
1 4 4 1 3

54 4 2 4

57 4 1 2 4 1 4 2 *V*

59 4 3 4 *tr* *V*

62 4 2 3 2 4 2 1 1 2

67 1 4 4 2 1 1 1 3

71 4 4 4 1

75 4 2

78 1 4 1 4 1 *V*

81 4 2 *[tr]* *V*

85 1 4 4 3 4 4 *V*

89 *V* *tr* *V*
1 1 1 4 2 3

ALLEMANDE

Musical score for Allemande in G minor, BWV 991, by Johann Sebastian Bach. The score is in bass clef, 3/4 time, and consists of 19 measures. The key signature is G minor (two flats). The score includes various ornaments, trills, and fingering instructions.

Measures 1-4: First line, starting with a trill (tr) on the first measure. Fingering: 4, 4, 2, 4, 1.

Measure 5: Second line, starting with a trill (tr) on the first measure. Fingering: 4, 4.

Measures 7-8: Third line, starting with a trill (tr) on the first measure. Fingering: 1, 4, 1, 4.

Measures 9-10: Fourth line, starting with a trill (tr) on the first measure. Fingering: 2, 3, 1.

Measures 11-14: Fifth line, starting with a trill (tr) on the first measure. Fingering: 4, 4, 4, 4, 2, 1, 4.

Measures 15-16: Sixth line, starting with a trill (tr) on the first measure. Fingering: 2, 2, 4. Includes a fermata (V) over the first measure.

Measures 17-18: Seventh line, starting with a trill (tr) on the first measure. Fingering: 1, 4, 2, 4, 1, 4.

Measures 19: Eighth line, starting with a trill (tr) on the first measure. Fingering: 3, 4, 3, 1, 4, 4, 2.

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

COURANTE

Musical score for Courante in G minor, 3/4 time, bass clef. The score consists of ten staves of music with various ornaments, trills, and fingerings.

Staff 1: Measures 1-3. Measure 1: G2, A2, B2, C3. Measure 2: D3, E3, F3, G3. Measure 3: A3, B3, C4, D4. Fingerings: 1, 1, 1.

Staff 2: Measures 4-7. Measure 4: G3, A3, B3, C4. Measure 5: D4, E4, F4, G4. Measure 6: A4, B4, C5, D5. Measure 7: E5, F5, G5, A5. Fingerings: 3, 3, 1, 3, 3, 1, 4.

Staff 3: Measures 8-11. Measure 8: G3, A3, B3, C4. Measure 9: D4, E4, F4, G4. Measure 10: A4, B4, C5, D5. Measure 11: E5, F5, G5, A5. Fingerings: 1, 1, 3, 1, 1.

Staff 4: Measures 12-16. Measure 12: G3, A3, B3, C4. Measure 13: D4, E4, F4, G4. Measure 14: A4, B4, C5, D5. Measure 15: E5, F5, G5, A5. Measure 16: B5, C6, D6, E6. Fingerings: 1, 2, 2, 4.

Staff 5: Measures 17-21. Measure 17: G3, A3, B3, C4. Measure 18: D4, E4, F4, G4. Measure 19: A4, B4, C5, D5. Measure 20: E5, F5, G5, A5. Measure 21: B5, C6, D6, E6. Fingerings: 4, 3, 3, 1, 1, 1.

Staff 6: Measures 22-26. Measure 22: G3, A3, B3, C4. Measure 23: D4, E4, F4, G4. Measure 24: A4, B4, C5, D5. Measure 25: E5, F5, G5, A5. Measure 26: B5, C6, D6, E6. Trills: [tr] on G5. Fingerings: 3, 1, 4, 2, 3, 1, 4.

Staff 7: Measures 27-30. Measure 27: G3, A3, B3, C4. Measure 28: D4, E4, F4, G4. Measure 29: A4, B4, C5, D5. Measure 30: E5, F5, G5, A5. Trills: tr on G5. Fingerings: 4, 2, 3, 4, 2.

Staff 8: Measures 31-36. Measure 31: G3, A3, B3, C4. Measure 32: D4, E4, F4, G4. Measure 33: A4, B4, C5, D5. Measure 34: E5, F5, G5, A5. Measure 35: B5, C6, D6, E6. Measure 36: F6, G6, A6, B6. Fingerings: 4, 1, 4, 4, 3, 1, 1, 2, 1.

Staff 9: Measures 37-41. Measure 37: G3, A3, B3, C4. Measure 38: D4, E4, F4, G4. Measure 39: A4, B4, C5, D5. Measure 40: E5, F5, G5, A5. Measure 41: B5, C6, D6, E6. Fingerings: 1, 4, 1, 3.

Staff 10: Measures 42-44. Measure 42: G3, A3, B3, C4. Measure 43: D4, E4, F4, G4. Measure 44: A4, B4, C5, D5. Fingerings: 1, 4, 2, 4, 3.

Staff 11: Measures 45-48. Measure 45: G3, A3, B3, C4. Measure 46: D4, E4, F4, G4. Measure 47: A4, B4, C5, D5. Measure 48: E5, F5, G5, A5. Fingerings: 4, 4, 3, 4, 2.

48

51

55

60

SARABANDE

6

11

17

23

28

BOURRÉE I

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

3
 2 1 1 1 1 1 2

6
 2 [p] 1 1 1 2 2 [f] 0

9
 0 4 [p] 1 0 [f] V

13
 0 4 4

16
 0 1

19
 2 4 1 2 1 2

22
 4 4 1 2 4 4

25
 2 2 2 1 0 4 [p] 1

28

31

34

36

39

42

45

BOURRÉE II

6

Bourrée I da Capo

GIGUE

Musical score for "Gigue" in bass clef, 12/8 time signature. The score consists of ten staves of music, numbered 1 through 19. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Dynamics include *[p]* (piano) and *[mf]* (mezzo-forte). Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are also some circled notes and a repeat sign at the end of the piece.

1 4

3 4 4 [p] 4 4

5 [mf] 4 4 [p] 3 4

7 [mf] 4 4 4 1 3 4

9 1 2 4 1 3 4 2 3 4 3 2 1 4

11 1 3

13 2 4 3

15 1 4 1 1

17 4 1 4

19

21

1 4 2 4 2 4

23

3 4 1 2 ○

25

[p] [mf] 2

27

1 4 4

30

[p] 1 [mf] 3 1 2 4 2 1

32

[p] 3 4 [mf] 4

34

[p] 1 [mf] 4 1 1

36

4 1 2

38

40

4 ○ 1 4 1 4 1 ○ 3 2 4 3 1 4
1 3 4 2 1 2 4 3 2 1 3 2 1 4

Suite V

BWV 1011

Originalnotierung

PRÉLUDE

Stimmung

4

8

12

15

19

22

25

30

37

[1]

*) Fingersätze in eckigen Klammern geben Töne, die für die G-Saite notiert sind, aus musikalischen Gründen auf der D-Saite wieder.

43

1 0 4 4 1

V

49

3 1 1

V

55

4 1 4

V

61

3 4 1 1 0 0 1 1 1 2 0

[1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 2 4 2 4]

67

1 0

V

73

4

V

79

4 1

V

85

3 1 3 2 1 4 1 2 4

91

1

V

V

97

3 1 4 3 1 2 3 1 3

[4 3 1 1 4 4]

103

1 2 3 4 1 1 2 4

V

110

[1 3 1 3 4 1]

116

[4 3 2 1]

121

[1 2 4 1 2 1 2]

126

[1 2 4 1 2 1 2]

131

[4] 4 4

136

[1 4] 0 2

142

[4 2 1 2]

147

[4 4]

153

[4 4]

158

[4 4]

163

0 2 1 3

168

173

178

183

188

193

197

203

208

213

218

ALLEMANDE

This musical score is for an Allemande, written in bass clef with a 3/4 time signature. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The piece is characterized by its rhythmic complexity, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The score includes various musical ornaments and techniques, such as trills (tr), slurs, and dynamic markings like 'V' (fortissimo). Fingering numbers (1-4) are provided throughout to guide the performer. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 6, 9, 11, 14, 17, 21, 24, 27, 30, and 33 clearly marked. The notation includes stems, beams, and various note heads, with some notes having accidentals (sharps and flats). The overall style is that of a Baroque or Classical era piece, emphasizing technical skill and rhythmic precision.

COURANTE

1

4

7

10

13

16

19

22

SARABANDE*)

5

11

16

*) Es ist ratsam, die Fingersätze auf Seite 48/49 zu wählen, außer in Takt 16-18

GAVOTTE I

5

9

14

18

22

27

31

GAVOTTE II

3

6

9

12

15

18

20

Gavotte I D.C.

GIGUE

1

8

17

26

35

44

53

63

Suite V

BWV 1011
eingrichtet für Normalstimmung

PRÉLUDE

1 2 2 3 1 V 1

4 3 3 0 4 3

8 4 tr 1 2

11 4 3 2 1 4

14 1 4 1 1 0 2 2 tr V

17 1 1 3 4 2 1 4

20 1 2 1 2

23 1 1 1

25 2 2 tr V V

27

33

38

43

48

54

59

64

69

74

79 

84 

89 

94 

99 

104 

109 

114 

119 

124 

129

1 2 1 1 4 2 4 2 3 1

134

1 1 1 1 4 2

139

1 4 4 2 4 1

144

4 4 2 4 4 4 4

149

1 2 3 4 4 4 4

154

4 4 4 4 1 2 2 4 2 4

159

4 4 4 3 4 1 4 4 4 3

164

4 4 1 3 3 1 1

168

1 1 1 1 3 3 1 2

172

1 1

177 

183 

189 

194 

200 

206 

212 

218 

ALLEMANDE



4 

7 *tr* 4 2 1 4

10 1 4 4

13 *tr* [tr] *tr* 4 4/3 4

16 *tr* 4 O 4 2 1 4 1 4

19 1 1 1 4 4 *tr* 1 V

22 *tr* V 1 2 2 3 4

25 1 2 1 2 *tr* 1 4

28 *tr* V 4 4 2 3 1 4

31 *tr* V 3 3 4 4

34 V *tr* 3 4 2

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation for a bass clef instrument. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Trills are indicated by 'tr' above notes. Slurs are used to group notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Dynamic markings include accents (V) and breath marks (O). The measures are numbered 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, 31, and 34. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 34.

COURANTE

1

4

2

4

1

2

0 3

4

2

1 4

4

7

2

10

3 4

tr

1

2

13

4

3

2

1

3

16

tr

1

1

4

1

4

1

1

2

19

tr

1

2

2

4

3

4

2

1

22

1

4

4

1

1

4

tr

4

4

SARABANDE

4

3

1

0 4

4

1

4

6

1

2

1 4

1

4

1

4

1

0

11

16

This section contains two staves of music. The first staff starts at measure 11 and ends at measure 15. The second staff starts at measure 16 and ends at measure 20. Both staves are in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various fingerings indicated by numbers 1-4. Measure 11 includes a trill (tr) on the first note.

GAVOTTE I

This section contains ten staves of music for a piece titled "GAVOTTE I". The music is written in bass clef with a key signature of two flats. It begins with a common time signature (C) and includes various musical ornaments such as trills (tr) and grace notes (V). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, with frequent use of slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-4 throughout the piece. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

GAVOTTE II

Musical score for Gavotte II, featuring ten staves of bass clef notation. The score includes various rhythmic patterns, triplets, and fingering instructions. The notation is as follows:

- Staff 1: Measures 1-4. Measure 1 has a square fingering box above the first note. Measures 1-4 contain triplets of eighth notes.
- Staff 2: Measures 5-8. Measure 5 starts with a '2' above the first note. Measures 5-8 contain triplets of eighth notes. Measure 8 ends with a repeat sign and a 'V' above the staff.
- Staff 3: Measures 9-12. Measure 9 starts with a square fingering box above the first note. Measures 9-12 contain triplets of eighth notes. Measure 9 has a '1' below the first note, measure 10 has a '5' above the fifth note, measure 11 has a '1' below the first note, and measure 12 has a '2' below the last note.
- Staff 4: Measures 13-16. Measure 13 starts with a '7' above the first note. Measures 13-16 contain triplets of eighth notes. Measure 13 has a '4' below the first note, measure 14 has a '4' below the first note, measure 15 has a '1' below the first note, and measure 16 has a '2' below the last note. Measure 15 ends with a repeat sign and a 'V' above the staff.
- Staff 5: Measures 17-20. Measures 17-20 contain triplets of eighth notes. Measure 17 has a '3' below the first note, measure 18 has a '3' below the first note, measure 19 has a '4' below the first note, and measure 20 has a '2' below the last note.
- Staff 6: Measures 21-24. Measures 21-24 contain triplets of eighth notes. Measure 21 has a '3' below the first note, measure 22 has a '4' below the first note, measure 23 has a '1' below the first note, and measure 24 has a '2' below the last note.
- Staff 7: Measures 25-28. Measures 25-28 contain triplets of eighth notes. Measure 25 has a '3' below the first note, measure 26 has a '4' below the first note, measure 27 has a '3' below the first note, and measure 28 has a '2' below the last note.
- Staff 8: Measures 29-32. Measures 29-32 contain triplets of eighth notes. Measure 29 has a '3' below the first note, measure 30 has a '4' below the first note, measure 31 has a '1' below the first note, and measure 32 has a '2' below the last note.
- Staff 9: Measures 33-36. Measures 33-36 contain triplets of eighth notes. Measure 33 has a '3' below the first note, measure 34 has a '4' below the first note, measure 35 has a '1' below the first note, and measure 36 has a '4' below the last note.
- Staff 10: Measures 37-40. Measures 37-40 contain triplets of eighth notes. Measure 37 has a '3' below the first note, measure 38 has a '4' below the first note, measure 39 has a '1' below the first note, and measure 40 has a '2' below the last note. Measure 40 ends with a repeat sign and a 'V' above the staff.

Gavotte I da Capo

GIGUE

Musical score for "GIGUE" in bass clef, 3/8 time. The score consists of ten staves of music, with measure numbers 8, 15, 22, 29, 36, 43, 50, 58, and 65 indicated at the beginning of their respective staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The piece features various musical notations, including slurs, trills (tr.), and fingerings (1, 2, 3, 4). A double bar line with repeat dots is present at measure 22. The score concludes with a repeat sign at measure 65.

Suite VI

BWV 1012

PRÉLUDE

Musical score for the Prelude of Suite VI, BWV 1012, by J.S. Bach. The score is in bass clef, 12/8 time, and D major. It consists of nine staves of music with various dynamics, articulations, and fingerings.

The score begins with a dynamic marking of $[f]$ and a fingering of 4. The first staff contains measures 1-2. The second staff (measures 3-4) features a dynamic of f , a p dynamic, and a f dynamic, with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3. The third staff (measures 5-6) includes fingerings 2, [2 2], 2, 1, 0, 1, and 4, 3, 1. The fourth staff (measures 7-8) has fingerings 1, 1, and a fermata. The fifth staff (measures 9-10) starts with a dynamic of $[f]$, followed by $[p]$ and $[f]$, with fingerings 4, 0, 4, 1, 4, 0, 1, 0, 1, 4, 1, 0, 1, 0. The sixth staff (measures 11-12) begins with a dynamic of p , followed by $[f]$, and fingerings 2, 3, 4, 2. The seventh staff (measures 13-14) starts with a dynamic of $[f]$, followed by a fermata, and fingerings 3, 2, 1, 0, 0, 0. The eighth staff (measures 15-16) includes a dynamic of $[f]$, a fermata, and fingerings 3, 1, 1, 0, 3, 0, 0, 0, 1, 1, 0, 0. The ninth staff (measures 17-18) begins with a dynamic of $[p]$, followed by $[f]$, $[p]$, $[f]$, and $[p]$, with fingerings 1, 0, 1, 0, 2, 1, 0, 1, 2.

27 *[f]* 1 3 *Q* 1 3 2 4 3 *[p]* *[f]* *Q* *[p]*

30 *[f]* *Q* 1 *[p]* *Q* *Q* 1 *Q* *Q* *[f]* 3 1 3 *Q* 1 2 *Q* 4 3 2

33 2 *Q* 3 4 2 *Q* 2 *Q* 1 1 2 3 1 1

36 *Q* 2 2 3 1 1 2 1 4

39 1 4 4 1 4 1 3 4 4 2 1 4 1

42 3 1 4 1 1 2 1 4 2 4

45 2 4 1 4 2 1 3 3 1 3

48 4 1 4 3 1 1 1 1 1

51 2 1 1 2 3 2 *Q* 1 2 *Q* 1 *[p]*

54 *[f]* 1 *[p]* 4 1

56

[f] [p] [f]

59

[p]

62

[f] 1

65

[p] [f] 1 II ♯

68

2 ♯ 1 II I ♯ 2

71

2

74

0 3 3 2 2 1 2

77

2 3 3 4 4 1 4 1 4 0 4 1 0 4 0

80

3 4 3 4 4

83

1 1 2 3 4 4 3 4 1

85

1 4 2 1 3 0 2 4 1 0 1 1 1 4 1

86

87

88

89

90

93

95

96

98

100

102

Musical score for bass clef, measures 86-102. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Dynamic markings $[p]$ and $[f]$ are present. Measure 96 features a change in time signature to 12/8. Measure 100 includes a double bar line and a second ending bracket labeled "II".

ALLEMANDE

The musical score for the Allemande consists of ten measures, each with a number in the left margin. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and trills. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Technical markings include 'II 1', 'restez', and 'V'. Trills are marked with '[tr]'. Measure 10 ends with a double bar line and repeat dots.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

II 1
restez
tr
tr
tr
tr

V
V

1 2 1 3 1 1 2 1
2 1 1 1 II 1 1 2
II 2 2 1 3
4 1 4 1 2 1
1 3 4 1 2
1 4 4 1
3 4
4 4 1 0 1

This musical score consists of ten staves, numbered 11 through 20, written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements:

- Measure 11:** Features a trill marked with *[tr]* and a slur over a series of notes. A circled 'O' is present below the first note.
- Measure 12:** Includes slurs and fingerings (2, 2, 2, 1, 1, 3, 4, 2) under the notes.
- Measure 13:** Contains slurs, a trill marked *tr*, and fingerings (2, 2, 1, 1, 2, 3, 1, 3).
- Measure 14:** Starts with a 'V' marking, followed by slurs and fingerings (1, 2, 4, 1, 1, 3).
- Measure 15:** Features slurs, a trill marked *tr*, and fingerings (3, 2, 2, 3, 2).
- Measure 16:** Includes a circled 'O' and slurs with fingerings (1, 1, 2).
- Measure 17:** Contains a circled 'O', slurs, and fingerings (4, 4, 1, 4, 1).
- Measure 18:** Shows slurs and fingerings (1, 1, 1, 3, 4, 1, 1).
- Measure 19:** Includes a 'V' marking, slurs, and fingerings (2, 1, 1, 3, 2, 4, 1). A trill marked *[tr]* is at the end.
- Measure 20:** Features slurs, a trill marked *tr*, and fingerings (1, 4, 3, 4, 4, 1).

37

3 1

40

2 3 2 1 0 3 2 2 3 4 1 1

43

1 3 3 0 2 4 2 3 1 2 3 0 1

47

1 2 1 1 4 4 3 2 2 3

51

2 2

55

1 1 2 3 4 1 2 3 4 2 3 0 2

59

62

2 1 1 1 2 3 4 4 4 0 1

66

1 1 3 4 4

69

2

Musical score for the first piece, measures 10-24. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a bass line with various rhythmic patterns and fingerings. Measure 10 starts with a circled '4' above a group of notes. Measure 14 includes a 'V' (trill) and a circled '2' above notes. Measure 19 has a circled '4' above notes. Measure 24 includes a 'V', a circled '4', and a circled '2' above notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

GAVOTTE II

Musical score for Gavotte II, measures 1-19. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a circled 'e' above the first measure. Measure 1 includes a 'V' (trill). Measure 9 includes a 'V' and a circled '2' above notes. Measure 14 includes a circled '4' above notes. Measure 19 includes a circled '4', a 'V', and a circled '2' above notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Below the final measure, the text "Gavotte I da Capo" is written.

GIGUE

2 1 0 1 1 4 3

5 1 1 1 2 [p] [f] 2 2 V

10 1 4 1 1 3

13 V V 4 2 4

16 V V V 0

21 3 0 V V 1 0

24 4 2 V 3 0 3 0

27 4 3 1 1 4 2 1 V

30 1 1 1 V V

34 4 4 4 1 4 V V

37

2 1 1 3 2 2

[p]

42

2 1 2 3 2 4 2

V

45

2 3 2 1 1

2 IV

48

2 4 4

50

1 1 1 3 4

tr V

54

2 2 2

57

1 4

V

60

1

V

63

2 4 2

66

2 3 1 1 3 3 4

Kritischer Bericht

Abkürzungen:

- MS = Abschrift der Anna Magdalena Bach
 Ke = Abschrift von J.P. Kellner
 L = Lautenfassung der Suite V
 BG = J.S. Bach, Werke, herausgegeben von der
 Bach-Gesellschaft, Leipzig, XXL II, 1

Suite I, G-dur BWV 1007

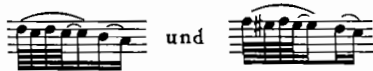
PRÉLUDE (S. 4)

Notierung der Bindebogen sehr flüchtig und ungenau. Zweifellos sollen aber die drei ersten Noten jeder Takt-hälfte als Harmoniestütze gebunden sein. Dies ist die bei Bach gebräuchlichste Form der Bindung in allen Parallelstellen, vgl. Solosonaten für Violine: I, Fuge T. 65-73, II, Double der Bourrée T. 6-12 III, Fuge T. 179-184, IV, Chaconne T. 37-44. Kantate 68 Arie „Mein gläubiges Herze“

- T. 22, 2. Viertel Ms *a cis d* Ke, BG *h cis d*
 T. 26, 3. Viertel Ms, Ke *cis h a b*, BG *cis b a b*
 T. 33 ff zu diesen Spielfiguren im Non-legato-Strich, vgl. Solosonaten für Violine VI Prélude T. 13 ff.

ALLEMANDE (S. 6)

- T. 5 u. 8 Ms ohne *tr*, BG mit *tr*
 T. 14, 2. Viertel Ms *fis d h d*, Ke, BG *fis d a d*
 T. 19 u. 20, 1. Viertel auszuführen:



vgl. Suite II, Allem. T. 6, 3. Viertel

- T. 23, 1. Viertel Ms *gis a b e*

COURANTE (S. 7)

- T. 1 im Ms die Bindung der Sechzehntelgruppen in T. 1, 8, 17, 19, 20, 28, 29 in T. 2, 3, 22, 23
 T. 26, 1. Viertel Ms ohne Verzierung; Vorschlag, Praller oder Mordent jedoch angebracht.
 T. 40 Ms Bindebogen auf den letzten drei Sechzehnteln.

SARABANDE (S. 8)

- T. 3, 2. Viertel: der Punkt hat nur die Geltung einer

Zweiunddreißigstel-Note

- T. 4, 1. Viertel Ms *fis c h a*, 2. Viertel Ms ohne Akkord
 T. 13, 1. Viertel Ms $\frac{a}{h} e \underline{fis}$, Ke $\frac{a}{h} e \underline{f}$

MENUET I (S. 8)

- T. 13 u. 14 Ms Bindebogen über 4 Achtel
 T. 22, letztes Achtel Ms *d*

MENUET II (S. 9)

im Ms ist diesem g-moll-Stück nach alter Manier nur ein *b* vorgesetzt (dorisch). Demgemäß ist der Gang des Basses *G F E D*, wie es in T. 7, letztes Achtel ausdrücklich

gefordert ist. Es besteht nun aber kein zwingender Grund, in T. 3 letztes Achtel diese Baßlinie in *G F E s D* zu ändern, wie es BG und viele andere Herausgeber tun.

- T. 8 ev. langer Vorhalt *g-fis*
 T. 11, 2. Achtel selbstverständlich *e*

GIGUE (S. 9)

- T. 2 u. 7 Staccatopunkte im Ms
 T. 4 Triller mit Nachschlag

Suite II, d-moll BWV 1008

PRÉLUDE (S. 10)

- T. 5, 7, 9 u. 10 erste Note (Baß) jeweils gesondert, vgl. jedoch T. 18-20, die wohl eher mit T. 2 u. 3 korrespondieren.
 T. 19, 1. Viertel Ms *c e g c*
 T. 30, 3. Viertel im Ms undeutlich ob *cis b a g* oder *cis h a g*, vgl. jedoch T. 33
 T. 59 ff als „Arpeggio“ auszuführen (vgl. Solosonaten für Violine IV, Chaconne T. 89 ff, und T. 201 ff), also etwa:



- T. 60 Ms *A e d'*

ALLEMANDE (vgl. Solosonaten für Violine IV, Allemande)

- T. 6, 3. Viertel Ms kein \sim , vgl. Suite I, Allem. T. 19 u. 20
 T. 8, 3. Viertel Ms *g* Ke *gis*, ohne *tr*
 T. 9, 2. Viertel Ms kein *tr*
 3. Viertel im Ms fehlt das *a*
 T. 11, 2. Viertel Ms Bogen über 4 Sechzehntel

T. 19 Artikulation im Ms:

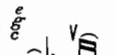
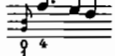

in BG: vgl. T. 14/15

COURANTE (S. 12)

- T. 8, 1. Viertel: Ms Bogen vgl. jedoch T. 10 u. 11
 T. 21, 1. Sechzehntel Ms ohne *f*, Ke *f*^a

T. 27, 3. Viertel Ms

SARABANDE (S.13)

T. 8 Ms nur Oberstimme, Ke ganzer Akkord T. 9, 2. Viertel kann auch so gegriffen werden: T. 23, 2. Viertel Ms:  Ke wie gedrucktT. 25, 1. Viertel Ms: 

MENUET I (S.14)

T. 9 Ms \hat{a} Ke \hat{a}

T. 10 Bindebogen im Ms über 3.-5. Achtel

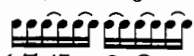
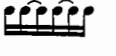
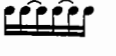
T. 20 Bindebogen im Ms über 4. u. 5. Achtel

Die Notierung der Unterstimmen als Achtelnoten in T. 2, 4, 6, 10, 12, 14, 18, 20, 22 deutet darauf hin, daß auch die Melodiestimme leicht und kurz gespielt werden soll.

MENUET II (S.14)

im Ms nur ein #

GIGUE (S.14) (vgl. Solosonaten für Violine IV, Gigue)

T. 12 im Ms noch ein Bindebogen zwischen dem 1. Achtel *B* und *d*T. 28, letztes Sechzehntel Ms *h*, Ke *c'*, vgl. T. 64 u. 71T. 30/31 Bindebogen im Ms  vgl. T. 66/67  und T. 47 T. 44, letztes Sechzehntel Ms *a*

T. 69, erstes Sechzehntel Ms undeutliches Vorzeichen

Suite III, C-dur BWV 1009

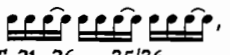
PRÉLUDE (S.16)

T. 27, letzte Note Ms *f*, Ke *e*T. 30 Ms 

T. 37, siebentes Sechzehntel im Ms undeutlich. Zur Artikulation vgl. Matthäus-Passion, Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ Violinstimme.



T. 55, 1. Viertel Ms *G f a f*

T. 56, 6. Note im Ms undeutlich.

T. 62 u. 64 Ms Artikulation , jedoch T. 67 u. 69 wieder wie T. 21-26 u. 35/36.T. 79, Ms:  Ke:  die Stimmführung der Akkorde im Ms ist logischer

T. 86 Doppeltriller?


ALLEMANDE (S.18)

T.1 Artikulation im Ms wie gedruckt, BG . DieseAllemande ist aus drei Motiven gebaut: 

und den Sechzehnteln, wie sie im Auftakt und T. 3 auftreten (vgl. Solosonaten für Violine III, Allegro 4. Satz)

T. 2, 3. Viertel *tr* im Ms auf dem *A*

T. 5, 3. Viertel Artikulation vgl. T. 16

T. 16, 3. Viertel im Ms fehlt der Punkt nach dem *E*T. 19, 3. Viertel Ms 

T. 21, 3. Viertel fehlt im Ms

T. 22, 1. Viertel Ms  Ke wie gedruckt; 3. Viertel *h* fehlt im Ms

COURANTE (S.19) (vgl. Solosonaten für Violine II, Courante)

T. 16, 6. Achtel Ms kein *h*

SARABANDE (S.20)

T. 7, 2. Viertel Ms *b a b*, BG *b a c'*; in Ms vermißt man die korrekte Auflösung der Sexte *b* nach *a*.T. 9, 2. Viertel Ms $\frac{a}{f}$

BOURRÉE I (S.21)

Die Frage, ob die Auftakt-Achtel am Anfang des 1. und 2. Teiles gebunden werden sollen oder nicht, wie die Auftakte zu T. 5, 13, 17, ist schwer zu entscheiden. In den Solosonaten für Violine ist die h-moll-Bourrée (II. Sonate) ein Beispiel mit wenig Bindungen, die E-dur-Bourrée (VI. Sonate) eines mit vielen Bindungen.


BOURRÉE II (S.22)

Ms ohne Vortragsbezeichnung, BG „piano“

T. 4, letzte Note Ms *a* Ke *as*T. 8 Ms kein *tr*; BG (*tr*)

GIGUE (S.22)



T. 9 Ms Bindebogen über 1. u. 2. Achtel, vgl. T. 17, 57, 61, 65/66

T. 19 Ms  Ke wie gedrucktT. 24, letztes Sechzehntel im Ms undeutlich , ob *d* oder *e* BG ohne Kommentar *d*, vielleicht auf Grund von Ke?T. 33, letztes Achtel Ms *f'*

T. 34 u. 38 Staccato-Punkte im Ms wie auch T. 94 u. 98

T. 99 kommt im Ms doppelt (Schreibfehler)

T. 105 Die Kopistin scheint zuerst geschrieben zu haben:

, sie verbesserte dann zum Teil nurrichtig: . Die Parallelstelle T. 45 und

Ke lassen aber die gedruckte Fassung als die richtige erscheinen.

Suite IV, Es-dur BWV 1010

PRÉLUDE (S. 24)


Zur Verwendung ähnlicher Akkordbrechungen vgl. Solosonaten für Violine I, Fuge T. 42-51, 87-92, IV, Chaconne T. 153-169, V, Fuge T. 60-92, 165-186, 245-272, Brandenburgisches Konzert N^o IV, 3. Satz, T. 41-62, 87-94, 120-125 Solovioline.

T. 16, 2. Achtel Ms *des'*; höchst unwahrscheinlich, da von T. 1-20 u. 25-40 eine streng zweitaktige Harmoniefolge herrscht. Ke hat *d'*

T. 31, 4. Achtel Ms *b*, nicht unmöglich, da auch in T. 32 u. 35 das 4. Achtel eine Wechselnote bildet, jedoch unwahrscheinlich. BG *as* ohne Kommentar.

T. 59, 1. Viertel Ms:  Ke wie gedruckt, jedoch ohne *h* vor *As*

T. 60, 1. Viertel Ms:  Ke wie gedruckt

T. 80, 3. Viertel Ms:  das ausdrückliche

b vor *b* soll wohl die doppelte Erniedrigung anzeigen. Es ist immerhin zu sagen, daß Bach Tonleitern im neapolitanischen Sextakkord in beiden Formen (ohne und mit Erniedrigung der 5. Stufe) verwendet.

T. 81, 3. Viertel Ms kein *tr*

T. 82, 1. Note Ms *c*

ALLEMANDE (S. 26)

T. 2, letztes Viertel Ms *tr* auf *B*, in vielen Ausgab. auf *As*

T. 20, 3. u. 4. Viertel Ms Bindebogen über je 4 Sechzehntel

T. 23, 3. Viertel Ms ausdrücklich *as(b)*, Ke ohne Vorzeichen

T. 24 im Ms steht das *h* vor *as* erst im 3. Viertel.

Die Modulation von *c* nach *g* in T. 22-26 ist aber so parallel der Modulation von *g* nach *f* in T. 27-28, daß anzunehmen ist, das *b* in T. 23 sei ein Schreibfehler für *h*

T. 30 letzte Note Ms *g*

COURANTE (S. 28) (vgl. Solosonaten für Violine IV Courante)

T. 2 das Ms gibt für die Sechzehntelfiguren keine Artikulationsangaben außer T. 45, 1. Viertel und T. 49-54, wo Vierergruppen zusammengebunden sind.


T. 4, 2. Viertel Ms Triolenzeichen (Schreibfehler)

T. 32 ff im Druck genau wie im Ms wiedergegeben. Ke hat in T. 34 als letzte Note *des'*. Aus dem *as* in T. 35 schließen verschiedene Herausgeber (auch BG), daß in den Takten 32 u. 33 ein *h* vor *as* fehlt. Ich glaube, daß diese absteigende Sequenz ähnlich wie die aufsteigende T. 11-17 ohne harmonische Ausweitung abläuft. Das *as* in T. 35 kann zur Vorsicht wegen des vorangegangenen *d'* gesetzt sein. Immerhin ist die Argumentation in BG möglich, ebenso wie die Fassung Ke: T. 32/33 *as*, T. 34 letzte Note *des'*.

SARABANDE (S. 29)

T. 5/6 Ms bindet das letzte *as* nicht über den Takt, vgl. T. 22/23. Das kann ein Versehen, es kann aber auch Absicht sein: wir hätten dann jeweils nur 2 Takte aneinandergebunden.

T. 8, 1. Viertel Ms undeutliches Zeichen vor dem *b*

T. 12, Triller mit Nachschlag schließen etwa 

T. 19, im Ms kein *tr*

T. 22, 2. Viertel Ms *d'-as'*

3. Viertel Ms kein Bindebogen zum nächsten Takt (vgl. T. 5/6)

T. 28, 2. Viertel Ms *es' b as*

BOURRÉE I (S. 30)

T. 6, 4. Viertel keine Vortragszeichen im Ms in diesem Satz.


T. 19, 2. Viertel Ms Vorzeichen vor dem 4. Sechzehntel undeutlich.

T. 42, 1. Viertel Ms  Ke , T. 43 jedoch 

BOURRÉE II

T. 1 Ms Bindebogen über 1. u. 2. Viertel

GIGUE (S. 32)

T. 25 Ms Bindebogen 


T. 42, 5. Achtel Ms *As*

Suite V, c-moll BWV 1011


Originalnotierung S. 34

Einrichtung für Normalstimmung S. 42

Der Titel des Manuskriptes lautet

Suite | discordable | 

Die A-Saite des Cellos soll auf G hinuntergestimmt werden. Dadurch klingen alle Noten von der fünften Linie an aufwärts einen Ton tiefer als sie geschrieben sind. Eine solche Umstimmung, „scordatura“, war in vorbachscher Zeit sehr beliebt zur Erzielung besonderer Klangeffekte oder Ermöglichung ungewohnter Akkorde. Bach wendet sie nur noch in der Triosonate in G für Flöte, Violino discordato und Continuo an.

(Violinstimmung )


Von dieser Suite existiert eine Fassung in g moll für Laute in einem Autograph Bachs aus seinen mittleren Leipziger Jahren (herausgegeben von H.D. Bruger, 1925). Aus Schreibfehlern, die sowohl dieser Lautenfassung, wie den Abschriften für Violoncello von Anna Magdalena und Kellner gemeinsam sind, geht hervor, daß allen diesen drei Kopien eine frühere Fassung vorgelegen haben muß. Ob die Lauten- oder die Violoncellfassung die ursprüngliche war, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden.


Verschiedene Vereinfachungen und Auslassungen in Stimmführung und Harmonie der Cellofassung lassen die Priorität der Lautenfassung für möglich erscheinen. In diesem Falle wäre die Umstimmung der A-Saite zum Zwecke der Angleichung an die Lautenstimmung vorgenommen worden, um die Ausführung der Lautenakkorde auf dem Cello zu ermöglichen. Die Scordatur bewirkt aber auch eine eigene, dunkle Klangfarbe, die für das Stück charakteristisch ist. Bei näherer Beschäftigung mit dieser Suite wird man darum immer die Originalfassung wählen. Da indessen ein rasches Umstimmen oder Wechseln des Instrumentes aus praktischen Gründen nicht immer möglich ist, folgt auf S. 42 eine Einrichtung für Normalstimmung. Im Revisionsbericht wurden auch einige interessante Varianten der Lautenfassung mitgeteilt, weil diese Fassung durch ein Autograph Bachs auf uns gekommen ist. (Abkürzung L=Lautenfassung, bei Zitierung von Tonhöhen durchwegs auf c-moll bezogen).

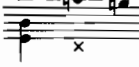
PRÉLUDE (S. 34 u.S. 42)

T. 1, 2. Viertel Ms *c G As H*, Ke und L *c G A H* vgl. T. 10

T. 4, 3. Viertel Ms *es B*, Ke, L *B*


T. 6, 3. Viertel Ms:  , L: *b g*

T. 12, 1. Viertel L: 

T. 13, 2. Viertel Ms Ke, L, wie gedruckt, BG: 
4. Viertel Ms *des g*, Ke, L *des f*

T. 18 L: 

T. 19, 2. Viertel Ms Ke *fis c B As*, L *A*

T. 23, 1. u. 2. Viertel Ms: 

T. 27 Ms wie gedruckt, spieltechnisch wäre besser:




L hat Tempoangabe „tres viste“ (sehr schnell)

T. 30 Ms *As*, L *A*

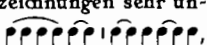
T. 42 Ms:  , unspielbar

T. 43, 4. Sechzehntel Ms *es*, L schon *e*

T. 72, 2. u. 3. Achtel Ms Bindebogen über vier Sechzehntel

T. 73 Ms wie gedruckt, L: 


T. 78 Ms kein *tr*

T. 92/93 sowie die Parallelstellen T. 106/107, 134/135 u. 203-205 sind in den Artikulationsbezeichnungen sehr undeutlich und uneinheitlich. Hier: 

L: 

T. 101 Bindebogen in L

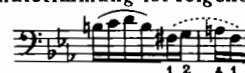
In Originalstimmung ist folgender Fingersatz besser

spielbar: 
D Saite
1 4 1 4

T. 103, 1. Note Ms nur ein Sechzehntel

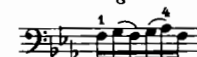
T. 106/107 Bindebogen im Ms:  vgl. T. 92/93

In Originalstimmung ist folgender Fingersatz besser

spielbar: 
1 2 4 1

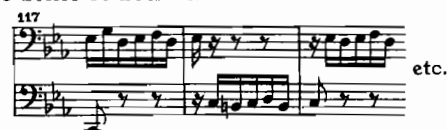
T. 112 Ms:  Ke, L *As*

T. 115 In Originalstimmung ist folgender Fingersatz besser

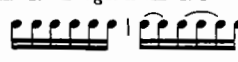
spielbar:  (Bindebogen im Ms)

T. 116, letzte Note Ms *g*

T. 117 ff Artikulation dieser Figur gemäß T. 42 ff. In L ist diese Stelle so notiert:



T. 125 ff Artikulation gemäß T. 32 vgl. auch T. 180

T. 134/135 Ms Artikulation  vgl. T. 92/93, 106/107

T. 141/142 Ms: 

T. 144 Ms Bindebogen über die drei letzten Sechzehntel


T. 145 Ms Bindebogen über die vier ersten Sechzehntel

T. 163 Ms Bindebogen über die vier ersten Sechzehntel

T. 164 Ms:  , Ke, L *g b*

T. 168 ff Ms: 
L: 
fis!

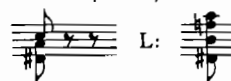

T. 172/173 Ms Bindebogen über die drei resp. vier letzten Achtel

T. 182 Ms: 

T. 183 in L *As* als Baß zum *c*, Trugschluß

T. 185 Ms Bindebogen über die vier letzten Sechzehntel, vgl. T. 187

T. 218 2. Sechzehntel Ms, Ke *a*, L *as*

T. 219 Ms, Ke:  L: 


T. 220 Ms:  L: wie gedruckt

T. 233 L schließt in Moll

ALLEMANDE (S. 38 u. S. 46)


Ms irrtümllicherweise mit „Courante“ bezeichnet


T. 1 L:  ebenso in T. 2, 6, 7, 19, 22, 23, 27, 29

T. 2 L: 

T. 4, 1. Viertel Ms, Ke, BG: *HAs*, L: *HA*



T. 5, 1. Viertel Ms nur Oberstimme, jedoch Notenhäufung nach oben Ke, L: ganzer Akkord

T. 9, 3. Viertel Ms:  Schreibfehler

T. 13, 1. Viertel Ms:  Schreibfehler
3. u. 4. Viertel Bindebogen in L

T. 14, 3. u. 4. Viertel L: 

T. 15, 1. Viertel Ms kein *h* vor *a*, L *h*


T. 19, 1. Viertel Ms Auftakt  vgl. jedoch Auftakt zu T. 1, L: 

T. 21, 3. Viertel Ms kein Punkt

T. 22, 4. Viertel Ms kein Punkt, L: Bindebogen über 3. u. 4. Viertel

T. 25, 1. Viertel Ms, Ke, L:  Schreibfehler im Baß
2. Viertel L: 


T. 26, 3. u. 4. Viertel Ms Bindebogen über 4. Viertel, L: über 3. u. 4. Viertel

T. 28, 2. Viertel L: 



T. 33, 2. Viertel L Bindebogen über 2.-4. Viertel

T. 35, 3. Viertel Ms kein *tr*, L *tr*

COURANTE (S. 39 u. 48)


Die Bindebogen in T. 1, 2, 3, 4, 14, 16, 17 erstrecken sich eindeutig über 4 Achtel, in T. 6, 7, 8, 9, 21 könnten sie auch so:  gelesen werden.

T. 3, 1. Viertel Ms Baßnote *C*, Schreibfehler, L *Es*


T. 4, 3. Viertel Ms:  L: 

T. 5, 3. Viertel Ms Sechzehntelnoten (Schreibfehler) L: Bindebogen 3.-6. Viertel
6. Viertel Ms *d' b* (Schreibfehler)

T. 10, 5. Viertel L: 

T. 11, 2. Viertel L: 

T. 14, 1. Viertel L Vorschlag vor *f*

T. 16, 1. Viertel Ms kein *g*, Ke u. L: 



T. 18, 1. Viertel L Bindebogen über 4 Achtel
5. Viertel L *tr*

T. 19, 4. u. 5. Viertel Ms ohne *h* vor *d'*, ohne *tr*, L mit *h* u. *tr*

T. 21, 5. Viertel L *tr*


T. 23, 3. Viertel Ms *tr*, jedoch auf 5. Viertel kein *tr* L Vorschlag *f* vor *es*, auf 5. Viertel kein *tr* vgl. T. 11


SARABANDE (S. 39 u. 48)

Bindebogen im Ms in T. 1, 5, 6, 7, 16, 20 deutlich  ebenso L in T. 2, 3, 4, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 18 

GAVOTTE I (S. 40 u. 49)

T. 1, 2. Viertel fehlt im Ms

T. 4, 1. Viertel L: 

T. 7, 2. Viertel Ms: 

T. 8, 4. Viertel Ms ausdrücklich *as-g*, L ausdrücklich *a-g*

T. 11, 4. Viertel Ms *d* als Achtelnote

T. 12, 1. Viertel Ms *d*. (Schreibfehler),

Ausführung: $\frac{1}{3}$  oder: 

T. 13, 4. Viertel Ms *es'-e* (Schreibfehler)

T. 15, 3. Viertel Ms $\frac{as}{e}$ L $\frac{es}{e}$

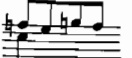
T. 16, 2. Viertel Ms:  (Schreibfehler)

T. 17, 3. Viertel Ms *d-B*, L, Ke *d-As*

T. 20, 1. Viertel Ms:  (Schreibfehler)

T. 23, 3. Viertel L Bindebogen

T. 25, 1. Viertel L Bindebogen

T. 26, 3. Viertel Ms, L wie gedruckt, Ke: 

T. 27, 2. Viertel Ms *c'-h*, Ke, L *d'-h*, Ms Bindebogen über 2-4 Achtel

T. 29, 4. Viertel Ms *f-es* L *f-d*

T. 28-31, L Bindebogen über 4 Achtel

GAVOTTE II (S. 40 u. 50)

in L „Gavotte 2^{de} en Rondeaux“ und am Schluß „Gavotte 1^{re}“ Triolengruppen im Ms meist mit $\textcircled{3}$, in L nur die beiden ersten Gruppen mit $\textcircled{3}$ (ohne Bogen) bezeichnet.

T. 10, 1. Viertel Ms kein *h*, erst im 2. Viertel

T. 12, 2. Viertel Ms *C Es F*, Ke, L *C Es G*



T. 13, 4. Viertel Ms letzte Note *g* (Schreibfehler)

T. 15, 1. Viertel Ms:  L: 

T. 16, 3. Viertel L Bindebogen über 2.-6. Achtel

T. 22, 1. Viertel Ms: 

GIGUE (S. 41 u. 51)


T. 1 u. 3 L: T. 3, Ms Bindebogen  in T. 3, 10, 12, 19, 27, 43Bindebogen  in T. 8, 16/17, 21, 32, 47, 49,
51, 60, 62/63, 65, 66T. 16, Ms Bindebogen  vgl. jedoch T. 62/63
erstes Sechzehntel ohne \downarrow vor d' , L ausdrücklich *des'*T. 21, 3. Achtel Ms *g*, L *f*

T. 29, im Ms doppelt geschrieben

T. 36, 1. Achtel L: T. 47, Ms:  (Schreibfehler)T. 49, 1. Achtel L Vorschlag $b-a$ T. 51, 1. Achtel L Vorschlag $c'-b$ T. 55, Ms Notierung:  L: 





T. 64, Ms fehlt Ligatur zu T. 65

Suite VI, D-dur BWV 1012

Ms fügt dem Titel bei: „a cinque accordes“ 

Die Suite ist also für ein fünfsaitiges Instrument komponiert, d.h. entweder für die 1724 auf Bachs Anregung vom Leipziger Instrumentenbauer Christian Hoffmann angefertigte „Viola pomposa“ oder, was wegen der leichteren Spielbarkeit wahrscheinlicher ist, für das noch spätere „Violoncello piccolo“, das Bach in den dreißiger Jahren des öfteren in Kirchenkantaten verwendet. (vgl. Heinrich Bessler „Zum Problem der Tenororgel“ 1949) In unserer Ausgabe ist im Notentext die originale Notierung beibehalten worden; die Ausführungsvorschläge für das viersaitige Violoncello sind im Anhang untergebracht. Lediglich wurde statt der von Bach verwendeten Diskant- und Altschlüssel der Tenorschlüssel eingesetzt.

PRÉLUDE (S. 52)

Die Artikulation ist im allgemeinen aus dem Ms klar ersichtlich. Bach verwendet hauptsächlich drei verschiedene Artikulations-Figuren:  für die Barriolage-Takte 1 u. 2 u. ä.,  für die aufsteigenden Tonleitern in T. 3 u. 4 u. ä.,  für die T. 5 u. 6 u. ä. In vielen Einzelfällen ist es aber unmöglich zu entscheiden, was der Kopistin von Ms vorgelegen haben mag. Insbesondere kann oft nicht entschieden werden, ob mit  wirklich die Artikulation

1 : 2 gemeint ist, oder ob es sich nur um den in unserm Ms oft beobachteten verspäteten Eintritt des Bindebogens handelt.

T. 2 Ms in T. 2, 4 u. 15 „*p*“, in T. 3, 5 *f*, ähnliche Echoeffekte an Parallelstellen zu ergänzen in T. 12 *f*, 23 *f*, 54 *f*, 90 *f*

T. 23 ff für diese Takte, die eine leere E-Saite erfordern, sind verschiedene Fingersatz-Lösungen möglich:


 etc. oder: 
III 3 2 2 3 4 3 2 1 oder: I: 1 2 1 2 1 3 4 1 3 1 2 1
oder: 
3 2 2 3 2 1 2 3 2 1 3 2 2
II I II I II I II

T. 31, 3. Viertel Ms Bindebogen über 3 Achtel


T. 35, 3. Viertel Ms Bindebogen über 3 Achtel

T. 36, 3. Viertel Ms Bindebogen über 3 Achtel

T. 40, 3. Viertel Ms Bindebogen über 3 Achtel

T. 46-53 Ms oft , jedoch ungenau und inkonsequent.T. 54, 2. Viertel Ms *g g g* (Schreibfehler)T. 61, 4. Viertel Ms *H G fis* (Schreibfehler)T. 62 ff Ms öfters , vgl. jedoch T. 58 - 61

T. 70 ff Ms Bindebogen z. T. über 3 Achtel

T. 71 u. 73, 3. u. 4. Viertel Ms: T. 80, 1. Note Ms *d*, Ke *fis*T. 95, 12. Achtel Ms *cis'-e*, vgl. jedoch T. 94

ALLEMANDE (S. 56)

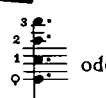

T. 2, 2. u. 3. Viertel Ms ohne Unterstimmen, Notenhäse jedoch aufwärts, Ke wie gedruckt.

T. 2, 3. Viertel  ebenso T. 10, T. 11, 4. Viertel, T. 13, 15



T. 4, 1. Viertel Ms:  (Schreibfehler)

T. 6, 1. Viertel Ms:  (Schreibfehler)

T. 8, 3. Viertel Ms:  (Schreibfehler)
tr vgl. T. 20

T. 9, 3. Viertel Ausführung:  oder: 

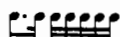
T. 10, 1. Viertel Punkt wie T. 20

2. Viertel Ms *e*  Schreibfehler oder: 

4. Viertel Ms kein Punkt nach *fis*

T. 11, 2. Viertel Ms: 

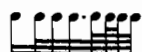
T. 12, 4. Viertel Ms:  (Schreibfehler)

T. 13, 1. Viertel Ms:  (Schreibfehler)

2. Viertel Punkt wie T. 2

T. 15, 1. Viertel Punkt wie T. 2



2. Viertel Ms fehlt Punkt

3. Viertel Ms: 


T. 16, 1. Viertel Ms *his* (Schreibfehler)


COURANTE (S. 58)


T. 14, 2. Viertel Ms *Fis* (Schreibfehler)

T. 23, 2. Viertel Ms , jedoch T. 35 ff, 51 f, 68 f immer 

T. 32, 2. u. 3. Viertel Ms: 


T. 33, 2. u. 3. Viertel Ms: 

T. 36, 2. Viertel Ms: 

T. 39, 1. Viertel Ms: 


T. 44, 3. Viertel Ke *a' cis'*

T. 46, 3. Viertel Ke *cis'* resp. *c'*


T. 51, 2. Viertel Ms: 

T. 64, 3. Viertel Ms *d-H*

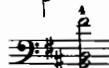

T. 66, 6. Achtel Ms *H* (Schreibfehler)


T. 67, 2. Viertel Ms: 

SARABANDE (S. 60)

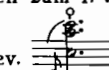
T. 2, 1. Viertel Ausführung: 

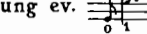
Ms:  (Schreibfehler)

T. 5, 1. Viertel Ausführung:  oder: 

T. 6, 1. Viertel Ausführung: 



T. 7, 6. Viertel Ms Bindebogen zum 1. Viertel von T. 8

T. 9, 3. Viertel Ausführung ev. 


T. 14 Ms Bindebogen 


T. 30, 1. Viertel Ausführung wie T. 2

GAVOTTE I (S. 60)

T. 1, 3. Viertel Ausführung:  oder: 

T. 7, 1. Viertel Ms *d' cis'* (Schreibfehler)

T. 8 Ms 

T. 24, 3. Viertel Ausführung: 

GAVOTTE II (S. 61)

NB. In T. 1-4 sind die Begleitungsakkorde stets als Achtel notiert, die Melodie ist daher „non legato“ zu spielen.


T. 5, 2. Viertel Ms Unterstimme *d* fehlt



T. 10, 3. Viertel Ms ohne *fis* im Akkord

T. 16, 2. Viertel Ms *d'-a*, Ke *h-a*

GIGUE (S. 62)



T. 2 Die Figur  im Ms in T. 2, 23, 41, 53, 54 

in T. 10, 21/22, 42, 55, 58 


Der Gigue-Rhythmus  legt die Ausführung  nahe, vgl. T. 5 ff

T. 8, 4. Achtel Ms wie gedruckt, Ke *cis*

T. 11, 1. Achtel Ausführung: 

T. 18, 4. Achtel Ms:  Ke: 

T. 21, 1. Achtel Ms Unterstimme *g*, BG *gis*

T. 29 Ms:  Ke: 

T. 33, 1. Achtel Ms: Bindebogen beginnt erst auf dem 2. Sechzehntel, 6. Sechzehntel fehlt.

T. 34, 1. Achtel Ms: Bindebogen beginnt erst auf dem 2. Sechzehntel










































T. 38, 1. Achtel Ms *d'* (Schreibfehler, vgl. T. 6)

T. 47, 1. Achtel Ms *fis*, Ke *cis*

T. 62, 4. Achtel Ms Bindebogen über 4.-6. Achtel

T. 63, 6. Achtel Ms *c'-cis'*, Ke *e'-a*

Tempovorschläge

| | Prélude | Allemande | Courante | Sarabande | Menuette | Bourrée | Gavotten | Gigue |
|-----------------|--|--|---|--|--|--|--|---|
| 1. Suite G dur |  = 96 |  = 76 |  = 108 |  = 42 |  = 126  = 132 | | |  = 104 |
| 2. Suite d moll |  = 66 |  = 72 |  = 104 |  = 44 |  = 132  = 144 | | |  = 66 |
| 3. Suite C dur |  = 96 |  = 66 |  = 168 |  = 40 | |  = 80 | |  = 80 |
| 4. Suite Es dur |  = 112 |  = 88 |  = 120 |  = 56 | |  = 76  = 72 | |  = 132 |
| 5. Suite c moll |  = 60  = 60 |  = 80 |  = 72 |  = 42 | | |  = 69  = 72 |  = 88 |
| 6. Suite D dur |  = 92 |  = 60 |  = 120 |  = 44 | | |  = 66 |  = 72 |

Johann Sebastian Bach

6 Suites a Violoncello Solo senza Basso

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Scholarly Critical Performing Edition in three Volumes:
Music · Text · Facsimiles

from Suite VI

Gavotte I
E: Allegro

A = A. M. Bach, B = J. P. Keller, C = anonymous, D = anonymous, E = Paris 1824?

Edited by Bettina Schwemer and Douglas Woodfull-Harris. BA 5216

■ This new edition, in contrast to the array of Bach Cello Suite publications available today, has made use of all the five sources which have come down to us. The basis for this new edition is the most reliable of the sources, the manuscript copy in the hand of Anna Magdalena Bach. All variant readings from the four other sources are clearly laid out for performance. Cellists now have the possibility of rendering performances based on just one of the five sources as well as the option of combining the sources in a mixed version.

I. Music Volume

All readings from the five sources laid out for performance.

- Suite V is presented in scordatura as well as at normal pitch
- Suite VI is notated for the five-string instrument as in the sources. The notes which are not playable on a four-string instrument are marked in brackets.
- Critical Report in English

II. Text Volume

The text volume provides valuable information on an array of topics such as:

- The textural tradition and editorial value of the five sources
- Genesis of the suites
- Form and structure of the suites
- The violoncello and bow in Bach's day
- What instrument was Suite VI written for?
- Holding the bow and instrument
- Performance practice information on articulation, slurs, dynamics, vibrato and the execution of chords based on circa 100 extracts from 18th century treatises and methods (L. Mozart, Quantz, C. P. E. Bach, Tartini, Geminiani, Corrette and Dupont)

The text volume facilitates the usage of the source material accompanying the edition and at the same time challenges and provokes musicians to delve into and experience performance practice in the 18th century. Through seeking solutions for technical as well as performance practice problems players can develop and form an individual interpretation of Bach's Six Suites for Violoncello.

III. Facsimiles

Each of the five sources is presented separately in a large performance format (23 x 30 cm).

The first publication of the suites, a Parisian edition from 1824?, is presented here for the first time since that date.

This source (E), also based on a primary source, but not one of the other four sources known today, is an extremely important addition not only as a main source but also as an indication of Bach performance practice at the beginning of the 19th century outside Germany.



Bärenreiter
<http://www.baerenreiter.com>

A 214 · 0003

Johann Sebastian Bach

6 Suites a Violoncello Solo senza Basso

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Quellenkritische Ausgabe für die Praxis in drei Teilen:
Noten · Text · Faksimiles

aus Suite VI

Gavotte I

E: Allegro

A = A. M. Bach, B = J. P. Keller, C = anonym, D = anonym, E = Paris 1824?

Herausgegeben von Bettina Schwemer und Douglas Woodfull-Harris. BA 5215

■ Johann Sebastian Bachs berühmte Suiten für Violoncello solo (BWV 1007-1012) sind der Nachwelt in 4 Abschriften und einem Frühdruck überliefert. Im Gegensatz zu allen anderen erhältlichen Editionen berücksichtigt die neue quellenkritische Bärenreiter-Ausgabe alle fünf Quellen gleichermaßen und zwar auch im Notentext. Die Basis bietet die als zuverlässig geltende Abschrift von der Hand Anna Magdalena Bachs; abweichende Lesarten der anderen Quellen werden in spielbarer Form ebenfalls gegeben. So hat der Cellist einerseits die Möglichkeit, allein Quelle A, B, C, D oder E zu spielen, andererseits kann er die Lesarten der fünf Quellen kombinieren und sich so seine eigene Mischfassung erstellen.

1. Notenband

Der Notenband bietet alle Varianten der fünf Quellen in spielbarer Form! Suite V erscheint in Skordatur und Klangnotation. Suite VI erscheint in einer auf dem fünfsaitigen wie dem viersaitigen Instrument ebenso spielbaren Form.

Kritischer Bericht

2. Textband

Dieses Heft enthält u. a. wertvolle Informationen zu folgenden Themen

- Überlieferung und Bewertung der 5 Quellen
- Entstehungsgeschichte der Suiten
- Form und Aufbau der Suiten
- das Violoncello und der Bogen zur Zeit Bachs
- für welches Instrument komponierte Bach die VI. Suite?
- die Bogenhaltung und wie man sitzt
- aufführungspraktische Hinweise zu Artikulation, Bogensetzung, Dynamik, Vibrato und Akkorden, dargestellt anhand von ca. 100 Zitaten aus zeitgenössischen Traktaten und Schulen (L. Mozart, Quantz, C. P. E. Bach, Tartini, Geminiani, Corrette, Duport)

Der Text gibt wesentliche Hilfestellung für den Umgang mit dem vorhandenen Quellenmaterial und regt den Musiker gleichzeitig zur Auseinandersetzung mit der Spielpraxis des 18. Jahrhunderts an, um ihn so zur Lösung spieltechnischer wie aufführungspraktischer Probleme und letztlich zur individuellen Interpretation der Cellosuiten anzuleiten.

3. Faksimiles (5 Hefte)

Alle fünf Quellen werden separat in hochwertiger Reproduktion und im großen, spielbaren Format dargeboten (23 x 30 cm).

Die Erstausgabe der Suiten, ein Pariser Druck von 1824(?), wird hier erstmals wieder im Druck zugänglich gemacht. Diese Quelle (E), die nicht direkt von einer der anderen vier Quellen abhängt, ist nicht nur eine willkommene Ergänzung zu dem bisher berücksichtigten Quellenmaterial, sondern vor allem ein wichtiges Zeugnis für die Aufführungspraxis Bach'scher Werke zu Beginn des 19. Jahrhunderts außerhalb Deutschlands.



Bärenreiter
<http://www.baerenreiter.com>

A 215 · 0003

Violoncello Musik · Music for Violoncello

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Violoncello solo

Johann Sebastian Bach
Sechs Suiten für Violoncello solo
BWV 1007-1012. Hrsg August
Wenzinger. BA 320

6 Suites a Violoncello Solo senza
Basso BWV 1007-1012. Hrsg Bettina
Schwemer und Douglas Woodfull-
Harris. BA 5215 (deutsch) /
BA 5216 (englisch)

Violoncello und Klavier / Violoncello and Piano

Johann Christoph Friedrich Bach
Sonate G-Dur für Violoncello und
Basso continuo. Hrsg Hugo Ruf.
BA 3745

Johann Sebastian Bach
Drei Sonaten für Violoncello und
Cembalo nach BWV 1027-1029.
Hrsg Hans Eppstein. BA 6207

Joseph Bodin de Boismortier
Sonate D-Dur op. 50/3 für Violon-
cello (Fagott) und Basso continuo.
Hrsg Hugo Ruf. BA 3963

Giacomo Basevi Cervetto
Sonaten op. II für Violoncello und
Basso continuo.
Hrsg William Conable, mit Hinweisen
zur Interpretation von Klaus Storck.
- Nr. 9 und Nr. 5. BA 6208
- Nr. 6 und Nr. 12. BA 6209

Antonín Dvořák
Slawische Tänze op. 46/3 und 46/8
für Violoncello und Klavier. BA 6962

Polonaise A-Dur für Violoncello und
Klavier op. post. (B 94). Mit Finger-
sätzen und Strichbezeichnungen von
Klaus Storck. BA 6965

Gabriel Fauré
4 Mélodies für Violoncello und
Klavier. BA 6990

Willem de Fesch
Sonata d-Moll für Violoncello und
Basso continuo op. XIII/4.
Hrsg Hugo Ruf. BA 3962

Johann Ernst Galliard
Sonate G-Dur für Violoncello und
Basso continuo. Hrsg Hugo Ruf.
BA 3964

Leoš Janáček
Kompositionen für Violoncello und
Klavier. Urtext der »Kritischen
Gesamtausgabe der Werke von
Leoš Janáček«. BA 8331

Bohuslav Martinů
Variationen über ein slowakischen
Thema für Violoncello und Klavier
(1959). BA 3969

Wolfgang Amadeus Mozart
Sonate in B für Violoncello (Fagott)
und Klavier nach KV 292 (196^c) oder
für zwei Baßinstrumente KV 292
(196^c). Nach dem Urtext der Neuen
Mozart-Ausgabe. Hrsg Dietrich Berke,
bearbeitet für Violoncello und Klavier
von Michael Töpel. BA 6974

Felice Maria Picinetti
Sonate C-Dur für Violoncello und
Basso continuo. Hrsg Walter
Upmeyer. BA 6963

Joseph Rheinberger
Sonate C-Dur für Violoncello und
Klavier op. 92. Hrsg und mit Hin-
weisen zur Interpretation von
Klaus Storck. BA 6961

Franz Schubert
Sonate in a »Arpeggione-Sonate«
D 821. Ausgabe für Violoncello und
Klavier. Hrsg Helmut Wirth. Einge-
richtet und mit Hinweisen zur
Interpretation von Klaus Storck.
BA 6970

Carl Stamitz
Concerto in G für Violoncello und
Orchester. Klavierauszug. Hrsg
Walter Upmeyer. BA 6969

Georg Philipp Telemann
Sonate D-Dur aus »Der getreue
Musikmeister« für Violoncello und
Basso continuo. Hrsg Johannes Dietz
Degen. HM 13

Antonio Vivaldi
Pastorale A-Dur für Flöte (Violine,
Oboe), obligates Violoncello und
Basso continuo aus »Il pastor fido«
op. 13. Hrsg Walter Upmeyer.
BA 6964

Zwei und mehr Violoncelli / Two and more Violoncelli

Christmas Hits
für zwei Violoncelli. Reihe »a due«.
BA 8662

Classic Hits
für zwei Violoncelli. Reihe »a due«.
BA 8661

Carlo Graziani
Zwei Duette für zwei Violoncelli.
Hrsg Kirsten Liese, mit Hinweisen
zur Interpretation von Heinrich Schiff.
BA 6975

Jacques Offenbach
Zwei Duette für zwei Violoncelli
op. 52/2,3. Hrsg und mit Fingersätzen
und Strichbezeichnungen versehen
von Klaus Storck. BA 6972

Violoncello x 4
Beliebte Werke des 19. Jahrhunderts
in Bearbeitung für vier Celli von
Doris Geller. Mit Fingersätzen und
Strichbezeichnungen von Claudia
Schwarze.
Heft 1: BA 6966 / Heft 2: BA 6967



Bärenreiter

<http://www.baerenreiter.com>

A 75 · 0003

August Wenzingers Edition der berühmten Solo-Suiten für Violoncello von Johann Sebastian Bach gehört heute zu den Standardausgaben für Cellisten. Die langjährige Erfahrung Wenzingers im Bereich der Aufführungspraxis alter Musik hat diese Ausgabe geprägt und macht sie zu einer ausgezeichneten Grundlage für eine werkgerechte Interpretation.

August Wenzinger's edition of Johann Sebastian Bach's famous solo suites for violoncello has become the recognized edition for cellists today. Wenzinger's year-long experience in the field of the performance practice of early music has left its mark on this edition and makes it an outstanding guide for an authentic interpretation.

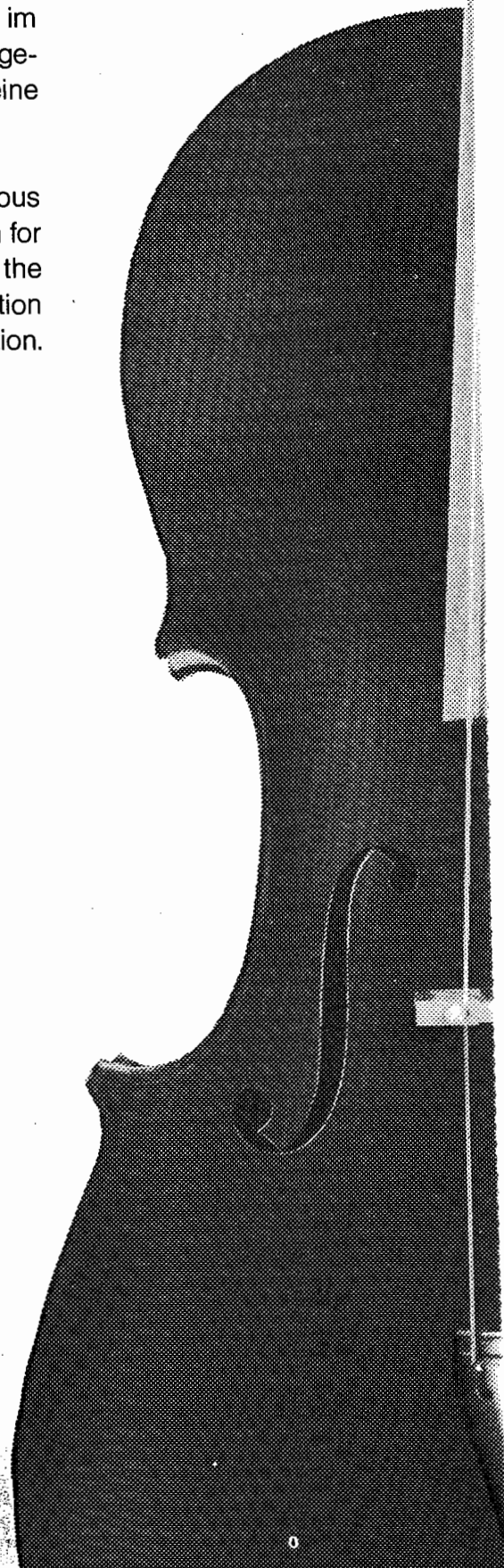
Bärenreiter

BA 320

ISMN M-006-40139-0



9 790006 401390



Konzert

D-Dur / Ré majeur / D major

Edition:
Maurice Gendron

Joseph Haydn, opus 101
Hoboken VII b: 2

I

Allegro moderato

10 11

26

31

34

37

39

42

44

46

8 a. ad libitum

p *mf* *f* *p*

85 *p*

92 *mf*

95

98 *f*

101

103 *p*

107 *f*

109 *f*

111 *mf* *cresc.*

114 *f*

116 *mf*

118

121 *f* *p sub.*

123 *f*

125 *f*

128

136 *mf*

139

141

144

147 *f* 1 2 1 4 V

149 1 2 1 4 1 0 3

151 3 tr V p

154 4 0 1 4 0 4 2 1 mf

158 2 1 ♯ 3 II I meno f

161 ♯ 2 ♯ 2 1 3 1 3 1 3 1 2 ♯ 2 ♯ p mf

163 0 1 1 2 ♯ 2 3 II

165 p mf I

167 dim. II I p p

171 mf 0 2 2 2 3 2 1 1 V V 6

174 V 2 2 3 ♯ 2 1 3 ♯ II I V 3 3 III

177 ♯ 1 3 3 0 V Cadence mf

182 *slow* *3rd fing.* 7

Like *mod.* *p* *cresc.*

dim. *rit.*

a piacere *a tempo*

rit. - tempo hesitando *p* *poco a poco accel.*

rit. *cresc.*

meno mosso *mf* *p* *cresc. - accel.*

mf con brio *marcato*

rit. *elegante p* *mf* *f* *brillante*

maestoso *ff* *leggiere* *breve*

tempo giusto *f* 183 7

II

Adagio

Musical score for Adagio, Part II, measures 1-62. The score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features various dynamics including *mf*, *p*, *mp*, and *tr*. The piece includes several technical passages such as triplets, sixteenth-note runs, and slurs. Measure numbers 7, 8, 20, 25, 31, 36, 45, 51, 58, and 62 are clearly marked. The score concludes with a *Cadence* and the instruction *tranquillo e dolce* in measure 62.

III

Rondo Allegro

Musical score for Rondo Allegro, Part III, measures 1-8. The score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf*. The piece features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

8 13 # 6 V V

20 V V V V V V V 2 II

26 mf I II p

30 III cresc. II III II I II f mf

35 8

50 f mf

54 f III 1 2 1 3 4 3 2 1

59 mf

66 f II 1 2 3 3 2 1 3

73 2 0 4 2 1 2 1 2 3 tr

80 mf p

85 rit. a tempo f

95 *f* ♩ 2 1 3 1 3 2 III I II I

100 *mf* *p* *mp*

106 *mf*

111 Minore 4 *f*

120

124 *mf*

130 *f*

136 *mf*

141 *cresc.*

145 *mf*

151 3

157

162

166

Maggiore

172

178

ad libitum*)

188

solo obbligato

192

ad libitum

195

199

202

*) Diese „ad libitum“ Passagen sind nicht im Original enthalten und können wegbleiben.

*) Ces passages «ad libitum» ne figurent pas dans l'original et peuvent être omis ou joués selon le désir du soliste.

*) This passages "ad libitum" are not contained in the original and may be left out.