

# JOH. SEB. BACH

## KLAVIERWERKE

UNTER MITWIRKUNG VON EGON PETRI UND BRUNO MUGELLINI  
HERAUSGEGEBEN VON  
FERRUCCIO BUSONI

### BAND IX

## PARTITA I-III

- |  | Seite |
|--|-------|
| I. Präludium—Allemande—Corrente<br>— Sarabande — Menuetto I —<br>Menuetto II — Gigue . . . . . | 2     |
| II. Sinfonia — Allemande — Courante—<br>Sarabande — Rondo — Capriccio                          | 16    |
| III. Fantasia — Allemande — Corrente<br>— Sarabande — Burlesca —<br>Scherzo — Gigue . . . . .  | 34    |

### BAND X

## PARTITA IV-VI

- |   | Seite |
|---|-------|
| IV. Ouverture—Allemande—Courante<br>Aria — Sarabande — Menuett —<br>Gigue. . . . .              | 2     |
| V. Praeambulum — Allemande —<br>Corrente — Sarabande — Tempo<br>di Minuetto — Passespied—Gigue  | 30    |
| VI. Toccata — Allemande — Corrente<br>— Air — Sarabande — Tempo di<br>Gavotta — Gigue . . . . . | 48    |

EIGENTUM DER VERLEGER FÜR ALLE LÄNDER  
BREITKOPF & HÄRTEL · LEIPZIG · BERLIN  
BRÜSSEL — LONDON — NEW YORK

E. B. 4309. 4310

# Partita I. Präludium.

Andante molto sostenuto (♩=48).  
Ruhig fließend, mit vollem, breiten Ton.

Joh. Seb. Bach.  
Herausgegeben von Egon Petri.

3 2      oder auch:  
2      oppure:

*quasi f, ma dolce e cantabile,  
legato*

*ten.*

*più p*

*quasi f, cantabile*

*ten.*

*più espr.*

*ten.*

*dolce*

*più p, eguale*

*molto espr. e sost.*

*p*

*quasi f*

*cantabile*

*quasi f*

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Performance markings include *cantabile*, *quasi f*, and *(più p)*. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

Second system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with some chords. Performance markings include *più dolce*, *sost.*, and *ten.*. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

Verschbg.  
una corda

Third system of the musical score. The right hand has a more active melodic line with slurs and fingerings. The left hand continues with a bass line. Performance markings include *molto espr. e sost.* and *(p)*. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a bass line with some chords. Performance markings include *p*, *quasi f*, and *sost.*. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand continues with a bass line. Performance markings include *più f. ma sempre dolce*, *allargando*, and *(p)*. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

# Allemande.

Allegro volante (♩ = 132 - 138).

Energisch und schwingvoll.

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro volante' with a metronome marking of quarter note = 132-138. The performance style is 'Energisch und schwingvoll'.

Key musical features and markings include:

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic and the instruction *non leg. brillante*. The right hand features intricate sixteenth-note patterns with fingering (1-5, 2-4, 3-5).
- System 2:** Continues the sixteenth-note patterns. A circled number '9' appears above the staff.
- System 3:** Features a *non leg.* marking and a *sim.* (simile) instruction. The right hand has a *ff* dynamic and *stacc.* articulation. The left hand has an *ossia* marking.
- System 4:** Includes a *marc.* (marcato) marking and *in isurato* (staccato) articulation. A bracketed sequence [1432] is shown above the staff. The right hand has a *p* (piano) dynamic.
- System 5:** Ends with a *stacc.* marking and a *ben ritmato* (well-timed) instruction. The right hand has a *ff* dynamic.

sempre *f*

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

*fz* più legg

7) 2 4 1 1 5 1 4 2 3 5

stacc.

wie vorher  
come prima

13 2 2 1 5 1 1 2 5 4

*marc.*

30

(*p*)

stacc.

più legg.

cre -

scen -

do

*f*

più cresc.

non rit.

*fz*



24 23 1 3 2 5 1 4 1 5 2 2

*fp* cre - -

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with a trill in the second measure, while the left hand provides a steady accompaniment. Fingerings are indicated above and below notes.

8 2 3 2 1 1 3 2 3 2 5

- - scen - - do - -

*fz*

This system contains measures 3 and 4. The vocal line is present in the right hand, with lyrics "scen - - do - -". The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

2/4 3 2 1 3 1 2 3 2 1 4 3 3

*sempre f*

This system contains measures 5 and 6. The tempo is marked *sempre f*. The right hand has a more active melodic line, and the left hand features a rhythmic accompaniment with some chromaticism.

9) 3/8 *cantabile*

*più legato*

This system contains measures 7 and 8. The tempo is marked *cantabile* and the articulation is *più legato*. The right hand has a flowing melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

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

(38) *sim.*

This system contains measures 9 and 10. The tempo is marked *sim.* (allegretto). The right hand has a melodic line with a trill, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A circled number 38 is present above the first measure.





# Sarabande.<sup>12)</sup>

Andante (♩ = 42).

Mit vollem, doch zartem Ton.

*quasi f, ma dolce*

*m.d.*

13)

9

*(weich und voll) (con dolcezza e sonorità)*

*più p*

ungefähr jedes Viertel  
ogni quarto  
sempre con 8va

*molto espr. sost.*

quasi f, dolce (tranquillo) (sim.)

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with a 4-measure phrase, a 5-measure phrase, and another 4-measure phrase, followed by a 3-measure phrase and a 4-measure phrase. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The tempo is marked *(tranquillo)* and the dynamics are *quasi f, dolce* and *(sim.)*.

(più p)

This system contains measures 3 and 4. The right hand continues the melodic line with a 5-measure phrase, a 2-measure phrase, and a 5-measure phrase, followed by a 2-measure phrase and a 1-measure phrase. The left hand accompaniment remains simple. The dynamic marking is *(più p)*.

con gran espressione

m.d.

This system contains measures 5 and 6. The right hand features a more complex melodic line with a 3-measure phrase, a 3-measure phrase, and a 1-4-3 sequence. The left hand accompaniment includes a *m.d.* (mezza dolce) marking. The dynamic marking is *con gran espressione*.

raddolcendo 14) sost. p

This system contains measures 7 and 8. The right hand features a melodic line with a 5-measure phrase, a 1-measure phrase, a 2-measure phrase, a 3-measure phrase, a 2-measure phrase, and a 1-measure phrase, followed by a 3-measure phrase, a 4-measure phrase, and a 5-measure phrase. The left hand accompaniment includes a *p* (piano) marking. The dynamic marking is *raddolcendo* and the tempo is *14) sost.*

1 2 3  
ossia:

tr  
voller:  
più sonoro

*cantabile*

♩ jedes Viertel  
*Ped. ad ogni semiminima*

♩ jede Halbe  
*Ped. ad ogni minima*

*cresc.*

*quasi f*

3  
(1 3 2)

*p, tranquillo*

15)

*mit neuem Atem  
con un nuovo respiro*

*risolviendo, sost.*

*non dim.*

# Menuetto I.

Vivacissimo, con spirito (♩. = 88).

Frisch und keck.

*f non legato (ossia p)*  
*stacc.*

*(ossia f subito)*

*rinf.*

*f (ossia p)*

*rinf.*

*più legg.*

*f, con slancio*

*incalzando ed accelerando*

*ff*

1. 2.

1. 2.

16)

1. 2.

zum Schluß:  
conclusioni:



# Menuetto II.

Più tranquillo (♩ = 66).

*p semplice*  
*legatissimo eguale*  
*ten. mit Verschbg. una corda*

*poco più*  
*cresc.*  
*pp subito tranquillo*  
 Menuetto I da capo senza repet.

# Gigue.<sup>18)</sup>

Presto giocoso (♩ = 112).

*f, stacc.*  
*p, legg., non legato*  
*mf, portamento*  
*sim.*

*poco cresc.*  
*f*  
*meno f*

System 1: Treble clef, bass clef. Includes a triplet in the bass line and a *sim.* marking.

System 2: Treble clef, bass clef. Includes a *f* dynamic marking and a *stacc.* marking in the bass line.

System 3: Treble clef, bass clef. Includes *f, stacc.* and *mf, portam.* markings, and the instruction *come prima*.

System 4: Treble clef, bass clef. Includes a *martellato* marking and a *f* dynamic marking.

System 5: Treble clef, bass clef. Includes *senza Ped.*, *sf p subito*, and *stacc.* markings.

19) *poco sost.*

*cre - - - scen - - - do*

*f. più legato*

*Qd. jeden Takt  
Pedale ad ogni misura*

*di - - - mi - - -*

*sim.*

*- nu - - - en - - - do*

*Verschbg.  
una corda*

*risvegliando  
legg.*

*cre - - - scen - - - do*

*sim.*

*f.*

*stacc.*

*sf*

# Partita II. Sinfonia.<sup>20)</sup>

Grave. Adagio (♩ = 76).

Breit und schwer.

*f, maestoso*

Ossia:

*sost.*

*non leg.*

*più f*

*tr*

5 3 (4)

*allarg.*

Ossia:

Die nachstehende Version des Herausgebers dürfte dem orgelmäßigen Charakter der Einleitung besser angemessen sein und sich zum Konzert-Vortrag eignen.

*non troppo forte  
ma pesante*

*mf*



*riten.*

Andante (♩ = 104).

quasi Flauto  
*dolce*

*sempre cantando, tranquillamente*

*sim.*

con 8<sup>va</sup> ad lib. *il basso sempre pp*

♩ jedes Achtel *Pedale ad ogni croma*  
mit Verschiebung *una corda*

senza ♩

5 2 3 1 1 3 2 2

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

*sost.*

3 1 2 1 2 1 2 1 4 3 3

*risolvendo*

*sost.*

*eguale*

senza ♩

*più dolce e chiaro*

3 1 5 3 3 1 2 3 1 2

*molto tranquillo*

3 3 2 3 3 2 3 3 3 2 4

*eguale*

*sost. dolciss.*

(Ossia più espr., dolente)

1 5 3 5 5 1 1 4 2 1

*espr.*

*più dolce*

3 5 2 4 3 2 3 2

4 2 2 1 3 2 2

*sempre pp*

*sost.*

3 2 3 1 2 1 2 2 2

*(dolce)*  
*tranquillo egualmente*

*Allegro vivace, ben ritmato* (♩ = 126)  
*recitando, non forte sost.*  
*p, distinto*

*ad lib.*  
*m.d.*

*più legg.*  
*21) marc.*

*13*

*p, marc.*

*più p*  
*lusingando*  
*Ossia legatiss.*  
*sim.*

Verschbg.  
una corda

*sopra*

*ad lib.*

*sempre p*  
*marc.*

ohne Verschbg.  
tre corde

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

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

*più marc.*

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

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

3 3 3 5 3 5 1 3 1 3 1 3

1 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 5 1 2 5 1 2 5

49 *più marc.*

*sfp*

Verschbg.  
una corda

5 4 3 2 1 2 1 4 2 5 1 1 8 1 4 3 4 5 3

*più energico*

ohne Verschbg.  
tre corde

streng thematisch:  
seguido rigorosamente, il tema:

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

*deciso*

*riten.*

*risoluto  
ma non forte*

# Allemande.

Andante con moto (♩ = 80).  
Ruhig und gleichmäßig fließend.

23) *legato, eguale*  
*p, dolce*

*cantando*  
*espr.*

24

3

*più p*

25) *più espr.*

*ten.*

*tranquillo*

9

*aumentando*

*raddolcendo*

11

*tranquillo*

26) *(senza cresc.)*

*espr.*

*dolce*

*auch: oppure:*

*più*

*espr.*

27)

*cantando*

*più*

28)

*più espr.*

*sost.*

*più dolce, tranq.*

*sim.*

29)

*espr.*

*tranquillo*

*più espr.*

*dolce semplice*

# Courante.

Allegro con fuoco (♩=152).

Mit großer Energie und rhythmischer Wucht.

30) *f, martellato* *marc.*

Measures 30 and 31 of the Courante. Measure 30 begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The music is marked *f, martellato*. Measure 31 is marked *marc.* (marcato). The score includes fingerings (e.g., 4, 5, 1, 3) and articulation marks like accents and slurs.

31)

Measures 32 and 33. Measure 32 continues the *marcato* tempo. Measure 33 features a *w* (ritardando) marking. The score includes complex fingerings and slurs.

*sost.*

Measures 34 and 35. Measure 34 is marked *sost.* (sostenuto). Measure 35 is marked *f*. The score includes fingerings and slurs.

Measures 36 and 37. Measure 36 includes fingerings (3, 4, 5, 4, 5, 3, 4) and slurs. Measure 37 includes a *w* marking and fingerings (5, 4, 3, 2, 1).

*ten.*

Measures 38 and 39. Measure 38 includes fingerings (3, 4, 2, 1, 4, 5, 5, 3) and slurs. Measure 39 is marked *ten.* (ritardando) and includes fingerings (4, 1, 2, 1, 2, 3, 5, 1, 2).



First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The piece begins with a forte dynamic marking *f sempre*. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3). The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2, 3). A measure rest is indicated by a wavy line with the number 313 above it.

Second system of musical notation. Continues the piece with complex slurs and fingerings in both hands. The right hand includes a measure rest marked with a wavy line and the number 32.

Third system of musical notation. Features intricate slurs and fingerings, including a measure rest with a wavy line and the number 33.

Fourth system of musical notation. Continues with complex slurs and fingerings. A measure rest is marked with a wavy line and the number 34.

Fifth system of musical notation. The piece concludes with a final chord marked *sf* (sforzando). The right hand has a measure rest with a wavy line and the number 5.

# Sarabande.

Andante con moto (♩ = 80).

*dolce, espressivo legato*

mit Verschiebung  
*una corda*

35) *dolciss.*

36) *espr.*

*sim.*

37) *dolce, tranquillo*

38) *più dolce* *(pp)*

# Rondo.

Vivace (♩ = 84-92).

Mit leichtem und spitzem Anschlag.

*p, ma energico*

*non troppo legato  
leggero*

*stacc.*

*più energico*

*sf*

39)

40)

5 3 1 4 2

Detailed description: This is a piano score for a Rondo in 3/4 time, marked Vivace with a tempo of 84-92 beats per minute. The piece is in B-flat major. The score is divided into six systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction *ma energico*. The second system continues with a *non troppo legato* and *leggero* articulation. The third system includes a *stacc.* (staccato) marking. The fourth system features a *più energico* instruction. The fifth system ends with a forte (*sf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). Measure numbers 39 and 40 are clearly marked. The piece concludes with a final chord in the right hand with fingerings 5, 3, 1, 4, 2.



Meno mosso.

42) *cantabile* *(p)* *(ten!)* *sost.*

Tempo I.

*marc.*

statt:  
invece di:

statt:  
invece di:

(Idee wie vorher)  
(l'idea come sopra)

*più energico*

usw.  
sim.

43) *deciso*  
*ma non troppo f*

# Capriccio.44)

Allegro con brio (♩ = 120).

45)

*f, ma non troppo*

*mf*

*mf*

*mf*

*f*

*mf*

46)

*legato* (3)

47)

*fp*

*stacc.*

48)

*p*<sub>5</sub>

*f*

49)

*2 legg.*

*p*

ossia:







The image displays five systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The systems are as follows:

- System 1:** Features a treble staff with a 5-fingered chord and a bass staff with a 5-fingered chord. Dynamics include *f* and *ff*.
- System 2:** Includes a *legato* marking in the treble staff and *fp stacc.* in the bass staff. Measure numbers 55 and 56 are present.
- System 3:** Contains an *ossia:* section with *m.s.* (musica sicut) notation. A *usw.* (et cetera) marking is at the end of the system.
- System 4:** Starts with measure number 57 and includes a *più f.* marking. The bass staff shows complex rhythmic patterns.
- System 5:** Concludes with a *più f.* marking and a *sf* (sforzando) marking. The piece ends with a double bar line.

# Partita III.

Allegro (♩ = 66)

Fantasia. 58)

In gleichmäßig ruhiger Bewegung.

*sempre melodico non troppo p*

9 *(poco)*

17

21 *più deciso*

*sim.*

31 *più cantabile*

2 2 2 2 3 1 1 1 1

46 51 *melodico*

61 *sost. molto espr.*

*più dolce*

mit Verschiebung  
una corda

ohne Verschiebung  
tre corde

79 *più deciso* 83 *sim.*

90

*sost. molto espr.* 97 *risoluto quasi f*

108

*risolendo* *riten.*

# Allemande. 59

Andante tranquillo (♩ = 96).

*legato*

Q. ungefähr Verschiebung  
 jedes Achtel. *una corda*  
*Pedale quasi ad ogni croma*

[61]

535

*legato*

*più espr.*

*ten.*

*p*

*dolce*

*Verschiebung weg tre corde*

auch:  
*oppure:*  
 # #

*Verschiebung  
 una corda*

3 2 3 1 5 2 1 5  
 131 2 1  
*più*

2 3 3 1 4 5 3 3  
 2 3 2 3 5  
*sost.* *più dolce*

5 4 3 2 1 2 3 4 5  
 2 1 5 2 1 4  
 61)

2 1 5 3 4 5 4  
 3 4 3 4 5  
*ten.* *ten.*

1 2 3 2 3 1 4 1 5 3 4 4 5  
 1 2 3 1  
*espr. sost.* *dolce*

Verschiebung weg  
tre corde

Verschiebung  
una corda

# Corrente.

Allegro, ben misurato (♩=126).

Schwungvoll, doch gezügelt.

*f, non legato*

63) *p, cresc.*

*sempre*

*f*

*molto fermo*

4 2 2 1 1 5 1 3 3

*sempre f*

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

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

*p, cresc.*

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

64) 4 (2) 5 5 2 313 *f* 2

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

3 33 2 3 5 4 3 3 5 3

*p cresc.*

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

65) 5 3 5 2 4 4 2 4 2

usw

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )



40

*meno f, più leg.*

Musical score for measures 40-48. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Measure 40 starts with a forte (*f*) dynamic and a *meno f, più leg.* instruction. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout. A measure number '66' is written above the staff in measure 46. There are also smaller musical fragments below the main staff.

Musical score for measures 49-53. The system continues with the grand staff. Measure 49 is marked with a *cresc.* (crescendo) and *meno legato* instruction. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. Fingering numbers are present.

49

Musical score for measures 54-60. The system continues with the grand staff. Measure 54 is marked with a *cresc.* and *meno legato* instruction. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Fingering numbers are present.

Musical score for measures 61-66. The system continues with the grand staff. Measure 61 starts with a forte (*f*) dynamic. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Fingering numbers are present. The instruction *usw. sim.* (and so on, similarly) is written below the staff in measure 64.

54

*più f, senza rit.*

Musical score for measures 67-73. The system continues with the grand staff. Measure 67 is marked with a *più f, senza rit.* instruction. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Fingering numbers are present. A measure number '67' is written above the staff in measure 67. There are also smaller musical fragments below the main staff.



5 5 4 1 7 1 2 2 2 1 2 5

*p* *espr.* *più p* *ben tenuto*

*cantando* *ohne Verschbg. tre corde*

3 1 (242)

*p semplice*

*Verschbg. una corda*

70)

*meno p* *espr.*

*ped. jedes Achtel bis zum Schluß*  
*Pedale ad ogni croma sino al fine*

71) 313

*più espr.*

*ohne Verschbg. tre corde*

*sost. - - -* *p, semplice a tempo*

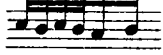
*Verschbg. una corda*

2/4 3 5

**Allegro moderato** (♩=126).  
Gravitätisch, mit Humor.

**Burlesca. 72)**

oder auch:  
*oppure:*



*mezza forte poco duro*

*ossia*

1 3 2  
2

1 3 2  
2

3 (5 3)

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

*p*

5 1 3 2 1 2 2 1 3 1 2

*più energico*

1. 2.

*mezzo forte*

*(ten. possib.)*

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

Musical score system 1, measures 71-73. The system features a treble and bass clef. Measure 71 includes a circled number '4' above the treble staff and a circled number '5' above the bass staff. Measure 72 has a circled number '5' above the treble staff and a circled number '3' above the bass staff. Measure 73 is marked with a circled number '73' above the treble staff. Performance instructions include *marc. (quasi Fagotto)* and *p* in the treble staff, and *5 legg.* in the bass staff. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 2, measures 74-76. The system features a treble and bass clef. Measure 74 has a circled number '2' above the treble staff and a circled number '3' above the bass staff. Measure 75 has a circled number '3' above the treble staff and a circled number '5' above the bass staff. Measure 76 has a circled number '1' above the treble staff and a circled number '3' above the bass staff. Performance instructions include *stacc.* in the bass staff. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 3, measures 77-79. The system features a treble and bass clef. Measure 77 has a circled number '5' above the treble staff and a circled number '3' above the bass staff. Measure 78 has a circled number '2' above the treble staff and a circled number '1' above the bass staff. Measure 79 has a circled number '32' above the treble staff and a circled number '5' above the bass staff. Performance instructions include *cresc.* in the treble staff and *f con slancio* in the bass staff. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 4, measures 80-83. The system features a treble and bass clef. Measure 80 has a circled number '2' above the treble staff and a circled number '1' above the bass staff. Measure 81 has a circled number '2' above the treble staff and a circled number '3' above the bass staff. Measure 82 has a circled number '3' above the treble staff and a circled number '1' above the bass staff. Measure 83 has a circled number '3' above the treble staff and a circled number '5' above the bass staff. Performance instructions include *fp* in the treble staff, *cresc.* in the bass staff, and *stacc.* in the treble staff. An *accel.* marking is present above the treble staff. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 5, measures 84-87. The system features a treble and bass clef. Measure 84 has a circled number '5' above the treble staff and a circled number '1' above the bass staff. Measure 85 has a circled number '3' above the treble staff and a circled number '2' above the bass staff. Measure 86 has a circled number '5' above the treble staff and a circled number '3' above the bass staff. Measure 87 has a circled number '5' above the treble staff and a circled number '5' above the bass staff. Performance instructions include *stacc.* in the bass staff. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

# Scherzo.

Vivace (♩=126).

*legg.*

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Vivace' with a metronome marking of 126 quarter notes per minute. The performance style is 'legg.' (leggiero). The score includes various dynamics: *p* (piano), *f* (forte), *stacc.* (staccato), *accel.* (accelerando), *ossia f* (ossia forte), *ossia p* (ossia piano), *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *accel.* (accelerando), *f* (forte), *più f* (più forte), and *sf* (sforzando). There are also articulations like *frenato* (ritardando) and *stacc.* (staccato). Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also some specific markings like '313' and '74' above notes. The score ends with a double bar line and a final chord.

zum Schluß:  
conclusion:

# Gigue.

Molto Allegro, quasi Presto (♩ = 144).

*non legato*

*f sempre*

*f.* 76)

*più legato*

77)

*f*

*non leg.*

10

*meno f*  
*più legato*

*f* *non leg.*

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with slurs and a circled '1' above a note. The left hand has a bass line with fingerings (1-2, 2-1, 2-1, 2-1) and a '3' below a group of notes. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line, marked with *pù f* above the staff. The left hand has a bass line with a *ben marcato* instruction below it. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and a circled '3' above a note. The left hand has a bass line with slurs and a circled '3' below a note. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation, starting at measure 78. The right hand has a melodic line with a circled '3' above a note. The left hand has a bass line with a *sempre f* instruction above it. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a circled '1' above a note. The left hand has a bass line with a *meno f più leg.* instruction above it. The system concludes with a double bar line.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a circled '1' above a note. The left hand has a bass line with a *cresc.* instruction above it. The system concludes with a double bar line.



79) *meno f*  
*più leg.*

*non leg.*

First system of musical notation, measures 79-80. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo/mood is *meno f più leg.* and the articulation is *non leg.*. The notation includes various notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) for both hands.

Second system of musical notation, measures 81-82. The notation continues with similar notes and fingerings. A *cresc.* marking is present in the bass clef.

Third system of musical notation, measures 83-84. The tempo/mood changes to *f, non leg.*. A measure number '80' is indicated at the end of the system.

Fourth system of musical notation, measures 85-86. The notation includes more complex rhythmic patterns and fingerings.

Fifth system of musical notation, measures 87-88. The notation continues with various notes and rests.

Sixth system of musical notation, measures 89-90. The notation includes a *cresc.* marking and a *ff* dynamic marking.

zum Schluß:  
*conclusion:*

Über des Herausgebers Gesichtspunkte bei der Bearbeitung der Bachschen Klavierwerke für den Gebrauch für Spieler, Lehrer und Schüler gibt das Vorwort zum 6. Bande ausführlich Auskunft.

Was in runden Klammern () steht, soll gespielt werden; Wegzulassendes ist in eckige Klammern [] gesetzt.

A detailed account of the Editor's point of view regarding the revision of Bach's Pianoforte works for the use of players, teachers and pupils, will be found in the preface to the 6<sup>th</sup> Vol.

That found within round brackets (), is to be played, that found within square brackets [], to be omitted.

Sui punti di vista dell' editore nell' adattare le opere pianistiche del Bach all' uso dei pianisti, professori e scolari, delle indicazioni dettagliate si trovano nella prefazione al sesto volume.

Ciò che si trova tra uncini tondi (), deve essere suonato; tutto quello che si deve omettere, è scritto tra uncini angolosi [].

Les points de vue de l'arrangeur des œuvres pour piano de Bach, édition pédagogique pour exécutants, maîtres et élèves, se trouvent résumés dans la préface substantielle du 6<sup>me</sup> volume.

On jouera ce qui se trouve entre parenthèses rondes (), et l'on supprimera les passages entre parenthèses droites [].

# Partiten I—III.

## Partita I.

1. Die Nachahmung der Anfangsmelodie (welche  $3\frac{1}{2}$  Takte umspannt) wird mittels 2maliger steigender Wiederholung des Phrasenabschlusses um 1 Takt erweitert. Dadurch erhält die darauffolgende regelrechte Weiterführung — die nun, um Monotonie zu vermeiden, variiert werden mußte — den Charakter einer dem Steigen durch Sinken das Gleichgewicht haltenden und antwortenden 2. Hälfte, und somit neue proportionale Bedeutung und gesteigerten Ausdruck.

Erweiterung Extension



2. Das Thema, dessen Basis *d* hier Dominanten-statt Tonika-Bedeutung hat, erscheint in den beiden nächsten Takten auf 3 Stimmen verteilt; 1. Takt = Alt, 2. Takt 1. Hälfte = Baß, 2. Hälfte = Sopran.

3. Die Umbildung des 3. Thema-Gliedes erklärt sich aus der nach kadenzierendem Abschluß verlangenden, emporstrebenden und sich ausbreitenden Empfindung, der ein gedrängterer und nachdrücklicherer Rhythmus angemessen war.

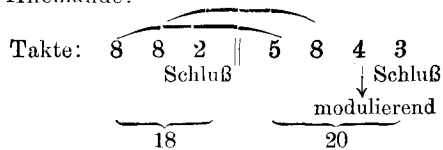
4. Die beiden folgenden Takte sind die Umkehrung der unter 1. erwähnten »Erweiterung« und ihrer »Antwort«.

5. Das Ende ist die Bekräftigung des Anfangs. Die plötzliche Fünfstimmigkeit (die 5. Stimme ist eine hinzutretende Pedalstimme) des sonst streng 3stimmigen Stückes deutet, wie immer bei Bach, auf einen krönenden Abschluß im forte. — Das Präludium hat 2 Teile zu je 10 Takten, in jedem Teile tritt das Thema 3mal auf.

6. Auf strenges Ablösen der Hände ist zu achten. Der rechte Arm hebt sich um ein geringes, aber präzis im selben Moment, in dem der linke sich senkt. Die sich bewegenden Schalen einer Wage verbildlichen diesen Vorgang am besten.

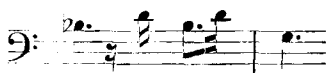
7. Transposition der mit Takt 9 beginnenden 8-taktigen Episode, nur Moll statt Dur. In Takt 30 stürmt die Unterstimme nach oben, während sie im 1. Teile zur Oberstimme in entgegengesetzter Richtung fortschritt.

Plan der Allemande:



Die Allemande hat nicht den beschaulichen, melancholisch-lyrischen Ausdruck der Stücke gleicher Gattung in den englischen und französischen Suiten, sondern ein mehr feurig-brillantes, an die »Corrente« erinnerndes Wesen. Sie nimmt auch unter den Allemanden der Partiten darin eine Sonderstellung ein.

8. Die alte Notierung



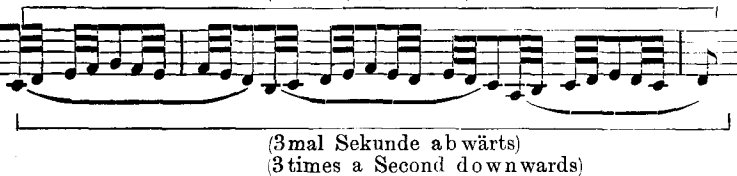
wurde durch die korrekte ersetzt. Wie schon bei früheren Gelegenheiten erwähnt, sind in diesem Rhythmus die punktierten

# Partitas I—III.

## Partita I.

1. The imitation of the opening melody (which embraces  $3\frac{1}{2}$  bars), is given an extension of one bar, by means of a twofold repetition of the conclusion of the phrase, in an ascending line. In this way, the continuation according to rule, which follows,—and which, to avoid monotony, had to be varied,—receives the character of a second half, answering to, and balancing the ascent by descent, thus gaining new proportional importance, and intensification of expression.

Antwort Antwort  
(variirt) (variated)



2. The subject, the basis *D* of which, here has the signification of Dominant—instead of Tonic,—appears in the two next bars, distributed among 3 voices. Bar 1 = alto, bar 2. 1<sup>st</sup> half = bass, 2<sup>nd</sup> half = soprano.

3. The transformation of the 3<sup>rd</sup> figure of the subject is explained by the desire for a cadence-like conclusion, together with the necessity for expansion and an upward tendency, which is felt, and for which a more concise and vigorous rhythm was appropriate.

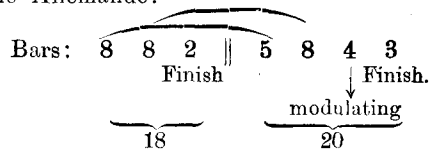
4. The two following bars are the inversion of the "Extension", alluded to in Remark 1, and its "Answer".

5. The end is the confirmation of the beginning. The sudden appearance of 5 parts (the 5<sup>th</sup> added as a pedal-part) in the piece, which hitherto has been strictly 3-part, points, as always with Bach, to a crowning conclusion in forte. The Prelude consists of 2 portions of 10 bars each, the subject occurring 3 times in each portion.

6. Care should be taken to change the hands with precision. The right arm should be raised a little, but exactly at the same moment as the left is dropped. The scales of a balance when in motion best illustrate this procedure.

7. Transposition of the 8-bar episode which begins at bar 9, only in minor instead of major. In bar 30, the lower voice rushes upwards, while in the 1<sup>st</sup> part, it proceeds in contrary motion to the upper voice.

Plan of the Allemande:



The Allemande has not the contemplative, melancholy-lyrical expression of the pieces of this kind in the French and English Suites, but a more brilliant and impetuous character, suggestive of the "Corrente". In this respect, it has no parallel amongst the Allemandes of the Partitas.

8. The old notation



has been replaced by the correct one. As mentioned on previous occasions, the dotted notes (or crotchets) must be played

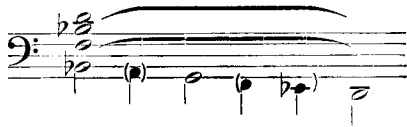
Noten (bzw. Viertel) schwer und forte, die Sechzehntel (bezw. Achtel) leicht und piano zu spielen.

9. Die ersten 12 Takte beider Teile entsprechen sich, doch wird hier die aufsteigende Sequenz zur absteigenden, bei verändertem Baß. In Takt 38 werden die Stimmen umgekehrt und geringfügig variiert.

10. Genaue Transposition der Takte 13 u. f. Ein 6. Takt wird angehängt, da sonst die Taktanzahl des 2. Teiles eine ungerade sein würde, was bei Bach, wenn es sich um Tanzformen handelt, nirgends vorkommt, trotz häufiger 3- oder 5-Taktigkeit der einzelnen Perioden. Die letzten 5 Takte sind, mit Ausnahme der melodischen Veränderungen des Basses, ebenfalls genau nach B-dur versetzt. Der Zusammenhang beider Teile ist demnach folgender:

Takte: 12 5 6 5 || 12 9 6 5

11. In dem *g* des Basses wird die Harmonie des nächsten Taktes vorausgenommen. Der Dreiklang der rechten Hand ist als gehaltener Akkord über einem abwärts schreitenden Basse zu verstehen, mit einigen Noten-Auslassungen:



Eine andere Erklärung wäre die Folge Bdur, g moll, Bdur mit in der Mitte liegendem Orgelpunkt *f*.

12. Im Original ist die Sarabande im  $\frac{3}{4}$ -Takt notiert:



Der Herausgeber hielt die Versetzung in den  $\frac{3}{2}$ -Takt im Interesse des Schülers für geboten, den die zahlreichen 32stel und 64stel meist verwirren und zu hastiger Ausführung verleiten (denn viele »schwarze« Noten lösen die Vorstellung von schnellem Zeitmaß aus, was bei langsamen Sätzen vom Urteil erst nachträglich berichtigt werden muß). Die verdoppelten Bässe werden den Satz klanglich besser zur Geltung bringen.

So wie eine Gattung des Choralvorspiels (die von dem Lüneburger Organisten Georg Böhm zuerst ausgebildet worden war und dann durch Bach ihre höchste Vollendung erfuhr) aus der reichen Verzierung des Chorals und seiner Auflösung in fortlaufende, bis ins kleinste gegliederte Ornamentik hervorging, so sind auch gesangvoll-bewegte Linien wie die der Sarabande als Umschreibungen einer zugrunde liegenden einfachen Melodie anzusehen. (Vgl. den Mittelsatz des Italienischen Konzerts und das dabei Angemerkte.) Im Folgenden ist eine Zurückführung auf die einfachere und einfachste Stufe der Entwicklung versucht worden; deren erstere ungefähr die hier ausgelassene »Sarabande« vorstellen könnte, zu der dann der in unserem Text enthaltene Satz das »Double«, die »Agréments« bilden würde, wie es in der englischen G-moll-Suite der Fall ist. (Bei der Beschränkung auf Achtel waren natürlich nur Anschaulichkeit und theoretische Einheitlichkeit maßgebend, nicht Schönheitsgründe.)

with weight and forte, the semiquavers (or quavers) lightly and piano.

9. The first 12 bars of each part mutually correspond, but here the ascending sequence becomes a descending one, with the bass altered. In bar 38 the parts are inverted, and slightly varied.

10. Exact transposition of bars 13. etc. A 6<sup>th</sup> bar is added, as otherwise the number of bars in the 2<sup>nd</sup> part would be uneven, an occurrence never found in those of Bach's movements, which are written in dance-form, in spite of a frequent 3 or 5-bar arrangement of single periods.—Except for the melodic modifications in the bass, the last 5 bars are likewise transposed exactly to B $\flat$  major. Thus the relationship of the two parts is the following:

Bars: 12 5 6 5 || 12 9 6 5

11. With the *G* in the bass, the harmony of the next bar is anticipated. The triad in the right hand is to be interpreted as a chord held over a descending bass, with some notes omitted:



Another explanation would be the succession B $\flat$  major, G minor, B $\flat$  major, with a pedal-point *F* in the middle.

12. In the original, the notation of the Sarabande is in  $\frac{3}{4}$  time:



The Editor considered it necessary in the interest of the student to change the notation to  $\frac{3}{2}$  time, as the numerous demisemiquavers and semidemisemiquavers nearly always cause confusion, and easily mislead the student into a hurried manner of execution; (for many "black" notes give the idea of quick time, an error, which in slow movements has to be subsequently corrected by judgment). The doubling of the basses will give the movement more importance from the point of view of tone.

Just as a certain sort of chorale-*prelude*, (which was first developed by the Lüneburg organist, Georg Böhm, and then brought to its highest perfection by Bach) was derived from the rich embellishments of the chorale, and its resolution into continuous and most minutely detailed ornamentation, so in the same way, such song-like lines as those of the Sarabande must be regarded as paraphrases of some simple melody, forming their basis. (Compare the middle movement of the Italian Concerto, and the remarks made there.)

In the following, an attempt at reduction to the simpler and simplest stages of development has been made, the first of which might represent approximately the "Sarabande", which has been left out here, to which the movement found in our text, would then form the "Double", the "Agréments", as is the case in the English Suite in G minor. (The restriction to quavers was not dictated by a sense for the beautiful, but naturally only by the desire for clearness and theoretical uniformity.)

# Darstellung der Sarabande

# A representation of the Sarabande

ohne Verzierungen  
(zweifach)

without graces  
(twofold)

einfachste Form  
(Viertel)  
*Simplest form*  
(crotchets)  
zweite Stufe  
(Achtel)  
*Second degree*  
(quavers)

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of chords and single notes, representing the simplest form (quarter notes). The middle staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes, representing the second degree (quavers). The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords and single notes, representing the simplest form (quarter notes).

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of chords and single notes. The middle staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords and single notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of chords and single notes. The middle staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords and single notes.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of chords and single notes. The middle staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords and single notes.

Die formalen Proportionen veranschaulicht die Zerlegung in:

I. Teil:	II. Teil:
Hauptgedanke . . . 4 Takte (von Thema kann man nicht sprechen.) (Schluß B dur.)	Hauptgedanke . . . 4 Takte (weitergeführt) . . 4 Takte (Schluß C moll.)
Weitergehen nach der Dominante . . . . 4 Takte	Rückkehr zur Tonika 4 Takte
Beschluß . . . . . 4 Takte	Beschluß . . . . . 4 Takte

**13.** Das Achtel gut halten, damit nicht der Anschein zweier Triolen entstehe.

**14.** Der besondere harmonische Reiz dieses Taktes liegt in der schwebenden Unbestimmtheit des 3. Viertels, welche dadurch entsteht, daß das *fis* nicht nach *f* oder *g* geführt wird, sondern ohne Auflösung nach oben springt.

**15.** Dies ist das erstemal, daß im 2. Teile ein Motiv aus dem 1. Teil wiederholt wird (Takt 9). Hier liegt der tiefste Punkt der Melodie (zum 1. Male *b*), von dem aus sie kurz vor dem Schlusse einen erneuten Aufschwung nimmt.

**16.** Dadurch, daß die letzte Periode eine 6-taktige ist, gewinnt der Schluß an Konzision und Frische, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man sich 2 Takte eingeschoben denkt:



**17.** Das *g* der Mittelstimme muß gänzlich zurücktreten und sich im Anschlag deutlich von der Oberstimme abheben, damit es nicht als zu dieser gehörig mißdeutet werde:



Dasselbe gilt für den drittletzten Takt und für die entsprechenden Takte des 1. Teils, obwohl dort die Gefahr wegen der Händerverteilung nicht so groß ist.

**18.** Die Gigue (oder besser Giga, da sie dem italienischen Typus nähersteht) unterscheidet sich von allen gleichbenannten Stücken bei Bach: sie verleugnet beinahe gänzlich den Tanz, der ihr Ursprung ist, und reiht sich mehr den in Arpeggio gehaltenen »Präludien« an; der Triolenrhythmus ist zu etwas Nebensächlichem geworden, wie aus Beispiel 1 ersichtlich ist. Als Virtuosenstücklein entworfen, eignet sie sich zu technischen Studien, zu denen einige Anregungen gegeben werden mögen:

Vergl. das B dur Präl. des Wohlk. Klaviers Teil I.  
Comp. the B $\flat$  major Prelude in the Wohlk. Klavier Part I.

The external proportions are illustrated by the following analysis:

1 <sup>st</sup> Part:	2 <sup>nd</sup> Part:
Principal thought . . . 4 bars (one cannot call it a subject) (Close. B $\flat$ major)	Principal thought . . . 4 bars (Continued) . . . . . 4 bars (Close. C minor.)
Continuation to the Dominant . . . . . 4 bars	Return to the Tonic . 4 bars
Conclusion . . . . . 4 bars	Conclusion . . . . . 4 bars

**13.** The quaver must be carefully held to avoid the semblance of two triplets.

**14.** The especial harmonic charm of this bar lies in the hovering uncertainty of the third crotchet, which is caused by the fact that the *F* $\sharp$  does not proceed either to *F* or *G*, but leaps upwards without a resolution.

**15.** This is the first time that a motive from the 1<sup>st</sup> part is repeated in the 2<sup>nd</sup> part. (Bar 9.) The lowest point of the melody lies here, (for the first time *B* $\flat$ ) from which, shortly before the conclusion, it takes a new flight.

**16.** The last period consists of 6 bars only, and by this, the conclusion gains in concision and briskness, as may be convincingly proved by imagining 2 bars inserted:



**17.** The *G* in the middle voice must retire completely into the background, clearly distinguishable in touch from the upper voice, so that it cannot be misinterpreted as belonging to the latter:



The same holds good for the last bar but two, and for the corresponding bars in the 1<sup>st</sup> part, although there is less risk there, owing to the way in which the hands are distributed.

**18.** The Gigue (or better, Giga, as it is more closely allied to the Italian type) differs from all the other pieces of the same name found in Bach's works; it almost completely disavows the dance-form which is its origin, and has more resemblance with the "Preludes" treated in arpeggio style; the triplet rhythm has become quite subordinate, as is evident from Example 1. Sketched as a little piece for the virtuoso, it is very well adapted for technical study, for which some suggestions may prove useful:

Auch die Begleitung mit der linken Hand, die Viertel mit der rechten Hand zu spielen, ist eine recht nützliche und rhythmisch ziemlich schwierige Aufgabe, da die linke Hand durch das beständige Baß-Spielen vom Gehirn auf Taktteile eingeübt ist, die sich geistig »zählen« lassen und ein »Anfangen« oder Akzent bedeuten.

**19.** Die nächsten 9 Takte sind eine Kadenz auf dem (ideellen) Orgelpunkt der Dominante.

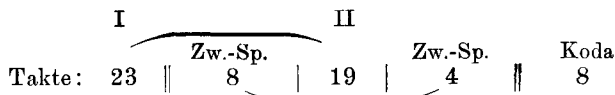
## Partita II.

**20.** Die italienischen Violinsonaten begannen meistens mit einem Andante im  $\frac{4}{4}$ -Takt mit reich figurierter Oberstimme, gefolgt von einer Fuge im  $\frac{3}{4}$ -Takt; schweres, langsam-würdevolles Schreiten war dem Anfang der französischen Ouvertüre eigen; beide voneinander unabhängige Formen finden sich in der Sinfonia vereinigt. (In diesem Zusammenhang sei bemerkt, daß Bach alle Formen, in denen er schuf: Kantate, Choralvorspiel, Fuge, Suite, Sonate, Konzert usw. als bereits vollständig entwickelte Typen, festumrissene Gebilde vorfand; nicht in der Schaffung neuer Grundformen liegt sein Genie und seine Bedeutung, sondern in der Erstaunen erweckenden reichen Ausgestaltung der vorhandenen, die er mit einem neuen, tiefen Gefühl durchdrang und sie so beseelte und vermenschlichte.)

Die Introduction ist unlegbar aus dem Geist der Orgel heraus konzipiert; die ersten  $3\frac{1}{2}$ -Takte sind über einem gehaltenen tiefen *c* des Pedals liegend für volles Werk zu denken; auch der »Pedal«triller auf *as* im 5. Takt weist auf die Orgel. Eine vollere Setzung schien geboten, um der mächtigen Größe des Inhalts gerecht zu werden.

Die Verdoppelung des Basses, über dem der herrliche Gesang des Andante schwebt (die Tempobezeichnungen »Grave« und »Andante« sind von Bach), findet gleichfalls ihr Vorbild und ihre Rechtfertigung in dem 16-Fuß-Register der Orgel und des Clavicembalo, oder in der Besetzung des »Continuo« durch Violoncell und Kontrabaß. Dieser Satz zerfällt in 3 Teile: 8 Takte *C* moll — 8 Takte Modulation (im 4. Takt wird die Unterdominante und damit ungeräth die Mitte, der Wendepunkt, erreicht) — 6 Takte *G* moll, das aber, wie aus dem Anfang des Fugato hervorgeht, nicht als Tonika, sondern als Dominante von *C* moll gefühlt werden muß.

Das Fugato ist insofern merkwürdig, als der 2. Teil die Umkehrung (und Transposition) des 1. ist. Der 1. Teil schließt mit Takt 23, dann kommt ein 8-taktiges Zwischenspiel; Takt 32 bis 48 sind die Umkehrung von Takt 7—23, mit geringfügigen Änderungen; nach 2 eingeschobenen, modulierenden Takten (49 und 50), in denen die Oberstimme die Sequenz der Unterstimme weiterführt, werden 4 Takte des Zwischenspiels wiederholt, worauf 8 Takte mit 2maligem Thema-Eintritt den Beschluß bilden.



**21.** Der Eintritt des Basses täuscht eine 3. Stimme vor.

**22.** Zum ersten Male 4-taktige Periode, dann, wie zuvor, eine 3-taktige, darauf wiederum 3 4-taktige. Takt 13 ist eine Variante von Takt 7.

**23.** Das Thema



besteht aus 2 Motiven, die im Verlauf beide gesondert zu neuen Bildungen verwendet werden (das erste auch in der Inversion).

To play the accompaniment with the left hand, and the crotchets with the right hand, would also be a very profitable, and rhythmically a somewhat difficult task, as by perpetually playing in the bass, the left hand is trained to mechanically recognize divisions of time which can be "counted" mentally, and which have the signification of "commencement" or accent.

**19.** The next 9 bars are a cadenza on the (imaginary) pedal-point of the Dominant.

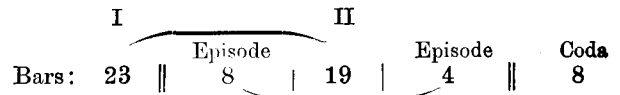
## Partita II.

**20.** The Italian Violin-Sonatas generally began with an Andante in  $\frac{4}{4}$  time, with a richly figured upper voice, followed by a Fugue in  $\frac{3}{4}$  time; the beginning of the French Overture was characterized by its serious, slow and stately movement; both forms, which are independent of each other, are found united in the Sinfonia. (In connection with this, it may be noticed that all the various forms which Bach employed in his creations, e. g. the Cantata, the Chorale-prelude, the Fugue, Suite, Sonata, Concerto, etc. already existed as perfectly developed types, forms with sharply-defined contours; it is not in the creation of new forms that Bach's genius and importance should be sought, but rather in his power of fashioning and presenting those already in existence, in a stupendously rich variety of aspects, and of endowing them with new deep feeling, thus humanising and imbuing them with soul.)

The Introduction is undeniably conceived in the spirit of the organ; imagine the first  $3\frac{1}{2}$  bars as though played with full organ over a low *C* sustained in the pedal; the "pedal-trill" on *A* in the 5<sup>th</sup> bar also suggests the organ. A fuller setting seemed necessary to do justice to the powerful grandeur of the subject-matter.

The doubling of the bass, above which glides the beautiful melody of the Andante, (the tempo-indications "Grave" and "Andante" are Bach's own) also finds its model, and its justification in the 16-foot stop of the organ and of the clavicembalo, or in the scoring of the "Continuo" for violoncello and double bass. This movement divides into 3 parts: 8 bars *C* minor—8 bars modulation, (in the 4<sup>th</sup> bar, the subdominant, and with it approximately the middle, the turning point, is attained)—6 bars *G* minor, which, however, as is evident from the beginning of the Fugato, must be felt as Dominant of *C* minor, and not as Tonic.

The Fugato is remarkable, inasmuch as the 2<sup>nd</sup> part is the inversion (and transposition) of the 1<sup>st</sup>. The 1<sup>st</sup> part ends with bar 23, then comes an episode of 8 bars. Bars 32 to 48 are the inversion of bars 7—23 with slight modifications; after 2 intercalated bars of modulation (49 and 50), in which the upper voice continues the sequence of the lower voice, 4 bars of the episode are repeated, whereupon 8 bars, with 2 entries of the subject, form the conclusion.



**21.** The entrance of the bass simulates a 3<sup>rd</sup> voice.

**22.** For the first time 4-bar period, then, as before, one of 3 bars, followed again by 3 of 4 bars. Bar 13 is a variant of bar 7.

**23.** The subject:



consists of 2 motives, both of which in the course of development are utilised separately for new formations (the first also in the inversion).

**24.** Durch die aufsteigende Linie der Unterstimme (das Thema 4mal) wird die absteigende Oberstimme des Anfangs (das Thema 3mal) ergänzt und beantwortet. Diese »gotischen Spitzbogen« — sich gegenseitig stützendes Steigen und Sinken — sind bei Bach sehr häufig; vgl. in der Allemande Takt 9 bis 10 und 11 bis 12.

**25.** Der thematische Ursprung dieses Taktes ist deutlich erkennbar:



**26.** Die Bögen der linken Hand sind von Bach. Das 2. und 4. Viertel der Oberstimme ist thematisch (2. Motiv).

**27.** Die beiden nächsten Takte sind die Transposition und Umkehrung der Takte 3 und 4.

**28.** Auch diese Bögen stehen im Autograph.

**29.** Umkehrung der Takte 11—15, mit melodisch-veränderter Oberstimme in den ersten beiden Takten. Die Schlußtakte beider Teile sind gleich. Überhaupt ist der 2. Teil die getreue Reproduktion des 1.:

I.		II.	
Thema mit Abschluß in der Tonika . . . . .	6 Takte	Thema mit Abschluß in der Unterdominante.	
Weitergehen nach der Dominante . . . . .	4 Takte	Rückkehr zur Tonika.	
Beschluß . . . . .	6 Takte	Beschluß.	

**30.** Das Thema der Courante ist dem der französischen Dmoll-Suite sehr ähnlich, die letzten 6 Noten sind sogar genau dieselben:



Doch ist hier wieder die rhythmische Bereicherung zu konstatieren, welche die Partiten von den früheren Sammlungen unterscheidet. Im allgemeinen nähert sich die Cmoll-Partita, die in einem Breitkopfschen Verzeichnis von 1760 als »die leichteste unter allen« bezeichnet wird, noch am meisten den französischen Suiten; so hat die Allemande ganz den weichen, gleitenden Charakter, die Courante das Feuerige, Schwungvolle und den motivischen Aufbau der gleichbenannten früheren Sätze.

Trotz des legato soll jeder einzelne Ton kräftig angeschlagen, »gehämmert« werden; die ganze Courante muß wie aus Stein gemeißelt dastehen.

**31.** Diesem Takt liegt die Umkehrung des Themas zugrunde, die im 2. Teile verwendet wird:



**32.** In dem Septimen- (statt Sexten-)Sprung liegt vermehrte Energie, gespanntere Kraftanstrengung. Zugleich führt der Sopran den Sextensprung nach unten aus: zwei Schwertstreiche, die aufeinanderprallen.

**33.** Auf dem 2. Viertel wird der Akkord *es-g-es* von Es dur nach Cmoll umgedeutet.

**34.** Das genaue Halten der Notenwerte in der dreistimmigen linken Hand ist schwierig und verlangt sorgfältiges Ausarbeiten.

**35.** Die absteigende Linie dieser 4 Takte antwortet der aufsteigenden der vorhergehenden 4 und wirkt wie eine Umkehrung.

**36.** Die linke Hand bringt eine Variation des Themas, die nur den Rhythmus beibehält. Zugleich ist die Stelle ein

**24.** The descending line of the upper voice at the beginning (the subject 3 times) is completed and answered by the ascending line of the lower voice (the subject 4 times). These "pointed or Gothic arches"—mutual support of the rise and fall—are frequently found in Bach's works; compare the Allemande bars 9 to 10 and 11 to 12.

**25.** The thematic origin of this bar is distinctly recognizable:



**26.** The legato signs (curved lines) for the left hand are Bach's own. The 2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup> crotchets of the upper voice are thematic (2<sup>nd</sup> motive).

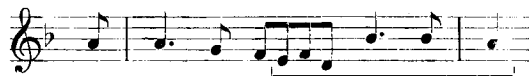
**27.** The two next bars are the transposition and inversion of bars 3 and 4.

**28.** These legato signs, also, are found in the autograph M. S.

**29.** Inversion of bars 11—15, with a melodic alteration in the upper voice in the two first bars. The closing bars of both parts are identical. Indeed, the 2<sup>nd</sup> part is a faithful reproduction of the 1<sup>st</sup>:

I.		II.	
Subject with close in the Tonic . . . . .	6 bars	Subject with close in the Subdominant.	
Continuation to the Dominant . . . . .	4 bars	Return to the Tonic.	
Conclusion . . . . .	6 bars	Conclusion.	

**30.** The subject of the Courante bears a great resemblance to that of the French Suite in D minor, the last 6 notes being even exactly the same:



But here again attention must be drawn to the rhythmical enrichment which distinguishes the Partitas from the other previous collections of pieces. On the whole, the C minor Partita, which in a Breitkopf Catalogue of the year 1760 is denoted as "the easiest of all", most nearly approaches the French Suites; thus the Allemande has quite the tender, gliding character, the Courante the fire and swing, and the figural structure of the prior movements of the same name.

In spite of the legato, each single tone should be vigorously struck, "hammered" (martellato); the entire Courante should stand out as though carved in stone.

**31.** This bar is based on the inversion of the subject, which is employed in the 2<sup>nd</sup> part:



**32.** In the leap of a Seventh (instead of a Sixth) lies increased energy and intensity of effort. At the same time the soprano takes the leap of a Sixth downwards: two sword-thrusts which clash together.

**33.** On the 2<sup>nd</sup> crotchet, the chord *E<sub>b</sub>-G-E'* undergoes a change of interpretation from *E'* major to C minor.

**34.** To sustain the notes in the 3-part treatment of the left hand to their full value is difficult, and requires very careful study.

**35.** The descending line of these 4 bars is a reply to the ascending line of the previous 4, and has the effect of an inversion.

**36.** The left hand brings a variation of the subject, retaining only the rhythm. At the same time, the passage is a



rhythmischer Kanon, den man mit einer kleinen Änderung leicht durch einen intervallgetreuen ersetzen kann:

rhythmical Canon, which, with a slight alteration, may easily be replaced by one in which the intervals are reproduced:



**37.** Beginn des 3. Teils (jeder Teil zählt 8 Takte). Die thematische Idee ist:



**38.** Diese beiden Takte entsprechen den beiden Schlußtakteten des 2. Teils. — Die Sarabande ist wieder ein ganz eigener Typus und läßt den Tanz, der ihr zugrunde liegt, kaum noch ahnen; das charakteristische, gemessen-würdevoll Schreitende ist in ein ununterbrochenes Fließen aufgelöst.

**39.** Das *des* ist vorausgenommene Harmonie des nächsten Taktes und erweckt den Anschein einer Taktverschiebung.

**40.** Die Passage der rechten Hand wird von der linken weitergeführt (eine schon bei anderer Gelegenheit erörterte »Ver-nietung« der Abschnitte). Man könnte auch an eine Stimmenkreuzung denken, so daß die Unterstimme in den nächsten 8 Takten oben liegt: im 9. Takt würde dann die Oberstimme wieder ihren richtigen Platz einnehmen.

**41.** Die harmonische Struktur dieser beiden merkwürdigen Takte läßt sich so erklären:



Dadurch, daß der Zweistimmigkeit wegen das *b*× ausgelassen werden mußte, entsteht im 2. Takte jener kleine befremdliche, übrigens reizvolle Ruck.

**42.** Die in diesem 3. Seitensatz (deren jeder, wie das Thema, 16 Takte zählt) angewandte 3-Stimmigkeit ist nur von kurzer Dauer: doch genügt schon die Andeutung von Melodie und Polyphonie, um als Gegensatz zu dem bisherigen Tänzeln und eifertigen Laufen wohltuend zu wirken. Der Baß kann als Umkehrung des Themas gedeutet werden,



welches aber bald Umkehrung und Ruhe abwirft und nach 8 Takten wieder mit der alten Leichtfüßigkeit hervorspringt.

**43.** Sehr eigenartig ist der Schluß in der bis dahin nicht benutzten tiefen Lage.

**44.** Es ist ein einzig-dastehender Fall, daß bei Bach eine Suite nicht mit einer Gigue schließt. Doch enthält das Capriccio so viele Ähnlichkeiten mit dieser Form — die Zweiteiligkeit, das Fugierte, die Umkehrung des Themas im 2. Teil, dazu den springenden staccato-Charakter — daß der Unterschied eigentlich nur in der Taktart besteht, die sonst bei der Gigue meistens 3-teilige Rhythmen aufweist. Meistens; denn auch in der Emoll-Partita und der französischen D moll-Suite hat Bach den Triolenrhythmus aufgegeben. Und so kann man das Capriccio mit Berechtigung als »verkappte Gigue« bezeichnen.

**37.** Commencement of the 3<sup>rd</sup> part (each part consisting of 8 bars). The thematic idea is:



**38.** These two bars correspond to the two concluding bars of the 2<sup>nd</sup> part.—The Sarabande again has quite a peculiar type, hardly showing a trace of the dance on which it is based; the characteristic, measured and stately movement is broken up into an uninterrupted flow.

**39.** The *D* harmonically anticipates the next bar, and gives the impression of a shifted bar.

**40.** The passage in the right hand is continued in the left, (a "riveting" of the sections which has been commented upon on a previous occasion). A crossing of the parts might also be inferred, so that the lower voice lies above in the next 8 bars: in this case the upper voice would resume its right place in the 9<sup>th</sup> bar.

**41.** The harmonic structure of these two remarkable bars may be explained as follows:



The necessity, on account of the 2-part treatment, for leaving out the *B*<sup>b</sup>(×), is the origin of that curious, but otherwise fascinating little jerk in the 2<sup>nd</sup> bar.

**42.** The 3-part treatment, employed in this 3<sup>rd</sup> episode, (each of which, like the principal subject, consists of 16 bars) is only of short duration: but even this suggestion of melody and polyphony is sufficient to have a beneficial effect, as a contrast to all the skipping and scurrying about up to now. The bass may be interpreted as an inversion of the subject,



which, however, soon discards inversion and repose, and after 8 bars leaps out again with its old light-footedness.

**43.** Very singular is the conclusion in the low octaves, which hitherto have not been employed.

**44.** It is a unique case that a Suite of Bach's should not conclude with a Gigue. But the Capriccio shows so many similarities with that form,—the sub-division into 2-parts, the fugal character, the inversion of the principal subject in the 2<sup>nd</sup> part, in addition to the springy staccato character,—that the difference is really only in the kind of time, which in the Gigue generally displays 3-part rhythms. Generally; for Bach abandons the triplet-rhythm both in the E minor Partita and in the French Suite in D minor. And so we are justified in calling the Capriccio a "Gigue in disguise".

**45.** Der 4. Takt des Themas wird im Verlaufe vielfach geändert oder ganz unterdrückt, weshalb man ihn als nicht mehr zu demselben gehörig, sondern nur als Verbindung betrachten kann. Aus dem Folgenden geht hervor, daß das Thema eigentlich so abschließt:



Dies wird auch durch die Umkehrung des 2. Teils bestätigt.

**46.** Der Baß bringt das Thema schon im 4., statt erst im 5. Takt.

**47.** Zwischenspiel (a) auf Grund des weitergeführten Decimensprungs.

**48.** Zwischenspiel (b) auf Grund des im Thema enthaltenen Tonleitermotivs.

**49.** Zwischenspiel (c) ohne Benutzung des Themas.

**50.** Umkehrung und Transposition des Zwischenspiels c mit hinzugefügter Baßstimme (2fache statt 3fache Sequenz).

**51.** Eintritt des (vollständigen) Themas im Sopran als Sequenz des (unvollständigen) Themas im Alt, beide zu einer 4-taktigen Periode verbunden durch die Sequenz des Basses. Der 3. Takt des Themas wirkt infolgedessen überraschend und gleichsam »überzählig«.

**52.** Variation des Zwischenspiels b, bereichert durch den Quartensprung des Thema-Anfangs.

**53.** Umkehrung und Transposition des Zwischenspiels b.

**54.** Neue Variation des Zwischenspiels b.

**55.** Fortsetzung der Baßpassage durch den Alt.

**56.** Das Zwischenspiel a, transponiert und von 4 auf 6 Takte erweitert. Die beiden oberen Stimmen sind vertauscht.

**57.** 4 unvollständige Themen-Eintritte (zum 1. Male wieder in der ursprünglichen Form, d. h. nicht umgekehrt), die den Eindruck der Engführung machen. Aus den Schlußtakt (in denen eine 4. [Füll-]Stimme auftritt) läßt sich das Thema heraushören:



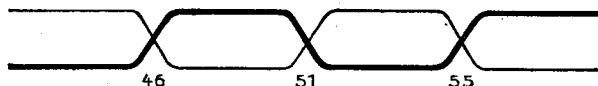
### Partita III.

**58.** Als Keim und formbildendes Motiv der Fantasia — die nichts anderes ist, als eine lang-ausgesponnene 2-stimmige Invention — sind die ersten 4 Noten der Oberstimme anzusehen, die den folgenden Gestaltungen zugrunde liegen:



Die Struktur zeigt 3 Teile (30, 36 und 30 Takte) nebst einer Koda (24 Takte). Der 2. Teil ist die Umkehrung (d. h. der Stimmen) und Transposition des 1., mit geringfügigen melodischen Veränderungen. (Derselbe Fall wie im Fugato der II. Partita; vgl. Anm. 20.) In Takt 46 werden die Stimmen zurück-vertauscht, behalten (47) 4 Takte lang ihre ursprüngliche Stellung, werden in den nächsten 4 Takten wieder umgekehrt, um dann nochmals in ihre frühere Lage zurückzuspringen. Betrachtet man die Stimmen als Linien, so ergibt die Aufzeichnung ihres Wechselspiels das nachstehende Ornament:

Lower-voice of the 1st part Bar  
Unterstimme des I. Teils. Takt



**45.** The 4<sup>th</sup> bar of the subject is frequently altered or completely suppressed during the course of progress, for which reason it must be regarded as no longer forming part of it, but can be considered only as a link. From the following it is evident that the subject really concludes thus:



The inversion of the 2<sup>nd</sup> part verifies this.

**46.** The bass brings the subject in the 4<sup>th</sup> instead of waiting till the 5<sup>th</sup> bar.

**47.** Episode (a) on the basis of the continued leap of a Tenth.

**48.** Episode (b) on the basis of the scale-figure contained in the subject.

**49.** Episode (c) without employing the subject.

**50.** Inversion and transposition of Episode c with a bass-part added (twofold instead of threefold sequence).

**51.** Entry of the (complete) subject in the soprano, as a sequence of the (incomplete) subject in the alto, both united by the sequence of the bass to form a 4-bar period. The 3<sup>rd</sup> bar of the subject consequently has a surprising, and, as it were, "supernumerary" effect.

**52.** Variation of Episode b, enriched by the leap of a Fourth found at the beginning of the subject.

**53.** Inversion and transposition of Episode b.

**54.** New variation of Episode b.

**55.** Continuation of the bass-passage by the alto.

**56.** Episode a transposed and extended from 4 to 6 bars. The two upper voices are interchanged.

**57.** 4 incomplete entries of the subject, (for the first time again in the original form, i. e. not inverted), giving the impression of the stretto. The subject is discernible in the concluding bars (in which a 4<sup>th</sup> [filling-up] voice appears):



### Partita III.

**58.** The 4 first notes of the upper voice must be regarded as the derivative motive, the germ of the Fantasia,—which is nothing else than a long spun-out 2-part Invention,—and upon these notes the following formations are based:

und mit  
rhythmischer  
Verschiebung:  
Takt 24  
and with a  
shifting of the  
rhythm:  
Bar 24

Schluß-  
Takt:  
Bar of  
conclusion:



The structure displays 3 parts (30, 36, and 30 bars) together with a Coda (24 bars). The 2<sup>nd</sup> part is the inversion (i. e. of the parts) and transposition of the 1<sup>st</sup>, with slight melodic modifications. (The same as in the Fugato of the 2<sup>nd</sup> Partita; compare Remark 20). In bar 46, the parts are changed back again, and keep (47) their original position for 4 bars; in the next 4 bars they are inverted again, and then once more leap back to their previous place. If the parts are looked at as lines, a sketch of their interplay produces the following ornament:

Eine Kadenz von 6 Takten (61) schließt den 2. Teil ab. Mit Ausnahme dieser Kadenz, die auch den Beschluß des 3. Teiles bildet, greifen dieser und die Koda auf Gedanken des 1. Teils zurück, und zwar sind

(3. Teil.) Takt 79—82 gleich Takt 21—24.  
(Takt 83 ist eine Erweiterung, sodaß der 2-taktige Akzent der folgenden Sequenz sich verschiebt und die Auslassung eines Taktes der Kadenz notwendig wird.)

Takt 84—89 die Transposition von Takt 25—30.  
(Koda.) » 97—100 gleich » 17—20.  
» 108—113 » » 9—14.

Der 1. Teil liefert also das Material des ganzen Stückes.  
» 2. » verarbeitet es mittels Umkehrung und Transposition.  
» 3. » » » Transposition und Wiederholung.

Die Koda » » Wiederholung  
Merkwürdig ist, daß die gleichen Stellen ziemlich symmetrisch von der Mitte aus gruppiert sind und sozusagen auf konzentrischen Kreisen liegen:



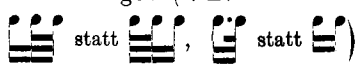
Mag auch dieses Aufdecken verborgener Beziehungen vor allem für den analysierenden Betrachter von Interesse sein und letzten Endes mehr als ein unterhaltendes, von dem eigentlichen Wesen der Musik unabhängiges Verstandesspiel angesehen werden, so läßt sich doch nicht leugnen, daß es den Vortragenden davor bewahrt, gedankenlos Takt an Takt zu reihen; jedenfalls bildet unseres Erachtens bei einer so logischen Kunst wie der Bachschen das bewußte Erfassen des Gleichartigen und Sich-entsprechenden eine notwendige Vorbedingung zu einer zusammenhängenden und plastischen Wiedergabe.

Die kleinstochenen Varianten stammen aus dem größeren Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach (1725) und somit aus einer früheren Fassung. Der Herausgeber hat sie angeführt, da sie einen wertvollen Einblick in die Arbeitsweise des Meisters verstaten. Alle die späteren, wenn auch geringfügigen Änderungen stellen Verbesserungen dar und zeigen teils rhythmische Bereicherung, teils größere Geschmeidigkeit der melodischen Linienführung.

59. An dieser Allemande zeigt sich deutlich der Prozeß der rhythmischen Verfeinerung und subtilen Durchbildung bis ins kleinste, gegenüber den einfacheren früheren Sätzen, auf deren gleichmäßigen Sechzehntelfluß reduziert sie sich ungefähr so ausnehmen würde:



Sogar an den beiden Fassungen läßt sich dieser Prozeß nachweisen; die spätere enthält außer den angeführten Varianten noch einige Umbildungen (z. B.



und Bereicherungen der Mittelstimme, die zu geringfügig waren, um mitgeteilt zu werden.

60. Dasselbe Motiv wie Takt 2 und 3, 3 mal hintereinander, hier sinkend, dort sich hebend. Der Baß ist rhythmisch gesteigert.

A cadenza of 6 bars (61) concludes the 2<sup>nd</sup> part. With the exception of this cadenza, which also forms the conclusion of the 3<sup>rd</sup> part, both the 3<sup>rd</sup> part and the Coda fall back on ideas of the 1<sup>st</sup> part, so that

(3<sup>rd</sup> part) Bars 79—82 = Bars 21—24.  
(Bar 83 is intercalated, so that the 2-bar accent of the following sequence becomes displaced, and the omission of one bar of the Cadenza becomes necessary)  
Bars 84—89 = the transposition of Bars 25—30.

(Coda) » 97—100 = » 17—20.  
» 108—113 = » 9—14.

Thus the 1<sup>st</sup> part supplies the material for the whole piece.  
» 2<sup>nd</sup> » works it out, by means of inversion and transposition.  
» 3<sup>rd</sup> » » » » means of transposition and repetition.  
» Coda » » » » means of repetition.

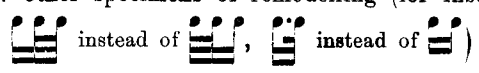
It is remarkable that the similar passages are grouped fairly symmetrically from the middle, resting on concentric circles, as it were:

Even if this disclosing of hidden relationships be more especially of interest to the analyst, and be regarded ultimately rather as an entertaining intellectual amusement, having nothing to do with the nature of music, it is nevertheless undeniable that it guards those who interpret against an unthinking way of stringing one bar to the other; in any case, in so logical a form of art as Bach's, a conscious grasp of that which is similar and mutually correspondent, is, in our opinion, a necessary preliminary condition to a coherent and plastic reproduction.

The variants in small type are taken from the larger of Anna Magdalena Bach's music-books (1725), and are therefore an earlier reading. The Editor has quoted them, because they afford a valuable insight into the master's method of working. All the later changes, however slight, represent improvements, and show rhythmical enrichment on the one hand, and on the other, more suppleness in the treatment of the melodic line.

59. In this Allemande we see clearly the process of rhythmical improvement and refinement, the subtle working out of the smallest detail, as compared with the earlier simpler movements. If reduced to their regular, even flow of semiquavers, it would look approximately thus:

Even in the two readings, this process may be demonstrated; besides the variants already quoted, the later of the two contains a few other specimens of remodelling (for instance:



and enrichments of the middle voice, too slight to call for special notice.

60. The same motive as bars 2 and 3, three times consecutively, falling here, rising there. The bass is worked up rhythmically.

**61.** Hier liegt die Mitte eines jeden 8-taktigen Teils; was im 1. Teil »Weitergehen« (von der Tonika über die Paralleltonart nach der Dominante) war, wird hier »Umkehr« (von der Unterdominante zurück zur Tonika).

**62.** Die beiden letzten Takte eines jeden Teils verarbeiten dasselbe Motiv und entsprechen sich. Das Gefühl des Schlusses gewinnt durch den Dominanten-Orgelpunkt an Intensität. Im letzten *f* des Basses wirft die Harmonie des nächsten Taktes ihren Schatten voraus. Zu beachten ist auch im vorigen Takte das schöne, rücksichtslose Vorbeischreiten des *fis* im Baß an dem liegenbleibenden *f* der rechten Hand.

**63.** In der Oberstimme liegt das Thema versteckt, um ein Viertel verschoben:



Über den punktierten Rhythmus vgl. 8.

**64.** Konsequenter weitergeführt hätte dieser Takt gelaute:



doch wäre damit die Tonart Emoll erreicht worden, statt wie beabsichtigt Cdur.

**65.** Bis hierher bildet der 2. Teil den 1. getreu nach. Die ersten 4 Takte entsprechen sich, dann folgt eine 4fache aufsteigende Sequenz (Quarte im 1. Teil, Sekunde im 2.), die nächsten 5 Takte sind genau transponiert, die letzten 3 eine sinngetreue Umkehrung des 3-taktigen Orgelpunktes. Daß der 2. Teil gegenüber dem 1. so ausgedehnt ist (36 gegen 20), erklärt sich aus zwei kadenzartigen Erweiterungen, denen beide Male ein Orgelpunkt zugrunde liegt (zuerst *g*, dann *e*) und die sich ohne Sinnstörung wegdenken lassen:



Mit diesen beiden Auslassungen würde der 2. Teil auf 26 Takte gebracht werden.

**66.** Wendepunkt (»Umkehr«) des 2. Teils.

**67.** Der Schlußtakt des 1. Teils in der Inversion.

**68.** Der Beginn der Sarabande mit einem Auftakt ist eine Ausnahme von der Regel und findet sich bei Bach (außer dreimal in Werken für andere Instrumente) nur noch in den beiden letzten Partiten. Auch der Mordent in der fallenden Sekunde ist ungewöhnlich, doch scheint uns diese Deutung des Zeichens (welches im Original unklar ist) harmonisch und auch als Linie die befriedigendste. Die Auslegung als Pralltriller würde wegen des nochmals wiederholten *a* die Kontur verwischen; dasselbe gilt von einem Triller mit Nachschlag, der noch dazu durch die größere Anzahl der Noten zu schwerfällig klingen würde. Den Mordent auf dem Taktanfang raten wir wegzulassen, da die Häufung unschön wirkt; auch verliert das *d* der Triole, wenn es vorweggenommen wird.

**69.** In den ersten 8 Takten des 2. Teils hat die linke Hand das Wort, in den letzten 8 Takten (die man auch als 3. Teil ansehen kann) wieder die rechte.

**61.** This point forms the middle of each 8-bar part; that which in the 1<sup>st</sup> part was "Continuation" (from the Tonic, through the relative key to the Dominant) here becomes "Return" (from the Subdominant back to the Tonic).

**62.** The two last bars of each part work out the same motive, and mutually correspond. The feeling of conclusion is strengthened by the pedal-point on the Dominant. In the last *F* in the bass, the harmony of the next bar casts its shadow before. Another point worthy of note in the previous bar is the beautiful and fearless way in which the *F*<sup>#</sup> in the bass passes by the sustained *F* in the right hand.

**63.** The subject lies hidden in the upper voice, being shifted one crotchet out of place:



Concerning the dotted rhythm, compare Remark 8.

**64.** Logically continued, this bar would read:



but in that case, the key of E minor would have been reached, instead of C major as intended.

**65.** Up to this point, the 2<sup>nd</sup> part faithfully copies the 1<sup>st</sup>. The first 4 bars mutually correspond, then follows a fourfold ascending sequence, (the Fourth in the 1<sup>st</sup> part, the Second in the 2<sup>nd</sup>) the next 5 bars are an exact transposition, the last 3 an inversion—exact as to meaning—of the 3-bar pedal-point. The fact that the 2<sup>nd</sup> part is so prolonged, compared with the 1<sup>st</sup> (36 to 20) is explained by two cadenza-like extensions, both based on a pedal-point (first *G*, then *E*), both of which might be imagined as absent without disturbing the sense:



(Siehe die Variante.)  
(See the variant)

With these two omissions, the 2<sup>nd</sup> part would be reduced to 26 bars.

**66.** Turning-point ("Return") of the 2<sup>nd</sup> part.

**67.** The concluding bar of the 1<sup>st</sup> part in the inversion.

**68.** The commencement of the Sarabande with an "up-beat", (Auftakt) is an exception to the rule, and Bach has only employed it (besides 3 times in works for other instruments) in the two last Partitas. The Mordent in the descending Second is also unusual, but this interpretation of the sign, (which is indistinct in the original) appears to us the most satisfactory from the point of view of harmony as well as from that of line. The reading as a Pralltriller would disturb the contour, on account of the again repeated *A*; the same holds good of the shake with a turn, which, in addition, would sound too clumsy owing to the larger number of notes. We advise the omission of the Mordent at the beginning of the bar, as the accumulation of notes sounds ugly; and too, the *D* of the triplet loses by taking it beforehand.

**69.** In the first 8 bars of the 2<sup>nd</sup> part, it is the left hand which leads, in the last 8 bars, (which may also be considered as the 3<sup>rd</sup> part,) it is again the right.

**70.** Die Erreichung der Unterdominante bedeutet bei Bach immer entweder die Mitte des 2., oder den Beginn des 3. Teils.

Man erhält demnach entweder:

I    II                    I    II    III  
Takte: 12 : 16    oder: 12 : 8 : 8

**71.** Die 4 letzten Takte sind den Schlußtakten des 1. Teils analog, nur wirken sie hier in Moll schmerzlicher; zugleich wird dadurch, daß die beiden ersten Takte fragend ansteigen, die beiden letzten absteigend antworten, das Gefühl des Schließens betont.

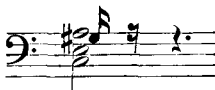
**72.** In der älteren Fassung heißt dieses Stück »Menuett«. Das »Burleske« läßt sich höchstens in einer gewissen komisch-gravitätischen Steifheit und in dem übermütigen Herunterstürzen der beiden Stimmen in Oktaven (Takt 32) erkennen.

**73.** Siehe 70. Am befriedigendsten ist die Annahme der Dreiteiligkeit: ein 8-taktiger Teil wird von zwei 16-taktigen eingefaßt.

**74.** Dasselbe wie 70. und 73. Auch hier am besten:

I    II    III  
12 : 8 : 12

**75.** Das merkwürdige *gis* ist entweder als *Acciaccatur* zu verstehen — eine außer Gebrauch gekommene Verzierung (?), die darin bestand, daß ein harmoniefremder Ton zugleich mit dem Akkord angeschlagen und sofort wieder losgelassen wurde, was namentlich auf der Orgel als schärferer Akzent wirkte:



oder: das *gis* des *Edur*-Akkordes der 1. Takthälfte bleibt liegen und löst sich in dem *a* der rechten Hand auf. Jedenfalls ist der Effekt der Mutwilligkeit und der komischen Wut beabsichtigt — wie etwa im »verlorenen Groschen«.

**76.** Der Baß setzt auf der Harmonie von *Edur* ein, welche im 6. Achtel durch einen kühnen Ruck in *Emoll* verändert wird.

**77.** Zu dem 1. Kontrapunkt (vgl. Takt 3) tritt ein zweiter; beide werden beim nächsten Thema-Eintritt des Basses (wo das Auftaktsachtel *h* unterdrückt ist) beibehalten, dann aber aufgegeben. Der 1. Kontrapunkt wird zu der (ungenauen) Umkehrung des Themas im 2. Teil mit geringer Veränderung benutzt.

**78.** Auch die Stimmenfolge ist im 2. Teil eine umgekehrte. Man beachte, wie wirkungsvoll die beiden Sopran-Eintritte durch vorausgehendes längeres Verweilen in der tiefen Lage vorbereitet werden.

**79.** Variation der Takt 10 (2. Hälfte) beginnenden Sequenz. Diese wird darauf fortgesetzt, da aber das diatonische Absteigen mit 6maliger Wiederholung einförmig gewesen sein würde, werden die letzten 3 Takte durch 2 Baßschritte (statt vorher einen) in 2 Hälften zerlegt, wobei der Anfang des Themas (in gerader Bewegung) benutzt wird.

**80.** Als Schlußsteigerung folgen sich die Eintritte der 3 Stimmen auf den Fersen.

Egon Petri.

**70.** With Bach, the attainment of the subdominant always signifies either the middle of the 2<sup>nd</sup> part, or the beginning of the 3<sup>rd</sup>.

Accordingly we get either:

I    II                    I    II    III  
Bars: 12 : 16    or: 12 : 8 : 8

**71.** The 4 last bars are analagous to the concluding bars of the 1<sup>st</sup> part, only here in minor, they have a more sorrowful effect: at the same time, the feeling of conclusion is accentuated by the fact that the two first bars rise, as though questioning, and the two last fall, as though replying.

**72.** In the older reading, this piece is called "Minuet". The title "Burlesque" is justified only by a certain comically-pompous stiffness, and by the merry headlong downward rush of the two voices in Octaves (bar 32).

**73.** See 70. The assumption of a division into 3 parts is the most satisfactory: one 8-bar part is enclosed by two parts of 16 bars each.

**74.** The same as 70 and 73. Again here, the best is:

I    II    III  
12 : 8 : 12

**75.** The curious *G#* is to be understood either as an *Acciaccatura*,—an obsolete description of ornament (?), in which a note foreign to the harmony was struck at the same moment with the chord, and instantly released, which, especially on the organ, gave the effect of a stronger accent:



or: the *G#* of the *Emajor* triad in the 1<sup>st</sup> half of the bar is sustained, and resolves into the *A* of the right hand. In any case the intention is to express exuberance of spirits and comical rage, somewhat in the same way as in the "Verlorenen Groschen". ("Fury over a lost groschen").

**76.** The bass commences in the harmony of *Emajor*, which at the 6<sup>th</sup> quaver is changed with a bold jerk into *Eminor*.

**77.** A second counterpoint is added to the first (compare bar 3); at the next entry of the subject in the bass, (where the quaver *B* of the upbeat is suppressed) both are retained, but given up later on. The first counterpoint, slightly modified, is employed with the (inexact) inversion of the subject in the 2<sup>nd</sup> part.

**78.** The succession of the parts in the 2<sup>nd</sup> part is also inverted. Notice how effectively the two soprano entries are prepared, by keeping to the low octaves for some time beforehand.

**79.** Variation of the sequence which begins in bar 10, (2<sup>nd</sup> half) but seeing that a diatonic descent with a 6-fold repetition would have become monotonous, the last 3 bars are divided into 2 portions, by means of 2 bass-progressions (instead of one, as before), while employing the beginning of the subject (in its original form).

**80.** The conclusion is worked up by the entries of the 3 parts, each following on the other's heels.

English Translation by Mevanwy Roberts.