

# JOH. SEB. BACH

## KLAVIERWERKE

NEUE AUSGABE  
VON  
FERRUCCIO BUSONI  
EGON PETRI UND BRUNO MUGELLINI

### BAND IX

## PARTITA I-III

- |  | <small>Seite</small> |
|--|----------------------|
| 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

- |   | <small>Seite</small> |
|---|----------------------|
| 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                   |

(EGON PETRI)

Gesichtspunkte des Herausgebers siehe letzte Seite

EIGENTUM DER VERLEGER FÜR ALLE LÄNDER  
BERLIN · BREITKOPF & HÄRTEL · LEIPZIG

E. B. 4309. 4310

Printed in Germany

# Partita IV.

## Ouverture. 1)

Grave. (♩ = 69.)  
non legato

Joh. Seb. Bach.  
Herausgegeben von Egon Petri.

2) *non leg.* 3 5

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

*Qd. jedes Viertel*  
*Qd. ogni quarto*

halb halb

*sost.*

*piu f*  
(halb)

*ten.*

3) *poco meno f*

usw.  
etc.

(ten.)

*poco meno f*

(ten.)

*più forte*

*più forte*

entw:  
oder:  
o-o:

1. 5

2

1.

(besser ohne Wiederholung)  
(a preferire senza ripetizione)



Allegro, con calore. (♩ = 84.)

The musical score is arranged in five systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes the instruction "non troppo piano cantabile" and a circled number "2" above the first measure. The second system includes "tranquillo melodioso" and a circled number "6" above the first measure. The third system includes "cantabile" and a circled number "8" above the first measure. The fourth system includes "p, cresc." above the first measure. The fifth system includes "sost." above the first measure. The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and sixteenth rests, along with various fingering numbers (1-5) and articulation marks like slurs and accents. A large number "15" is written in the bass staff of the fifth system, possibly indicating a measure number or a specific fingering.

7)

*f*

*p, subito tranquillo*

*m.d.*

*vivamente*

*p, subito tranquillo*

*ossia*

*m.d.*

*m.s.*

*m.d.*

*f, vivamente*

*f, dolce*

24

*p*

*m.d.*

8) *legg.*

*più p*

jedes Viertel  
ogni quarto

8 *cantabile* *più p* 9) *p, dolce cantabile*

This system contains the first three staves of music. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a slur over measures 8 and 9, marked *cantabile* and *più p*. The middle staff continues the melody with a slur over measures 8 and 9, marked *p, dolce cantabile*. The bottom staff provides a bass line accompaniment.

*p, dolce* *p, dolce cantabile*

This system contains the next three staves of music. The top staff continues the melodic line with a slur over measures 10 and 11, marked *p, dolce*. The middle staff continues with a slur over measures 10 and 11, marked *p, dolce cantabile*. The bottom staff continues the bass line accompaniment.

*sost.* 10) *m.d.* *m.s.* *espr. meno f* *f vivamente*

This system contains the next three staves of music. The top staff features a melodic line with a slur over measures 12 and 13, marked *sost.*. The middle staff continues with a slur over measures 12 and 13, marked *f vivamente*. The bottom staff continues the bass line accompaniment.

*meno f* 11)

This system contains the final three staves of music. The top staff continues the melodic line with a slur over measures 14 and 15, marked *meno f*. The middle staff continues with a slur over measures 14 and 15. The bottom staff continues the bass line accompaniment.

First system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with fingerings 1, 5, 2, 4, 4, 2, 3, 4. Bass clef staff contains a bass line with fingerings 2, 1, 2, 4, 1. A bracket groups the first two measures.

Second system of musical notation, starting with a measure number '12)'. Treble clef staff has a melodic line with fingerings 3, 1, 4, 3, 1, 3, 2, 2, 5, 2, 3. Bass clef staff has a bass line with fingerings 1, 1, 4, 3, 1, 5, 3, 3, 3, 2, 1, 2, 3, 4. Dynamics include *f*, *v*, and *(halb)*. A bracket groups the first two measures.

Third system of musical notation. Treble clef staff has a melodic line with fingerings 4, 2, 3, 2, 1, 3, 1. Bass clef staff has a bass line with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 1, 4, 3, 4, 1, 5. Dynamics include *v*. A bracket groups the first two measures.

Fourth system of musical notation. Treble clef staff has a melodic line with fingerings 2, 2, 5, 5. Bass clef staff has a bass line with fingerings 2, 4, 5, 4, 5, 3. Dynamics include *v*. A bracket groups the first two measures. A fifth system of notation is partially visible at the bottom of the page.

*sostenuto*

13)

*meno forte,  
dolce,  
tranquillo*

*pù dolce*

*usw. jedes Viertel  
ad ogni quarto*

*m.d.*

*p, cresc.*

*f*

62)

14)

*p*



80

5 3 3

*p, cresc.*

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. The tempo is marked as 80.

*f, espr.* *ritenendo*

2 1 1 3 7 1 7 5 1 1 2

4 2 3 1 2 3 3 1 2

jedes Viertel  
ad ogni quarto

Second system of the piano score. It includes dynamic markings for forte and expressive playing, and a tempo change to 'ritenendo'. Fingerings are indicated throughout.

*a tempo*

*f, cantabile*  
♩. come prima

Third system of the piano score. The tempo returns to 'a tempo'. The dynamics are marked as forte and cantabile, with the instruction to play as in the first system.

*p, cresc.*

Fourth system of the piano score. The dynamics are marked as piano with a crescendo. The melodic line continues with slurs and accents.

*f* *rit.*

*f, cantabile*

*mf* (ma dolce)

3 5 4

5 4 5

Fifth system of the piano score. It features dynamic markings for forte and cantabile, followed by a ritardando and a final section marked mezzo-forte and dolce. The piece concludes with a fermata.

# Allemande.17)

Andante sostenuto. (♩ = 63.)

18) 5

*p, sempre cantando*

(tranq.)

19)

*eguale, senza espressione*

*sost. - - - - - 9*

*dolce, amabile*

20)

*piu p*

13)

*sost. - - - - -*

*dolciss.*







*molto  
espr.*

23)

*pp, tranquillo*      *più espr.*      *sost.*

mit Verschbg. una corda      ohne Verschbg. tre corde

24)

*sotto voce*

(parlando)

*p*      *dolce, amabile*

*più p*

25)

26)

*sost.*

27)

*sost.* - - -

entw:  
oder:  
0-0:

29) *molto espr.* 30) 31)

*fieramente*

(più p)

*p, aumetando*

(oder kurzer Vorschlag)  
(o appoggiatura breve)

*quasi f largamente*

*sost.* - - -

(Inversion.)

(oder kurz)  
(o breve)

*sempre melodioso*

(più p)

32)

33)

*dolce*  
(ma non piano)

*sost.*

*cantando*

*più legg.*

*più legg.*

34)

29

*meno f*  
*tranquillo*

31

35) *come prima*

36)

*Red.*  
*come sopra*

(oder kurz)  
(o breve)

*(piu p)*

*p, aumentando*

*quasi f*  
*largamente*

*sost.*

Allegretto (♩ = 104).

Aria.

*p, semplice*

*un poco più energico*

*cantabile*

*ossia*

*Verschbg. una corda*

*p*

*tranquillo*





# Sarabande.

Andante molto sostenuto (♩ = 56).

38) *largamente molto espr.* *ossia* *il canto forte e dolce l'accompagnamento sempre p*

*meno f* *aumentando*

*molto espr.* *dim.* *più dolce, tranquillo*

*aum.* *sost.* *(p)*

39) *come prima* *meno f*

\*) Bei der unteren Phrasierung Pedal zu jedem Achtel.  
*Suonando col portamento si prenda il pedale ad ogni croma.*  
 Edition Breitkopf



40)

*dolce, espr.*

*aumentando*

*sostenendo*

*quasi f, liberamente*

*dim.*

*più dolce, tranquillo*

*aum.*

*p*

*rit.*

*pp*

### Menuet.

Allegro comodo, con grazia (♩ = 120).

*p dolce*

41)

(14)

42)

43)

*meno p*

14

*p*

*sost.*

*p*

*meno p*

*più*

*p, semplice*

# Gigue.

Presto gioioso. (♩. = 176.)

*non legato*

44)

*f, ma legg.*

*più legg.*

*più legg.*

45) *sopra*

46)

*f*

*più legg.*

*meno f*



48) *f*

*f*

*più legg.* 49)

*f*

50) *-sim.*



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various rhythmic patterns and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) indicated above and below the notes. A dynamic marking *f* is present in the lower staff.

Second system of musical notation. It begins with the instruction *più tranquillo e legato cantabile* and a dynamic marking *meno f*. The notation includes complex fingerings and slurs across both staves.

Third system of musical notation, marked with *51) f, risvegliato*. The music features more active rhythmic patterns and dynamic changes.

Fourth system of musical notation, marked with *p subito, cresc.* and *52)*. It includes a crescendo hairpin and complex rhythmic figures.

Fifth system of musical notation, marked with *f* and ending with *(m.s.) (m.d.)*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

# Partita V.

## Praeambulum. 53)

Molto vivace e giocoso. (♩ = 144.) (8.....)

*f, non leg.* *pp* *p, tranquillo* *f, non legato, brillante*

mit Verschbg.  
una corda

*pp* *p* *f, non troppo* *stacc.* *sim.*

*dolce, cantabile*

Musical notation for the first system, measures 25-36. Includes fingerings (3, 2, 1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings.

Musical notation for the second system, measures 37-48. Includes fingerings (5, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5) and dynamic marking *p, cresc. ed incalzando*.

Musical notation for the third system, measures 49-60. Includes fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5) and dynamic marking *più cresc.*. A *sim.* (sostenuto) pedal point is indicated at the bottom.

Musical notation for the fourth system, measures 61-72. Includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 2, 1, 2) and dynamic markings *sfz*, *meno f*, and *tranquillo*. A *melodioso* marking is present above the staff.

Musical notation for the fifth system, measures 73-84. Includes fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2) and dynamic marking *dolce*.

Musical notation for the sixth system, measures 85-96. Includes fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 2, 3) and dynamic markings *a tempo*, *f subito*, and *pp*.

Musical notation for the seventh system, measures 97-108. Includes fingerings (1, 2, 1, 3, 1, 2, 3) and dynamic marking *p*.

*f*

56)

*più legato e tranquillo*

*meno f*

57)

58)

*sf*

*dim.*

*f, non troppo*

*stacc.*

*cantab.*

59)

*cresc. subito*

*f*

*p*

60) *stacc.*

*f, non troppo*

*sim.*

melodioso  
meno f  
tranquillo  
sim.

stacc.

dolce  
cantabile  
sim.

p, cresc. ed incalzando  
f  
risolvendo

ossia  
non leg.  
brillante, cresc. sin al fine  
sim.

63)  
sf

# Allemande.

Andante, un poco maestoso. (♩ = 69.)

*f, ma cantabile*

64)

65)  
*poco meno f*

entw:  
oder:  
o-o

*sim.*

*sost.*

66)

*sim.*

(*mf*) *cresc.*

ossia:







# Corrente.

Allegrissimo. (♩ = 88.)

*non leg.*

*f, non troppo,  
energicamente*

*stacc.*

*meno f  
cantabile*

*tranquillo*

*a tempo*

*p, subito*

*con slancio*

*risvegliando*

*sost.*

*sost. - - - 70)*

*espr.*

*meno f*

71)  
*cantabile tranquillo*

*sost.*  
*stacc.*

*risvegliando*

*cresc.*

72)  
*più energico, vivamente*  
*f*  
*sost.*

## Sarabande.

Sostenuto, con dignità. (♩ = 66.)

Mit vollem, weichen Anschlag. *Con sonorità e dolcezza.*

*non troppo dolce* *p* *sim.* 73)

(coll' 8va sempre ad lib.)

*dolce* *più espr.*

(m.d.)

*(p)*

\*\*)

*largamente* NB

\*) Bei der Oktavenverdoppelung des Basses bleibt dieser Vorschlag besser weg. Pedal zu jedem Viertel.  
*Chi raddoppia le ottave del basso, farà bene di omettere quest' acciaccatura. Si prenda il pedale ad ogni quarto di battuta.*

\*\*\*) andere Ausführung:  
*altra esecuzione:*



76) *largamente recitando*

*ten.*  
*rit.*  
*non dim.*

### Tempo di Minuetto. 77)

Vivacissimo, scherzando. (♩ = 88.)  
*Leggiero e volante*

*non leg.*  
*f*  
*stacc.*  
*poco marcato*

*ossia.*  
*sim.*

*misurato*  
*misurato*



*p*  
*senza*  
*incalzando*

*p*  
*incalzando*

*f*  
*sim.*

*f*

### Passepied.

**Allegro molto.** (♩ = 76.)

**Derb und frisch.**  
*Con umore.*

*f, ben ritmato*  
*sempre*

80) *sempre f*

81) *(f)* *(p)*

*cresc. ed accel.* *energico sfz*

### Gigue.

Allegro misurato, ma con spirito. (♩ = 72-76.)

83) *fp, cresc.*









# Partita VI.

## Tocatta.

Maestoso. (♩ = 80)

*f* largamente

meno *f*, vivamente (♩ = 92)  
non leg.

92)

*f*

meno *f*

*cresc.*

*f* largamente

*cresc.*

*f*

*sost.*

sost. - - -  
ossia:

meno f, cresc.

sost. - - -

*p*  
dolce  
tranq.

meno f, cresc.

espr.

espr.

sim.

*f*, subito

*mf* *cresc.*

*mf* *cresc.*

*f* *mf, cresc.*

*f* *mf, cresc.*

*sost.* *f* *p dolce, tranquillo* *espr.*

*f* *p*



94) *sempre p e tranquillo*

94) *sempre p e tranquillo*

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

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

*p*  
*poco marc.*

*espr.*

95)

*sost.*

*p*

96) *espr. un poco agitato*

*dolce*

con 8<sup>va</sup> ad lib.

*sim.*

\*) In der ersten Faßung dis.  
\*) In the first form D sharp.

\*) Nella prima forma re diesis.  
\*) Dans la première forme ré dièse.



First system of the musical score. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Performance markings include *più chiaro* and *meno p espr.* with a wavy hairpin symbol.

ohne Verschbg  
tre corde

*meno p,  
espr.*

Second system of the musical score. It continues the complex rhythmic patterns from the first system. A measure number '97)' is present. Performance markings include *meno p, espr.* with a wavy hairpin symbol.

\*) (oder jedes Viertel) (o ad ogni quarto)

Third system of the musical score. It features a wavy hairpin symbol and the marking *espr. (4)*. The music continues with intricate rhythmic figures.

*poco agitato*

Fourth system of the musical score. It continues the complex rhythmic patterns. Performance markings include *sim.* and *espr. tranquillo* with a wavy hairpin symbol.

*sim.*

*espr. tranquillo*

Fifth system of the musical score, showing a continuation of the rhythmic patterns. It includes the marking *m.d.* (mezza dolce).

98) *meno p, espr.*

(m.d.) *espr.*

(15)

Detailed description: This system contains measures 97 and 98. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (e.g., 2 1 2, 1 5, 5, 4, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (e.g., 1, 2, 4, 3, 2). Measure 98 is marked with a hairpin crescendo and the instruction 'meno p, espr.'. A circled number '15' is in the left hand.

99) *più dolce e tranquillo*

Verschbg.  
*una corda*

Detailed description: This system contains measures 99 and 100. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (e.g., 3, 5, 3, 4, 2 1 2, 1 3, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (e.g., 3, 2, 1, 1, 1). Measure 99 is marked with a hairpin decrescendo and the instruction 'più dolce e tranquillo'. Measure 100 is marked with a hairpin decrescendo and the instruction 'Verschbg. una corda'.

Detailed description: This system contains measures 101 and 102. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (e.g., 5, 2, 5 3, 5 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (e.g., 2, 1, 1).

*espr*

*dolciss.*

Detailed description: This system contains measures 103 and 104. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (e.g., 1 2, 1, 3, 3, 1 5, 1 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (e.g., 3, 3, 3, 1 4). Measure 103 is marked with a hairpin crescendo and the instruction 'espr'. Measure 104 is marked with a hairpin decrescendo and the instruction 'dolciss.'.

*dolciss. quasi Flauto*

Detailed description: This system contains measures 105 and 106. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (e.g., 5 4, 2 4, 2, 4, 4, 5 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (e.g., 2, 4, 4, 4, 4, 1 4, 1). Measure 106 is marked with a hairpin decrescendo and the instruction 'dolciss. quasi Flauto'.

4 5 4 100) *meno p, espr.* *espr.*

ohne Verschbg. *tre corde*

*meno p, espr.*

*espr.* *espr.* *p, sotto voce*

*sim.*

Verschbg. *una corda*

*dolce, tranquillo*

*dolce, tranquillo* *sim.*

*sost.* - - - *f, subito*

ohne Verschbg.  
tre corde  
come prima

*sost.* - - - *f, subito*

*meno f, cresc.* - - -

*meno f, cresc.* - - -

*mf, cresc.* - - -

*mf, cresc.* - - -

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a continuous eighth-note pattern in the bass clef and a more complex melodic line in the treble clef. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The system concludes with a 4-measure phrase in the treble clef.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar rhythmic patterns in both staves. A dynamic marking of *f* is present. The system concludes with a 5-measure phrase in the treble clef.

Third system of musical notation. The treble clef part begins with a 4-measure phrase. A dynamic marking of *mf, cresc.* (mezzo-forte, crescendo) is present. The bass clef part continues with eighth-note patterns.

Fourth system of musical notation. The bass clef part begins with a 1-measure phrase. A dynamic marking of *mf, cresc.* is present. The system concludes with a 4-measure phrase in the treble clef.

Fifth system of musical notation. The treble clef part begins with a 4-measure phrase. A dynamic marking of *f* is present. The system concludes with a 3-measure phrase in the treble clef.

Sixth system of musical notation. The treble clef part begins with a 3-measure phrase. A dynamic marking of *f* is present. The system concludes with a 5-measure phrase in the treble clef.

*più largamente* *mf, cresc.* *f, allarg*

*più largamente* *mf, cresc.* *f, allarg.*

101) 102)

*mf, cresc. molto*

*mf, cresc. molto*

*accel.*

(Adagio.)

*ff*

(L'istesso tempo.)

*rit.* *ff*

# Allemanda. 103)

Andante sostenuto. (♩ = 60)

*Fieramente e con fuoco.*

*non troppo forte  
ma sempre con energia*

*ten.*

*misurato*

*meno f*

106)

*sost.*

*fz*

*(non dim.)*

*ten.*

5 4 4 2 1 4 5 (3) 5 3 4 2

*sempre f*

2 3 1 2 1 1 1 3

4 4 2

1 4 2 2 1 2 1 2 2

4 1 2 1 2 1 4

1 3 4 1 2 1 4

107)

13 3 1 3 5 3 1 1 3 4

*sost.* *meno f*

108)

5 3 1 4 1 1 3 4

1 4 1 1 1 4 1 1

2 1 5 3 1 3 1 3 5 2

*sf sf sf*

5 1 5 1 3 3 2 1 3 1 3

*sim.*



3 1 4 3 3 w 2 1 4 4 1 3

*più 5*

109) *sost.*

3 4 3 2 (2) 3/4 4/5

(*non dim.*)

### Corrente. 110)

*Allegretto.* (♩ = 120)  
*dolce, parlando*

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

*Red.*

ossia: *sim.*

10 111)

musical score system 1, measures 1-5. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The piece begins with a series of chords and moving lines. The instruction *molto espr.* is written above the staff. Fingering numbers (1-5) are present above the notes.

musical score system 2, measures 6-10. Treble clef. The instruction *sost.* is written above the staff, followed by *a tempo*. The dynamic *più p* is written below the staff. Fingering numbers (1-4) are present above the notes. A circled number 112 is written on the left side of the system.

musical score system 3, measures 11-15. Treble clef. A circled number 23 is written above the staff. Fingering numbers (1-5) are present above the notes.

musical score system 4, measures 16-20. Treble clef. The instruction *quasi f* is written below the staff. The instruction *sotto voce subito* is written below the staff. Fingering numbers (1-5) are present above the notes.

Verschbg. -

musical score system 5, measures 21-25. Treble clef. The instruction *quasi f* is written below the staff. Fingering numbers (1-5) are present above the notes.



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

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

113) 114) *più* *molto espr.*

*sost.* *più dolce*

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

*come prima*

*espr.*

*più p*

*espr.*

*più p*

*espr.*

115)

*quasi f*

*sotto voce subito*

Verschbg. - una corda

*quasi f*

*sost.*

*a tempo*

*dolce*

\*Siehe Seite 63. — See page 63. — Vedi pagina 63. — Voir page 63.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The bass line has a few notes with fingerings 3, 3, 2, 4.

Second system of musical notation, starting with measure 116. Treble clef, key signature of one sharp. The system contains four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The word *aumentando* is written in the right hand. The bass line has a few notes with fingerings 3, 2, 2, 2.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp. The system contains four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The word *largamente* is written in the right hand. The bass line has a few notes with fingerings 2, 1, 1, 1.

Fourth system of musical notation, starting with measure 117. Treble clef, key signature of one sharp. The system contains four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The word *eguale* is written in the bass line. The word *dim.* is written above the first measure. The word *sost.* is written above the last measure. The word *dolce, posato* is written in the right hand. The bass line has a few notes with fingerings 5, 3, 4, 3.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp. The system contains four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The word *più p* is written in the right hand. The bass line has a few notes with fingerings 3, 2, 1, 1, 1, 1.

\*) Siehe Seite 63.— See page 63.— Vedi pagina 63.— Voir page 63.







Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a circled measure number '7' above it. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A fermata is placed over the final note of the system.

Musical score system 2, measures 5-10. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff features a more complex accompaniment with many beamed notes and slurs. A dynamic marking of *mf* is present.

Musical score system 3, measures 11-16. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a bass line with slurs and ornaments. A dynamic marking of *meno f* is present.

Musical score system 4, measures 17-18. This system is a short fragment consisting of two staves with a few notes and slurs.

Musical score system 5, measures 19-24. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a bass line with slurs and ornaments. A dynamic marking of *mf* is present.

*più dolce*

124)

*aumentando*

4

5

*meno f*

*dim.*

*cresc.*

9

*recitando, liberamente*

125)

in der älteren Faßung: *nella forma originale:*

First system of musical notation. It consists of a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The music is in G major. The upper right treble staff contains a melodic line with a *sost.* marking and a fermata over a triplet of notes (2, 5, 3). The middle treble staff contains a more complex melodic line with many triplets and slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar notation. A *più f* marking is present. The music features intricate melodic patterns with many triplets and slurs. The bass staff continues with harmonic accompaniment. The system concludes with a fermata over a triplet of notes (2, 5, 3).

ältere Faßung:  
*forma originale:*

Third system of musical notation. It shows the original form of the piece. The upper treble staff has a *sost.* marking. The lower treble staff has a *meno f, cresc.* marking. The music is characterized by wide intervals and a slower feel. The bass staff continues with harmonic accompaniment. The system concludes with a fermata over a triplet of notes (2, 5, 3).

Fourth system of musical notation. It features a *largamente* marking. The music is significantly slower and more spacious than the previous systems. The upper treble staff has a *p.* marking. The system concludes with a fermata over a triplet of notes (2, 5, 3). The number 126 is printed below the bass staff.



System 1: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *f* and *meno f*. A slur covers the first three measures.

System 2: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains four measures. Dynamics include *cresc.* and *f*. A slur covers the first three measures.

System 3: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 128 is indicated. Dynamics include *meno f* and *cresc.*. A slur covers the first three measures.

System 4: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics include *f* and *meno f*. A slur covers the first three measures.

System 5: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics include *cresc.* and *f*. A slur covers the first three measures.





134)

*sempre f*

31

*sf*

*sim.*

*meno f*  
*più cantabile*

313

313

*f*

*sf*

*sim.*

135)

*più leggero*



*cresc.*

*sim.*

136)

37)

*sf*

*sf*

137)

*più leggiero*

*cresc.*

138) *f*

2 5 3 1 2 4 1 2 3 1 4

*m.d.*

*sf*

1 2 3 2 1 (4)

139) *meno f*  
*più cantabile*

4 5 4 3 4 5 4 3

313 313

*m.d.*

*f*

4 5 2 1 5 3 5 2 1

35

*m.d.*

*più cresc., ritenendo*

*ff* *sf*

2 3 5 4 2 1 2 1

*m.d.*

Über des Herausgebers Gesichtspunkte bei der Bearbeitung der Bachschen Klavierwerke zum 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>m</sup>e volume.

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



## Partiten IV—VI.

### Partita IV. *D* dur.

1. Während bei der Einleitung der *C*moll-Partita von einer Übertragung des Orgelstiles auf das Klavier gesprochen werden konnte, so ist im ersten Teile der vorliegenden »Ouverture« das Orchester als Vorbild erkennbar. Soweit es der von ihm gewählte Typus zuließ, hat Bach ihm unzweifelhaft Kraft und Leben eingehaucht; doch läßt sich nicht leugnen, daß sogar bei ihm den meisten Stücken dieser Gattung (vgl. die Ouverturen der *H*moll-Partita und der Goldberg-Variationen) etwas äußerlich-trockenes, zopfiges anhaftet, das unserem Gefühl fremd ist, etwas, das mehr an Händelsche Pomphaftigkeit und Würde gemahnt, als an Bachsche Tiefe und Größe. Daran ist sowohl der steife, punktierte Rhythmus schuld wie der konventionelle Charakter der feierlichen Gemessenheit, die eben als Mittel und Inhalt das Wesen dieser Form ausmachen.

Um wenigstens die beabsichtigte glanzvolle Wirkung zu erreichen, ist es erforderlich, die Satzart vollgriffiger zu gestalten, da das Original ohne die verdoppelnden Registerzüge, die unserem Instrumente bedauerlicherweise (und warum eigentlich?) fehlen, gar zu leer und dünn klingt.

2. Statt des Rhythmus  schreibt Bach hier wie

gewöhnlich nach der alten, ungenauen Orthographie . Daß die Zweiunddreißigstel nicht als Triole gemeint sind, geht aus der Pause  in Takt 13 hervor. Weniger klar ist die Deutung dieser, wie auch der Bd. IX Anm. 8 erwähnten Schreibweise in den beiden letzten Partiten; wir werden an Ort und Stelle näher darauf eingehen.

3. Hier könnte bereits das Allegro einsetzen; was noch folgt, dient dazu, durch dreitaktiges Verweilen auf dem Orgelpunkt *A*, Aufschwung zur höchsten, bis dahin aufgesparten Note *c* und nochmalige Kadenz dem Abschluß Bekräftigung und Spitze zu geben.

4. Wie in der *H*moll-Partita (vgl. Bd. XIII. Anm. 19) setzt das Allegro auf dem Schlußakkord des Grave ein, dessen Baß einen Takt weiterklingend zu denken ist.

Merkwürdig ist, daß das Fugato scheinbar in *A*dur einsetzt und, ausgenommen Takt 3 und 4, auch wirklich während der ganzen Exposition in dieser Tonart verbleibt. Der Comes fängt sozusagen an, der Dux folgt; dieser wird nur einmal gebracht, jener dagegen dreimal. »Regelrecht« würde die Eröffnung lauten:



Womit weiter nichts gesagt sein soll, als daß es eben »Regeln« im Sinne der Theoretiker nicht gibt.

Das Thema besteht eigentlich aus einem zweimal sequenzförmig gebrachten Motiv, das Motiv selbst wiederum aus drei Noten, welche ebenfalls sequenzförmig wiederholt werden:





## Partitas IV—VI.

### Partita IV. *D* major.

1. If we may say of the introduction to the Partita in *C*minor that an adaptation of the Organ style to the piano was recognizable, it is clear that, in the first part of the "Ouverture" before us, the Orchestra has been the model. As far as the form chosen by Bach allowed of it, he has undoubtedly inspired it with power and life; still it cannot be denied that even with him, in most pieces of this kind, (compare the Overtures of the *B*minor Partita, and of the Goldberg Variations) there is something dull and external, something antiquated, alien to our feeling, something which is suggestive rather of Händel's pomp and circumstance, than of Bach's depth and greatness. The fault lies just as much in the stiff dotted rhythm, as in the conventional character of solemn preciseness, which, both in manner and substance, are what constituted the essence of this form.

In order to attain at least the brilliancy of effect intended, it is necessary to have recourse to a fuller setting, as without the draw-stops for doubling, which are unfortunately lacking in our present-day instruments, (and why? we might ask), the original sounds altogether too empty and thin.

2. Instead of the rhythm  Bach writes here, as usual,

, according to the old inexact notation. That the demisemiquavers are not meant as a triplet is inferable from the rest  in Bar 13. The interpretation of this way of writing, as of that in the two last Partitas, mentioned in Remark 8, Vol. IX, is less clear; we will go into it more fully in its proper place.

3. The Allegro might already begin here; what follows, — the pedal-point on *A*, held through three bars, the swing up to the highest note *c*, hitherto kept in reserve, and the repetition of the cadential figure — serves to give energy and point to the close.

4. As in the *B*minor Partita (compare Vol. XIII, R. 19) the Allegro begins on the final chord of the grave, the bass of which should be imagined as continuing to sound one bar longer.


A remarkable feature is that the Fugato begins apparently in *A*major, and with the exception of Bars 3 and 4, actually remains in this key during the entire exposition. The Comes begins, as it were, and the Dux follows, the latter appearing only once, the former, on the contrary, three times. "According to rule", the beginning would be as follows:

which only proves that there are no "Rules", as the theorist understands them.

The subject consists, properly speaking, of a motive twice repeated in sequence, the motive itself being formed of three notes, which again in their turn are repeated in sequence.



Der variierte Anfang a der zweiten Hälfte, durch den beide Teile erst zu einer Einheit zusammengefaßt werden,

gewinnt auch in der späteren Form:  große Bedeutung für die weitere Entwicklung.

**5.** Durch die Füllnoten wird der Anschein der Dreistimmigkeit erweckt, doch tritt die wirkliche dritte Stimme erst zwei Takte später ein.

**6.** Dieser Takt ist beinahe gleichlautend mit Takt 8. Es ist gut, sich solcher Ähnlichkeiten bewußt zu werden, um beim Auswendigspielen nicht in ein falsches Geleise zu geraten.

**7.** Man kann diesen Takt, der durch das zweimalige Kadenzieren von der Dominante nach der Tonika mit fast gleicher Oberstimme etwas »überzähliges« erhält — als ob die Musik plötzlich einen Takt lang stillstände — ebensogut als Schluß der Exposition wie als Anfang des zweiten Teiles betrachten, obwohl es am natürlichsten erscheint, den nächsten Takt als Beginn eines neuen Abschnitts zu rechnen, da das innere Gefühl hier ein Sinken, sowie ein »Wenden« verlangt. Doch bietet es überhaupt Schwierigkeiten, solche Sätze, in denen die Linie in stetem melodischen Strömen sich immer neu aus sich selbst entwickelt, auf einen bestimmten formellen Plan zurückzuführen: man kann nur gewisse Punkte konstatieren, welche einen Abschluß, ein Weitergehen oder eine Umkehr bezeichnen.

Die Phrase, mit welcher der neue Teil eröffnet wird, ist eine Variation des Themas, ähnlich wie in der *Hmoll-Partita* (Bd. XIII. Anm. 23):

Variation:  
Variation:



Thema:  
Subject:

Gemeinsame Basis:  
Common Basis:

**8.** Der Sinn dieses Taktes ist die Imitation der (aus dem Thema gebildeten) Oberstimme des vorhergehenden:



In der rechten Hand lasse man sich ja nicht verleiten, Triolen zu spielen, sondern fühle innerlich zwei Sechzehntel stets als ein Achtel. Sollte diese Bemerkung dem Leser überflüssig erscheinen, um so besser für ihn; aber wie oft wird nicht gegen solche »Selbstverständlichkeiten« gesündigt!

**9.** Neuer Gegensatz; das Thema in Moll. Von den folgenden vier Takten sind die letzten zwei die Umkehrung der beiden ersten.

**10.** Der hier beginnende Abschnitt (die Mitte des 2. Teiles) enthält, was die innere Entwicklung betrifft, den Höhepunkt des Satzes. Die absteigende Tonleiter ist als Umkehrung der früheren aufsteigenden zu deuten: sogar solche Details zeigen bei Bach organischen Zusammenhang.

**11.** Das unter 4 mit a bezeichnete Bruchstück des Themas wird hier als Gegensatz zu diesem benutzt.

**12.** Eine Art Engführung des Themas, dessen Anfang unterdrückt bzw. verhüllt ist:

The varied commencement a of the second half, — the means by which the two parts are combined into a united whole, — acquires great importance for the further development, also in

its later form: 

**5.** By means of the filling-up notes, a three-part treatment is simulated, but the real third voice does not enter until two bars later.

**6.** This bar is almost identical with Bar 8. It is advisable to be clear about such resemblances, in order to avoid getting on to a wrong track, when playing by heart.

**7.** This bar, with its twice-repeated cadential figure from the Dominant to the Tonic with an almost identical upper part, thus acquiring something "super-numerary", — as if the music suddenly remained stationary for a bar, — might be regarded equally well either as the end of the exposition, or as the beginning of the second part; although it seems most natural to reckon the next bar as the beginning of a new section, as one's inward feeling demands a descent here, as well as a "return". But there are always difficulties in tracing a definite formal plan in such movements, in which the line, in steady melodic flow, continuously evolves; renewing itself from itself, as it were; one can only determine certain points which indicate a conclusion, a continuation, or a return.

The phrase with which the new part opens is a variation of the subject, as in the *B minor Partita* (Vol. XIII, Remark 23):

**8.** The meaning of this bar is the imitation of the upper part of the preceding bar, which is itself formed from the subject:



The greatest care should be taken not to play triplets in the right hand, but always to feel inwardly two semi-quavers as one quaver. — Should this remark appear superfluous to the reader, so much the better for him; but how often are such "matter-of-course" details disregarded!

**9.** A new countersubject; the theme in minor. — Of the following four bars the two last are the inversion of the two first.

**10.** The part which begins here (the middle of the 2<sup>nd</sup> section) contains, as far as the inward development is concerned, the culminating point of the movement. The descending scale is to be considered as the inversion of the preceding ascending scale; even details of this kind, with Bach, show organic relation.

**11.** The fragment of the subject, marked a at 4, is employed here as countersubject to it.

**12.** A sort of stretto of the subject, the beginning of which is either withheld or veiled:



Doch da, wie auseinandergesetzt, das Thema aus einer Sequenz besteht, ist »Engführung« ein etwas anspruchsvoller Ausdruck: es ist eigentlich nur das Thema in Dezimen.

13. Der letzte (3.) Teil, Abstieg und Rückkehr bedeutend, knüpft an die Baßfigur des drittletzten Taktes an, welche eine Umbildung der beiden ersten Achtel des Themas ist:



14. Motivischer Sinn:



15. Es wurde schon bei Gelegenheit der 2. Englischen Suite (Anm. 28) darauf hingewiesen, wie Bach es verstand, die verschiedenen Lagen des Klaviers auszunutzen. Hier streben die Hände bis an die Grenzen des damaligen Instrumentes auseinander: eine an Beethoven erinnernde Art der Klangbehandlung. Übrigens beweisen solche Stellen, daß die Partiten für das Clavicymbal geschrieben sind; das Clavichord besaß keinen so großen Umfang.

16. Die über dem Orgelpunkt vier Takte fallend und drei Takte steigend fortschreitende Sequenz bedient sich zuerst des bei 7 erwähnten Motivs des »überzähligen« Taktes, dann des Bruchstückes a (vgl. 4). Bei Annahme der Dreiteiligkeit beginnt hier die Mitte des 3. Teiles. Man erhält dann folgenden Grundriß:

	I		II		III	
	16	20	18	21	20	
Takte:	Exposition	Weitergehen	Höhepunkt	Rückkehr	Orgelpunkt und Rekapitulation	
Bars:	Exposition	Continuation	Culmination	Return	Pedal-point and Recapitulation	
Tonarten:	D, Adur	Emoll	Hmoll	Gdur	Ddur	
Keys:	D, Amaj.	Emin.	Bmin.	Gmaj.	Dmaj.	

Wie oft bei Bach greift der letzte Abschnitt auf die früheren zurück: Takt 70 bringt die im 2. Teil Takt 24 gehörte Phrase noch einmal (a); die letzten 11 Takte sind eine genaue Transposition der Takte 6—15 (b). Innerhalb des 3. Teiles halten sich Takt 62—65 und Takt 80—82 die Wage, (c). Das folgende Schema veranschaulicht die Gruppierung der gleichartigen Stellen:



Eine andere Auffassung ließe sich ebenfalls rechtfertigen: man kann Takt 62—82, welche die passagenhafte Stelle c und den Orgelpunkt enthalten, als eine kadenzartige Erweiterung betrachten, welche sich wegdenken läßt, ohne daß die Struktur dabei Schaden litte:

But as the subject, as already explained, consists of a sequence, "stretto" is a somewhat pretentious expression; it is really only the subject in tenths.

13. The third and last section, indicating descent and return, begins with the bass figure of the antepenultimate bar, itself a transformation of the two first quavers of the subject:



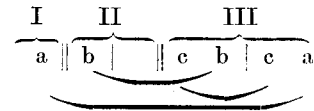
14. Thematic meaning:



15. Attention has already been drawn in the 2<sup>nd</sup> English Suite (Remark 28) to Bach's skill in making full use of all the different positions of the entire compass of the piano. Here we find the hands ranging apart to the extreme limits of the keyboard of the instrument of that time, a mode of producing tone-colour reminiscent of Beethoven. Such passages moreover are a proof that the Partitas were written for clavicembalo' or harpsichord, and not for clavichord, the compass of which was more limited.

16. The sequence progressing over the pedal-point, rising 4 bars, falling 3 bars, makes use first of the motive of the "supernumerary" bar, mentioned in Remark 7, then of the fragment a (comp. Remark 4). If we assume the ternary form as basis, the middle of the 3<sup>rd</sup> section begins here. We then get the following plan:

As is, often the case with Bach, the last section brings reminiscences of the earlier ones; in Bar 70 the phrase already heard in the 2<sup>nd</sup> section, Bar 24 (a) is repeated; the last 11 bars are an exact transposition of Bars 6 to 15 (b). In the 3<sup>rd</sup> section itself, we find Bars 62—65 counterbalancing 80—82 (c). The following plan illustrates the grouping of the passages which are alike:



Another interpretation would also be admissible: Bars 62—82, containing the run-like passage c, and the pedal-point, might be regarded as a cadenza-like extension, possible of omission without hurt to the structure:



Dadurch würde der letzte Teil auf 20 Takte gebracht und der Satz zerfällt dann in vier ungefähr gleiche Abschnitte:

	I	II	III	IV
Takte:	16	20	18	20

**17.** Die ungewöhnliche Länge der Teile (24 und 32 Takte) gegenüber den Allemanden der übrigen Suiten und Partiten — deren Abschnitte meistens zwölf, manchmal acht oder sechzehn Takte zählen — erklärt sich daraus, daß zwei Takte eigentlich einen repräsentieren, welcher infolge des in Bach's reifsten Werken bis ins Kleinste zergliederten Rhythmus und der immer reicher quellenden Melodik auf das Doppelte anwächst. Auf die Hälfte reduziert würde die Allemande ungefähr folgendes Bild ergeben:

Hierher gehören auch die Anmerkungen im 1. Bande der Partiten zur Sarabande *B*dur und zur Allemande *A*moll, welche ebenfalls das Kapitel von der Entstehung Bach'scher Melodik behandeln.

In dem Bestreben, die Phrasierung langatmiger Linien wie die der Allemande niederzuschreiben, fühlt der Herausgeber immer von neuem die schier unüberbrückbare Kluft zwischen lebendigem Fühlen und toten, wenn auch noch so gewissenhaft durchdachten Zeichen. Beim innerlichen Singen wie beim Spielen lassen sich gewisse neue Ansätze beobachten, die weniger als Atemholen sind, Gruppierungen, die keine Trennungen bedeuten; ebenso gibt es da ein gewisses Fluten und Ebben, das in *cresc.* und *dim.* kein Äquivalent findet, ein Sich-Dehnen und wieder Entspannen, das nichts mit *ritard.* und *accel.* zu tun hat. Was durch die doppelten Bögen dem Studierenden vor allem suggeriert werden soll, ist innere Gliederung bis ins Kleinste, bei vollkommener Einheit der Linie. Die kleinen Bögen sind dazu da, ihn vor Einförmigkeit und Formlosigkeit des Vortrags zu bewahren, während der große Bogen beständig daran erinnern soll, daß der melodische Faden nicht zerrissen werden darf.

**18.** Wie wenig man sich auf die Vorschriften der Theoretiker (unter ihnen auch Ph. E. Bach) verlassen kann, beweisen ausgeschriebene Vorschläge wie dieser und weiterhin in Takt 5. Beide Male ist der Wert der Vorschlagsnote ein Viertel der Hauptnote; nach der »Regel« sollte es bei langem Vorschlag die Hälfte, bei kurzem ein minimaler Bruchteil sein (in diesem Tempo etwa  $\frac{1}{64}$ ). Solcher Beispiele finden sich in der Allemande noch mehrere. Natürlich fehlen auch nicht Fälle, in denen der Vorschlag »regelrecht« ausgeschrieben ist, so z. B. Takt 4. Verwunderlich bleibt es aber immerhin, daß die von Bach gewählte Einteilung nirgends auch nur als Möglichkeit erwähnt wird.

**19.** Der Paralleltakt des 2. Teiles ist in der linken Hand korrekter zweistimmig notiert. Im Prinzip ist die rechte

By this means the last section would be reduced to 20 bars, and the movement then fall into four fairly equal sections:

	I	II	III	IV
Bars:	16	20	18	20

**17.** The unusual length of the sections (24 and 32 bars) as compared with the Allemandes of the other Suites and Partitas, — the sections of which generally contain twelve, sometimes eight or sixteen bars, — may be explained by the fact that two bars really only represent one, which, as the result of the minutely detailed treatment of the rhythm, and of the constantly increasing flow of melody found in Bach's most mature works, becomes doubled. If reduced to the half, the Allemande would have approximately the following appearance:

It would be well at this point, too to recall the remarks made in the first volume of the Partitas on the Sarabande in *B*major, and the Allemande in *A*minor, in which again the origin of Bach's treatment of melody is dealt with.

In the endeavour to write out the phrasing of long-breathed melodic lines such as those of the Allemande, the Editor is always conscious anew of the sheer impossibility of bridging the gulf between live feeling and the dead signs and symbols of notation, however conscientiously thought out these may be. In playing, or mentally singing, we can observe certain breaks, so slight as to be less than pauses for taking breath, groupings which in no way signify separation; in the same way there is a certain ebb and flow, which finds no equivalent in *dim.* and *cresc.*, a sort of drawing-out and relaxing again, which has nothing to do with *ritard.* and *accel.* What above all it is intended that the two sets of slurs shall suggest to the student, is a realization of the inner division of articulated parts, in their smallest details, preserving at the same time perfect unity of line. The small slurs have the purpose of preventing monotony and want of form in the execution, while the large ones are intended as a constant reminder that the melodic thread must not be broken.

**18.** How little one can rely on the rules of the Theorists (amongst them even Philip Emanuel Bach!) is proved by the grace-notes, when written out in full as here, and further on in Bar 5. In both cases the value of the grace-note is a quarter of the principal note; according to the "rule", a long grace-note should be worth half, a short one, a minimal fraction (in this tempo about  $\frac{1}{64}$ ). Several such examples may be found in the Allemande. There are of course cases in which the grace-note really is written out "according to rule", thus for instance in Bar 4. Nevertheless it seems strange that the division of values as chosen here by Bach should not be mentioned anywhere, not even as a possibility.

**19.** In the corresponding bar in the 2<sup>nd</sup> section, the notation in the left hand is more correctly two-part. Speaking generally,

Hand einstimmig, die linke zweistimmig entworfen, doch kommen sowohl gehaltene und Füllnoten rechts, wie eine dritte Stimme links vor.

**20.** Das psychologische Moment erfordert, daß solche Übergänge sehr zart und behutsam angefaßt werden; vor dem Harmoniewechsel muß man den Bruchteil einer Sekunde zögern. Dasselbe drei Takte später.

Die Allemande ist reich an Beispielen für die schon mehrfach erwähnte »schöne Rücksichtslosigkeit« der Stimmführung bei Bach. Um nur einige zu nennen: hier die absteigende erhöhte Molltonleiter, im nächsten Takte das herbe *fis* (statt des weicheren *f*, wie man nach dem Amoll-Charakter des Taktes erwarten würde), im zweit nächsten Takt der Querstand *g—gis*, ebenso Takt 17 *fis—f*.

**21.** Hier könnte der Schlußtakt folgen. Statt dessen: Trugschluß und neuer Anstieg (der Baß steigt zwei Takte und fällt zwei Takte, während die Melodie vier Takte lang steigt). Überall tut sich der Drang nach Ausbreitung der Formen kund, um der unerschöpflich strömenden Erfindung Raum zu gewähren.

**22.** Die kleinen Unterschiede mit der Parallelstelle, zusammen mit dem Umstand, daß in dieser Partita nirgends das hohe *c* überschritten wird, scheinen zu beweisen, daß dieses damals die höchste Note des Clavicymbels bildete. Die nächste Partita, welche ein Jahr später erschien, enthält bereits mehrfach das hohe *d*.

**23.** Der Ausdruck muß hier etwas Starres haben, als ob alles einen Takt lang wie festgebannt stände und erst mit der Wendung nach *Hmoll* Leben und Bewegung zurückkehrten.

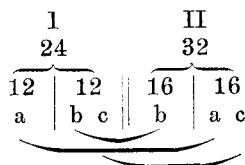
**24.** Umschreibung des Anfangsgedankens:



**25.** Daß diese Stelle anders pedalisiert werden muß als die analoge Phrase des 1. Teils, beruht darauf, daß sie hier tiefer liegt, somit die Saiten stärker nachklingen. Man probiere solche Unterschiede aus, um sich in diesem Punkte zu größter Sorgfalt zu erziehen.

**26.** Dieser Takt ist aus Takt 35 hervorgegangen.

**27.** Transposition des Takt 19 beginnenden »neuen Anstiegs« (*c*) (im 4. Takt um eine Oktave tiefer gelegt). Der vorletzte Takt ist eingeschoben, teils der Proportion halber (sonst würde die Taktzahl eine ungerade sein), teils um durch ein nochmaliges Sichwölben die Empfindung des Ausruhens im Schlußtakt zu unterstreichen. Außerdem sind es noch zwei Episoden, die im 2. Teile wiederkehren: Takt 9—12 (a) und Takt 13—15 (b). Hier der Plan:



**28.** Obgleich die Courante im  $\frac{3}{2}$  Takt notiert ist, so steht sie doch fast ausschließlich im  $\frac{6}{4}$  Takt. Daß das Umschlagen von einer Taktart in die andere (namentlich in den Schlußtakt) ein Merkmal dieser Tanzform ist, wurde schon öfters hervorgehoben, aber ein solches Vorherrschendes des nicht vorgezeichneten Rhythmus findet sich bei Bach sonst nirgends. Marpurg sagt bei Besprechung der französischen Courante:

the right hand has been planned for one part, the left for two, but we meet with sustained notes, and additional notes in the right hand, as well as with a third voice in the left hand.

**20.** The psychological moment demands a very delicate and careful treatment of such transitions as these; there must be a hesitation of the fraction of a second, before the change of harmony. The same, three bars further on.

The Allemande is rich in examples of the "splendid regardlessness" of Bach's treatment of parts, already frequently mentioned. To take only a few: here the descending minor scale with the raised 6<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup>, in the next bar the severe *F#* (instead of the softer *F*, which from the A minor character of the bar might be expected), two bars further on the 'False Relation' *G—G#*, and again in Bar 17, *F#—F*.

**21.** The bar of conclusion might come here. In its place: an interrupted cadence, and a fresh ascent (the bass rises two bars, and falls two bars, while the melody rises for four bars). Everywhere the impulse towards extension of form makes itself felt, in order to afford more scope for the inexhaustible flow of inventive power.

**22.** The slight differences between this and its corresponding passage, together with the fact that nowhere in this Partita do we meet with a note higher than the high *C*, seem to be a proof that this was the highest note on the clavicymbalo at that time. In the following Partita, which appeared a year later, we find the high *D* several times.

**23.** The expression here should have something rigid, as though for the space of a bar everything were benumbed, and life and movement only returned with the modulation to *B* minor.

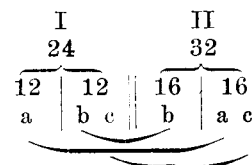
**24.** A paraphrase of the thought occurring at the beginning:



**25.** The pedalling of this passage must be different from that of the analogous phrase in the 1<sup>st</sup> part, because this is in a lower register, and in consequence the strings have a more powerful and prolonged reverberation. Such experiments should be tested, so that the student may train himself to the greatest care and attention on this point.

**26.** This bar is evolved from Bar 35.

**27.** Transposition of the "new ascent" (*c*) which began in Bar 19 (in the 4<sup>th</sup> bar transposed an octave lower). The last bar but one is interposed as an addition, partly for the sake of balance, (the number of bars would otherwise be odd, not even) partly to accentuate, by means of this new curve, the impression of repose in the final bar. Besides this, there are two episodes which appear again in the 2<sup>nd</sup> part: Bars 9—12 (a) and Bars 13—15 (b). Here is the plan:



**28.** Although  $\frac{3}{2}$  is the notation of the time of the Courante, it is almost always in  $\frac{6}{4}$ . We have frequently remarked on the change from one kind of time to another (especially in the final bars) as being a characteristic feature of this dance-form, but such a preponderance of the rhythm not indicated is found nowhere else in Bach's works. Marpurg says in speaking of the french Courante: "that these  $\frac{6}{4}$  passages must be played in the



»daß diese Sechsviertelpassagen im ordentlichen Dreyzweithel gespielt werden müssen«. Danach würde der Reiz in dem Widerspruche zwischen Ausführung und Konzeption bestehen. Die über den ganzen Takt laufenden Achtelbalken scheinen die Frage, ob  $\frac{6}{4}$  oder  $\frac{3}{2}$ , offen lassen zu wollen, doch dürfte es geradezu unmöglich sein, Stellen wie Takt 25 und 31 als  $\frac{3}{2}$  zu fühlen.

**29.** Das *cis* ist wegen der Oktavfortschreitung mit dem Baß unschön; wahrscheinlich ist nach Analogie der nächsten beiden Takte *h* gemeint.

**30.** Der angegebene Fingersatz ist bequemer und glatter als das Untersetzen des Daumens: Bedingung ist dabei, daß der Ellenbogen nahe am Körper gehalten wird (vgl. die Anm. 11 in Bd. 6). Zu Bachs Zeit gebrauchte man diese Art vorwiegend; man spielte Tonleitern (rechts) herauf mit 3, 4, 3, 4, herunter mit 3, 2, 3, 2. Bach war es, der den Gebrauch des Daumens im modernen Sinne zuerst durchführte, ohne jedoch die ältere Gewohnheit — die ihre großen Vorzüge hat und oft unentbehrlich ist — aufzugeben.

**31.** Die Vergleichung des ausgeschriebenen Vorschlags mit dem nicht ausgeschriebenen zwei Takte vorher wirft ein Licht auf die Frage: warum die Vorschläge von Bach manchmal nur durch kleine Noten angedeutet, manchmal in den Takt eingeteilt wurden? Der Vorschlag in Takt 6 läßt sich wegdenken; er ist tatsächlich nur eine »Verzierung« und kein wesentlicher Bestandteil der Linienführung; anders hier, wo die Auslassung des *d* eine Lücke in die diatonisch absteigende Melodie reißen würde. Doch ist deswegen die Unterscheidung keineswegs konsequent zu nennen — siehe Takt 29. In Bach vollzog sich der Prozeß des Übergangs von einer Praxis in die andere, und wie sich in seiner Fingersetzung Altes und Neues die Hand reichen, so finden sich auch hier manchmal in demselben Stück neben der moderneren Schreibart Reste der veralteten.

**32.** Das sorglose Verfahren beim Aufschreiben der Vorschläge läßt sich daraus erkennen, daß hier  $\frac{1}{16}$  steht, im vorigen Takte dagegen  $\frac{1}{8}$ , wo doch offenbar die Ausführung die gleiche sein soll.

**33.** Im Original stehen Pralltriller, doch sind Mordente entschieden stilgerechter.

**34.** Das *cis* des Alts, welches noch zum *A* dur des letzten Taktes gehört, wird in *d* des Soprans aufgelöst; das dritte Viertel des Basses antizipiert die *G* dur-Harmonie des vierten Viertels.

**35.** Der von Bach über die beiden ersten Sechzehntel gesetzte Bogen kann, da die übrigen Noten nicht gestoßen gemeint sein können und auf dem »Flügel« kein Akzent möglich war, nur ein (kurzes) Verweilen auf der ersten Note bezeichnen.

**36.** Transposition der letzten neun Takte des 1. Teiles. Der letzte Takt ist voller gesetzt. Am befriedigendsten ist die Teilung in drei Abschnitte (16—8—16 Takte), worauf auch die entschiedene »Umkehr« in Takt 25 deutet, welche fast immer den Anfang des 3. Teiles bildet.

**37.** Die nächsten vier Takte — eine Kadenz auf dem Orgelpunkt der Dominante — sind eingeschoben, wie aus der Verbindung von Takt 40 und 45 (mit einer geringfügigen Änderung im Baß) ersichtlich ist:



†) (Im Text ist der Anfang des Themas rhythmisch verkürzt.)

ordinary  $\frac{3}{2}$ ». — According to that, the charm would lie in the contradiction between execution and conception. The joining together of all the quavers in a bar into one group seems to indicate that the question, whether to play  $\frac{6}{4}$  or  $\frac{3}{2}$ , was to be left open, but it would be an impossibility to feel such passages as Bars 25 and 31 as  $\frac{3}{2}$ .

**29.** The *C*♯ is ugly, because of the consecutive octaves with the bass; it is probable that, analogous to the next two bars, *B* is intended.

**30.** The fingering indicated is easier and smoother than passing the thumb; but it is necessary to keep the elbow close to the body (compare Remark 11 in Vol. VI). In Bach's time this kind of fingering was the one chiefly used; ascending scales were played (in the right hand) with 3, 4, 3, 4, descending with 3, 2, 3, 2. It was Bach who first developed the use of the thumb as we use it to-day, without however giving up the older method, which has its own great advantages, and is indeed often indispensable.

**31.** A comparison of the written-out grace-note with the one two bars previously, which is not written out, throws some light on the question: why does Bach sometimes indicate the grace-notes only in small type, while sometimes he divides them up as an integral part of the bar? It is possible to imagine the *appoggiatura* in Bar 6 as omitted; it is really merely an "ornament", and not an essential component of the melodic line; here it is different, as the omission of the *D* would leave a gap in the diatonically descending melody. But it cannot be said of this distinction that it is consistently carried out — see Bar 29. In Bach we see the fulfilment of a process of transition from one method to another, and, just as in his fingering we find the old and the new, side by side, so too we find, sometimes in the same piece, remainders of the antiquated notation side by side with the modern.

**32.** How careless the mode of procedure in writing the grace-notes was, may be seen from the fact that here we have a semi-quaver, in the previous bar, on the other hand a quaver, whereas the execution is obviously intended to be the same in both cases.

**33.** In the original we find mordents (Prall-triller) but inverted mordents are decidedly stylistically more correct.

**34.** The *C*♯ of the alto, which must be considered as still belonging to the *A* major of the last bar, is resolved into the *D* of the soprano; the 3<sup>rd</sup> crotchet of the bass anticipates the *G* major harmony of the 4<sup>th</sup> crotchet.

**35.** The slur which Bach has placed over the two first semi-quavers can only indicate a (short) lingering on the first note, as the remaining notes can not be intended as detached, and on the "Flügel" (*clavicembalo*) no accents were possible.

**36.** A transposition of the last nine bars of the 1<sup>st</sup> section. The last bar has a fuller setting. A division into three sections (16—8—16 bars) is the most satisfactory, and this is indicated too in Bar 25 by the decided "Return", which almost always forms the beginning of the 3<sup>rd</sup> section.

**37.** The next four bars, — *cadenza* on the pedal-point of the Dominant — are interpolated, as is evident from the connection of Bars 40 and 45 (with an insignificant change in the bass):



†) (In the text the beginning of the subject is rhythmically shortened.)

Ohne dieses Einschleibsel würde der 3. Teil (der fast ununterbrochen in Sechzehnteln dahinfließt) ebenso wie die beiden ersten 16 Takte zählen.

**38.** Die beiden ersten Takte, die ganz den Eindruck machen, als ob sie für Violine geschrieben wären, sind eigentlich drei Akkorde, verziert mit Schleifer (von oben) Vorschlag, Triller, Nachschlag und Acciacatur mit Arpeggio:




Solche Stellen sind wichtig als Wegweiser zur Ausführung der »Manieren«.

In einer Kopie sind die beiden *d* durch einen Haltebogen verbunden, doch ist der Wiederanschlag des zweiten Viertels vorzuziehen.

Auch in der Sarabande tritt die Tendenz hervor, die Melodie bis in die kleinsten Notenwerte aufzulösen und durchzubilden, wobei der charakteristische schreitende Rhythmus des Tanzes geopfert wird. Das von Bischoff angegebene Tempo  $\text{♩} = 72$  dünkt den Herausgeber zu schnell: die Zweiunddreißigstel bekommen darin etwas passagenhaftes, statt gesanglich-ausdrucksvoll zu wirken.

Die Achtel der linken Hand könnten auch durchgängig so phrasiert werden: 

**39.** Man hüte sich, die Figur  als Triole zu spielen.

**40.** Der 3. Teil ist in diesem Falle die Wiederholung des 1. Teils. Dadurch, daß hier zwei Takte ausgelassen werden, zählt der dritte Teil nur zehn Takte, gegenüber den zwölf Takten des ersten. Der Mittelteil ist  $8 + 8 = 16$  Takte lang.

Der nächstfolgende Takt ist (in der Oberstimme) die Umkehrung von Takt 17.

**41.** Ausgeschriebener Doppelschlag.

**42.** Die Triolen sind geigenmäßig zu schleifen und um ein wenig voneinander abzuheben. Die Notierung der linken Hand bedeutet für gewöhnlich, daß das Sechzehntel mit der letzten Note der Triole zusammen gespielt werden soll. Doch hat das nur dort Sinn, wo sonst keine drei- und zweiteiligen Gruppen gegeneinander erklingen. Da nun in Takt 14 die linke Hand zwei Achtel gegen drei der rechten hat, leuchtet es ein, daß hier die rhythmische Gegensätzlichkeit beabsichtigt ist und somit die punktierten Noten und Sechzehntel nach ihrem wahren Werte auszuführen sind. Noch klarer wird dies aus der Betrachtung der *G*-dur-Allemande hervorgehen.

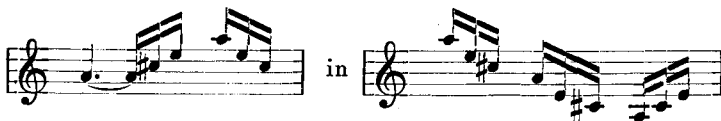
**43.** Der 2. Teil — er zählt zwölf Takte, während der 1. und 3. Teil achttaktig sind — verarbeitet nur den 3. Takt des Themas (die Triolen). Die höchste Note (*h*) wird für den viertletzten Takt aufgehoben.

**44.** Des Themas »Rückgrat« ist die absteigende *D*-dur-Tonleiter von *d* bis *fis*.

**45.** Um eine Kollision der Hände zu vermeiden, halte man die Linke nicht nur höher, sondern auch weiter hinten (von sich entfernter) als die Rechte.

**46.** Zusammentreffen von Tonika und Dominant-Sept-Akkord — vgl. Bd. 6, Anm. 64.

**47.** Dieser Takt, scheinbar der letzte einer viertaktigen Periode, ist in Wirklichkeit der Beginn einer neuen, da er den Anfang des Themas enthält, der allerdings aus



verwandelt worden ist.


Without this interpolation, the 3<sup>rd</sup> section, (which flows along almost uninterruptedly in semi-quavers) like the two first, would number 16 bars.


**38.** The two first bars, which decidedly make the impression of having been written for the violin, are in reality three chords, ornamented with Schleifer (slide, from above) appoggiatura, shake with after beat (or turn) and acciacatura with arpeggio:

Such passages are important as guides to the execution of "graces".

In one copy, the two *D*'s are joined by a tie, but it is preferable to strike the second crotchet again.

Again in the Sarabande we find the tendency towards resolution of the melody and its working-out into the smallest note-values, whereby the characteristic stepping rhythm of the dance is sacrificed. The tempo as given by Bischoff,  $\text{♩} = 72$ , appears to the Editor to be too quick; the demi-semi-quavers, taken so fast, sound more like mere running passages, and lose their singing, expressive effect.

The quavers in the left hand might also be phrased thus throughout: 

**39.** Guard against playing the figure  as a triplet.

**40.** The 3<sup>rd</sup> section in this case is the repetition of the 1<sup>st</sup> section. Owing to the omission of two bars here, the 3<sup>rd</sup> section only numbers ten bars, as compared with the twelve bars of the 1<sup>st</sup> section. The middle section is  $8 + 8 = 16$  bars long.

The following bar is (in the upper part) the inversion of Bar 17.

**41.** A turn written out in full.

**42.** The triplets should be slurred, as on the violin, and kept slightly separated one from the other. The notation of the left hand usually signifies that the semi-quaver should be played together with the last note of the triplet. But that has meaning only where there are otherwise no three- and two-part groups sounding against each other. Now, as we find in Bar 14 that the left hand has two quavers to three in the right hand, it is evident that here the contrast of the two rhythms is intended, and that consequently the dotted notes and the semi-quavers are to be given their real value. This will become still clearer from an examination of the Allemande in *G* major.

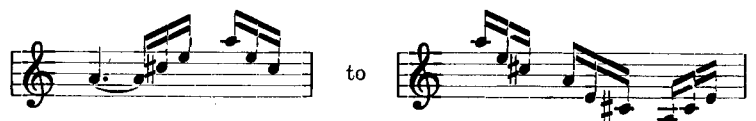
**43.** The 2<sup>nd</sup> section — numbering twelve bars whilst the 1<sup>st</sup> and 3<sup>rd</sup> sections have eight bars each — only employs and works out the third bar of the subject (the triplets). The highest note (*B*) is kept in reserve for the last bar but four.

**44.** "The backbone" of the theme is the descending *D* major scale, from *D* to *F#*.

**45.** To avoid an encounter of the hands, the left should be held not only higher, but also farther back (farther away from oneself) than the right.

**46.** The tonic and chord of the Dominant seventh coincide (compare Vol. VI, Remark 64).

**47.** This bar, apparently the last of a four-bar period, is in reality the first of a new one, for it contains the beginning of the subject, which however has undergone a transformation from



Der letzte (6.) Takt des Themas wird unterdrückt um das Ebenmaß des Baues wieder herzustellen (siehe den Plan weiter unten).

**48.** Eine ungewöhnliche Erscheinung: statt der in der Gigue üblichen Inversion des Themas eröffnet Bach den 2. Teil mit einem, wie es sich im 7. Takt herausstellt, Gegen-thema, so daß die Fuge zur Doppelfuge wird. Diese geniale Idee, hier noch Knospe, wird in der nächsten Partita zur vollendeten Entfaltung gebracht.

Die ersten beiden Takte des 2. Themas werden im folgenden auf zwei verschiedene Arten harmonisiert: einmal (wo beide Themen zusammen auftreten) wird die erste Note als Terz gedeutet, die beiden nächsten Male (wo das 2. Thema allein gebracht wird) als Quinte (dabei werden *a* und *g* erhöht). Daß dies möglich ist, liegt an der harmonischen Unbestimmtheit des 1. Taktes, der einzeln genommen eher nach *Hmoll* als nach *Ddur* zu gehören scheint. Dies wiederum hat seinen Grund in dem unterdrückten *e*, das als Anfang der bis zum *a* aufsteigenden Tonleiter geistig ergänzt werden muß:



**49.** Wenn auch der 2. Teil nicht mit der Inversion des Themas beginnt, so sind doch noch Spuren von ihr vorhanden: die umgekehrte Folge der Stimmeneintritte, die Weiterführung an dieser Stelle mittels der absteigenden Tonleiter statt der aufsteigenden im 1. Teil (beide Male als Sequenz des letzten Themataktes) und der herunter- statt heraufstürmende Schlußtakt.

**50.** Der 5. Takt des Gegen-themas wird sequenzartig fortgeführt, dann folgt der 6. Takt als siebenter, doch mit Dezimen- statt Quintensprung. Das nächste Mal bringt der Baß nur die ersten vier Takte.

**51.** Diese beiden Takte stehen für:



Ob in der Begrenzung durch den Umfang der Klaviatur (siehe Anm. 22) einer der Gründe lag, die bei der Änderung dieser Stelle maßgebend waren, muß dahingestellt bleiben. Auch hier wird der letzte Takt des Themas ausgelassen.

**52.** Die letzten acht Takte beider Teile sind gleich. Von der symmetrischen Anlage gibt das folgende Schema einen Begriff, wobei zu beachten ist, daß bei aller Ungleichheit der Perioden doch dieselbe Taktzahl der Teile (48) gewahrt bleibt:

(S = Sopran, usw., I = erstes Thema, die Zahlen bedeuten Takte, die [ ] Zwischenspiele.)

Erster Teil:	S I	A I	B I		S I
	6	6 [3]	6 [3]	[11]	5 [8]
Zweiter Teil:	B II	A II	S II	B II	S I
	6	6 [3]	7 [3]	4 [6]	5 [8]

The last bar (the 6<sup>th</sup>) of the subject is omitted to restore the balance of the structure (see the plan farther on).

**48.** An unusual occurrence: instead of the inversion of the subject, customary in the Gigue, Bach begins the 2<sup>nd</sup> section with what, as may be seen in the 7<sup>th</sup> bar, proves to be a counter-subject, so that the fugue becomes a double fugue. This ingenious idea, here still embryonic, is brought to perfect development in the following Partita.

The two first bars of the 2<sup>nd</sup> subject are harmonized during progress in two different ways: first, (where both subjects appear simultaneously) the initial note is to be interpreted as the third; the two next times (where the 2<sup>nd</sup> subject comes alone) as the fifth, (the *A* and *G* being raised).

That this is possible is due to the harmonic vagueness of the 1<sup>st</sup> bar, which, taken alone, seems rather to belong to *B* minor than to *D* major. This again is caused by the suppression of the *E*, which, as the beginning of the scale which ascends to *A*, must be mentally supplemented:



**49.** Even though the 2<sup>nd</sup> section does not actually begin with the inversion of the subject, traces of it may be found: the inverted order in the entries of the parts, the continuation at this point by means of the descending scale, instead of the ascending scale of the 1<sup>st</sup> section (both times as a sequence of the last bar of the subject), and finally the downward, instead of the upward rush of the last bar.

**50.** The 5<sup>th</sup> bar of the counter-subject is continued in sequence form, its 6<sup>th</sup> bar follows as seventh, but with the leap of a tenth instead of a fifth. The next time the bass only brings the first four bars.

**51.** These two bars stand for:



Whether one of the reasons for the modifications in this passage was the limitation in the compass of the keyboard, (see Remark 22) or not, must remain undecided. Here again the last bar of the subject is omitted.

**52.** The last eight bars of both sections are alike. The following plan gives an idea of the symmetry of the structure, and it should be noticed that however dissimilar the periods are, the same number of bars (48) for each section is preserved:

(S = soprano, etc. I = 1<sup>st</sup> subject, the numerals indicate the numbers of bars, the brackets [ ] the episodes.)

First section:	S I	A I	B I		S I
	6	6 [3]	6 [3]	[11]	5 [8]
Second section:	B II	A II	S II	B II	S I
	6	6 [3]	7 [3]	4 [6]	5 [8]

## Partita V. Gdur.

**53.** Das Praeambulum unterscheidet sich von den Einleitungssätzen der übrigen Partiten dadurch, daß es nicht auf einem Thema oder Motiv aufgebaut, sondern auf Grund von Passagen entwickelt wird. Denn »Thema« im eigentlichen Sinne kann man den echoartigen, viertaktigen Hauptgedanken kaum nennen; es ist mehr eine charakteristische Formel, die unverändert jeden der vier Teile eröffnet, und zwar in der Modulationsfolge Haupttonart — Dominante — Paralleltonart — Unterdominante. Das übrige Material besteht aus:

1. Passagen, in beide sich kreuzende Hände verteilt,
  - a) Tonleitern
  - b) Arpeggien
 in gerader und umgekehrter Bewegung.

2. laufenden Sechzehnteln (verschiedene Formen) in der einen, staccato-Achteln in der anderen Hand,

3. zwei melodischen Bildungen, die im zweiten Teile auftreten und im vierten in umgekehrter Reihenfolge wiederholt werden,

- a) Takt 25,
- b) Takt 37.

1. und 2. werden als Sequenzen, bald fallend, bald steigend, behandelt.

Der Plan ist folgender:

I	II	III	IV	Coda
Takte: 16	24	24	23	8
	a b		b a	

Da der Takt, welcher die Fermate enthält, durch sie auf das Doppelte anwächst, so zählt eigentlich auch der 4. Teil 24 Takte. Merkwürdigerweise ergeben erster Teil und Coda zusammen wiederum 24 Takte. Mag eine solche Regelmäßigkeit in diesem Falle auch unbeabsichtigt sein, so ist es doch eine interessante Tatsache, daß in Bachschen Sätzen die Proportionen sich fast immer durch gerade Zahlen ausdrücken lassen; dies kann kaum auf Zufall beruhen, vielmehr muß man daraus schließen, daß seinen Konzeptionen — wenn auch manchmal vielleicht unbewußt — stets bestimmte mathematische Verhältnisse zugrunde lagen.

**54.** Dieser Takt ist als Inversion der Tonleiter in Takt 3 anzusehen. Die Sequenzen bewegen sich in absteigender Richtung.

**55.** Die staccato-Achtel, die man in der rechten Hand nach dem Gesetz der Stimmen-Umkehrung etwa in dieser Form erwartet:





Danach absteigende Sequenzen.

**59.** In der rechten Hand scheint die Melodie von Takt 37 durch:



die linke bringt das unter 57 erwähnte Motiv, welches zwei Takte später rechts auch in der Inversion auftritt.

**60.** Absteigende Sequenzen; die Stimmen wechseln mit jedem Takte ihre Plätze. Dann die melodische Bildung a) dreimal in aufsteigender Richtung über dem Orgelpunkt der Dominante.

**61.** Die Umänderung dieser beiden Takte, die eigentlich so lauten:



ist aus der zunehmenden Lebendigkeit des Schlusses zu erklären.

**62.** Die linke Hand bringt eine rhythmisch-prägnantere Variante der Begleitungsfigur; eigentlich:



Im 3. Takte rechts werden die staccato-Achtel in den Strudel der Sechzehntelbewegung mit hineingerissen; aus der ursprünglichen Begleitung wird die Inversion der führenden Stimme.

**63.** Die Tonleiter ist thematisch.

**64.** Während der Vorschlag zu Anfang des nächsten Taktes die Ausführung als Achtel zuläßt, kommt sie hier wegen der dadurch entstehenden Oktavenparallelen nicht in Betracht.

**65.** Als das primäre melodische Element, aus dem die Allemande herauswächst, ist diese Figur anzusehen, welche sich wiederum in zwei je aus drei Noten bestehende »Urmotive a und b auflösen läßt:



Diese beiden Motive und ihre Inversionen liegen sämtlichen Linienbildungen zugrunde. So ist z. B. die wichtige Figur:



After that, descending sequences.

**59.** In the right hand, the melody of Bar 37 shines through:



in the left we find the motive mentioned in Remark 57, and two bars later, it appears again in the right, in inversion.

**60.** Descending sequences; the parts change their places with each bar. Then, the melodic phrase a, three times in an ascending line above the pedal-point of the Dominant.

**61.** The transformation of these two bars, which really are as follows:



is explained by the increasing vivacity of the conclusion.

**62.** In the left hand we find a rhythmically more vigorous variant of the accompaniment; in reality thus:



In the third bar in the right hand the staccato quavers are dragged into the whirl of the semi-quaver movement; what was originally the accompaniment becomes the inversion of the leading voice.

**63.** The scale is thematic.

**64.** Whereas the execution of the grace-note at the beginning of the next bar as a quaver is possible, it is out of the question here, because of the consecutive octaves which would result from it.

**65.** This figure is to be regarded as the primary melodic element, from which the Allemande evolves. It again may be resolved into two "primal" motives, a and b, each consisting of three notes:



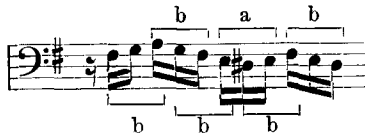
These two motives and their inversions form the basis of all the melodic lines. Thus for instance, the important figure:



nichts anderes als die Zusammenschmelzung von *b* und dessen Umkehrung; auch die Tonleitergänge kann man sich aus *b* entstanden denken:



Bei Stellen, wie die folgende, sind zwei Erklärungen möglich:



In den Takten 17—19 erlangt *a* besondere Bedeutung.

**66.** Die linke Hand wiederholt das Thema in der Ausdehnung von anderthalb Takten:





Das mit  $\times$  bezeichnete Viertel wird in Sechzehnteltriolen aufgelöst, da sonst die Bewegung stocken würde. Die eingeklammerten Noten sind aus modulatorischen Gründen einen Ton tiefer gesetzt, als es die genaue Beantwortung erfordert.

**67.** Das erstmal in den Partiten wird im 2. Teile einer Allemande von der Inversion des Themas Gebrauch gemacht (nur der erste Halbtakt). Die linke Hand ahmt die rechte in der Quinte nach, nicht wie im 1. Teil in der Oktave.

**68.** Über die ungenaue Behandlung des Punktes bei Bach. I.

Die Übereinanderstellung des Zweiunddreißigstels und des letzten Triolen-Sechzehntels in der Ausgabe der Bachgesellschaft und bei Steingraber läßt darauf schließen, daß beide zusammen zu spielen sind. Ob die Handschriften und der Originalstich die Noten in der gleichen Weise übereinander setzen, ist dem Herausgeber nicht bekannt, doch muß man annehmen, daß die beiden genannten, textkritisch äußerst zuverlässigen Ausgaben in einem so wichtigen Punkte sich genau an ihre Vorlagen gehalten haben. Steht nun aber, wie öfters bei

Bach, die Notierung  für , so müßte hier das 3. Viertel so aufgezeichnet sein:



d. h. das *c* müßte zwischen die beiden Zweiunddreißigstel zu stehen kommen, statt über das letzte, wie es beide Ausgaben übereinstimmend haben. Nimmt man aber an, daß die Einteilung dieser Stelle die richtige und maßgebende sei, dann muß die punktierte Gruppe das ganze Stück hindurch wertgetreu wiedergegeben, d. h. das Zweiunddreißigstel nach dem letzten Triolen-Sechzehntel gebracht werden. Denn daß derselbe Rhythmus innerhalb eines Satzes und in unmittelbarer Aufeinanderfolge einer verschiedenen Auslegung fähig sein sollte, scheint der strengen Bachschen Logik zu widersprechen, mag die Differenz auch noch so minimaler Natur sein.

Zwei Erwägungen sprechen für die letztere Ausführung: einmal ist es hier auf die Verschiedenartigkeit zwei- und dreiteiliger Gruppen abgesehen, wie die folgenden Stellen beweisen:

is nothing but the fusion of *b* and its inversion, and again the scale passages may be considered as being derived from *b*:



In passages such as the following, two explanations are possible:



In Bars 17—19, *a* acquires special significance.



**66.** The left hand repeats the subject during the length of a bar and a half:

The crotchet-beat indicated by  $\times$  is resolved into semi-quaver triplets, as otherwise there would be a check in the movement. The notes in brackets are transposed a tone lower than required by the exact answer, for reasons of modulation.

**67.** For the first time in the Partitas, we find use made of the inversion of the theme in the 2<sup>nd</sup> section of an Allemande (but only the first half-bar). The left hand imitates the right at the fifth, not at the octave, as in the 1<sup>st</sup> section.

**68.** Concerning the inexact notation in the treatment of the dot, in Bach's works. I.

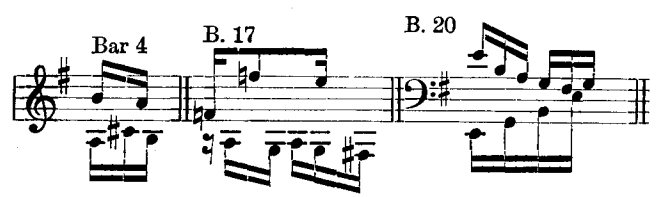
The placing one over the other of the demi-semi-quaver and the last semiquaver of the triplet in the Editions of the Bach-Gesellschaft, and Steingraber, leads one to conclude that the two are to be played together. The editor has no personal knowledge as to whether the notes are placed one over the other in the same way in the manuscripts and in the first printed edition (*editio princeps*), but it must be assumed that the two editions named, both of which are extremely reliable in textual criticism, have adhered strictly to their sources in such an important point. If however, as is often the case with Bach, the

notation  stands for , then the 3<sup>rd</sup> crotchet here ought to be written thus:



that is to say, the *C* ought to be placed between the two demi-semi-quavers, instead of over the last, as is found in agreement in both editions. But if one assumes that the division of the notes as given at this point is the correct and authoritative one, then the dotted group must be played according to its true value throughout the entire piece, i. e. the demi-semi-quaver must be played after the last note of the semi-quaver triplet. For it would seem to be contrary to Bach's strictly logical methods that the same rhythm, occurring in the one movement, one repetition following immediately on the other, should be capable of different interpretations, no matter how slight the difference might be.

Two considerations favour the second mode of execution: firstly, the intentional contrast between the two groups of two and three notes, as proved by the following passages:



dann geht aus dem »Tempo di Gavotta« der 6. Partita hervor, daß Bach nicht immer die in Verbindung mit Triolen angewendete punktierte Gruppe im ungenauen Sinne verstanden haben will; dort ist es sowohl der inneren Gesetzmäßigkeit wie der äußeren Stellung der Noten nach unzweifelhaft, daß das Sechzehntel nach dem Triolenachtel zu spielen ist. Außerdem ist von der 3. Partita ab immer klarer die Absicht erkennbar, durch Neben- und Gegeneinanderstellung von gerade und ungerade zerlegten Taktteilen die Rhythmik der Stimmen zu beleben und unabhängig voneinander zu gestalten, wie auch die Vorliebe für scharf-gezackte punktierte Formen immer deutlicher hervortritt.

Secondly, it is clear from the "Tempo di gavotta" in the 6<sup>th</sup> Partita, that Bach does not always intend the dotted group when in connection with triplets, to be interpreted in the inexact way; it is indubitable, as well from internal evidence as from the external position of the notes, that there the semi-quaver is to be played after the quaver of the triplet. Moreover from the 3<sup>rd</sup> Partita on, we find, more and more definitely expressed, the intention of giving life to the rhythm of the parts, of making them independent one from the other, by placing together and in opposition parts of a bar which have been divided up into odd and even groups of notes, and in the same way, a preference for sharply-jagged, dotted rhythms becomes more and more conspicuous.

Auf eine Abweichung der beiden Ausgaben voneinander muß hier noch hingewiesen werden, die, wenngleich geringfügig, doch für die Beleuchtung dieser Frage nicht unwichtig ist. Während nämlich die punktierte Figur im 1. Takte von Bischoff richtig so unter die Triolen gestellt wird:

A discrepancy in the two editions must be pointed out here, which although slight, is not without importance for the elucidation of this question. Whereas the dotted figure in the first bar in Bischoff's edition is correctly placed thus under the triplets:



findet sich bei der Bachgesellschaft die folgende abweichende Einteilung:

in the Edition of the Bach-Gesellschaft we find the following divergent punctuation:



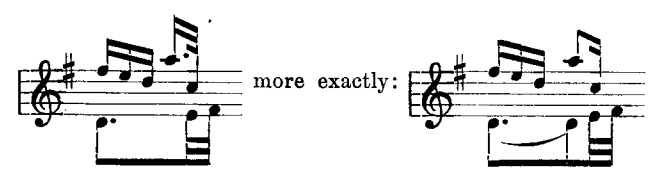
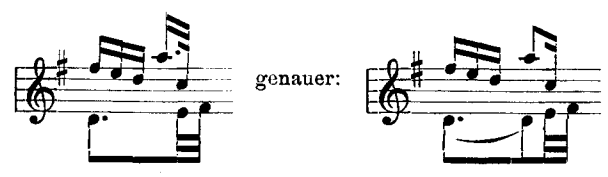
Das würde bedeuten, daß diese Figur ebenfalls ungenau notiert wäre und sich der vorherrschenden Triolenbewegung zu fügen hätte, ihre korrekte Notation demnach die nachstehende wäre:

That would mean that the notation of this figure also was inexact, and it would have to be accommodated to the predominating triplet-movement, so that the correct notation would accordingly be as follows:



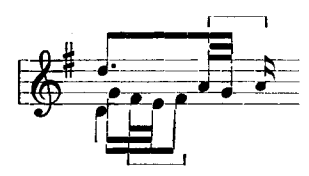
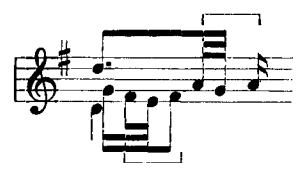
Doch abgesehen davon, daß dann in der oben erwähnten Stelle des 2. Teiles *c* und *e* übereinander stehen müßten:

But, apart from the fact that then in the passage of the 2<sup>nd</sup> Section mentioned above, *C* and *E* would have to be placed one over the other:




ist an diese Auslegung nicht zu denken; denn aus dem Schlußtakt des 1. Teiles ist ersichtlich, daß die rhythmische Nachahmung die Ausführung der Noten nach ihrem wahren Wert fordert:

this interpretation is out of the question; for it is evident from the final bar of the 1<sup>st</sup> section, that the rhythmical imitation demands the execution of the notes according to their true value:



Auffallend ist, daß Bach neben der ungenauen Schreibweise auch die korrekte verwendet, so z. B. in den Giguen *A*moll und *D*dur, welche im  $\frac{12}{8}$ - und  $\frac{9}{16}$ -Takt notiert sind. In den Goldberg-Variationen geht er sogar so weit, daß er (Var. 26) für die verschiedenen Rhythmen der beiden Hände gleichzeitig oben  $\frac{18}{16}$ , unten  $\frac{3}{4}$  vorschreibt. Warum z. B. die Corrente der 1. Partita die alte, ungenaue Notierung aufweist, ist schwer zu sagen; vielleicht ist der Grund der, daß dort bei dem gänzlichen Mangel von zugleich erklingenden zwei- und dreiteiligen Gruppen ein Mißverständnis ausgeschlossen erschien.

Eine ähnliche Schwierigkeit bietet die Deutung der Figur , auf die bei der Sarabande der 6. Partita näher eingegangen werden soll.


**69.** Der hier beginnende achttaktige neue Abschnitt, der als solcher durch die Rückkehr der Modulation gekennzeichnet ist, wiederholt zumeist Stellen des 1. Teiles; so ist z. B. Takt 23 gleich Takt 3, Takt 24 gleich Takt 5, Takt 26 (zweite Hälfte) bis Schluß gleich den entsprechenden Schlußtakteten des 1. Teiles, nur mit dem Unterschied, daß im vorletzten Takte die Stimmen umgetauscht und etwas verändert auftreten und der Schlußschnörkel statt von oben nach unten, von unten nach oben gezogen wird.

Die Form kann als zwei- oder dreiteilig aufgefaßt werden:

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

Auch diese Allemande bietet eine lehrreiche Illustration zur Entwicklung der rhythmisch-melodischen Durchbildung (vgl. 17). Wäre sie zur Zeit der englischen und französischen Suiten entstanden, dann würde sie sicherlich die typische Sechzehntelbewegung aufweisen — etwa in dieser Art:

It is remarkable that Bach employs the inexact notation side by side with the correct, thus for instance in the Gigues in *A* minor and *D* major, which are written in  $\frac{12}{8}$  and  $\frac{9}{16}$  time. In the Goldberg-Variations he even goes so far as to write  $\frac{18}{16}$  above, and at the same time  $\frac{3}{4}$  below for the different rhythms of the two hands (see Var. 26). But why, for instance, the Corrente of the 1<sup>st</sup> Partita has the old inexact notation, it is difficult to say; perhaps the reason is that there, with the entire lack of two and three-part groups sounding simultaneously, a misunderstanding appeared impossible.

The interpretation of the figure  presents a like difficulty; this will be more fully dealt with in the remarks on the Sarabande in the 6<sup>th</sup> Partita.

**69.** The new eight-bar section beginning here, which is characterized as such by the return in the modulation, repeats for the most part, passages from the 1<sup>st</sup> section; thus for instance, Bar 23 is the same as Bar 3, Bar 24 as Bar 5, Bar 26 (second half) to the end, the same as the corresponding closing bars of the 1<sup>st</sup> section, only with the difference that in the last bar but one, the voices exchange places, and are slightly altered, while the concluding flourish is drawn from below upwards, instead of from above downwards.

The form may be considered either as two-part or as three-part:

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

Again this Allemande offers an instructive illustration of the development of rhythmical and melodic formations (compare 17). If it had been composed in the period of the English and French Suites, then it would undoubtedly show the typical semi-quaver movement — something in this style:

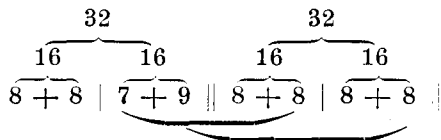




**70.** Die hier endende siebentaktige Periode wird im folgenden durch eine neuntaktige wieder ausgeglichen.

**71.** Umkehrung der in der vorigen Anmerkung erwähnten siebentaktigen Periode, in den drei letzten Takten ungenau (diesmal acht Takte; Moll statt Dur).

**72.** Die letzten acht Takte sind eine sinngetreue Reproduktion der neun Schlußakte des 1. Teils. Übersicht:



**73.** Hier, wie auch in Takt 20 und 22, hat Bischoff zu Anfang der neuen Phrase ein Achtel statt ein Sechzehntel. In diesem Falle wäre es besser, den Vorschlag vor dem 1. Viertel als Achtel zu spielen, da man bei der Ausführung als Viertel nicht Zeit genug hat, vor dem Weitergehen ruhig und tief Atem zu holen. Doch scheint der Vorschlag als Viertel (und damit die erste Note der neuen Phrase als Sechzehntel) gemeint zu sein, wie aus den mit NB. bezeichneten Stellen hervorgeht, wo die Vorschläge ausgeschrieben sind. Über diese Inkonsequenz Bachs wurde schon bei der Courante der IV. Partita gesprochen (Anm. 31). Da sich übrigens in diesem Satze die Vorschlagsnoten mit einer gewissen Logik bald als Sechzehntel, bald als Achtel aufgezeichnet finden, wäre auch die Annahme möglich, daß Bach dadurch die Wiedergabe nach dem angegebenen Werte habe andeuten wollen, obgleich dieses Prinzip Ph. E. Bach zufolge erst von späteren Komponisten aufgestellt wurde.

**74.** Dasselbe wie bei der Allemande: Die Umkehr (hier wie dort nach dem Schluß in der Paralleltonart) leitet den 3. Teil oder die Mitte des 2. ein. Also entweder 16—12—12 oder 16—24 Takte. In den nächsten beiden Takten treten zum ersten Male gleichmäßige Achtelgänge auf: es ist, als ob aus den würdevoll-beherrschten Zügen eines Gesichts plötzlich der Ausdruck einer warmen menschlichen Empfindung hervorleuchtete.

Über die ausgeschriebenen Vorschläge bei absteigenden Tonleitern vgl. 31. Kleine Hände können bei der Oktavenverdoppelung des Basses hier  $2\frac{1}{3}$  Takte lang die Setzung des Originals unverändert lassen.

**75.** Zu dieser punktierten Figur vgl. man Anm. 125.

**76.** Die rezitierende Stelle hat, musikalisch gesprochen, die Wirkung einer Fermate vor dem Schlusse; als Gefühleindruck genommen, wird das gemessene Schreiten unterbrochen durch eine schwungvoll-breite, gleichsam nach oben weisende Geste.

**77.** »Tempo di Minuetto« nicht »Minuetto« hat Bach diesen Satz überschrieben, wahrscheinlich weil es ihm hier nicht um den Charakter des ursprünglichen Tanzes zu tun war, der, wie in der Giga der I. Partita, allerdings kaum noch erkennbar ist, sondern ganz allgemein um ein Stück im  $\frac{3}{4}$ -Takt. Daß er damit habe sagen wollen, das »Tempo« solle wirklich das eines Menuetts sein, scheint dem Herausgeber bei dem flüssig-bewegten Charakter und der virtuosischen Anlage der Komposition nicht glaublich; die Bischoffsche Metronomisierung  $\text{♩} = 144$  (die übrigens auch weit schnellere Viertel verlangt als der sehr gemessene Tanzschritt verträgt) dünkt ihn verfehlt.

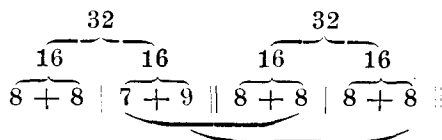
Das Original hat folgende Notierung:



**70.** The seven-bar period which ends here is equalized in the following by a nine-bar period.

**71.** Inversion of the seven-bar period mentioned in the previous remark, inexact in the three last bars, (this time 8 bars; minor instead of major).

**72.** The last 8 bars are a reproduction, true as to the meaning, of the nine bars of conclusion of the 1<sup>st</sup> section. Plan as follows:



**73.** Here, as also in Bars 20 and 22, Bischoff's edition gives a quaver instead of a semi-quaver at the beginning of the new phrase. In this case, it would be better to play the grace-note before the 1<sup>st</sup> crotchet as a quaver, for if executed as a crotchet, there is not time enough to take a long deep breath, as it were, before going on. But the grace-note appears to be intended as a crotchet, (and consequently the first note of the new phrase as a semi-quaver) as is evident from the passages marked NB. where the grace-notes are written out. Attention has already been drawn to this inconsistency of Bach's, in the Courante of the fourth Partita (Remark 31). As moreover, in this movement we find the grace-notes written, with a certain amount of system, sometimes as semi-quavers, sometimes as quavers, the assumption is possible that Bach intended thereby to indicate that the notes were to be executed according to their specified value, although on the authority of Ph. Em. Bach, this was a principle only established by later composers.

**74.** The same as in the Allemande: the Return (here as there, after the conclusion in the relative key) introduces the 3<sup>rd</sup> section, or the middle of the 2<sup>nd</sup>. Thus either 16—12—12 or 16—24 bars. In the two next bars uniform quaver-passages appear for the first time: it is as if we saw the features of a dignified and self-restrained countenance suddenly illuminated by an expression of warm human feeling.

Concerning the writing-out of grace-notes in descending scale-passages, compare Remark 31. With regard to the doubling of the octaves in the bass, the setting of the original may be left unchanged here for  $2\frac{1}{3}$  bars in the case of small hands.

**75.** For this dotted figure, compare Remark 125.

**76.** Speaking musically, the recitativo passage has the effect of a pause before the close; metaphorically speaking, the measured tread is interrupted by a broad and vigorous gesture, pointing upwards as it were.

**77.** Bach has given this movement the superscription "Tempo di Minuetto" and not "Minuetto", probably because in this case he was not concerned with the character of the original dance, — which as in the Gigue of the 1<sup>st</sup> Partita is certainly hardly recognizable — but quite in general with a piece in  $\frac{3}{4}$  time. That he meant by it that the "Tempo" should really be that of a minuet, seems to the Editor unlikely, considering the flowing animated character, and the virtuosity in the design of the composition; Bischoff's metronomic indication  $\text{♩} = 144$  (which moreover also demands far quicker crotchets than are compatible with the very measured dance-step) appears to him mistaken.

The original has the following notation:



Man könnte beim Lesen der Anfangstakte glauben, daß die doppelt gestielten Noten, wie z. B. in der Violin-Ciaccona, doppelt gespielte bezeichnen sollen, hier also eine Verstärkung des 1. und 4. Achtels auf dem zweiten Manual, doch zeigt der Verlauf, daß diese Bedeutung, wegen der schweren Spielbarkeit der Figuren in einer Hand, kaum gemeint sein kann. Die nach oben gestrichenen Noten sollen also mit der überschlagenden linken Hand genommen werden (sie mit der rechten und das übrige mit der linken zu spielen, wäre sehr unpianistisch); auch der erste Satz ist ja auf Kreuzung der Hände angelegt. Der Herausgeber hat im Text die klarere, seines Wissens von Liszt zuerst angewendete Schreibweise substituiert, welche jeder Hand ihre besondere Zeile zuweist. Trotzdem hat er die doppelt gestrichenen Noten des Originals beibehalten, um die leichte, gegen den Takt gehende Betonung anzudeuten, die zwar auf dem Clavicembalo nicht ausführbar war, aber doch in der Intention des Komponisten gelegen haben dürfte, da erst durch sie die rhythmische Täuschung, auf die es hier abgesehen ist, eine vollkommene wird. Ein verwandtes modernes Beispiel ist der *Asdur*-Walzer op. 42 von Chopin; nur ist dort der Walzertakt von Anfang an infolge der Viertel der linken Hand verständlich, während hier erst der 4. Takt Klarheit über die wirkliche Einteilung bringt. Doch hüte sich der Schüler, Triolen zu fühlen; trotz aller äußerlichen Zweiteilung muß innerlich stets der dreiteilige Rhythmus unbeirrt weiter pulsieren.

**78.** Daß Bach die Vorschläge nicht immer in ein- und demselben Stücke auf die gleiche Art ausgeführt wissen wollte, dafür bietet dieser Takt einen unzweideutigen Beleg: der Vorschlag, der sonst überall als halbe Note ausgeschrieben ist, findet sich hier als Viertel. Der Grund ist darin zu suchen, daß die linke Hand eine Verbindung mit dem nächsten Takte bewerkstelligen und dabei die ununterbrochene Bewegung gewahrt bleiben sollte. Man überzeuge sich, wie wenig glatt und einheitlich der Eindruck wäre, wenn der Takt nach Analogie des 1. Teils so lautete:



Der Doppelstrich bezeichnet den Beginn des 3. Teiles (12 — 20 — 20 Takte). Wie in der Allemande und Sarabande beginnt auch hier die Rückkehr zur Tonika von dem Schluß in der Paralleltonart aus. Überhaupt ist es das harmonische Schema, welches bei Bach sich am wenigsten verändert; die späteren Werke zeigen im Vergleich zu den jugendlichen kaum einen Unterschied der harmonischen Wendungen; die Reife vollzieht sich auf dem Gebiete der Form, welche reinere Verhältnisse aufweist, der Melodik, die reicher blüht, des Rhythmus, der lebendiger und abwechslungsreicher durchgebildet erscheint, und der Stimmenbehandlung, die kunstvoller und individueller wird. Das liegt im Wesen der contrapunktischen Einstellung und steht in scharfem Gegensatz zu einer gewissen Richtung der modernen Musik, deren Schwerpunkt gerade in neuen und überraschenden harmonischen Effekten ruht.

**79.** Ausgeschriebener Schleifer.

**80.** Inversion dem Sinne, wenn auch nicht den Intervallen nach.

**81.** Die Bachgesellschaft und andere »verbessern« dieses *h* in *a*. Die Härte verschwindet sofort, wenn man sich das *h* und die beiden vorhergehenden Noten um eine Oktave höher versetzt denkt:

On reading the first bars, one might think that the notes with double stems, as for example in the Chaconne for the violin, were intended to be played double; in this case therefore, as a reinforcement of the 1<sup>st</sup> and 4<sup>th</sup> crotchets on the second manual, but in course of progress it is evident that this can hardly be the signification, because of the pianistic difficulties of playing the figures in one hand. The notes with the stems upwards, therefore, are to be taken with the left hand crossing the right, (to play them with the right hand and the remainder with the left would be very 'unpianistic'); the first movement too is also planned with a view to crossing the hands.

In the text the Editor has substituted the clearer mode of writing, employed first, as far as he knows, by Liszt, which gives each hand its own line. He has nevertheless retained the double-stemmed notes of the original, in order to indicate the slight accentuation going counter to the time, which although impracticable on the Clavicembalo, must have been intended by the composer, as only by its means does the rhythmical delusion, which is what is aimed at here, become perfect. Chopin's Valse in *A* major, op. 42, is a modern kindred example; only that there, the waltz-time is clear from the outset, because of the crotchets in the left hand, whereas here, it is not until the 4<sup>th</sup> bar that the real division of the time becomes evident.

But the student should guard against feeling triplets; in spite of all outward appearances of a binary measure, inwardly the ternary rhythm must continue to pulsate without intermission.

**78.** This bar gives unmistakable proof that Bach did not wish the grace-notes in one and the same piece to be always executed in the same manner: the grace-note, which everywhere else is written out as a minim, is found here as a crotchet. The reason for this is that the left hand is intended to bring about a connection with the next bar, by this means maintaining the uninterrupted movement. One can judge for oneself how lacking in smoothness and unity the impression would be, if the bar, analagous to the 1<sup>st</sup> section, were to read as follows:



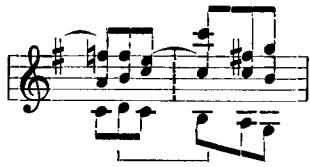
The double bar-line indicates the beginning of the 3<sup>rd</sup> section (12 — 20 — 20 bars). Just as in the Allemande and the Sarabande, we find again here that the Return to the tonic begins after the close in the relative key. In fact it is the harmonic plan which changes least of all with Bach; the later works when compared with those of his youthful period show scarcely any change in the harmonic idiom; maturity is achieved along the lines of form, which displays clearer and more harmonious proportions, of melody, with ever richer flow, of rhythm, which appears worked out with more and more life and variety, and in the treatment of the parts, which grows more ingenious and individual.

This is a characteristic of the contrapuntist's point of view, and shows a striking contrast to a certain line followed in modern music, in which precisely its new and surprising harmonic effects form the distinctive feature.

**79.** A slide written out.

**80.** Inversion of the meaning, even though not of the intervals.

**81.** The Bachgesellschaft and others "correct" this *B*, and give *A*. The harshness disappears immediately if one thinks of the *B* and the two preceding notes as transposed an octave higher:



Doch tritt in dieser Form nicht die innerliche Zusammengehörigkeit der drei Noten zutage, der zuliebe Bach wahrscheinlich die für das Ohr schroffere Form wählte.

**82.** Im Original steht *g*, doch liegt sicher ein Versehen vor. — Der zweite Teil (32 Takte) ist doppelt so lang wie der erste; man kann auch drei Teile annehmen: 16 — 12 — 20 Takte.

**83.** Aus dieser Figur, welche aus dem Schlusse des Themas hervorgegangen ist, werden sämtliche Zwischenspiele des ersten und zwei des 2. Teiles gebildet.

**84.** Dreitaktige Periode; zum Ausgleich dasselbe am Schlusse des 1. Teiles.

**85.** Im Baß liegt das Thema versteckt:



**86.** Der 2. Teil ist eine regelrecht durchgeführte Doppel-Fuge, vgl. 48. Zwischen den beiden Themen bestehen verborgene Beziehungen; es läßt sich nämlich der Anfang des 2. Themas aus der Inversion von Bruchstücken des 1. Themas ableiten:



Wie in der Overtüre der IV. Partita (siehe 4) fängt der Comes an, der Dux folgt. Dies war nötig, um den 2. Teil in (wenigstens scheinbarem) *D*dur beginnen zu lassen.

Die mit einer Klammer versehene Sechzehntelgruppe gibt das Material zu den Zwischenspielen des 2. Teils her. (siehe jedoch 83.)

**87.** Die beiden Formen dieses Trillermotivs werden im nächsten Takte in umgekehrter Folge gebracht:



Dasselbe wiederholt sich im dritt- und zweitletzten Takt. Daß der zweite Triller mit der Hauptnote beginnen muß, erhellt, abgesehen von der musikalischen Notwendigkeit, aus Takt 53, wo der Anfang mit der Nebennote Quintenparallelen zur Folge haben würde.

**88.** Der Eintritt des 1. Themas wird durch beinahe fünftaktiges Pausieren des Basses wirksam vorbereitet.

**89.** Da das Klavier nur bis zum *d* reichte, mußten einige Noten des Themas eine Oktave tiefer gelegt werden. Solche von den Grenzen des Instrumentes diktierte Verände-



But in this form the interrelationship of the three notes does not become apparent, for the sake of which probably, Bach chose the form which is harsher to the ear.

**82.** In the original we find *G*, but this is certainly a mistake. The second section (32 bars) is twice as long as the first; one can also consider it as three sections: 16—12—20 bars.

**83.** All the episodes of the 1<sup>st</sup> section, and two of the 2<sup>nd</sup> section are formed from this figure, which is derived from the conclusion of the subject.

**84.** Three-bar period; to balance it we find the same at the end of the first section.

**85.** The subject is hidden in the bass:



**86.** The 2<sup>nd</sup> section is a double-fugue, worked out according to rule, compare 48. Between the two subjects there are hidden connections; thus the beginning of the 2<sup>nd</sup> subject may be derived from the inversion of fragments of the 1<sup>st</sup> subject:



As in the Overture of the 4<sup>th</sup> Partita (see Remark 4), the Comes begins, the Dux follows. This was necessary in order to allow of the 2<sup>nd</sup> section beginning (at least apparently) in *D*major. The bracketed semi-quaver group provides the material for the episodes of the 2<sup>nd</sup> section, (but see Remark 83).

**87.** The two forms of this trill-motive appear in inverted order in the next bar:



This repeats itself in the last bar but two, and in the last but one. That the second shake has to begin with the principal note is clear — apart from the necessity, musically speaking — from Bar 53, where the result of beginning with the auxiliary note would be consecutive fifths.

**88.** The entry of the 1<sup>st</sup> subject is effectively prepared by a rest of almost five bars in the bass.

**89.** As the highest note of the key-board was *D*, some of the notes of the subject had to be transposed an octave lower. Such alterations necessitated by the limitations of the instrument,

rungen sind bei Bach ebenso selten, wie sie bei Beethoven häufig sind.

**90.** Ähnlich wie bei 88.

**91.** Oktavenverdoppelungen des Basses bei forte-Schlüssen finden sich noch im Präludium der 1. Partita und in der chromatischen Fantasie.

Trotz des weit reicheren Inhalts des 2. Teils (9 statt 7 Stimmeneintritte) zählt dieser doch, ebenso wie der erste, 32 Takte. Es leuchtet ein, daß die symmetrische Anlage solcher Sätze auf Absicht beruhen muß. Man vergleiche das bei 53 Gesagte.

**Partita VI.**

**92.** Die der *Emoll*-Partita als Einleitungssatz vorangestellte Tokkata weist eine andere Form auf als die gleichbenannten selbständigen Klavierwerke. Während dort mindestens drei verschiedene Abschnitte, darunter stets ein Adagio, zu konstatieren waren, handelt es sich hier um eine Fuge (62 Takte), auf beiden Seiten umschlossen von einer freien Fantasie (26 und 20 Takte), in der Figurenwerk (Akkorde, Tonleiterpassagen) und ein gesangliches, sequenzförmiges Motiv miteinander abwechseln.

Die Anfangstakte zeigen eine beinahe vollkommene Ähnlichkeit mit dem Beginn des Präludium und Fuge in *Cmoll* für Orgel, wobei der Unterschied in der Behandlung der beiden Instrumente lehrreich ist:



(des Vergleichs wegen nach *Emoll* transponiert)

Die Passagen des 3. und 4. Taktes sind im Original in sieben gleichmäßigen 16teln (in einer früheren Handschrift in 32teln) aufgezeichnet. Dem instruktiven Charakter dieser Ausgabe getreu, wurde eine genaue Einteilung der Figur vorgenommen, wodurch ihre rhythmisch-präzise Wiedergabe gesichert wird.

**93.** Der sprechenden Melodik dieses Gedankens — welcher dem »B-A-C-H«-Thema nahesteht und schon im 1. Takte der Tokkata angedeutet wird



— ist das Fugenthema in César Franck's »Prélude, Choral et Fugue« stammverwandt:



Dieses wiederum gehört zur Klasse der »Passions«-Motive (vgl. Bd. XVII Anm. 1).

Das Kontrasubjekt:



are just as rare with Bach as they are frequent with Beethoven.

**90.** The same as at Remark 88.

**91.** Doublings of the octave in the bass in the case of forte conclusions may also be found in the Prelude of the 1<sup>st</sup> Partita, and in the Chromatic Fantasy.

In spite of the far more copious matter contained in the 2<sup>nd</sup> section (9 instead of 7 entries of parts), it still numbers, as does the 1<sup>st</sup> section, 32 bars. It is evident that the symmetrical plan of such movements must be intentional. Compare what was said in Remark 53.

**Partita VI.**

**92.** The Toccatina, to which the place of introductory movement is assigned in the *E* minor Partita, shows a form which is different from those independent pianoforte pieces bearing the same name. Whereas there, at least three different parts, amongst them always an Adagio, were to be found, here it is a Fugue (62 bars) enclosed on both sides by a free Fantasia (26 and 20 bars), in which figural work (chords, scale-passages) and a singing sequence-like motive alternate with each other.

The initial bars are almost exactly like the beginning of the Prelude and Fugue in *C* minor for the Organ, giving at the same time an instructive example of the difference in the treatment of the two instruments:



(transposed to *E* minor, for the sake of comparison)

The passages of the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> bars are written in the original in seven equal semi-quavers (in an earlier manuscript in demi-semi-quavers). In accordance with the instructive character of this edition, an exact division of the figure has been made, by means of which the precisely rhythmical execution is assured.

**93.** There is close affinity between the melodic expressiveness of this thought, — which is akin to the "B-A-C-H"-theme, (*B* in German is *B*♭, *H* is our *B*) and is already suggested in the 1<sup>st</sup> bar of the Toccatina



— and the subject of the fugue in César Franck's "Prélude, Choral et Fugue":

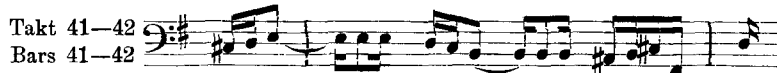


This again belongs to the class of "Passion"-motives, (compare Vol. XVII. Remark 1).

The counter-subject:

bleibt dem Thema — mit zwei Ausnahmen — die ganze Fuge hindurch getreu, wird aber öfters in den mit × bezeichneten Anfangsnoten und am Schlusse verändert:

remains faithful to the subject — with two exceptions — throughout the entire fugue, but often undergoes modification in the initial notes marked × and at the conclusion:



(Einige Beispiele sind transponiert.)  
(some of the examples are transposed.)



Das Studium solcher Umbildungen ist, namentlich für den Kompositionsschüler, deshalb wichtig, weil sich an ihnen lernen läßt, wie in der Musik symmetrische Wirkungen erreicht werden können ohne mechanisches Abschreiben und starres Wiederholen (wofür es allerdings auch bei Bach zahlreiche Beispiele gibt, z. B. die Dacapo-Arie und die damit verwandten Formen): nämlich dadurch, daß der Künstler, dem Vorbilde der Natur folgend, in der kein Blatt dem andern genau gleicht, denselben Gedanken jedesmal wie von neuem erfindet und ihm, je nach Stellung und Bedeutung, seine einmalige und nie ganz so wiederkehrende Gestalt gibt. Dies ist die höchste Stufe des Schaffens; ihr sehen wir einen Meister wie Beethoven sich immer mehr nähern, je reifer und reicher seine Ausdrucksweise wird. Die primitivere Art vertritt z. B. Schumann, dessen Wiederholungen meist handwerksmäßig kopiert sind und den Eindruck von Tapetenmustern machen.

**94.** Zwischenspiel, gebildet aus Teil a des Kontrasubjekts, das dreimal stufenweise absteigt. Dadurch, daß dann die zweite Hälfte als aufsteigende Sequenz weitergeführt, der eigentliche Beginn des Kontrasubjekts somit unmerklich wird, wirkt der Eintritt des Themas im Baß so glatt und befriedigend.

**95.** In der ersten Fassung wird die Linie ohne Vertauschung der Stimmen weitergesponnen, was im Vergleich mit der späteren Änderung einen weniger lebendigen, ja ausgesprochen einförmigen Eindruck hinterläßt.

**96.** Ende der Exposition. Viertaktiges Zwischenspiel, im Gegensatz zu den bisherigen dreitaktigen Perioden. Die letzten vier Noten des Themas werden als Sequenz verwendet:



Die so gewonnene Phrase erscheint im 3. Takte links in der Verkleinerung:



Darauf das Thema in Dur, mit neuem Gegensatz.

**97.** Die Sequenz des Alts ist aus dem Ende b des Kontrasubjekts gebildet, welches auch schon früher als Material zu Zwischenspielen benutzt wurde. Wiederum das Thema in Dur, diesmal in Begleitung des Kontrasubjekts.

**98.** Nach einmaligem Auftreten des Themas in A moll dasselbe nochmals in Dur. Auch hier ist der immer neu formende und umbildende Geist erkennbar. Zuerst wird das Thema, dies-

The study of such re-modellings is important, particularly for the student of composition, because from them he may learn how symmetrical effects in music may be obtained without mere mechanical copying or rigid repetition, (for which, it is true, there are numerous examples even in Bach's works, e. g. the Da-capo Aria, and the forms nearly related to it): but, taking as his example Nature, which does not produce even one leaf exactly like another, the artist conceives the same thought always anew, as it were, and according to the position and importance required by it, gives it its form, in which it appears but the once, and never again exactly the same. This is the loftiest height of creative power; we see a Master like Beethoven drawing ever nearer to it, the maturer and richer his mode of expression becomes. The more primitive method is represented by Schumann, for example, whose repetitions are generally mechanically copied by rote, and are suggestive of wall-paper patterns.

**94.** Episode, formed from part a of the counter-subject, which descends three times stepwise. The smooth and satisfactory effect of the entry of the subject in the bass is due to the fact that the second half is continued as an ascending sequence, so that the precise moment at which the counter-subject begins thus becomes imperceptible.

**95.** In the first version the line is continued without exchanging the parts, which, compared with the modifications made later, leaves a less animated — indeed a distinctly monotonous — impression.

**96.** The end of the exposition. An episode of four bars as opposed to the three-bar periods hitherto. The last four notes of the subject are utilized as a sequence:



The phrase thus gained appears in the 3<sup>rd</sup> bar in the left hand in diminution:

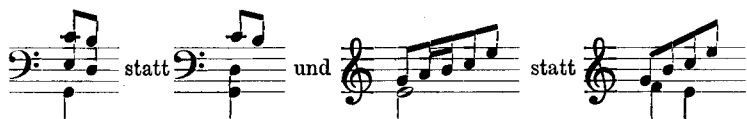


Then follows the subject in major, with a new counter-subject.

**97.** The sequence in the alto is derived from the end b of the counter-subject, which has already been employed as material for episodes. Again the subject in major, this time in the company of the counter-subject.

**98.** After one appearance of the subject in A minor, the same again in major. Here too we may recognize the mind which ever re-creates and re-models. To begin with, the subject

mal auf dem Orgelpunkt *G* ruhend, an zwei Stellen anders harmonisiert:



Dann erfährt das Auftaktsachtel eine Ausdrucksteigerung durch Anbringen eines (ausgeschriebenen) Schleifers, welcher (wie auch das in zwei 16tel zerlegte 8tel  $\times$ ) in der schon erwähnten früheren Fassung sich nicht findet.

Der Anfang des Gegensatzes stellt sich als rudimentäre Dezimen-Umkehrung des Gegensatzes bei 96 heraus:

this time on the pedal-point *G*, is differently harmonized in two places:



Then there is a reinforcement of the up-beat quaver by the addition of a (written-out) slide, which (like the quaver divided up into two semi-quavers  $\times$ ) is not found in the earlier version already alluded to.

The beginning of the counter-subject turns out to be a rudimentary inversion at the tenth of the countersubject at 96.

### 1. Gegensatz (1st Countersubject)

Thema (Subject) (transponiert)  
(transposed)

2. Gegensatz  
2nd Counter-subject

Umkehrung in der Dezime.  
Inversion at the tenth

(eigentlich einstimmig)  
(properly speaking for one voice only)

**99.** In dem Auftreten des gesanglichen Motivs der »Toccata« im engeren Sinne kündigt sich bereits deren Rückkehr an. Daß dieser melodische Gedanke sich der Fuge so organisch einfügt, erklärt sich daraus, daß er derselben Wurzel entsprossen ist wie das Kontrasubjekt.

Die beiden zwischen den Zeichen  $\oplus$  stehenden Takte sind später hinzukomponiert. Ihre Aufgabe ist es, durch Variation der beiden vorhergehenden *C*-Takte sich mit diesen harmonisch und formell zur 4taktigen Einheit zu runden und so vor dem endgültigen Verlöschen des *Dur* das Gefühl eines beendeten Abschnitts zu erzeugen. Wie sehr die Stelle dadurch gewonnen hat, wird sofort klar, wenn man die zwei Takte beim Spielen ausläßt.

**100.** Scheinbarer Eintritt des Themas. In Wirklichkeit ein Spiel »a due« mit seinem Anfang. Das begleitende Kontrasubjekt (Bruchstück) verstärkt die Täuschung.

**101.** Um der im vorigen Takte enthaltenen Verzierung das Gleichgewicht zu halten, schien die in kleinen Noten angegebene Umbildung der zweiten Takthälfte notwendig.

**102.** Der Schluß, der schon hier folgen könnte, wird durch Trugschluß und Kadenz aufgeschoben und dadurch wirksamer gestaltet. Die 3taktige chromatische Passagenfortschreitung war in der früheren Fassung 2taktig, wie folgt:

**99.** In the entry of the singing motive of the "Toccata", in its narrower sense, there is already the announcement of its Return. That this melodic thought fits in as though an organic part of the Fugue, is explained by the fact that it is derived from the same root as the counter-subject.

The two bars between the signs  $\oplus$  have been composed and added later. Their task is, by varying the two preceding bars, to round themselves off together with these, to a harmonic and formal unit of 4 bars, and thus, before the final disappearance of the major, to produce the feeling of a finished section.

How much the passage has gained by this will at once become clear, if the two bars are omitted when playing it.

**100.** A seeming entry of the subject. In reality a playing "a due" (in two parts) with the beginning of it. The accompanying counter-subject (fragment) strengthens the illusion.

**101.** The modification of the second half of the bar, as indicated by the notes in small type, seemed necessary as a counter-poise to the ornament contained in the previous bar.

**102.** The conclusion, which might follow here, is delayed by an interrupted cadence, and a cadential figure, and thus made more effective. The 3 bar progression of chromatic passages was 2 bars long in the earlier version, as follows:

(Wir verzichten darauf, sämtliche Abweichungen des ersten Autographs anzuführen, die oft geringfügig sind; doch zeugt jede noch so kleine Änderung von vollster Reife und einem zur höchsten Verfeinerung entwickelten Geschmack.)

(We refrain from quoting all the differences between this and the first manuscript; they are frequently insignificant, but every change, however slight, bears witness to perfect maturity, and to a refinement of taste developed to the highest degree.)

**103.** Bei einer genauen Durchsicht der Überschriften, welche die einzelnen Sätze der Partiten tragen, muß es auffallen, daß in manchen Fällen für dieselbe Gattung einmal die französische, ein andermal die italienische Form angewendet worden ist. So haben wir nebeneinander Allemande und Allemanda, Courante und Corrente, Air und Aria, Gavotte und Tempo di Gavotta, Menuet und Tempo di Minuetto. Daß es sich dabei nicht um Willkür oder Gedankenlosigkeit handelt, sondern um bewußte Auseinanderhaltung von abweichenden Typen, geht sowohl aus der näheren Betrachtung der Stücke wie auch aus den historischen Tatsachen hervor.

Die Suite — eine Aneinanderreihung von Nationaltänzen, zuerst durch die deutschen Kunstpfeifer aufgebracht und von ihnen »Partheyen« benannt — war im Laufe der Zeit in Italien und Frankreich nach zwei verschiedenen Richtungen hin ausgebildet worden. Die französischen Komponisten betonten vor allem den besonderen Charakter und prägnanten Rhythmus eines jeden Tanzes, den Italienern kam es mehr auf melodischen Ausdruck und fließende Bewegtheit an, so daß von den ursprünglichen Tanzweisen oft nur die Taktart bestehen blieb.

Bach, dem es offenbar daran lag, in den Partiten eine möglichst große Mannigfaltigkeit von Formen zu vereinen — das beweist schon der Umstand, daß jeder Partita ein anders gestalteter und benannter Einleitungssatz vorangeschickt wird, wobei sogar zwischen Präludium und Präambulum unterschieden wird — hat nun sowohl die französischen wie die italienischen Typen benutzt. Demnach findet sich neben der energischen, leidenschaftlich erregten Courante mit ihrem motivisch-imitatorischen Aufbau, ihrem zwischen  $\frac{3}{2}$  und  $\frac{6}{4}$  schwankenden Taktmaß die flüchtig dahineilende, passagenhafte Corrente im  $\frac{3}{4}$ - oder  $\frac{6}{8}$ -Takt; neben der fugierten Gigue (oder, wie die alte Schreibweise lautete, Gigue) mit gleichbleibender Stimmenzahl und der Thema-Inversion im 2. Teile die mehr homophone und volkstümliche Giga (zwar ist die Bdur-Gigue nicht so bezeichnet, müßte aber ihrem akkordisch-flüssigen Wesen und der spezifisch Scarlattischen Kreuzungstechnik nach eigentlich diesen Namen tragen). Die vorliegende Allemanda ist insofern italienisch, als sie sich in den von Corelli bevorzugten punktierten, »gezackten« Rhythmen bewegt, die sich übrigens bereits in der Amoll-Allemande ankündigten. Über Sinfonia und Ouvertüre wurde schon Bd. IX Anm. 20 gesprochen. Der Unterschied zwischen Air und Aria ist nicht so bedeutend, doch ist immerhin in dieser das Vorbild der italienischen Geigen-Kantilene zu erkennen. Dagegen ist es klar, warum Bach die Überschriften »Tempo di Minuetto, Tempo di Gavotta« wählte: hier ist nach italienischem Muster alles in gleichmäßige Bewegung aufgelöst, wodurch der charakteristische Rhythmus des Tanzes verwischt wird.

Auch in den anderen eingeschobenen Sätzen — so genannt im Gegensatz zu den vier Hauptbestandteilen der Suite, der deutschen Allemande, der französischen Courante, der spanischen Sarabande und der englischen Gigue — halten sich zwei italienische (Burlesca, Scherzo) und zwei französische (Rondeau und Passepied) das Gleichgewicht. Aber diese Gegenüberstellung zweier nationaler Entwicklungs-Richtungen und die Verschiedenheit der Eingangssätze sind schließlich mehr ein äußerliches Moment; wichtiger ist, daß jede einzelne Sarabande, Allemande oder Gigue, obwohl sie irgendwie ein Typisches des zugrunde liegenden Tanzes ausdrückt, dennoch ihr durch Inhalt und Wesen besonderes Gepräge trägt, ja daß sogar jede Partita ihr eigenes Gesicht und ausgesprochene Persönlichkeit hat. Diese Vertiefung der Suite zu einem aus einheitlicher Grundstimmung herausgeborenen Ganzen, dessen Teile sich doch wieder durch reiche und individuelle Ausgestaltung voneinander abheben, war einem deutschen Meister vorbehalten und er wählte wohl bewußt für diese Reihenwerke, die er mit 41 Jahren als op. 1 herausgab, den von den alten deutschen Musikanten und von seinem Vorgänger Kuhnau gebrauchten Namen »Partiten«.

**103.** In carefully perusing the superscriptions given to the various movements of the Partitas, it must strike one that in many cases sometimes the French, sometimes the Italian form is employed for the same kind of piece.

Thus we find side by side Allemande and Allemanda, Courante and Corrente, Air and Aria, Gavotte and Tempo di Gavotta, Menuet and Tempo di Minuetto.

A closer examination of the pieces, as well as a consideration of the historical facts will show us that it is not a question of arbitrariness or thoughtlessness with which we have to deal, but of a conscious discrimination between divergent types.

The Suite — a series of national dances first introduced by the German pipers, or fifers, and called by them "Partheyen", — was developed during the progress of time in Italy and France, in two different directions.

The French composers emphasized above all the individual character, and well-marked rhythm of each dance; the Italians were chiefly concerned with melodic expression, and flowing movement, so that frequently nothing remained of the original dance-tunes but the species of time.

Now Bach, who was evidently desirous of collecting the greatest possible variety of forms in the Partitas, — that is proved by the fact that each Partita commences with a differently formed and differently named introductory movement, where a distinction is made even between Präludium and Präambulum (Prelude and Preamble) — has utilized both the French and the Italian types. Accordingly we find the energetic, passionately agitated Courante, with its structure based on motive and imitation, its time vacillating between  $\frac{3}{2}$  and  $\frac{6}{4}$ , side by side with the Corrente, lightly and rapidly hurrying by, with its flowing passage-like characteristics, in  $\frac{3}{4}$  or  $\frac{6}{8}$  time; the fugued Gigue (or as it is written in the old style, Gigue) with always the same number of voices, and the inversion of the theme in the 2<sup>nd</sup> section, side by side with the more homophonic and popular Giga. (It is true, the Gigue in B $\flat$  major is not called so, but from its characteristics, — flowing chord-passages, — and its specifically Scarlatt-like technique in crossing the hands, it should really bear this name). The Allemanda before us is Italian inasmuch as it keeps to the dotted, „jagged“ rhythms favoured by Corelli, which moreover were already foreshadowed in the A minor Allemande. The Sinfonia and Ouverture were already commented upon in Vol. IX, Remark 20. The difference between Air and Aria is not so important, still the prototype of the Italian Violin-cantilena is nevertheless recognizable in the latter. On the other hand, Bach's reason for choosing the superscriptions "Tempo di Minuetto", "Tempo di Gavotta" is clear: here, according to the Italian model, all is resolved into equal movement, thus blurring the characteristic rhythm of the dance.

And too, in the other interpolated movements, — so called in contradistinction to the four principal components of the Suite, the German Allemande, the French Courante, the Spanish Sarabande, and the English Gigue, or Jig — there are two Italian (Burlesca and Scherzo) and two French (Rondeau and Passepied) to counter-balance each other. But this contrast of two national lines of development, and the differences of the introductory movements have after all but a superficial value; what is of greater importance is, that each single Sarabande, Allemande, or Gigue, although in some way typically expressive of the dance on which it is based, bears nevertheless both in substance and characteristics, its own particular stamp, that indeed even each Partita has its own physiognomy, and its own pronounced personality. It was reserved to a German Master to elaborate and develop the suite into an organic whole, based on one fundamental idea, their different parts however standing in strong contrast to each other by their rich and individual treatment, and for these series of pieces, which at the age of 41 he published as Op. 1, he chose the name, used by the old German minstrels, and by his predecessor Kuhnau, "Partiten".



(Man hat die Partiten auch »deutsche Suiten« genannt, nach Analogie der französischen und englischen Suiten. Woher diese beiden letzteren Bezeichnungen stammen, ist ungewiß; die französischen sollen so heißen wegen ihrer knappen Formen, die englischen sind der Tradition nach für einen vornehmen Engländer komponiert (?).

**104.** Die Allemanda läßt sich leicht in eine Allemande verwandeln; dazu bedarf es nur der Auflösung in gleichmäßig fließende Sechzehntel, wobei kaum eine Note geändert zu werden braucht:



**105.** Die erste Takthälfte in der linken Hand lautete in der ersten Fassung so:



Vgl. die Anmerkungen zu den vorigen drei Allemanden.

**106.** Der Querstand *dis-d* ist eine gewollte Härte. Ähnlich ist es bei

**107**, wo ebenfalls *dis* weicher wäre.

**108.** Die Kadenzierung zur Unterdominante mit folgender Rückkehr zur Tonika ist ein Zeichen, daß der letzte Teil beginnt. Demnach zerfällt der 2. Teil in zwei ungleiche Abschnitte:

I	II
8	12
	5 + 7

Auf dem letzten Viertel wird das (nur als Nachklingen des vorigen Sechzehntels vorhandene) *d* der rechten Hand links zum *dis*.

**109.** Bis auf das hohe *fis* ist die Oberstimme identisch mit der des vorletzten Taktes im 1. Teil, doch ist die harmonische Unterlage eine andere:

1. T. 1. P.

1. Teil (transponiert)  
1st part (transposed)

2. Teil (vereinfacht)  
2nd part (simplified)

**110.** Die vorigen drei Correnten, obwohl jede von besonderer Eigenheit, wiesen als gemeinsames Merkmal eine rhythmisch bestimmte, virtuosenhafte Haltung auf; ganz andere Töne werden in diesem Satze angeschlagen, der wohl in seiner Art als der schönste der ganzen Sammlung gelten darf. Es läßt sich kaum etwas Ergreifenderes denken, als dieser über dem gleichmäßig pulsierenden Basse in weich-schwankender Bewegung dahinfließende Gesang, der sich in seiner sprechenden Innigkeit gar nicht genug tun kann und die üblichen Grenzen der Form ins Ungewohnte hinaus weiten muß, um für seine Langatmigkeit Raum zu finden. Und mit welch einfachen Mitteln wird hier

(The "Partiten" — or "Partitas", — have also been called 'German Suites', analogous to the French and English Suites. It is uncertain how the two latter names originated; the French are said to be so called on account of their concise forms, and tradition has it that the English were composed for an Englishman of high rank (?).

**104.** The Allemanda may be easily transformed into an Allemande; it is only necessary to resolve it into evenly flowing semi-quavers, in which process scarcely a note need be changed:

**105.** In the first version, the first half of the bar ran thus:



Compare the remarks on the three preceding Allemandes.

**106.** The 'false relation'  $D\sharp - D$  is an intended harshness. We find the same thing at

**107**, where again  $D\sharp$  would be less harsh.

**108.** The cadential figure to the sub-dominant with the succeeding return to the tonic is a sign of the beginning of the last part. The second part, therefore, falls into two unequal sections:

I	II
8	12
	5 + 7

On the last beat the *D* in the right hand (only present as a reverberation of the previous semi-quaver) becomes  $D\sharp$  in the left hand.

**109.** Except for the high  $F\sharp$ , the upper voice is identical with that of the penultimate bar in the 1st part, but the harmonic basis is different:

**110.** The three preceding Correntes, each having its own special peculiarity, display as a common distinctive feature, a rhythmically accentuated and virtuos-like character; very different is this movement, which in its way may perhaps be considered the most beautiful of the whole collection. It is difficult to conceive of anything emotionally more moving than this song, with its gentle rise and fall, flowing on above the rhythmical pulsing of the bass, finding no limit to its expressive fervour, and obliged to extend the usual bounds of the form to unwonted lengths in order to find room for its prolixity. And by what simple means the greatest effect is obtained! No more than two voices;



die höchste Wirkung erreicht! Nicht mehr als zwei Stimmen; so gut wie keine dynamischen Kontraste; Simplizität der Harmonie; Verzicht auf kunstvolle Kombinationen: nur reine Linie und Melodie. Und doch sehen viele heute noch in Bach einen trockenen Kontrapunktiker: etwas, das an zopfige Zeiten und langweilige Klavierstunden erinnert. Der Herausgeber hat es als seine Aufgabe betrachtet, dem Studierenden durch die ausführlichen Bezeichnungen und Erläuterungen zunächst die technische Wiedergabe und das Verständnis für den Bau der Komposition zu erleichtern, dann aber — und das ist die Hauptsache — ihm die Augen dafür zu öffnen, daß es sich bei Bach nicht um etwas »Klassisches« im Sinne von historisch-Totem handelt, sondern um blühende und lebendige Kunst, die, bei aller souveränen Herrschaft über das Handwerk und Vollendung des Formellen, doch vor allem zu unserem Gefühl spricht und unser Inneres ergreift — fast zwei Jahrhunderte alt und trotzdem heute noch ebenso frisch und jung wie damals.

**111.** Inversion der Figur in Takt 4.

**112.** Im Original sind dieser und die analogen Takte so notiert:



Die Erfahrung lehrt, daß der Punkt den Schüler verleitet, das 32stel zu kurz zu nehmen, wodurch Hast und Unruhe entstehen. Da es in der Corrente besonders auf weiche und glatte Konturen ankommt, so wurde die von Bach selbst in der Partita Cmoll (Bd. IX, S. 18, Zeile 2) angewendete Schreibweise mit dem übergebundenen 32stel substituiert.

**113.** Die nächsten neun Takte sind eine Transposition der Takte 10—18 im 1. Teil. Die darauffolgenden vier Takte sind eingeschoben, um zur Haupttonart zurückzuleiten.

**114.** Rhythmisch-melodische Steigerung gegenüber den beiden 16teln des 11. und 12. Taktes im 1. Teil.

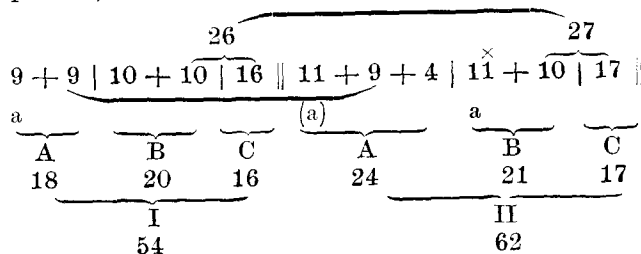
**115.** Von hier an werden die entsprechenden Takte des 1. Teiles (beinahe dessen Hälfte) mit geringen Modifikationen (die der Schüler selbst feststellen möge) wiederholt.

**116.** Die Oberstimme greift nicht auf die Parallelstelle Takt 44 ff. zurück, sondern auf Takt 23 ff.; beide sind im Grunde dasselbe, wie aus ihrer Zusammenstellung hervorgeht:



**117.** Wieder ein schlagendes Beispiel von der Wichtigkeit, die Bach der geraden Zahl in den Proportionen beimaß: um den 11taktigen Abschnitt (im Plan mit × bezeichnet) auszugleichen, wird der drittletzte Takt um das doppelte erweitert (hier Tonleiter, dort Arpeggio). Die Summe der Takte ist in beiden Teilen eine gerade, obgleich B und C im 2. Teile eine ungerade Taktanzahl aufweisen.

Übersicht über die Struktur, zur Veranschaulichung der gleichen Stellen: (a bedeutet das Hauptmotiv)



practically no contrasts of light and shade; simplicity of harmony; relinquishment of all ingenious combinations; nothing but pure line and melody. And yet there are many who even today see in Bach a dry contrapuntist, something remindful of antiquated times and tiresome music-lessons. The Editor has looked upon it as his task, in the first place to facilitate for the student the technical rendering, and the appreciation for the structure of the composition, by means of copious indications and explanations; but also — and this is the main thing — to open his eyes to the fact that with Bach it is not a question of something "classical" in the meaning of dead and gone, obsolete, but of flourishing vigorous living art, which, with all its supreme mastery of workmanship, its perfection of the formal side, appeals above all to our feelings, moves our hearts, — almost two centuries old, and in spite of that, as young and fresh today as at that time.

**111.** Inversion of the figure in Bar 4.

**112.** In the original these and the analogous bars have the following notation:



Experience proves that the dot leads to the student's making the demi-semi-quaver too short, causing an impression of haste and unrest. A soft and smooth outline being the main consideration in the Corrente, the Editor has substituted the notation with the tied demi-semi-quaver, used by Bach himself in the C minor Partita. (Vol. IX, Page 18, Line 2.)

**113.** The next nine bars are a transposition of Bars 10—18 in the 1<sup>st</sup> part. The 4 bars which follow are interpolated in order to lead back to the principal key.

**114.** Working-up of rhythm and melody as compared with the two semi-quavers of the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> bars in the first part.

**115.** From here on, the corresponding bars of the 1<sup>st</sup> part (almost the half of it) are repeated, with slight modifications (which the student should find out for himself).

**116.** The upper voice does not revert to the parallel passage Bar 44 ff., but to Bar 23 ff.; fundamentally they are both the same, as may be seen by combining them:



**117.** Another striking example of the importance attached by Bach to the "even number" in the balance of proportion: in order to equalize the section of 11 bars (marked in the plan ×), the last bar but two has been extended to the double (here scale, there arpeggio). The sum of the number of bars in both parts is even, although B and C in the 2<sup>nd</sup> part show an uneven number of bars.

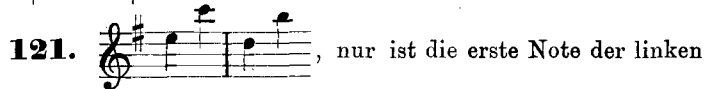
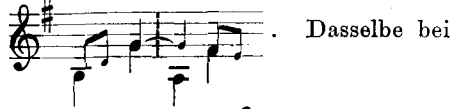
Plan of the structure, to illustrate the passages which are alike: (a indicates the principal motive)



(schon in Takt 4).

**119.** In der linken Hand ungenaue Inversion des Anfangsgedankens.

**120.** Dritter Teil (Umkehr). Der motivische Sinn ist:



Hand eine Oktave tiefer zuerteilt.

**122.** Diese vier Takte sind eine Variante der vorigen vier. Trotzdem werden sie dem Originalstich zufolge noch einmal wiederholt. In anderen Handschriften fehlt die Repetition (im Autograph das ganze Stück). Die Wiederholung ungerechnet, ist das Verhältnis der drei Teile 12—8—12 Takte.

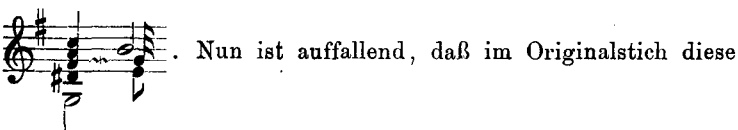
**123.** Die Sarabande, die ausnahmsweise mit einem Auftakt beginnt (siehe Anm. 68 des 9. Bandes), steht im Original im  $\frac{3}{4}$ -Takt. Die Gründe für die Versetzung in den  $\frac{3}{2}$ -Takt sind in Anm. 12 zur *B*dur-Partita angeführt. Es kann dieses Verfahren um so weniger Bedenken erregen, als Bach es in der Gigue der *E*moll-Partita selbst angewendet hat: in der ersten Fassung ist sie im  $\frac{4}{4}$ -Takt niedergeschrieben. Hier ist die Gefahr einer zerstückten und zerrissenen Vortragsweise noch größer als in der *B*dur-Sarabande, da lange Noten mit minimalen Werten (64 teln) abwechseln, die leicht den Charakter der Plötzlichkeit und Überhastung bekommen (ein ähnlicher Fall liegt in dem Rezitativ der Chromatischen Fantasie vor). Wie immer, so sind auch hier zwei Regeln im Auge zu behalten: 1. die kleinen Noten müssen nicht als Passagen, sondern als melodische Linien betrachtet werden; 2. es sind die Hauptpunkte der Melodie, das »Gerüst« zu suchen, welches unter der Ornamentik verborgen ruht. Um also die wunderbaren Arabesken der Kantilene in ihrer ununterbrochen strömenden Einheitlichkeit zu fühlen und wiederzugeben, wird man gut tun, als Übung die Sarabande ausschließlich auf den punktierten Rhythmus zurückzuführen, ungefähr auf folgende Weise:

3. Teil; jeder der drei Teile zählt 12 Takte.

3rd part; each of the three parts numbers 12 bars.



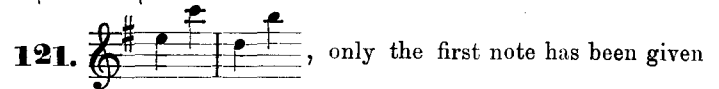
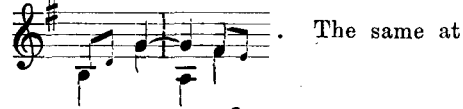
**124.** In der früheren Fassung steht ein Mordent vor *g*:



(as already found in Bar 4)

**119.** In the left hand an inexact inversion of the initial phrase.

**120.** Third section (Return). The thematic meaning is:

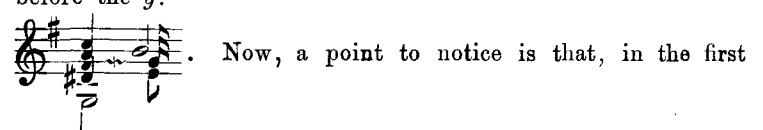


to the left hand an octave lower.

**122.** These four bars are a variant of the preceding four. All the same, according to the original edition they are repeated once again. In other manuscripts, the repetition is missing (in the autograph, the whole piece). Without counting the repetition, the proportion of the three sections is 12—8—12 bars.

**123.** The Sarabande, which, by way of exception, begins on an up-beat (see Remark 68, Vol. IX) is written in the original in  $\frac{3}{4}$  time. The reasons for changing it to  $\frac{3}{2}$  time are given in Remark 12 on the *B* $\flat$  major Partita. This treatment can hardly meet with objections, as Bach himself has employed it in the Gigue of the *E* minor Partita; in the first version it is written in  $\frac{4}{4}$  time. The risk of a disjointed, incoherent style of rendering is here even greater than in the Sarabande in *B* $\flat$  major, owing to the alternation of long notes with those of minimal value (semi-demisemiquavers), which is liable to produce an impression of abruptness and hurry (the same thing is found in the Recitative of the Chromatic Fantasy). As usual, here again there are two rules to be observed: 1. the quick notes must not be regarded as passage-work, but as an integral part of the melodic line; 2. the essential points of the melody, the "framework" must be sought, which is hidden under the ornamentation. In order, therefore, to feel and to reproduce the wonderful arabesques of the Cantilene in their uninterruptedly flowing unity, it would be wise, for practice, to reduce the Sarabande down to the dotted rhythm only, approximately as follows:

**124.** In the earlier version there is an inverted mordent before the *g*:




Verzierung vor der Hauptnote (allerdings im Tenor) ausgeschrieben ist, ein Beweis, daß es bei Bach nicht so regelmäßig zugeht, wie man nach den Angaben der Theoretiker annehmen


sollte. Ähnlich in Takt 7 der älteren Version:



Nach Analogie dieser Stellen hat der Herausgeber sämtliche Mordente der Sarabande ausgeschrieben.

**125.** Über die ungenaue Behandlung des Punktes bei Bach II (vgl. Anm. 68).

In der Figur  steht der Punkt gewöhnlich für ein übergebundenes Zweiunddreißigstel. Zweifellos ist dies der Fall in der Ouvertüre *D*dur; die Pause in Takt 13 beweist es. Wie bei dem unter 68 besprochenen Rhythmus, so ist es auch hier merkwürdig, daß neben der unkorrekten Aufzeichnung öfters die korrekte sich vorfindet, so z. B. in der sehr ähnlichen Ouvertüre

der Partita *H*moll (Bd. XIII), wo durchgängig  geschrieben ist. Da diese Komposition sechs Jahre nach der *D*dur-Partita erschien, könnte man meinen, Bach sei im Laufe der Zeit genauer geworden, doch erweist sich diese Ansicht als irrig, denn in der Ouvertüre der noch sieben Jahre später veröffentlichten Goldberg-Variationen wendet er wiederum die alte Schreibart an. In vielen Sätzen der Partiten begegnet man dem übergebundenen 32stel statt des Punktes, so in der Sarabande *B*dur, den Allemanden *A*moll und *E*moll usw.


Wo nun aber, wie in der Sarabande *B*dur und hier, beide Arten nebeneinander auftreten, scheint die Annahme berechtigt, daß Bach einen Unterschied der Ausführung beabsichtigt hat. Freilich muß zugegeben werden, daß diese Schlußfolgerung nicht durchaus beweiskräftig ist, denn auch in der Behandlung der Verzierungen, besonders der Vorschläge, lassen sich Verschiedenheiten der Niederschrift feststellen, die nicht notwendigerweise Verschiedenheit der Wiedergabe zu bedeuten brauchen. Doch ist es kaum glaublich, daß Bach kurz hintereinander einmal so und einmal anders schreiben und damit genau dasselbe meinen sollte.

In Stücken, welche keine Pausen enthalten, die einen Schluß zulassen, ist, wie bei dem gegen Triolen gesetzten punktierten Rhythmus, so auch hier die Übereinanderstellung der Noten ein sicherer Wegweiser. Der in Frage stehende Takt der Sarabande ist innerhalb der Partiten die einzige in dieser Beziehung unzweideutige Stelle; Bach-Gesellschaft und Steingraber setzen beide das erste 32stel über den Akkord der linken Hand, so daß es mit den beiden anderen zusammen als Triole gespielt werden muß:



Das entspricht auch dem inneren Gefühl, welches hier dieselbe Geltung der punktierten Note und eine rhythmische Steigerung des letzten Sechzehntels (drei statt vorher zwei Noten) verlangt. Ob dagegen in der Allemande *D*dur (T. 13) und der Sarabande *G*dur (T. 31) Triolen gemeint sind, muß unentschieden bleiben, weil dort die Stellung der Noten keinen Aufschluß gibt und die Schreibweise ohne Punkt nicht vorkommt.

Alles hier Gesagte findet ebenfalls Anwendung auf die ver-

kleinerte Form , die in den Partiten auch nur ein-


printed edition this grace-note is written out before the principal note (but in the tenor) a proof that with Bach, things do not always go by rule to the extent that, according to the assertions of the theorists, we might expect. We find the same


thing in Bar 7 of the older version:



Analogous with these passages, the Editor has written out all the inverted mordents of the Sarabande.

**125.** Concerning the inexact notation in the treatment of the dot in Bach's works II (compare Remark 68).


In the figure  the dot is generally meant to represent a tied demi-semiquaver. This is doubtless the case in the Overture in *D*major; the rest in Bar 13 proves it. As in the rhythm commented upon in Remark 68, so here it is remarkable that the incorrect notation is frequently found side by side with the correct one, thus for example in the very similar Overture

of the Partita in *B*minor (Vol. XIII), where  is found all the way through. As this composition appeared six years after the Partita in *D*major, it might be supposed that in the course of time, Bach had become more exact, but this supposition proves erroneous, for in the Overture to the Goldberg Variations, published another seven years later, he again employs the old notation. In many of the movements of the Partitas we meet with the tied demi-semi-quaver instead of the dot, for instance in the Sarabande in *B* major, in the Allemandes in *A*minor and *E*minor &c. But where both forms appear side by side, as in the Sarabande in *B* major and here, the inference that Bach intended a difference in the execution seems justifiable. It must however be admitted that this argument is not always conclusive, for in the treatment of the graces, especially the appoggiaturas, differences in notation may be discovered which do not necessarily indicate differences in execution. Nevertheless it is hardly believable that Bach should write, one shortly after the other, first the one way, then the other, meaning exactly the same thing with both. In pieces containing no rests from which a conclusion may be drawn, the placing of the notes one over the other, as here, is a safe guide, as in the dotted rhythm placed in opposition to triplets. The bar of the Sarabande in question is, amongst the Partitas, the only one which is not ambiguous in this respect; the Bach-Gesellschaft and Steingraber both place the first demi-semiquaver over the chord in the left hand, so that it must be played together with the two others as a triplet:




This responds also to one's inward feeling, which demands here the same value of the dotted note, and rhythmically an intensification of the last semi-quaver beat, (three instead of two notes, as before). Whether, on the other hand, in the *D*major Allemande (Bar 13) and in the *G*major Sarabande (Bar 31) triplets are meant, must remain undecided, because the position of the notes there gives no clue, and the notation without the dot does not occur.

All that has been said here applies equally to the form in

notes of lower value:  which, only once in the Partitas,

mal in nicht mißzuverstehender Weise so über die linke Hand gesetzt ist, daß die 64stel eine Triole darstellen, nämlich in der Allemande *E*moll (T. 13). Auch Bischoff hat diese Einteilung und stellt sich damit in Widerspruch zu dem, was er in einer Fußnote zur *D*moll-Sonate sagt: »der Punkt repräsentiert nur  $\frac{1}{64}$ ; also keine Triole!« Und gerade in dieser Sonate


schreibt Bach sechs Takte später das 64tel aus: , was unserer Folgerung nach besagen würde, daß er da, wo er den Punkt setzt, Triolen verlangt.


Daß er die Triole nicht als solche bezeichnet, wie hier zwei Takte später, ist nicht weiter verwunderlich, da er auch in dieser Hinsicht keineswegs konsequent verfährt; manchmal, wie in der Sarabande *A*moll und der Allemande *D*dur setzt er über die drei Noten das Triolenzeichen, manchmal fehlt es, so z. B. in dem Menuett *D*dur, der Allemande *G*dur und dem Tempo di Gavotta *E*moll.

Obleich nun der Herausgeber hier (wie auch in der Sarabande *B*dur, Takt 7 und 11, und der Ouvertüre *D*dur (T. 10) die Ausführung der 64stel (in unserem Texte 32stel) als Triole für angemessen hält, wagt er doch aus den bei 68 angeführten Gründen nicht zu behaupten, daß mit der obigen Darlegung Bachs Intention unwiderleglich nachgewiesen sei. Zum Glück handelt es sich um so kleine Differenzen, daß die Frage eigentlich mehr eine theoretische bleibt und die praktisch-künstlerische Wiedergabe davon nicht berührt wird.





**126.** Die durch den Vorschlag (gleichviel, ob er lang oder kurz ausgeführt wird) hervorgerufenen Quinten sind zwar der Regel nach unzulässig, aber doch anscheinend beabsichtigt und vom ästhetischen Standpunkt aus klangschön und deshalb einwandfrei: wer sich vor ihnen scheut, kann statt des Vorschlags einen Mordent auf dem *g* anbringen.

**127.** Wie aus der Stellung der Noten hervorgeht (vgl. 125), ist das Sechzehntel nach dem letzten Triolenachtel zu spielen.

Schwierigkeit bietet die Ausführung der Gruppe  gegen die Triolen. Als Hilfsmittel kann man folgende Einteilung ver-

suchen: . Besser ist es jedoch, »horizontal« zu hören,

d. h. die Triolen möglichst mechanisch-unbewußt weiterlaufen zu lassen und die ganze Aufmerksamkeit der anderen Hand zuzuwenden, sie rhythmisch-unabhängig zu machen. (Oder, wie es ein bekannter Herausgeber in vollem Ernst ausgedrückt hat: mit dem linken Ohr auf den Baß, mit dem rechten auf die Oberstimme zu hören!!)

Merkwürdig ist, daß manchmal statt  sich , ja in der ersten Handschrift sogar einmal  findet. Vielleicht ist nichts anderes gemeint, als daß die Gruppe in einem Griff zusammengefaßt, »geworfen« und vom nächsten getrennt wird, also: .

Auch könnte der stets geigenmäßig empfindende Bach einen Akzent auf der ersten Note mit dieser Schreibweise haben andeuten wollen: aber ausführbar war der auf dem Clavicymbal nicht.


Die zweite Hälfte des Motivs ist die Umkehrung der ersten. Dies ist noch klarer in der älteren Fassung, wo das Thema beim letzten Auftreten so lautet:



Dieser Gedanke ist das einzig Thematische an der Gavotte; alles andere ist aus der Zusammenstellung des punktierten

in a way incapable of misconstruction, is so placed over the left hand that the semi-demisemiquavers form a triplet, that is, in the Allemande in *E*minor (Bar 13).

Bischoff also gives this division, thereby contradicting what he says in a foot-note to the *D*minor Sonata: "the dot represents only a semi-demisemiquaver; so there is no triplet!" And in this very Sonata, 6 bars further on, Bach writes out the semi-


demisemiquaver: , which according to our method of deduction, would indicate that where he puts the dot, he wants triplets.


That he does not mark the triplet as such, as here two bars later, need not surprise, for in this respect too he does not always act consistently; sometimes, as in the Sarabande in *A*minor and the Allemande in *D*major, he puts the triplet-sign over the three notes, occasionally it is missing, thus for example in the Minuet in *D*major, the Allemande in *G*major, and the Tempo di Gavotta in *E*minor.

Now although the Editor considers the interpretation of the semi-demisemiquavers — in our text demi-semiquavers — as a triplet to be the best, both here, as also in the Sarabande in *B* major, Bars 7 and 11, and in the Overture in *D*major, Bar 10, he nevertheless, for the reasons given in Remark 68, does not venture to assert that with the explanations given above, Bach's intentions are indisputably proved. Fortunately the differences under discussion are so small that the question is really more theoretical, and the practical execution, from an artistic point of view, is not affected by it.


**126.** The consecutive fifths resulting from the appoggiatura, (no matter whether played long or short) though not allowed by rule, are apparently intended, sound well from an aesthetic point of view, and are therefore unobjectionable: anyone preferring to avoid them can play an inverted mordent on the *G* instead of the appoggiatura.



**127.** As is evident from the position of the notes, (compare Remark 125) the semi-quaver must be played after the last quaver of the triplet. There is some difficulty in the execution


of the group  against the triplets. The following division

of the notes may be tried as an expedient: . But it is

better to listen "horizontally", i. e. to let the triplets run on mechanically and uncsciously as far as possible, and to devote the whole attention to the other hand, to make it rhythmically independent. (Or as a well-known editor has put it, in full earnest, to listen to the bass with the left ear, and to the upper

voice with the right ear!) It is curious that sometimes 

is found instead of ; indeed, in the first manuscript we even find  on one occasion. Perhaps nothing more is meant than that the group should be grasped into one, as it were,

"thrown off", and separated from the next, thus: .

It is also possible that Bach, who always seemed to have the violin in mind, might have intended to indicate an accent on the first note, with this way of writing; but on the clavicembalo (harp-sichord) this would not have been possible of execution.

The second half of the motive is the inversion of the first. This is still clearer in the older version, where the subject in its last entry is as follows:



This is the only bit of thematic work in the Gavotte; all the rest is formed from the juxtaposition of the dotted rhythm

Rhythmus mit den Triolenläufen gebildet. Wie Bach die »gezackten« Formen während der Komposition der Partiten immer mehr bevorzugte, ist daraus ersichtlich, daß sie in dieser letzten, mit Ausnahme der Fuge und des Air überall, meist vorherrschend auftreten.

**128.** Anfang des 3. Teiles (12—10—10 Takte), der nur die zweite (umgekehrte) Hälfte des Themas bringt: dadurch wirkt dessen letzter Eintritt in der Haupttonart neu und frisch. Jeder Teil bringt das Thema zweimal.

**129.** Wie in der französischen *D* moll-Suite, ist der Tanzschritt, dem die »Gigue« ihr Entstehen verdankt, durch Aufgeben des 3teiligen Rhythmus gänzlich unkenntlich geworden. Dagegen ist alles andere, was diese Form charakterisiert, besonders stark unterstrichen und bis zur letzten Konsequenz entwickelt: das ursprünglich nur angedeutete Fugato wird zur vollständigen Fuge; die den 2. Teil sonst eröffnende Inversion des Themas wird bis zum Ende durchgeführt (nur ganz zuletzt tritt das Thema noch einmal in der Originalgestalt auf); die größeren Zwischenspiele werden zu einem, welches jedesmal mit Umkehrung der Stimmen und kleinen Modifikationen wiederholt wird; das alles im Rahmen der beiden ungefähr gleich langen Repetitionsteile. Wie diese beiden sich entsprechen, zeigt das folgende Schema: (A = Thema im Alt, V = Umkehrung des Themas im Alt, Zahlen bedeuten Takte, Klammern Zwischenspiele. Das Thema ist 2taktig):

I	II
24	28
A S (2) B	V (2) S
(4 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> ) = (4 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> )	
A	S V
(4 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> ) = (3 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> )	
A	V (2) S
3 = 2	

Das Thema, welches sich in seiner ersten Hälfte zur None aufwärts und dann wieder zur Anfangsnote absteigt, besteht aus einem zweimal sich übereinander schichtenden Motiv und abschließender Kadenz:



Die synkopierenden Noten des Kontrapunkts, welche sich zwischen die Hauptnoten des Themas drängen, bringen zu diesen teils vorweggenommene, teils verspätete Harmonien:



Die frappierende harmonische Kühnheit — man hat den Eindruck, daß die Stimmen wie Feuerstein und Stahl aufeinander treffen und Dissonanzenfunken sprühen — findet ihre Erklärung einmal in den nachschlagenden Achteln des Kontrapunktes, die oft hart klingende Wechselnoten bringen, dann

with the triplet runs. Bach's growing preference for "jagged" forms during the composition of the Partitas, is seen from the fact that in this last one, with the exception of the Fugue and the Air, they are employed everywhere, and are chiefly predominant.

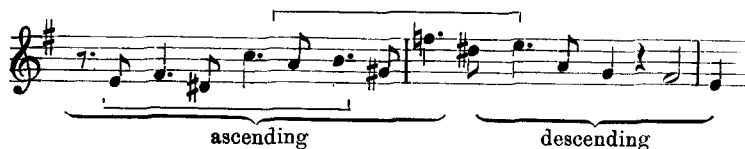
**128.** Beginning of the 3<sup>rd</sup> section (12—10—10 bars), in which only the second (inverted) half of the subject appears; thus giving to its last entry in the principal key an effect of novelty and freshness. The subject appears twice in each section.

**129.** As in the French Suite in *D* minor, the dance-rhythm to which the "Gigue" owes its origin has become quite unrecognizable, owing to the abandonment of the 3-part rhythm. On the other hand, every thing else which characterizes this form is especially emphasized, and every possibility developed: the Fugato, originally only indicated, becomes a fully worked-out Fugue; the inversion of the subject, with which the 2<sup>nd</sup> section usually opens, is worked out to the end (only quite at the end is there an entry of the subject in its original form); the longer episodes become one, which is repeated each time with inversion of the parts, and slight modifications; and all this within the bounds of the two repetition sections, which are about equal in length.

How these two correspond is seen from the following plan: (A = Subject in the alto, V = Inversion of the subject in the alto, numerals indicate bars, brackets episodes. The subject is two bars long):

I	II
24	28
A S (2) B	V (2) S
(4 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> ) = (4 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> )	
A	S V
(4 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> ) = (3 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> )	
A	V (2) S
3 = 2	

The subject, which in its first half mounts up to the ninth, and then drops again to the initial note, consists of a motive overlapping itself twice, and of a closing cadential figure:



The syncopated notes of the counterpoint, which push in between the principal notes of the subject, form the harmony, partly anticipated, and partly delayed, for the latter:



The astonishing boldness of the harmonies, — an impression of the voices striking one another like flint and steel, and the sparks of dissonance fly around — may be accounted for, firstly, by the quavers of the counterpoint coming as after-beats, and often bringing harsh-sounding auxiliary notes, secondly and chiefly,

aber hauptsächlich in dem Umstand, daß das Ohr nicht zwischen antizipierten und nachgebrachten Harmonien unterscheidet, sondern stets das 3. und 4. Viertel, das 5. und 6. usw. zusammenhört. Also im obigen Beispiel nicht:



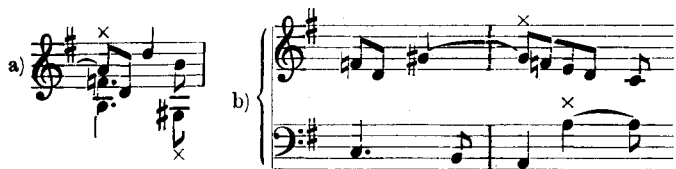
was nichts besonders Außergewöhnliches an sich hat, sondern:



Dazu kommt noch, daß öfters das Fortschreiten von einem Tone zum andern nicht in einer Stimme vor sich geht, sondern daß eine 2. Stimme die Auflösung übernimmt:



oder sogar in einer andern Oktave:





Merkwürdig ist auch das *gis* im letzten Takt, welches nur in der rechten Hand sofort nach *a* geht, links aber erst später nach *a* geführt wird:

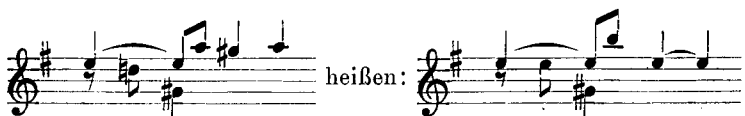


**130.** Es ist sehr schwer, bei den sich kreuzenden Stimmen der rechten Hand die Notenwerte genau zu halten. Man übe dies sorgfältig und stelle sich folgende Notierung vor:



**131.** Das Zwischenspiel führt den Rhythmus des Themas und des Kontrapunkts weiter; neu ist die dritte in gleichmäßigen Vierteln sich bewegende Stimme, die Figur  (aus  gebildet) und die einfachere, sequenzförmige Harmoniefolge.

**132.** Das Zwischenspiel transponiert mit vertauschten oberen Stimmen. Genau müßte es statt



by the fact that the ear does not distinguish between the anticipated and the delayed harmonies, but always hears the third and fourth beats, the fifth and sixth, and so on, together. Thus in the example given above, not:



in which there is nothing very extraordinary, but:



In addition it frequently happens that the progression from one tone to another does not take place in the one voice, but that a second voice takes over the resolution:



or even in another octave:





A curious point too is the *G#* in the last bar, which only in the right hand moves to *A* immediately, but in the left is not led to the *A* until later:

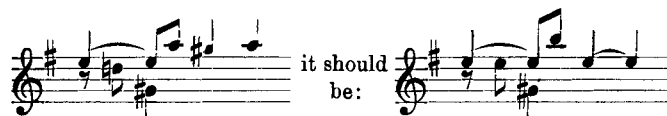


**130.** It is very difficult with the crossing of the parts in the right hand to sustain the notes for their exact value. This should be carefully practised, imagining the following notation:



**131.** The Episode continues the rhythm of the subject and of the counterpoint; as new, we notice the third voice moving in even crotchets, the figure  (derived from ) and the simpler sequential succession of harmonies.

**132.** The Episode transposed with the upper voices exchanged. Strictly speaking, instead of:



**133.** Andere Stimmenvertauschung: der Baß wird zum Sopran (der Alt bleibt), der Sopran wird im Kontrapunkt der Duodezime umgekehrt:

Die Weiterführung entsteht durch neuerliches Vertauschen der Stimmen. Hält man diese Stelle mit Takt 11 zusammen, so erscheint der Sopran um ein Viertel verfrüht:

**134.** Die Umkehrung ist genau bis auf die vier letzten Noten, die eigentlich eine Terz höher sein müßten:

Durch Benutzung des Leittons *dis* mit Auflösung nach der Tonika und Enden auf der Terz (statt der Quinte) wird der *Emoll*-Charakter des Themas erhalten.

**135.** Hier sind die beiden äußeren Stimmen des (nicht transponierten) Zwischenspiels vertauscht; im 3. Takte wiederum Versetzung des Soprans in die Duodezime. Der Schüler studiere die dabei vorgenommenen rhythmischen und melodischen Abweichungen.

**136.** Dieses *dis* läßt sich auf doppelte Art erklären: entweder fehlt die Fortschreitung nach *e*, oder es wird die Harmonie des nächsten Taktes vorweggenommen.

**137.** Das Zwischenspiel transponiert mit vertauschten äußeren Stimmen. Im nächsten Takt wird der Baß des (I.) Zwischenspiels zum Alt, der Sopran zum Baß, der Alt (verstümmelt) zum Sopran. Dabei wird die Sequenz im Gegensatz zu den früheren Stellen in der tieferen Quarte, statt der Sekunde weitergeführt.

**138.** Umkehrung der Stelle T. 37 (2. Hälfte) mit Hinzufügung des Orgelpunktes der Dominante.

**139.** Takt 5 und 6 des 2. Teiles, hier vollstimmig gesetzt.

Egon Petri.

**133.** Other exchanges of parts: the bass becomes the soprano, (the alto remains), the soprano is inverted at the twelfth:

The continuation is contrived by a further exchange of parts. If this bar is compared with Bar 11, it will be seen that the soprano appears one beat too soon:

**134.** The inversion is exact, but for the last four notes, which really ought to be a third higher:

By employing the leading note *D#* with its resolution to the tonic, and the ending on the third (instead of the fifth) the *E* minor character of the subject is preserved.

**135.** Here the two extreme parts of the (untransposed) Episode are exchanged; in the third bar, the soprano is again transposed to the twelfth. The pupil should study the modifications in rhythm and melody made in it.

**136.** This *D#* may be explained in two ways: either the progression to *E* is missing, or the harmony of the next bar is anticipated.

**137.** The Episode transposed, with the extreme parts exchanged. In the next bar, the bass of the Episode (I) becomes the alto, the soprano the bass, and the alto (imperfect) the soprano. At the same time, contrary to the previous passages, the sequence is continued at the interval of a fourth below, instead of at the second.

**138.** Inversion of the passage Bar 37 (2<sup>nd</sup> half) with the addition of the pedal-point on the Dominant.

**139.** Bars 5 and 6 of the 2<sup>nd</sup> section, here in complete harmony.

English translation by Mevanwy Roberts.