

1.75  
JOH. SEB. BACH

# VIOLINSONATEN

SONATES POUR VIOLON VIOLIN SONATAS

I

VIOLINO SOLO

Revue par

Revidiert von

Revised by

JENŐ VON HUBAY

Die Revision ist Eigentum des Verlages

UNIVERSAL-EDITION A. G.

WIEN



## Előszó.

Joachim József egyik nagy érdeme, hogy Bach János Sebestyén hegedűszonátáit nemcsak a koncerttermekben honosította meg, hanem a nyilvánossággal is megszerettette.

Mielőtt Joachim az ő nagy előadó művészetével e gyönyörű művek összes szépségeit feltárta, majdnem ösmeretlenek voltak. Egyes részek ugyan előbb is előadottak nyilvánosan, de mivel a hegedűművészek e művek szellemébe semmiképpen sem tudtak behatolni, sőt ezeknek annyira különleges technikáját sem tudták megérteni és érvényesíteni, e kísérletek mindig derűtséget keltve, balul végződtek.

Ekkor jött Joachim. Az ő kiváló alakító képessége és klasszikus előadása sokkal ismeretesebb semhogy ismeretnem kellene.

Midőn én a berlini kir. zeneakadémián Joachim vezetésével tanulmányaimat befejeztem, éppen Bach szolsonátái tették a tananyag legfontosabb részét. Ó David Ferdinand, a hírneves lipcei mesternek sok tekintetben megfelelő kiadását használta, a mely a berlini kir. könyvtárban levő eredeti kézirat nyomán készült. Mégis Joachim sokat változtatott e kiadás előadási jelein, vonásain és ujjrakásain. Én az ő kezétől származó jegyzeteket még ma is őrzem.

Számtalanszor hallottam Joachim előadásában e szonátákat úgy hangversenyekben mint a tauteremben s így alkalmam nyílt az ő mesteri előadását a legfinomabb részletekig megfigyelni.

Miután én jelenleg a hegedűirodalom mesterműveit újból átdolgozom és közkézre adom ezeket pedagógiai működésem céljaira használom, kimerítő

## Vorwort.

Es ist eines der großen Verdienste Josef Joachims, den vorliegenden Sonaten von Joh. Seb. Bach nicht nur den Weg in den Konzertsaal gebahnt, sondern sie auch in der Öffentlichkeit beliebt gemacht zu haben. Bevor Joachim mit seiner großen Interpretations - Kunst alle Schönheiten dieser herrlichen Tonwerke erschöpfend klargelegt, waren sie so gut wie unbekannt. Einige Teile daraus wurden allerdings vorher hie und da von Geigern öffentlich gespielt, doch da dieselben dem Geiste wie der Technik dieser Sonaten mit ihrer eigenartigen Geigentechnik total fremd und unwissend gegenüberstanden, wirkten diese Versuche meistens komisch auf die Zuhörer und jeder Erfolg scheiterte im vorneherein an dem Unvermögen der Ausübenden.

Da kam Joachim und offenbarte diese Tonwerke. Was er aus ihnen machte und schöpfte, das ist heute zu bekannt, um darauf hinweisen zu müssen.

Als ich meine Studien an der Berliner königlichen Hochschule unter Joachims Leitung vollendete, bildete das Studium der Bachschen Solosonaten den wichtigsten Teil seines Unterrichtes. Joachim ließ die sehr verdienstvolle Ausgabe von Ferdinand David benutzen, welche sich auf das in der königlichen Bibliothek zu Berlin sich befindenden Originals stützt. Allerdings änderte Joachim sehr viel an dieser Ausgabe in Bezug auf die Spielart, Bogenstriche, Fingersätze, Vortragszeichen, und ich bewahre alle diese von seiner Hand herrührenden Aufzeichnungen. Unzähligemale hörte ich die Sonaten von ihm in Konzerten wie auch in der Unterrichtsklasse spielen und hatte so Gelegenheit, seine wundervolle Interpretation bis in die feinsten Einzelheiten zu verfolgen.

Da ich im Regriffe bin, die Meisterwerke der Violinliteratur für meine pädagogische Tätigkeit herauszugeben, war es mir eine ganz besondere Freude, diese Sonaten, die ich als einen Höhe-

## Preface.

It is one of Josef Joachims great merits, not only to have introduced the following sonatas of Johann Sebastian Bach into the Concert-Hall, but also to have made them loved by the great public.

They were almost unknown before Joachim played them with his grand art of interpretation, and brought out all the beauties of this magnificent music.

Some parts of these sonatas had been played in public by certain violinists before Joachims time, but as the spirit and the technique of these works were quite strange to the performers, the interpretation made a ridiculous impression on the audience. Any success was made quite impossible on account of the want of knowledge in the performers.

Then came Joachim and his rendering was a revelation. How he played, and interpreted these sonatas is so well-known, that it is not necessary to mention it. When I completed my studies at the Berliner Hochschule under Joachims direction, the study of these sonatas formed one of the most important parts of his teaching. Joachim used the very excellent edition by Ferdinand David, based on Bachs manuscript, to be found in the Royal Library in Berlin. All the same Joachim changed a great deal in this edition, with regard to the manner of playing, bowing, fingering and marks of interpretation, and I kept to all the alterations made by him. I very often had the opportunity of hearing Joachim play these works at concerts as well as during his classes, and so I was able to observe the fineness of his interpretation down to the smallest detail.

As I am publishing the standard works of violin literature in connection with

## Préface.

L'un des plus grands mérites de Joseph Joachim est, sans conteste, celui d'avoir introduit les „Sonates de Bach“ non seulement au Concert mais surtout de les avoir rendues populaires en les faisant connaître, apprécier et aimer du Grand Public. Jusqu'au jour où Joachim, par son admirable et unique interprétation, en eut montré et fait comprendre toutes les beautés, ces „Sonates“ restèrent, pour ainsi dire, à peu près inconnues. Avant cette époque, certains violonistes en jouèrent bien quelques parties mais, ne possédant pas la technique toute spéciale exigée pour l'exécution de ces oeuvres et n'en pouvant non plus saisir toute la profondeur, il en résulta que ces essais frappèrent les auditeurs d'une façon plutôt burlesque. Dans ces conditions tout succès était aliéné d'avance.

Enfin Joachim vint et interpréta ces sonates. Ce qu'il en tira et ce qu'il en fit fut une véritable „Révélation“ On connaît trop la manière dont il les joua pour qu'on s'y étende plus longuement.

Au temps où je complétais mes études à la „Kgl. Hochschule“ de Berlin sous la direction de Joachim, l'une des plus importantes parties de son programme d'enseignement comprenait l'étude des „Sonates“ de Bach. Joachim utilisait pour cela l'édition de Ferdinand David, qui a beaucoup de mérite et qui était tirée du manuscrit original de Bach qui se trouve à la Bibliothèque Royale de Berlin. J'ai conservé toutes les annotations faites par la propre main de Joachim dans les nombreux changements qu'il apporta à cette édition notamment en ce qui concerne les coups d'archet, le doigté, les signes d'interprétation. Aussi bien au concert qu'en classe j'ai bien souvent entendu Joachim jouer ces „Sonates“ ce qui m'a fourni l'occasion de suivre très attentivement et jusque dans ses moindres détails, la façon merveilleuse dont il les interprétait.

Afin de m'en servir moi-même comme moyen pédagogique, je fais paraître une

gouddal és fokozott figyelemmel láttam el e szonátákat, melyeket én a hegedűirodalom legfőbb művei közé sorolok, jegyzetekkel és jelzésekkel. Remélem, hogy ezáltal a sokszor leküzdhetetlennek látszó nehézségeket is tetemesen megkönnyítettem a fiatalabb hegedűszenvedőknek, melynek e művek tanulmányozását nem tudom eléggé ajánlani, biztos támaszt nyújtok a tökéletes és stilszerű előadáshoz.

E művek előadására vonatkozólag, általánosságban a következő megjegyzést teszem: Bach szellemében és stílusában kell azokat előadni. Igen nehéz e szavak értelmét magyarázni: „Bach, Beethoven vagy Mozart szellemében előadni“. Első sorban mindenkinek saját zenei érzésére kell támaszkodnia, hogy a mesterművekben lakozó szellemet megértse és kifejezésre juttassa. De hogy teljesen megértsük Bach mélyen érzett, ihletett zenéjének jellegét és nagyságát, menjünk egy székesegyházba és hallgassuk ott meg egyik nagyszerű orgonaművét. Egy ilyen műben minden szóles, plasztikus és nagy kötvonalokban van tartva, minden ütem szelleme nagyságáról és érzelme mélységéről tanuskodik. Csak egyféleképpen lehet Bach zenéjét helyesen interpretálni: ha minden személyes önérvényesülési törekvést háttérbe szorítunk és iparkodunk az ő egyszerű és mégis magasztos szellemének magaslataihoz felemelkedni.

E hat hegedűszonátában különös gazdagságban tárul eléink Bach szelleme. Valóságos zenei pillérek ezek. A technika szempontjából pedig valóban egyedülállóak. Rendkívüli mértékben meghaladják úgy tartalmilag mint technikailag mindazt, amit Bach idejében hegedűre irtak, sőt még ma is utólérhetetlenek maradtak.

punkt der Violinliteratur betrachte, in jeder Beziehung so genau zu bezeichnen, daß über die beste und leichteste Art der Ausführung, der oft großen ungewohnten Schwierigkeiten, in keiner Weise mehr ein Zweifel bestehen kann.

Ich hoffe, damit allen jungen Violinkünstlern, denen das Studium der vorliegenden Werke nicht genug empfohlen werden kann, einen sicheren Weg zur wirklich formvollendeten und schönen Wiedergabe zu zeigen.

Für die Interpretation dieser Sonaten im allgemeinen möchte ich folgendes bemerken: Sie sollen durchaus im bachischen Geiste und Stil gespielt werden. Es ist schwer, den Sinn der Worte: „im bachischen, beethovenschen, mozartschen Geiste und Stil spielen“ zu erklären. Er stützt sich in erster Linie auf das ursprüngliche musikalische Empfinden den wahren Geist der einem Kunstwerk inneohnt, erfassen und wiedergeben zu können. Um das Edle, tief Innerliche der Musik von Bach zu empfinden, höre man sich in einer Kathedrale den weihelichen Vortrag eines seiner herrlichen Orgelwerke an, dann wird man das Wesen, die Größe des Bachschen Geistes verstehen. Alles ist breit, plastisch in großen Linien gehalten, von einer geradezu wunderbaren Kraft des Geistes und tiefen innerlichen Empfindung und Wärme. Es gibt nur eine Art und Weise, Bach richtig und wirklich bachisch zu spielen, die darin gipfelt: sich zu den Höhen seines einfachen und doch so großen Geistes emporzuschwingen. Jedes kleinliche persönliche Nebenempfinden, jedes „sich selbst“ spielen wollen ist falsch.

In ganz besonderer Fülle hat Bach seine Größe auch in diesen vorliegenden sechs Violinsonaten offenbart. Es sind wahre Tongebäude. Ganz eigenartig stehen sie in Bezug auf ihre technische Anlage da. Sie überragen turmhoch das, was zu Lebzeiten Bachs für die Violine geschrieben worden ist, und selbst heute noch stehen sie unerreicht da. Die Polyphonie ist in diesen Sonaten ebenso reich wie in seinen anderen Werken. Das

my own teaching, it was a special pleasure to me to revise these Sonatas — which I consider one of the most important works written for the violin — in such a manner, that no doubt may be left as to the best and easiest way of mastering the great and unusual difficulties which they contain.

I hope to show by this to all young violin-artists, to whom the study of the following sonatas cannot be too strongly recommended — a sure way to a really perfect and beautiful rendering of the same.

For the interpretation of these sonatas in general I make the following remarks. They must be played absolutely in the spirit and style of Bach. It is difficult to explain the meaning of the words to play in the spirit and style of Bach, Beethoven, of Mozart, etc. It depends in the first place on the innate musical feeling of being able to conceive and to render the real spirit of an art-work. The best way to feel the nobility and depth of the music of Bach, is to hear, one of his wonderful works for Organ, played in a big cathedral, then the greatness of Bach's soul will be understood. His music is formed on grand plastic and majestic lines, with a real spirit of great power and deep feeling. There is only one way to play Bach really well — that is to rise to the height of his genius — so simple, and yet so great and not attempt to put in ideas of one's own.

Bach has revealed his greatness to the full also in the following six sonatas for violin. They are monuments of music. As regards technic they are quite unique and, they surpass all that was written for violin in the lifetime of Bach. Even to-day there is nothing that comes up to them in this respect. The polyphony in these sonatas is as rich as in his other works. The independent leading of the principal and accompanying voices together with the bass on the violin had been only possible by

nouvelle édition des chefs-d'œuvre de la littérature du violon et je suis tout particulièrement heureux de pouvoir publier des œuvres d'une si haute importance accompagnées de mes annotations ce qui, sans nul doute, et c'en est le point principal, permettra de mieux surmonter et avec une plus grande facilité, les nombreuses difficultés qu'elles contiennent.

En publiant cette nouvelle édition, j'espère que tous les jeunes artistes, auxquels on ne saurait assez recommander une étude approfondie de ces œuvres, me sauront gré de leur avoir tracé la voie qui les conduira au but, c'est-à-dire à l'interprétation parfaite.

D'une façon générale, pour l'interprétation de ces „Sonates“, je tiens à bien faire remarquer ceci: elles doivent être jouées en y mettant „l'esprit“ et „le style“ de Bach.

Expliquer le sens de „jouer en employant le style de Bach, de Beethoven ou de Mozart“ est assez difficile. Le sentiment du style est lié, en première ligne, au sens musical inné de celui qui sait trouver puis exprimer les sentiments de l'âme et de l'esprit d'une œuvre d'art. Si l'on veut comprendre et sentir toute l'élevation et la profondeur de la musique de Bach, il n'y a qu'à pénétrer dans une église où l'un de ces remarquables organistes sait si humainement faire chanter son instrument en exécutant une des œuvres pour orgue de Bach. Alors on sera saisi par la grandeur et la nature du génie de Bach: tout y est plastique, de grande envergure et l'expression comme le sentiment en sont profonds.

Il n'y a qu'un moyen de jouer Bach comme il doit l'être: c'est de s'élever au niveau de son esprit si simple et à la fois si grand et de l'interpréter sans prétendre y mettre trop de soi. C'est dans ces „Six Sonates“ pour violon que Bach a aussi révélé toute sa grandeur: ce sont de véritables monuments musicaux. Leur construction technique sort du cadre ordinaire et ces œuvres surpassent de beaucoup le niveau de la littérature du violon au temps de Bach; aujourd'hui



E szonátákban a polifonia épp oly gazdag mint a többi műveiben. Az önállóan föllépő és tovább vezetett fő- és mellékszólamokat a hozzá tartozó alaphangokkal egyidejűleg megszólaltatni a hegedűn csakis akkordokkal lehet. Ez az, ami aránytalanul meghaladta a Bach-korabeli hegedűsök tudását; sőt még ma is valóságos próbaköve a technikai készségnek e művek kifogástalan előadása.

A technikai részekre vonatkozólag megjegyzéseim a következők: Nagy fontosságú az oly nagy szerepet játszó akkordok szép és csengő előadása; mindig egyszerre, tömören, szélesen és ércesen kell megszólaltatni. Miután egyhárom-négy szólamú akkord hangjait egyszerre kitartani nem lehet, minden akkordnál külön jeleztem, mely hangokat kell kitartani. Ha egy akkord alaphangja egyszerre a dallamot is tovább vezeti, mint pl. az első szonáta Siciliano-jának negyedik üteme harmadik negyedén, az akkord egyszerre játszandó és semmi esetre nem fölülről lefelé a melodikus alaphang kitartása céljából. Ez által egy elenyésző megszakítás következik be a melodikus alaphang és a következő hang között; azonban e megszakítás csak látszólagos. Ha csengően játszik az akkord alaphangját, az a valóságban tovább hangzik, bár a vonó már nem is érinti a húrt. Ez által ideális kapcsolat létesül a két hang között:



A kísérő szólam hangjai rövidebbek mint a vezető szólaméi. A mellékszólam teljesen alárendeli magát a főszólamnak, a mely mindig uralkodik. E tekintetben is pontos jelzéseimre utalok. Az első és

selbstständige Auftreten und Weiterführen der Haupt- und Nebenstimmen im Vereine mit den dazugehörenden Bässen konnte auf der Violine nur durch Akkorde erzielt werden. Das ist es, was in ganz unverhältnismäßiger Weise das technische Können der Geiger zu Bachs Zeiten überschritt, ja selbst heute noch gilt das technisch gute Bewältigen dieser Werke als ein Prüfstein.

Über die besonderen technischen Eigenheiten füge ich hier kurz einige allgemeine Bemerkungen bei.

Die Töne eines Akkordes, deren absolut schöne und klangvolle Wiedergabe von größter Wichtigkeit ist, müssen voll, groß, kräftig und auf einmal erklingen. Da ein drei- oder vierstimmiger Akkord nicht ausgehalten werden kann, habe ich bei jedem Akkord genau angegeben, welche Note jeweils auszuhalten ist. Bildet die Bassnote eines Akkordes zugleich den melodischen Tonschritt, wie zum Beispiel im dritten Viertel des vierten Taktes der Siciliano der ersten Sonate, so wird der Akkord trotzdem auf einmal gespielt, und auf keinen Fall etwa von oben nach unten zu Gunsten der melodischen Bassnote. Es entsteht allerdings dadurch eine minimale Unterbrechung zwischen dieser melodischen Bassnote und der nächsten melodischen Note, aber diese Unterbrechung ist nur scheinbar, denn in Wirklichkeit klingt die melodische Bassnote des Akkordes, wenn derselbe schön und klangvoll gespielt wird, weiter, auch wenn der Bogen die Saite nicht mehr berührt, und stellt durch dieses Weiterklingen eine luftig weich und schön klingende Verbindung zwischen den zwei melodischen Tönen her.



Die begleitenden Mittelstimmen sind meistens kürzer als die Noten der führenden Stimmen zu spielen. Sie sollen sich so unterordnen, daß die Hauptstimme deutlich hervortreten kann. Auch in diesem Punkte verweise ich auf meine genaue Bezeichnung.

using a great many chords. This is just the difficulty which was quite above the technical ability of the violinists in Bachs time and is still above that of the violinists of to-day. I shall add a few short general remarks on the special technical peculiarities. As the beauty and full tone of the chords is of the greatest importance, the notes must be played with great vigour following and all at once. I have marked at each chord every note which has to be held on, as it is impossible to hold on all. If the Bass-note of a chord is at the same time the melodic note — as for instance in the third crotchet of the fourth bar in the Siciliana of the first sonate — the chord must be played all the notes at once, and in any case not from the upper to the lower note in favour of the melodic Bass-note.

It is true, that a little interruption takes place between the melodic Bass-note and the following melodic note; but this interruption is only apparent, only theoretical, because in reality the melodic Bass-note of a chord, when it is really well played, continues to sound, even if the bow ceases to touch the string. This vibration of the string forms the connection between the two melodic notes.

The accompanying middle-voices are to be played mostly shorter than the notes of the leading voices. They must be subordinate, so that the leading voices may be heard quite distinctly. On this point I refer to my exact annotations.



Regarding the figurations especially on the first part of the first and third sonatas, they must be played with great calmness and distinct-

même encore, elles conservent leur genre unique. Ces Sonates ont une polyphonie tout aussi riche que celle des autres oeuvres de Bach. En jouant la voix principale et la voix secondaire (accompagnatrice) unies en même temps aux basses, il fallait employer des accords. C'est là précisément ce qui surpassait de beaucoup les moyens des violonistes du temps de Bach, et, même de nos jours, l'exécution parfaite de ces sonates est, en quelque sorte, la pierre de touche des virtuoses.

Voici quelques observations sur les particularités techniques de ces sonates:

La façon de jouer les accords est de la plus haute importance. Ils doivent être sonores, puissants, remplis de force et les sons de l'accord doivent se produire tous à la fois. Comme un accord à trois ou quatre voix ne peut être soutenu, j'ai indiqué, pour chaque accord, la note qu'on doit soutenir. Si le son mélodique est formé par la note basse d'un accord, comme par exemple au troisième quart de la quatrième mesure de la „Sicilienne“ (première sonate) on doit, malgré cela, jouer simultanément l'accord, mais surtout pas de haut en bas, afin de pouvoir soutenir la note basse. Il se produit, il est vrai, une légère interruption entre cette note mélodique de la basse et la suivante; cette interruption n'est cependant qu'apparente puisqu'en réalité, quand l'accord est bien sonore, la note mélodique de la basse continue à résonner alors même que l'archet ne touche plus les cordes. Par sa résonnance continue, cette note mélodique de la basse sert de lien à la note suivante.



Les notes des voix secondaires (accompagnatrices) sont, le plus souvent, jouées plus brièvement que les notes de la voix principale et doivent s'effacer de façon à permettre à la voix principale de dominer. En cela, il faudra également suivre nettement mes annotations très précises.

harmadik szonáta bevezetéseiben előforduló figurációkat igen nyugodtan és érthetően kell játszani. A ritmikus beosztások könnyű olvasása és áttekintése céljából hosszabb figurációkat nyolcadcsoportokba osztottam.

A tempókat illetőleg sincs biztos támasz és miután sokszor virtuózi túlzással gyorsan vagy unalmasan vontattottan halljuk e műveket, metronom jelzésekkel láttam el a szonátákat.

Végül felemlitem még, hogy bár némely kiadásban a III., IV. és VI. szonáta egész helyesen „Partita“ vagy „Suite“-nek neveztetik, én mégis ragaszkodtam a szonáta elnevezéshez, miután mind a hat szonáta ez elnevezés alatt vált ismertté s a félreértéseket, melyek az új elnevezés által könnyen bekövetkezhetnének, ki akartam kerülni.

## Külön megjegyzések az egyes szonátákhoz.

### I. Szonáta.

Az egész szonátában a g-moll hangnem előjegyzését használtam, tehát az első két tételnél is, melyek dorai és lydiai hangnemből irattak. Az olvasás ezáltal könnyebbé válik. Ugrasztott vonót csak ott kell alkalmazni, ahol a kották fölött pontok vannak. (E megjegyzés az összes szonátákra vonatkozik.) Az adagio utolsó előtti ütemében, valamint a fuga végén egy kis változtatást csináltam, melyet Joachim is használt.

### II. Szonáta.

A második tétel „Double“ nagy könnyedséggel, gyengéden és levegősen játszandó. Hogy ezt érthetővé tegyem, minden kötés után a levegőszünet jelzését alkalmaztam. Anélkül, hogy szünet állana be,

Was die Figurationen, besonders in den Einleitungen der I. und III. Sonate anbelangt, so sollen diese mit größter Ruhe und Deutlichkeit gespielt werden. Um die rhythmischen Einteilungen dieser Stücke übersichtlicher und leserlicher zu gestalten, habe ich längere Figurationen je-weilen in Achtelgruppen abgeteilt.

Da man in Bezug auf die Tempi die Sonaten oft falsch, entweder in virtuosenhafter Schnelligkeit, oder in schleppender Langweiligkeit hört, habe ich, um einen bestimmten Anhaltspunkt über die zu nehmenden Tempi zu geben, metronomische Bezeichnungen beigefügt.

Zum Schlusse bemerke ich noch, daß ich, trotzdem in einigen Ausgaben die II., IV. und VI. Sonate ganz richtig „Partita“ oder „Suite“ bezeichnet sind, den Titel „Sonate“ für alle sechs Werke beibehalten habe. Sie sind alle unter diesem Namen bekannt, und ich möchte etwaigen Mißverständnissen, die leicht durch die geänderte Benennung entstehen, vorbeugen.

## Bemerkungen zu den einzelnen Sonaten.

### I. Sonate.

Für die ganze Sonate habe ich die Vorzeichnung der g-moll-Tonart angewandt, also auch für die ersten Teile, die in der dorischen und lydischen Tonart stehen. Das Lesen wird dadurch erleichtert, Spiccato soll nur dort gespielt werden, wo über den Noten kleine Punkte stehen. (Diese Bemerkung gilt übrigens für alle Sonaten.) Im vorletzten Takte des Adagios, so wie am Schlusse der Fuge habe ich eine kleine Veränderung angebracht, welche auch Joachim stets gemacht hat.

### II. Sonate.

Das Double soll möglichst zart, leicht und luftig erklingen. Ich habe, um dies anzudeuten, in den ersten Takten nach jeder Bindung das Zeichen der Luftpause gesetzt. Ohne, daß direkt eine Pause entsteht, soll die zweite Note je-weilen leicht, aber klangvoll abgehoben werden.

ness. I have divided the longer figurations of these parts into groups of quavers, in order to facilitate the rhythmical reading of them.

As the tempo in which the sonatas are played, is very often taken wrongly — either at a virtuoso-like speed — or in a dragging tedious way — I have marked the correct time as a sure basis.

Finally I notify, that I have kept the name „Sonata“ for all six sonatas — all the same in some editions the II<sup>nd</sup> IV<sup>th</sup> and VI<sup>th</sup>. Sonatas are quite rightly entitled „Partita“ or „Suite“. They are all so well-known by the title Sonata, that I will avoid any misunderstanding, which might occur by changing the name.

## Remarks on the different sonatas.

### I. Sonata.

For the whole Sonata I used the key of g-minor, also for the parts written in the modus lydian and dorian. The reading will be made much easier thereby. Spiccato must be played only where small dots stand above the notes. (This remark holds good for all the sonatas.) In the second last bar of the adagio as well as at the end of the Fuga I made a small change, which Joachim used always to play.

### II. Sonata.

The Double must sound very tender, light and graceful. To show this I have placed an art pause after every slur in the first few bars. After the second note the bow has to be gently raised, without a real pause occurring.

In the second part of the Bourrée I recommend, in the repetition, as conclusion of the piece, the following way to play the last two bars as much grander and more effective.

Les figurations et plus spécialement celles de l'introduction de la 1<sup>ère</sup> et de la 3<sup>ème</sup> „Sonates“ doivent être jouées avec la plus grande tranquillité et la plus grande clarté.

Afin d'en faciliter la lecture, j'ai divisé les très longues figurations en groupes de croches.

On entend souvent interpréter ces „Sonates“ avec des mouvements ou trop précipités ou trop lents. Pour éviter les erreurs, j'ai ajouté les indications métronomiques.

Dans plusieurs éditions les „Sonates“ II., IV. et VI. figurent sous les titres très justes de „Partita“ ou „Suite“. Mais, comme elles sont plus connues sous le nom de „Sonates“, pour éviter des erreurs et malentendus qui pourraient se produire par suite d'un changement de titre, j'ai conservé ce dernier.

## Observations à suivre pour l'exécution des différentes „Sonates“.

### Sonate I.

J'ai donné le sol mineur comme tonalité pour toute la Sonate; il en est de même pour les parties écrites sur les modes „lydien“ et „dorien“ ce qui en facilitera la lecture. Seules, les notes portant des points, doivent être jouées en „spiccato“. Cette observations s'applique à toutes les „Sonates“. J'ai apporté un léger changement, ainsi d'ailleurs que le faisait Joachim, dans l'avant-dernière mesure de „l'adagio“ et à la fin de la „fugue“

### Sonate II.

Le „Double“ doit être joué légèrement et gracieusement. Pour montrer la manière dont on doit le jouer, j'ai placé, aux premières mesures après chaque liaison une „pause factice“. Après la deuxième note, on doit lever légèrement l'archet, sans que pour cela se produise une pause.

Dans la seconde partie de la „Bourrée“ à la reprise on pourrait, comme terminaison, jouer les mesures suivantes:

a második hang után a vonó könnyedén fölemelendő.

A „Bourré“ II-ik részének ismétlése után e szélesebb és hatásosabb bevezést lehet alkalmazni:



### III. Szonáta.

Az Andanteban a kísérő hangoknak egyenlő tartamúknak kell lenni, úgy kell hangzaniok, mintha egy másik hegedűn játszanák. Ajánlatos, hogy e kísérő hangokat előbb egyedül a vezető szólam nélkül játsszuk.

### IV. Szonáta.

A Chaconne (Ciacona) a XIII-ik századból származó olasz és spanyol eredetű komoly lassú tánc  $\frac{3}{4}$  ütemben. 8 ütemes témából áll, amelyre dúrban és mollban tetszés szerinti számú és jellegű változat írható. Magától értetődik ezáltal, hogy a tempo nem lehet egységes az egész darabon át, hanem az egyes változatok jellegéhez mérten a tempó is változik. Rendkívül érdekes Bach híres Chaconne-jának szerkezete és kidolgozása. Egy változat 8 ütemű, de Bach olykor egy változat gondolatát, 2—3 változaton át fokozottan kiszélesíti, kifejleszti. Én ezért a kettős vonalat nem minden 8 taktusos változat után alkalmaztam, hanem csak egy befejezésre juttatott gondolat után. Különös gonddal alkalmaztam a dinamikus jelzéseket, melyeknek betartása e nagyszerű darab előadásának nagy hatása érdekében igen ajánlatos. Megkapó hatást lehet elérni, ha a nagy arpeggio változatot, később d-dúrban a 16-od spiccato változatot, továbbá a vége előtti „poco meno“ változatot egész pianissimo

Im zweiten Teile der Bourré könnte bei der Wiederholung des Stückes folgender, breiter und wirksamer, klingender Abschluß angewendet werden:



### III. Sonata.

Im Andante müssen die Begleitungsnoten von absolut gleicher Dauer sein. Sie sollen so klingen, als ob sie von einer zweiten Geige gespielt würden. Es ist ratsam, daß der Studierende diese Begleitungsnoten zuerst einige Male allein ohne die Hauptstimme übt.

### IV. Sonate.

Die Chaconne (Ciacona) ist ein aus dem 13. Jahrhundert stammender italienischer und spanischer ernster, langsamer Tanz im  $\frac{3}{4}$  Takt. Er besteht aus einem Thema von 8 Takten, über welcher dann eine beliebig große Anzahl von Variationen ganz verschiedenen Charakters — in Dur oder Moll — geschrieben werden können. Es erklärt sich dadurch von selbst, daß das Tempo für das ganze Stück nicht ein einheitliches sein kann, sondern sich dem Charakter der einzelnen Variationen anzupassen hat. Außerordentlich interessant ist diese berühmte Bachsche Chaconne in Bezug auf die Anlage und Ausarbeitung der Variationen. Eine Variation dauert 8 Takte, doch hat Bach des öftern den neuen Gedanken einer Variation in gesteigertem Maße durch zwei oder drei Variationen geführt. Ich habe daher den Doppelstrich nicht nach jeder 8 taktigen Variation gesetzt, sondern immer erst nach Abschluß eines durchgeführten Gedankens. Ganz besondere Sorgfalt legte ich auf die dynamische Bezeichnung und für die große Wirkung, die dieses so herrliche Stück bei einer guten Wiedergabe erzielen kann, ist auf die genaue Befolgung der Zeichen sehr zu achten. Ein tief ergreifender Eindruck wird erreicht, wenn man — die große Arpeggio-Variation, dann weiter in D-Dur die Sechzehntel-Spiccato-Variation und ferner vor dem



### III. Sonata.

The notes of the accompanying voice must be of absolutely equal duration. They must sound as if they were played by a second violin. The student would do well to play these accompanying notes at first alone, without the principal voice.

### IV. Sonata.

The Chaconne (Ciacona) is a slow and serious dance in  $\frac{3}{4}$  time which has its origin in Italy and Spain in the 13<sup>th</sup> century.

It consist of an eight bar Thema, on which an unlimited number of variations of different character either in major or in minor can be written. It is therefore quite clear that the tempo can not be the same for the whole piece, but must agree with the character of each variation.

This celebrated Chaconne of Bach is quite extraordinary as to the formation and working out of the Variations. One variation lasts always eight bars. Yet several times Bach led the new idea of a variation through two or even three variations. Therefore I have not put the double bar after each eight bars, but only at the conclusion of an idea. I took great care to put all the dynamic marks and for the great effect which this grand piece can produce when well played — I advise the exact observation of all these signs.

A very deep impression can be made with the three following variations: the great Arpeggio; the semi-quaver Spiccato in D-major; — and the „Poco meno“ variation before the end — by beginning each of them pianissimo, gradually making a great crescendo and finishing Fortissimo.

### Sonate III.

Dans „l'Andante“ toutes les notes d'accompagnement doivent avoir la même durée et produire l'impression qu'elles sont jouées par un second violon. Ces notes auraient besoin d'être étudiées et travaillées sans la voix principale c'est-à-dire séparément.

### Sonate IV.

„La Chaconne“ (Ciacona) dont l'origine italienne et espagnole, remonte au XIII<sup>ème</sup> siècle, est une danse lente et grave en  $\frac{3}{4}$  temps dont le thème comprend huit mesures. Sur ce thème sont écrites, en majeur ou en mineur, un nombre indéfini de variations à caractères différents. Il va donc de soi que toutes les variations ne peuvent avoir la même allure de mesure et que celle-ci doit naturellement s'adapter au caractère spécial de ces différentes variations. Ce qu'il y a de particulièrement intéressant dans cette célèbre „Chaconne“ c'est surtout l'originalité de son développement et la structure de ses variations. Une variation a une durée de huit mesures. Mais bien souvent, une inspiration nouvelle de Bach s'est manifestée, pour ainsi dire, au travers de plusieurs variations allant s'agrandissant sans cesse et se développant d'une façon continue. C'est pour cette raison que j'ai placé les doubles barres à la fin de la période de variations d'une nouvelle inspiration musicale, et non après chaque variation de huit mesures.

J'ai ajouté, avec un soin tout particulier et spécial, les signes „dynamiques“ que je recommande instamment de bien suivre dans l'intérêt même du grand effet que peut produire la Chaconne lorsqu'elle est bien jouée.

Lorsqu'on arrive à la variation d'arpèges, puis à la variation des doubles croches (sautillé) en ré-majeur, ainsi que vers la fin du morceau, au „Poco meno“, il faudra, si l'on veut produire une impression profonde, commencer

kezdjük s fokozatosan erősebben játszva fortissimóval fejezzük be. A moll és dúr, továbbá dúr és moll átmeneteknél és a befejezésnél trillákat fűztem hozzá; ezek egész szabadon, minden előadó felfogása szerint játszandók.

### V. Szonáta.

E Szonáta bevezető részére ugyanaz a megjegyzésem vonatkozik, a melyet az előszóban az első szonáta „Siciliano“-járól irtam. Az akkordokat soha sem szabad a felső hangnál kezdeni még akkor sem, ha a basszusban fekszik a melodia.

### VI. Szonáta.

A Loure című tételnél és a két Menuette-nél különös gond fordítandó a kísérelő szólásokra. E tekintetben az előszóban és a 3-ik szonáta-hoz irt megjegyzéseimre utalok.

Schlusse die „Poco meno“ Variation — jeweilen ganz pianissimo beginnt, nach und nach stärker wird und nach immer größerem Crescendo im Fortissimo zum Abschluß bringt.

Bei den Übergängen von Moll nach Dur — und Dur nach Moll — sowie am Schlusse habe ich Triller beigefügt. Sie sollen ganz frei, nach dem Empfinden des Vortragenden ausgeführt werden.

### V. Sonate.

Für die Einleitung dieser Sonate gilt die gleiche Bemerkung, welche ich in dem Vorworte über das Siciliano der ersten Sonate gesagt habe. Die Akkorde dürfen nicht von oben nach unten gespielt werden, sondern immer von unten nach oben, selbst dann, wenn die Melodie im Basse liegt.

### VI. Sonate.

Bei der Loure und den beiden Menuetten achte man auf die begleitenden Stimmen. Ich verweise diesbezüglich auf die Bemerkungen im Vorwort und der 3. Sonate.

In the bar changing over from the minor to the major and again from the major to the minor, as well as at the very end I added the trills. They must be played quite freely, according to the feeling of the performer.

### V. Sonata.

For the first movement of this sonata the same remark may be made as in the preface for the Siciliano of the first sonata. The chords must always be played from the lower to the upper note and not from the upper to the lower note, even then, when the bass-note is the melodic-note.

### VI. Sonata.

In the Loure as well as in both minuets care must be taken in the accompanying voices. Regarding this I refer to the remarks in the preface and also of the 3<sup>rd</sup> sonata.

„pianissimo“ en allant de plus en plus „crescendo“ pour finir „fortissimo“.

J'ai ajouté des „trilles“ aux fins des variations de mineur en majeur, de majeur en mineur et à la fin du morceau. Ces trilles devront être exécutés librement et d'après le sentiment personnel de l'exécutant.

### Sonate V.

La même remarque que j'ai faite dans la préface pour la Sicilienne de la première Sonate, se rapporte également au premier mouvement de cette V<sup>ième</sup> sonate. Les accords ne doivent jamais être joués de haut en bas, mais toujours de bas en haut même lorsque la note basse forme la note mélodique.

### Sonate VI.

Il faudra avoir soin d'apporter la plus grande attention aux voix accompagnatrices quand on jouera la „Loure“ et les deux „Menuets“. A ce sujet je prie de se reporter à mes remarques qui se trouvent dans les explications données sur la „Sonate“ III.

## Jelek magyarázata.

▢	Lefelé.
∇	Fölfelé.
↔	Egész vonó.
←	Fél vonó felül.
→	Fél vonó alúl.
△	Vonó hegye.
▣	Vonó közepe.
▤	Kápa.
’	Levegő szünet.
I	E húr.
II	A húr.
III	D húr.
IV	G húr.

## Explanation of the Signs.

▢	<i>Down-bow.</i>
∇	<i>Up-bow.</i>
↔	<i>Whole bow.</i>
←	<i>Upper half bow.</i>
→	<i>Lower half bow.</i>
△	<i>Tip of the bow.</i>
▣	<i>Middle of the bow.</i>
▤	<i>Heel of the bow.</i>
’	<i>Art-pause.</i>
I	<i>E string.</i>
II	<i>A string.</i>
III	<i>D string.</i>
IV	<i>G string.</i>

## Erklärung der Zeichen.

▢	Herunterstrich.
∇	Hinaufstrich.
↔	Ganzer Bogen.
←	Halber Bogen oben.
→	Halber Bogen unten.
△	Spitze.
▣	Mitte.
▤	Frosch.
’	Luftpause.
I	E Saite.
II	A Saite.
III	D Saite.
IV	G Saite.

## Explication des signes.

▢	Tirez l'archet.
∇	Poussez l'archet.
↔	Tout l'archet.
←	La moitié de l'archet en haut.
→	La moitié de l'archet en bas.
△	De la pointe.
▣	Au milieu.
▤	Du talon.
’	Pause factice.
I	Sur la chanterelle.
II	Sur le la.
III	Sur le ré.
IV	Sur le sol.



# Sonata I.

Adagio. (♩ = 60.)

The musical score for Sonata I, Adagio, is written in G major and 3/4 time. It begins with a tempo marking of Adagio and a metronome indication of 60 quarter notes per minute. The score is composed of ten staves of music. The first staff starts with a forte (f) dynamic and includes a trill (tr) and a sforzando (sf) marking. The second staff continues with a forte (f) dynamic and a trill (tr). The third staff features a piano (p) dynamic with a crescendo (cresc.) and a trill (tr). The fourth staff starts with a forte (f) dynamic and includes a trill (tr). The fifth staff begins with a piano (p) dynamic and a trill (tr), followed by a forte (f) dynamic and a trill (tr). The sixth staff starts with a piano (p) dynamic and a trill (tr), followed by a forte (f) dynamic and a trill (tr). The seventh staff begins with a piano (p) dynamic and a trill (tr), followed by a forte (f) dynamic and a trill (tr). The eighth staff starts with a piano (p) dynamic and a trill (tr), followed by a forte (f) dynamic and a trill (tr). The ninth staff begins with a piano (p) dynamic and a trill (tr), followed by a forte (f) dynamic and a trill (tr). The tenth staff starts with a piano (p) dynamic and a trill (tr), followed by a forte (f) dynamic and a trill (tr).



Fuga.  
Allegro. (♩ = 80.)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a 'V' marking above the first measure. The second staff features a 'targamente' marking above the final measure and a forte (*f*) dynamic. The third staff includes a 'cresc.' marking. The fourth staff is marked with fortissimo (*ff*). The fifth staff is marked with piano (*p*). The sixth staff includes a 'cresc.' marking. The seventh staff is marked with fortissimo (*f*). The eighth staff is marked with piano (*p*). The ninth staff includes a 'cresc.' marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tenth staff includes a 'cresc.' marking and a forte (*f*) dynamic. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout.

This page of musical notation for guitar consists of ten staves. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.

The dynamics and performance instructions are as follows:

- Staff 1: *p* *leggero*
- Staff 2: *poco a poco cresc.*
- Staff 3: *f* *cresc.* *ff* *largamente*
- Staff 4: *dim.*
- Staff 5: *p* *dim.* *pp.*
- Staff 6: *cresc.*
- Staff 7: *f* *mf* *poco rit.*
- Staff 8: *a tempo* *p.* *cresc.* *ff*
- Staff 9: *poco rit.* *a tempo*

The notation also includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks. The piece concludes with a final *a tempo* instruction.





Presto. (♩ = 76.)

*f*

*p*

*mf*

*cresc.*

*f*

*dim.*

*cresc.*

*f poco rit.*

4 0 0 1

*p*

*cresc.* 1 *f* 1

*mp* *cresc.* *f*

4 0 2 4 3 0 2

*p* *cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.*

1 1 1 2 0 2

1 *p*

II 3

*cresc.* *f*

*cresc.* 0 *f* *allargando*



# Sonata II.

Allemande. (♩ = 72.)

The musical score for the Allemande from Sonata II is written in G major and 3/4 time, with a tempo of quarter note = 72. The score is organized into ten staves. It begins with a forte (*f*) dynamic and includes various musical ornaments and techniques such as trills (*tr*), accents (*acc.*), and slurs. The dynamics fluctuate throughout, including mezzo-forte (*mf*), piano (*p*), and fortissimo (*ff*). The piece concludes with a *poco allargando* marking and a final fortissimo (*ff*) dynamic. The score is annotated with numerous fingering numbers (1-4) and includes first and second endings.

Double. (♩ = 76.)

The musical score consists of 12 staves of music in a key signature of two sharps (D major) and a common time signature (C). The tempo is marked as ♩ = 76. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- Staff 1:** Starts with a *p* (piano) dynamic. Includes the instruction *segue* above the staff.
- Staff 2:** Continues the melodic line.
- Staff 3:** Continues the melodic line.
- Staff 4:** Continues the melodic line.
- Staff 5:** Continues the melodic line.
- Staff 6:** Includes the instruction *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo).
- Staff 7:** Starts with a *f* (forte) dynamic. Includes the instruction *allarg.* (allargando).
- Staff 8:** Starts with a *p* (piano) dynamic. Includes the instruction *cresc.* (crescendo).
- Staff 9:** Starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic.
- Staff 10:** Starts with a *f* (forte) dynamic.
- Staff 11:** Starts with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. Includes the instruction *poco a poco cresc.*
- Staff 12:** Starts with a *f* (forte) dynamic. Ends with the instruction *poco rit.* (poco ritardando) and a *p* (piano) dynamic.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fingering indications (e.g., 1, 2, 3, 4, 0) throughout.

Corrente. (♩=116.)

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked as ♩=116. The score is divided into ten staves. The first staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The second staff features a forte (*f*) dynamic. The third staff has a *cresc.* marking and a forte (*f*) dynamic. The fourth staff starts with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff includes *cresc.*, mezzo-forte (*mf*), and *dim.* markings. The sixth staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The seventh staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *dim.* marking. The eighth staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The ninth staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes a *dim.* marking. The tenth staff starts with a piano (*p*) dynamic, includes a *cresc.* marking, and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece concludes with a *poco allarg.* marking and a repeat sign.

Double. (♩ = 138.)  
Presto

*f sf mp* *sempre spicc.*

*cresc.*

*f mp spicc. cresc.*

*f mp f*

*mf cresc. f*

*cresc. ff poco allarg.*

*a tempo f sfmp spicc.*

*cresc.*



Sarabande. (♩ = 92.)

*f* *mf* *f* *p* *f* *mf* *f* *tr* *poco rit.*

Double. (♩ = 112.)

*mp dolce* *mf* *dim.* *f* *pp* *p* *mp* *cresc.* *f* *poco rit.*



**Bourrée.** (♩ = 76.)

*f* *p* *cresc.* *f* *p* *sf* *p* *f* *f* *mp* *cresc.* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *sf* *p* *ff* *poco allargando.*

Double. (♩ = 92.)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The tempo is marked as ♩ = 92. The first staff includes dynamics *mp*, *spiccato segue*, and *cresc.*. The second staff includes *cresc.* and *mf*. The third staff includes *cresc.*, *f*, *mp*, and *f*. The fourth staff includes *f*. The fifth staff includes *mp*. The sixth staff includes *cresc.* and *p*. The seventh staff includes *cresc.*, *f*, and *mp*. The eighth staff includes *f*, *p*, *cresc.*, and *mf*. The ninth staff includes *cresc.*. The tenth staff includes *f*. The eleventh staff includes *mf*, *ff*, and *mp*. The twelfth staff includes *cresc.*, *f*, *cresc.*, *rit.*, and *ff*. The score contains various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. Fingering numbers (0-4) are present throughout. Roman numerals IV and V are used to indicate chord positions. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

# Sonata III.

Grave. (♩ = 52.)

*f* *p* *f* *dim.* *p*

*cresc.* *mf*

*cresc.* *f* *dim.*

*mf* *p* *cresc.* *mf* *cresc.* *f*

*espress.*

*mf*

*cresc.* *f* *dim.*

*cresc.* *mf* *cresc.* *f* *tr.*

*espress.* *f*

*dim.* *cresc.*

Fuga. (♩ = 80.)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature has one sharp (F#). The music features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as accents, slurs, and trills. Dynamics fluctuate throughout, including *f*, *p*, *ff*, and *poco a poco*. The score includes numerous fingering numbers (1-4) and breath marks. A trill is marked in the fourth staff. The piece concludes with a *Poco animato* section in the final two staves, marked with a square symbol and a tempo change. The final staff includes a *tr* marking and a *ff* dynamic.

*f* *p*

*f* *p* *mf* *cresc.*

*f*

*cresc.*

*rit.* *tr* *a tempo* *ff* *p*

*f*

*f*

*segue* *f*

This page of musical notation for guitar consists of ten staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various dynamics such as *cresc.*, *mf*, *f*, *largamente*, *p*, and *tr*. There are also technical markings like *4V*, *tr*, and *mf*. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a final chord in the key of D major.



tr

*mf*

*cresc.*

*f*

*mf*

*cresc.*

*f*

*mp* *cresc.*

*mf* *cresc.* *f*

*p*

*poco a poco cresc.*

*mf* *cresc.* *f*

This page of a musical score for guitar contains ten staves of music. The notation includes various techniques such as triplets, slurs, and vibrato. Dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). Performance instructions include *poco a poco cresc.*, *f*, *cresc.*, *f*, *poco rit.*, *a tempo*, *allargando*, and *Grave.*. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and breathings are marked with '0'. A trill is marked with 'tr'. The piece concludes with a *ff* dynamic.

Andante. (♩ = 60.)  
cantabile

The musical score is written for guitar in 4/4 time, marked 'Andante' with a tempo of 60 quarter notes per minute. The piece is in a key with one sharp (F#) and is characterized by a 'cantabile' (lyric) style. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*sf*), with frequent use of crescendos and decrescendos. Technical markings include fingerings (0-4), vibrato (*v*), trills (*tr*), and accents. The score features several repeat signs with first and second endings. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) and a final *p* (piano) dynamic.

Allegro. (♩ = 100.)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro.' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The first staff contains measures 1-4, with dynamics *f* and *p*. The second staff contains measures 5-8, with dynamics *f* and *p*. The third staff contains measures 9-12, with dynamics *f* and *p*, and the instruction 'segue' at the end. The fourth staff contains measures 13-16, with dynamics *f* and *p*. The fifth staff contains measures 17-20, with dynamics *f* and *p*. The sixth staff contains measures 21-24, with dynamics *f* and *p*, and the instruction 'cresc.' at the end. The seventh staff contains measures 25-28, with dynamics *f* and *p*, and the instruction 'tr' at the end. The eighth staff contains measures 29-32, with dynamics *f* and *p*, and the instruction 'poco allargando' at the end. The ninth staff contains measures 33-36, with dynamics *f* and *p*, and the instruction 'a tempo' at the end. The tenth staff contains measures 37-40, with dynamics *f* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

*p* *f*

*p* *poco a poco cresc.*

*f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*ff*

*p* *cresc.* *allargando* *f*

379523





JOH. SEB. BACH

VOLINSONATEN

SONATES POUR VIOLON VIOLIN SONATAS

II

VIOLINO SOLO

Reuves par

Revidiert von

Revised by

JENÖ VON HUBAY

Die Revision ist Eigentum des Verlages

UNIVERSAL-EDITION A. G.

WIEN



## Előszó.

Joachim József egyik nagy érdeme, hogy Bach János Sebestyén hegedűszonátáit nemcsak a koncerttermekben honosította meg, hanem a nyilvánossággal is megszerettette.

Mielőtt Joachim az ő nagy előadó művészetével e gyönyörű művek összes szépségeit feltárta, majdnem ösmeretlenek voltak. Egyes részek ugyan előbb is előadattak nyilvánosan, de mivel a hegedűművészek e művek szellemébe semmiképpen sem tudtak behatolni, sőt ezeknek annyira különleges technikáját sem tudták megérteni és érvényesíteni, e kísérletek mindig derűtséget keltve, balul végződtek.

Ekkor jött Joachim. Az ő kiváló alakító képessége és klasszikus előadása sokkal ismeretesebb semhogy ismeretnem kellene.

Midőn én a berlini kir. zeneakadémián Joachim vezetésével tanulmányaimat befejeztem, éppen Bach szolozsonátái tették a tananyag legfontosabb részét. Ó David Ferdinand, a hirneves lipcei mesternek sok tekintetben megfelelő kiadását használta, a mely a berlini kir. könyvtárban levő eredeti kézirat nyomán készült. Mégis Joachim sokat változtatott e kiadás előadási jelein, vonásain és ujjrakásain. Én az ő kezétől származó jegyzeteket még ma is őrzem.

Számtalanszor hallottam Joachim előadásában e szonátákat úgy hangversenyekben mint a tanteremben s így alkalmam nyílt az ő mesteri előadását a legfinomabb részletekig megfigyelni.

Miután én jelenleg a hegedűirodalom mesterműveit újból átdolgozom és közkézre adom ezeket pedagógiai működésem céljaira használom, kimerítő

## Vorwort.

Es ist eines der großen Verdienste Josef Joachims, den vorliegenden Sonaten von Joh. Seb. Bach nicht nur den Weg in den Konzertsaal gebahnt, sondern sie auch in der Öffentlichkeit beliebt gemacht zu haben. Bevor Joachim mit seiner großen Interpretations - Kunst alle Schönheiten dieser herrlichen Tonwerke erschöpfend klargelegt, waren sie so gut wie unbekannt. Einige Teile daraus wurden allerdings vorher hie und da von Geigern öffentlich gespielt, doch da dieselben dem Geiste wie der Technik dieser Sonaten mit ihrer eigenartigen Geigentechnik total fremd und unwissend gegenüberstanden, wirkten diese Versuche meistens komisch auf die Zuhörer und jeder Erfolg scheiterte im vorneherein an dem Unvermögen der Ausübenden.

Da kam Joachim und offenbarte diese Tonwerke. Was er aus ihnen machte und schöpfte, das ist heute zu bekannt, um darauf hinweisen zu müssen.

Als ich meine Studien an der Berliner königlichen Hochschule unter Joachims Leitung vollendete, bildete das Studium der Bachschen Solosonaten den wichtigsten Teil seines Unterrichtes. Joachim ließ die sehr verdienstvolle Ausgabe von Ferdinand David benützen, welche sich auf das in der königlichen Bibliothek zu Berlin sich befindenden Originals stützt. Allerdings änderte Joachim sehr viel an dieser Ausgabe in Bezug auf die Spielart, Bogenstriche, Fingersätze, Vortragszeichen, und ich bewahre alle diese von seiner Hand herrührenden Aufzeichnungen. Unzähligemale hörte ich die Sonaten von ihm in Konzerten wie auch in der Unterrichtsklasse spielen und hatte so Gelegenheit, seine wundervolle Interpretation bis in die feinsten Einzelheiten zu verfolgen.

Da ich im Begriffe bin, die Meisterwerke der Violinliteratur für meine pädagogische Tätigkeit herauszugeben, war es mir eine ganz besondere Freude, diese Sonaten, die ich als einen Höhe-

## Preface.

It is one of Josef Joachims great merits, not only to have introduced the following sonatas of Johann Sebastian Bach into the Concert-Hall, but also to have made them loved by the great public.

They were almost unknown before Joachim played them with his grand art of interpretation, and brought out all the beauties of this magnificent music.

Some parts of these sonatas had been played in public by certain violinists before Joachims time, but as the spirit and the technique of these works were quite strange to the performers, the interpretation made a ridiculous impression on the audience. Any success was made quite impossible on account of the want of knowledge in the performers.

Then came Joachim and his rendering was a revelation. How he played, and interpreted these sonatas is so well-known, that it is not necessary to mention it. When I completed my studies at the Berliner Hochschule under Joachims direction, the study of these sonatas formed one of the most important parts of his teaching. Joachim used the very excellent edition by Ferdinand David, based on Bachs manuscript, to be found in the Royal Library in Berlin. All the same Joachim changed a great deal in this edition, with regard to the manner of playing, bowing, fingering and marks of interpretation, and I kept to all the alterations made by him. I very often had the opportunity of hearing Joachim play these works at concerts as well as during his classes, and so I was able to observe the fineness of his interpretation down to the smallest detail.

As I am publishing the standard works of violin literature in connection with

## Préface.

L'un des plus grands mérites de Joseph Joachim est, sans conteste, celui d'avoir introduit les „Sonates de Bach“ non seulement au Concert mais surtout de les avoir rendues populaires en les faisant connaître, apprécier et aimer du Grand Public. Jusqu'au jour où Joachim, par son admirable et unique interprétation, en eut montré et fait comprendre toutes les beautés, ces „Sonates“ restèrent, pour ainsi dire, à peu près inconnues. Avant cette époque, certains violonistes en jouèrent bien quelques parties mais, ne possédant pas la technique toute spéciale exigée pour l'exécution de ces oeuvres et n'en pouvant non plus saisir toute la profondeur, il en résulta que ces essais frappèrent les auditeurs d'une façon plutôt burlesque. Dans ces conditions tout succès était aliéné d'avance.

Enfin Joachim vint et interpréta ces sonates. Ce qu'il en tira et ce qu'il en fit fut une véritable „Révélation“ On connaît trop la manière dont il les joua pour qu'on s'y étende plus longuement.

Au temps où je complétais mes études à la „Kgl. Hochschule“ de Berlin sous la direction de Joachim, l'une des plus importantes parties de son programme d'enseignement comprenait l'étude des „Sonates“ de Bach. Joachim utilisait pour cela l'édition de Ferdinand David, qui a beaucoup de mérite et qui était tirée du manuscrit original de Bach qui se trouve à la Bibliothèque Royale de Berlin. J'ai conservé toutes les annotations faites par la propre main de Joachim dans les nombreux changements qu'il apporta à cette édition notamment en ce qui concerne les coups d'archet, le doigté, les signes d'interprétation. Aussi bien au concert qu'en classe j'ai bien souvent entendu Joachim jouer ces „Sonates“ ce qui m'a fourni l'occasion de suivre très attentivement et jusque dans ses moindres détails, la façon merveilleuse dont il les interprétait.

Afin de m'en servir moi-même comme moyen pédagogique, je fais paraître une

gondal és fokozott figyelemmel láttam el e szonátákat, melyeket én a hegedűirodalom legfőbb művei közé sorolok, jegyzetekkel és jelzésekkel. Remélem, hogy ezáltal a sokszor leküzdhetetlennek látszó nehézségeket is tetemesen megkönnyítettem a fiatalabb hegedűsnemzedéknek, melynek e művek tanulmányozását nem tudom eléggé ajánlani, biztos támaszt nyujtok a tökéletes és stilszerű előadáshoz.

E művek előadására vonatkozólag, általánosságban a következő megjegyzést teszem: Bach szellemében és stílusában kell azokat előadni. Igen nehéz e szavak értelmét magyarázni: „Bach, Beethoven vagy Mozart szellemében előadni“. Első sorban mindenkinek saját zenei érzésére kell támaszkodnia, hogy a mesterművekben lakozó szellemet megértse és kifejezésre juttassa. De hogy teljesen megértsük Bach mélyen érzett, ihletett zenéjének jellegét és nagyságát, menjünk egy székesegyházba és hallgassuk ott meg egyik nagyszerű orgonaművét. Egy ilyen műben minden széles, plasztikus és nagy kötvonalokban van tartva, minden ütem szelleme nagyságáról és érzelme mélységéről tanuskodik. Csak egyféleképpen lehet Bach zenéjét helyesen interpretálni: ha minden személyes önérvényesítési törekvést háttérbe szorítunk és iparkodunk az ő egyszerű és mégis magasztos szellemének magaslataihoz felemelkedni.

E hat hegedűszonátában különös gazdagságban tárul eléink Bach szelleme. Valóságos zenei pillérek ezek. A technika szempontjából pedig valóban egyedülállók. Rendkívüli mértékben meghaladják úgy tartalmilag mint technikailag mindazt, amit Bach idejében hegedűre irtak, sőt még ma is utólérhetetlenek maradtak.

punkt der Violinliteratur betrachte, in jeder Beziehung so genau zu bezeichnen, daß über die beste und leichteste Art der Ausführung, der oft großen ungewohnten Schwierigkeiten, in keiner Weise mehr ein Zweifel bestehen kann.

Ich hoffe, damit allen jungen Violinkünstlern, denen das Studium der vorliegenden Werke nicht genug empfohlen werden kann, einen sicheren Weg zur wirklich formvollendeten und schönen Wiedergabe zu zeigen.

Für die Interpretation dieser Sonaten im allgemeinen möchte ich folgendes bemerken: Sie sollen durchaus im bachischen Geiste und Stil gespielt werden. Es ist schwer, den Sinn der Worte: „im bachischen, beethovenschen, mozartschen Geiste und Stil spielen“ zu erklären. Er stützt sich in erster Linie auf das ursprüngliche musikalische Empfinden den wahren Geist der einem Kunstwerk inneohnt, erfassen und wiedergeben zu können. Um das Edle, tief Innerliche der Musik von Bach zu empfinden, höre man sich in einer Kathedrale den weihetvollen Vortrag eines seiner herrlichen Orgelwerke an, dann wird man das Wesen, die Größe des Bachschen Geistes verstehen. Alles ist breit, plastisch in großen Linien gehalten, von einer geradezu wunderbaren Kraft des Geistes und tiefen innerlichen Empfindung und Wärme. Es gibt nur eine Art und Weise, Bach richtig und wirklich bachisch zu spielen, die darin gipfelt: sich zu den Höhen seines einfachen und doch so großen Geistes emporzuschwingen. Jedes kleinliche persönliche Nebempfinden, jedes „sich selbst“ spielen wollen ist falsch.

In ganz besonderer Fülle hat Bach seine Größe auch in diesen vorliegenden sechs Violinsonaten offenbart. Es sind wahre Tongebäude. Ganz eigenartig stehen sie in Bezug auf ihre technische Anlage da. Sie überragen turmhoch das, was zu Lebzeiten Bachs für die Violine geschrieben worden ist, und selbst heute noch stehen sie unerreicht da. Die Polyphonie ist in diesen Sonaten ebenso reich wie in seinen anderen Werken. Das

my own teaching, it was a special pleasure to me to revise these Sonatas — which I consider one of the most important works written for the violin — in such a manner, that no doubt may be left as to the best and easiest way of mastering the great and unusual difficulties which they contain.

I hope to show by this to all young violin-artists, to whom the study of the following sonatas cannot be too strongly recommended — a sure way to a really perfect and beautiful rendering of the same.

For the interpretation of these sonatas in general I make the following remarks. They must be played absolutely in the spirit and style of Bach. It is difficult to explain the meaning of the words to play in the spirit and style of Bach, Beethoven, of Mozart, etc. It depends in the first place on the innate musical feeling of being able to conceive and to render the real spirit of an art-work. The best way to feel the nobility and depth of the music of Bach, is to hear, one of his wonderful works for Organ, played in a big cathedral, then the greatness of Bachs soul will be understood. His music is formed on grand plastic and majestic lines, with a real spirit of great power and deep feeling. There is only one way to play Bach really well — that is to rise to the height of his genius — so simple, and yet so great and not attempt to put in ideas of ones own.

Bach has revealed his greatness to the full also in the following six sonatas for violin. They are monuments of music. As regards technic they are quite unique and, they surpass all that was written for violin in the lifetime of Bach. Even to-day there is nothing that comes up to them in this respect. The polyphony in these sonatas is as rich as in his other works. The independent leading of the principal and accompanying voices together with the bass on the violin had been only possible by

nouvelle édition des chefs-d'œuvre de la littérature du violon et je suis tout particulièrement heureux de pouvoir publier des œuvres d'une si haute importance accompagnées de mes annotations ce qui, sans nul doute, et c'en est le point principal, permettra de mieux surmonter et avec une plus grande facilité, les nombreuses difficultés qu'elles contiennent.

En publiant cette nouvelle édition, j'espère que tous les jeunes artistes, auxquels on ne saurait assez recommander une étude approfondie de ces œuvres, me sauront gré de leur avoir tracé la voie qui les conduira au but, c'est-à-dire à l'interprétation parfaite.

D'une façon générale, pour l'interprétation de ces „Sonates“, je tiens à bien faire remarquer ceci: elles doivent être jouées en y mettant „l'esprit“ et „le style“ de Bach.

Expliquer le sens de „jouer en employant le style de Bach, de Beethoven ou de Mozart“ est assez difficile. Le sentiment du style est lié, en première ligne, au sens musical inné de celui qui sait trouver puis exprimer les sentiments de l'âme et de l'esprit d'une œuvre d'art. Si l'on veut comprendre et sentir toute l'élévation et la profondeur de la musique de Bach, il n'y a qu'à pénétrer dans une église où l'un de ces remarquables organistes sait si humainement faire chanter son instrument en exécutant une des œuvres pour orgue de Bach. Alors on sera saisi par la grandeur et la nature du génie de Bach: tout y est plastique, de grande envergure et l'expression comme le sentiment en sont profonds.

Il n'y a qu'un moyen de jouer Bach comme il doit l'être: c'est de s'élever au niveau de son esprit si simple et à la fois si grand et de l'interpréter sans prétendre y mettre trop de soi. C'est dans ces „Six Sonates“ pour violon que Bach a aussi révélé toute sa grandeur: ce sont de véritables monuments musicaux. Leur construction technique sort du cadre ordinaire et ces œuvres surpassent de beaucoup le niveau de la littérature du violon au temps de Bach; aujourd'hui

E szonátákban a polifonia épp oly gazdag mint a többi műveiben. Az önállóan fellépő és tovább vezetett fő- és mellékszólamokat a hozzá tartozó alaphangokkal egyidejűleg megszólaltatni a hegedűn csakis akkordokkal lehet. Ez az, ami aránytalanul meghaladta a Bach-korabeli hegedűsök tudását; sőt még ma is valóságos próbaköve a technikai készségnek e művek kifogástalan előadása.

A technikai részekre vonatkozólag megjegyzéseim a következők: Nagy fontosságú az oly nagy szerepet játszó akkordok szép és csengő előadása; mindig egyszerre, tömören, szélesen és ércesen kell megszólaltatni. Miután egyhárom-négy szólamúakkord hangjait egyszerre kitartani nem lehet, minden akkordnál külön jeleztem, mely hangokat kell kitartani. Ha egy akkord alaphangja egyszersmind a dallamot is tovább vezeti, mint pl. az első szonáta Siciliano-jának negyedik üteme harmadik negyedén, az akkord egyszerre játszandó és semmi esetre nem fölülről lefelé a melodikus alaphang kitartása céljából. Ez által egy elenyésző megszakítás következik be a melodikus alaphang és a következő hang között; azonban e megszakítás csak látszólagos. Ha csengően játszunk az akkord alaphangját, az a valóságban tovább hangzik, bár a vonó már nem is érinti a húrt. Ez által ideális kapcsolat létesül a két hang között:



A kísérő szólam hangjai rövidebbek mint a vezető szólaméi. A mellékszólam teljesen alárendeli magát a főszólamnak, a mely mindig uralkodik. E tekintetben is pontos jelzéseimre utalok. Az első és

selbstständige Auftreten und Weiterführen der Haupt- und Nebenstimmen im Vereine mit den dazugehörenden Bässen konnte auf der Violine nur durch Akkorde erzielt werden. Das ist es, was in ganz unverhältnismäßiger Weise das technische Können der Geiger zu Bachs Zeiten überschritt, ja selbst heute noch gilt das technisch gute Bewältigen dieser Werke als ein Prüfstein.

Über die besonderen technischen Eigenheiten füge ich hier kurz einige allgemeine Bemerkungen bei.

Die Töne eines Akkordes, deren absolut schöne und klangvolle Wiedergabe von größter Wichtigkeit ist, müssen voll, groß, kräftig und auf einmal erklingen. Da ein drei- oder vierstimmiger Akkord nicht ausgehalten werden kann, habe ich bei jedem Akkord genau angegeben, welche Note jeweils auszuhalten ist. Bildet die Baßnote eines Akkordes zugleich den melodischen Tonschritt, wie zum Beispiel im dritten Viertel des vierten Taktes der Siciliano der ersten Sonate, so wird der Akkord trotzdem auf einmal gespielt, und auf keinen Fall etwa von oben nach unten zu Gunsten der melodischen Baßnote. Es entsteht allerdings dadurch eine minimale Unterbrechung zwischen dieser melodischen Baßnote und der nächsten melodischen Note, aber diese Unterbrechung ist nur scheinbar, denn in Wirklichkeit klingt die melodische Baßnote des Akkordes, wenn derselbe schön und klangvoll gespielt wird, weiter, auch wenn der Bogen die Saite nicht mehr berührt, und stellt durch dieses Weiterklingen eine luftig weich und schön klingende Verbindung zwischen den zwei melodischen Tönen her.



Die begleitenden Mittelstimmen sind meistens kürzer als die Noten der führenden Stimmen zu spielen. Sie sollen sich so unterordnen, daß die Hauptstimme deutlich hervortreten kann. Auch in diesem Punkte verweise ich auf meine genaue Bezeichnung.

using a great many chords. This is just the difficulty which was quite above the technical ability of the violinists in Bachs time and is still above that of the violinists of to-day. I shall add a few short general remarks on the special technical peculiarities. As the beauty and full tone of the chords is of the greatest importance, the notes must be played with great vigour following and all at once. I have marked at each chord every note which has to be held on, as it is impossible to hold on all. If the Bass-note of a chord is at the same time the melodic note — as for instance in the third crotchet of the fourth bar in the Siciliana of the first sonata — the chord must be played all the notes at once, and in any case not from the upper to the lower note in favour of the melodic Bass-note.

It is true, that a little interruption takes place between the melodic Bass-note and the following melodic note; but this interruption is only apparent, only theoretical, because in reality the melodic Bass-note of a chord, when it is really well played, continues to sound, even if the bow ceases to touch the string. This vibration of the string forms the connection between the two melodic notes.

The accompanying middle-voices are to be played mostly shorter than the notes of the leading voices. They must be subordinate, so that the leading voices may be heard quite distinctly. On this point I refer to my exact annotations.



Regarding the figurations especially on the first part of the first and third sonatas, they must be played with great calmness and distinct-

même encore, elles conservent leur genre unique. Ces Sonates ont une polyphonie tout aussi riche que celle des autres oeuvres de Bach. En jouant la voix principale et la voix secondaire (accompagnatrice) unies en même temps aux basses, il fallait employer des accords. C'est là précisément ce qui surpassait de beaucoup les moyens des violonistes du temps de Bach, et, même de nos jours, l'exécution parfaite de ces sonates est, en quelque sorte, la pierre de touche des virtuoses.

Voici quelques observations sur les particularités techniques de ces sonates:

La façon de jouer les accords est de la plus haute importance. Ils doivent être sonores, puissants, remplis de force et les sons de l'accord doivent se produire tous à la fois. Comme un accord à trois ou quatre voix ne peut être soutenu, j'ai indiqué, pour chaque accord, la note qu'on doit soutenir. Si le son mélodique est formé par la note basse d'un accord, comme par exemple au troisième quart de la quatrième mesure de la „Sicilienne“ (première sonate) on doit, malgré cela, jouer simultanément l'accord, mais surtout pas de haut en bas, afin de pouvoir soutenir la note basse. Il se produit, il est vrai, une légère interruption entre cette note mélodique de la basse et la suivante; cette interruption n'est cependant qu'apparente puisqu'en réalité, quand l'accord est bien sonore, la note mélodique de la basse continue à résonner alors même que l'archet ne touche plus les cordes. Par sa résonance continue, cette note mélodique de la basse sert de lien à la note suivante.



Les notes des voix secondaires (accompagnatrices) sont, le plus souvent, jouées plus brièvement que les notes de la voix principale et doivent s'effacer de façon à permettre à la voix principale de dominer. En cela, il faudra également suivre nettement mes annotations très précises.



harmadik szonáta bevezetéseiben előforduló figurációkat igen nyugodtan és érthetően kell játszani. A ritmikus beosztások könnyű olvasása és áttekintése céljából hosszabb figurációkat nyolcadcsoportokba osztottam.

A tempókat illetőleg sincs biztos támasz és miután sokszor virtuózi túlzással gyorsan vagy unalmasan vontattottan halljuk e műveket, metronom jelzésekkel láttam el a szonátákat.

Végül felemlitem még, hogy bár némely kiadásban a III., IV. és VI. szonáta egész helyesen „Partita“ vagy „Suite“-nek nevezetik, én mégis ragaszkodtam a szonáta elnevezéshez, miután mind a hat szonáta ez elnevezés alatt vált ismertté s a félreértéseket, melyek az új elnevezés által könnyen bekövetkezhetnének, ki akartam kerülni.

## Külön megjegyzések az egyes szonátákhoz.

### I. Szonáta.

Az egész szonátában a g-moll hangnem előjegyzését használtam, tehát az első két tételnél is, melyek doriai és lydiai hangnemben irattak. Az olvasás ezáltal könnyebbé válik. Ugrasztott vonót csak ott kell alkalmazni, ahol a kották fölött pontok vannak. (E megjegyzés az összes szonátákra vonatkozik.) Az adagio utolsó előtti ütemében, valamint a fuga végén egy kis változtatást csináltam, melyet Joachim is használt.

### II. Szonáta.

A második tétel „Double“ nagy könnyedséggel, gyengéden és levegősen játszandó. Hogy ezt érthetővé tegyem, minden kötés után a levegőszünet jelzését alkalmaztam. Anélkül, hogy szünet állana be,

Was die Figurationen, besonders in den Einleitungen der I. und III. Sonate anbelangt, so sollen diese mit größter Ruhe und Deutlichkeit gespielt werden. Um die rhythmischen Einteilungen dieser Stücke übersichtlicher und leserlicher zu gestalten, habe ich längere Figurationen je-weilen in Achtelgruppen abgeteilt.

Da man in Bezug auf die Tempi die Sonaten oft falsch, entweder in virtuosenhafter Schnelligkeit, oder in schleppender Langweiligkeit hört, habe ich, um einen bestimmten Anhaltspunkt über die zu nehmenden Tempi zu geben, metronomische Bezeichnungen beigefügt.

Zum Schlusse bemerke ich noch, daß ich, trotzdem in einigen Ausgaben die II., IV. und VI. Sonate ganz richtig „Partita“ oder „Suite“ bezeichnet sind, den Titel „Sonate“ für alle sechs Werke beibehalten habe. Sie sind alle unter diesem Namen bekannt, und ich möchte etwaigen Mißverständnissen, die leicht durch die geänderte Benennung entstehen, vorbeugen.

## Bemerkungen zu den einzelnen Sonaten.

### I. Sonate.

Für die ganze Sonate habe ich die Vorzeichnung der g-moll-Tonart angewandt, also auch für die ersten Teile, die in der dorischen und lydischen Tonart stehen. Das Lesen wird dadurch erleichtert, Spiccato soll nur dort gespielt werden, wo über den Noten kleine Punkte stehen. (Diese Bemerkung gilt übrigens für alle Sonaten.) Im vorletzten Takte des Adagios, so wie am Schlusse der Fuge habe ich eine kleine Veränderung angebracht, welche auch Joachim stets gemacht hat.

### II. Sonate.

Das Double soll möglichst zart, leicht und luftig erklingen. Ich habe, um dies anzudeuten, in den ersten Takten nach jeder Bindung das Zeichen der Luftpause gesetzt. Ohne, daß direkt eine Pause entsteht, soll die zweite Note jeweilen leicht, aber klangvoll abgehoben werden.

ness. I have divided the longer figurations of these parts into groups of quavers, in order to facilitate the rhythmical reading of them.

As the tempo in which the sonatas are played, is very often taken wrongly — either at a virtuoso-like speed — or in a dragging tedious way — I have marked the correct time as a sure basis.

Finally I notify, that I have kept the name „Sonata“ for all six sonatas — all the same in some editions the II<sup>nd</sup> IV<sup>th</sup> and VI<sup>th</sup>. Sonatas are quite rightly entitled „Partita“ or „Suite“. They are all so well-known by the title Sonata, that I will avoid any misunderstanding, which might occur by changing the name.

## Remarks on the different sonatas.

### I. Sonata.

For the whole Sonata I used the key of g-minor, also for the parts written in the modus lydien and dorien. The reading will be made much easier thereby. Spiccato must be played only where small dots stand above the notes. (This remark holds good for all the sonatas.) In the second last bar of the adagio as well as at the end of the Fuga I made a small change, which Joachim used always to play.

### II. Sonata.

The Double must sound very tender, light and graceful. To show this I have placed an art pause after every slur in the first few bars. After the second note the bow has to be gently raised, without a real pause occurring.

In the second part of the Bourré I recommend, in the repetition, as conclusion of the piece, the following way to play the last two bars as much grander and more effective.

Les figurations et plus spécialement celles de l'introduction de la 1<sup>ère</sup> et de la 3<sup>ème</sup> „Sonates“ doivent être jouées avec la plus grande tranquillité et la plus grande clarté.

Afin d'en faciliter la lecture, j'ai divisé les très longues figurations en groupes de croches.

On entend souvent inter-préter ces „Sonates“ avec des mouvements ou trop précipités ou trop lents. Pour éviter les erreurs, j'ai ajouté les indications métronomiques.

Dans plusieurs éditions les „Sonates“ II., IV. et VI. figurent sous les titres très justes de „Partita“ ou „Suite“. Mais, comme elles sont plus connues sous le nom de „Sonates“, pour éviter des erreurs et malentendus qui pourraient se produire par suite d'un changement de titre, j'ai conservé ce dernier.

## Observations à suivre pour l'exécution des différentes „Sonates“.

### Sonate I.

J'ai donné le sol mineur comme tonalité pour toute la Sonate; il en est de même pour les parties écrites sur les modes „lydien“ et „dorien“ ce qui en facilitera la lecture. Seules, les notes portant des points, doivent être jouées en „spiccato“. Cette observations s'applique à toutes les „Sonates“. J'ai apporté un léger changement, ainsi d'ailleurs que le faisait Joachim, dans l'avant-dernière mesure de „l'adagio“ et à la fin de la „fuge“

### Sonate II.

Le „Double“ doit être joué légèrement et gracieusement. Pour montrer la manière dont on doit le jouer, j'ai placé, aux premières mesures après chaque liaison une „pause factice“. Après la deuxième note, on doit lever légèrement l'archet, sans que pour cela se produise une pause.

Dans la seconde partie de la „Bourrée“ à la reprise on pourrait, comme terminaison, jouer les mesures suivantes:



a második hang után a vonó könnyedén fölemelendő.

A „Bourré“ II-ik részének ismétlése után e szélesebb és hatásosabb bevégzést lehet alkalmazni:



### III. Szonáta.

Az Andanteban a kísérő hangoknak egyenlő tartamúknak kell lenni, úgy kell hangzaniok, mintha egy másik hegedűn játszanák. Ajánlatos, hogy e kísérő hangokat előbb egyedül a vezető szólam nélkül játsszuk.

### IV. Szonáta.

A Chaconne (Ciacona) a XIII-ik századból származó olasz és spanyol eredetű komoly lassú tánc  $\frac{3}{4}$  ütemben. 8 ütemes témából áll, amelyre dúrban és mollban tetszés szerinti számú és jellegű változat írható. Magától értetődik ezáltal, hogy a tempo nem lehet egységes az egész darabon át, hanem az egyes változatok jellegéhez mérten a tempó is változik. Rendkívül érdekes Bach híres Chaconne-jának szerkezete és kidolgozása. Egy változat 8 ütemű, de Bach olykor egy változat gondolatát, 2—3 változaton át fokozottan kiszélesíti, kifejleszti. Én ezért a kettős vonalat nem minden 8 taktusos változat után alkalmaztam, hanem csak egy befejezésre juttatott gondolat után. Különös gonddal alkalmaztam a dinamikus jelzéseket, melyeknek betartása e nagyszerű darab előadásának nagy hatása érdekében igen ajánlatos. Megkapó hatást lehet elérni, ha a nagy arpeggio változatot, később d-dúrban a 16-od spiccato változatot, továbbá a vége előtti „poco meno“ változatot egész pianissimo

Im zweiten Teile der Bourré könnte bei der Wiederholung des Stückes folgender, breiter und wirksamer, klingender Abschluß angewendet werden:



### III. Sonate.

Im Andante müssen die Begleitungsnoten von absolut gleicher Dauer sein. Sie sollen so klingen, als ob sie von einer zweiten Geige gespielt würden. Es ist ratsam, daß der Studierende diese Begleitungsnoten zuerst einigemale allein ohne die Hauptstimme übt.

### IV. Sonate.

Die Chaconne (Ciacona) ist ein aus dem 13. Jahrhundert stammender italienischer und spanischer ernster, langsamer Tanz im  $\frac{3}{4}$  Takt. Er besteht aus einem Thema von 8 Takten, über welcher dann eine beliebig große Anzahl von Variationen ganz verschiedenen Charakters — in Dur oder Moll — geschrieben werden können. Es erklärt sich dadurch von selbst, daß das Tempo für das ganze Stück nicht ein einheitliches sein kann, sondern sich dem Charakter der einzelnen Variationen anzupassen hat. Außerordentlich interessant ist diese berühmte Bachsche Chaconne in Bezug auf die Anlage und Ausarbeitung der Variationen. Eine Variation dauert 8 Takte, doch hat Bach des öfters den neuen Gedanken einer Variation in gesteigertem Maße durch zwei oder drei Variationen geführt. Ich habe daher den Doppelstrich nicht nach jeder 8 taktigen Variation gesetzt, sondern immer erst nach Abschluß eines durchgeführten Gedankens. Ganz besondere Sorgfalt legte ich auf die dynamische Bezeichnung und für die große Wirkung, die dieses so herrliche Stück bei einer guten Wiedergabe erzielen kann, ist auf die genaue Befolgung der Zeichen sehr zu achten. Ein tief ergreifender Eindruck wird erreicht, wenn man — die große Arpeggio-Variation, dann weiter in D-Dur die Sechzehntel-Spiccato-Variation und ferner vor dem



### III. Sonata.

The notes of the accompanying voice must be of absolutely equal duration. They must sound as if they were played by a second violin. The student would do well to play these accompanying notes at first alone, without the principal voice.

### IV. Sonata.

The Chaconne (Ciacona) is a slow and serious dance in  $\frac{3}{4}$  time which has its origin in Italy and Spain in the 13<sup>th</sup> century.

It consist of an eight bar Thema, on which an unlimited number of variations of different character either in major or in minor can be written. It is therefore quite clear that the tempo can not be the same for the whole piece, but must agree with the character of each variation.

This celebrated Chaconne of Bach is quite extraordinary as to the formation and working out of the Variations. One variation lasts always eight bars. Yet several times Bach led the new idea of a variation through two or even three variations. Therefore I have not put the double bar after each eight bars, but only at the conclusion of an idea. I took great care to put all the dynamic marks and for the great effect which this grand piece can produce when well played — I advise the exact observation of all these signs.

A very deep impression can be made with the three following variations: the great Arpeggio; the semi-quaver Spiccato in D-major; — and the „Poco meno“ variation before the end — by beginning each of them pianissimo, gradually making a great crescendo and finishing Fortissimo.

### Sonate III.

Dans „l'Andante“ toutes les notes d'accompagnement doivent avoir la même durée et produire l'impression qu'elles sont jouées par un second violon. Ces notes auraient besoin d'être étudiées et travaillées sans la voix principale c'est-à-dire séparément.

### Sonate IV.

„La Chaconne“ (Ciacona) dont l'origine italienne et espagnole, remonte au XIII<sup>ème</sup> siècle, est une danse lente et grave en  $\frac{3}{4}$  temps dont le thème comprend huit mesures. Sur ce thème sont écrites, en majeur ou en mineur, un nombre indéfini de variations à caractères différents. Il va donc de soi que toutes les variations ne peuvent avoir la même allure de mesure et que celle-ci doit naturellement s'adapter au caractère spécial de ces différentes variations. Ce qu'il y a de particulièrement intéressant dans cette célèbre „Chaconne“ c'est surtout l'originalité de son développement et la structure de ses variations. Une variation a une durée de huit mesures. Mais bien souvent, une inspiration nouvelle de Bach s'est manifestée, pour ainsi dire, au travers de plusieurs variations allant s'agrandissant sans cesse et se développant d'une façon continue. C'est pour cette raison que j'ai placé les doubles barres à la fin de la période de variations d'une nouvelle inspiration musicale, et non après chaque variation de huit mesures.

J'ai ajouté, avec un soin tout particulier et spécial, les signes „dynamiques“ que je recommande instamment de bien suivre dans l'intérêt même du grand effet que peut produire la Chaconne lorsqu'elle est bien jouée.

Lorsqu'on arrive à la variation d'arpèges, puis à la variation des doubles croches (sautillé) en ré-majeur, ainsi que vers la fin du morceau, au „Poco meno“, il faudra, si l'on veut produire une impression profonde, commencer

kezdjük s fokozatosan erősebben játszva fortissimóval fejezzük be. A moll és dúr, továbbá dúr és moll átmeneteknél és a befejezésnél trillákat fűztem hozzá; ezek egész szabadon, minden előadó fel fogása szerint játszandók.

### V. Szonáta.

E Szonáta bevezető részére ugyanaz a megjegyzésem vonatkozik, a melyet az előszóban az első szonáta „Siciliano“-járól irtam. Az akkordokat soha sem szabad a felső hangnál kezdeni még akkor sem, ha a basszusban fekszik a melodia.

### VI. Szonáta.

A Loure című tételnél és a két Menuette-nél különös gond fordítandó a kíséző szólamokra. E tekintetben az előszóban és a 3-ik szonátához irt megjegyzéseimre utalok.

Schlusse die „Poco meno“ Variation — jeweilen ganz pianissimo beginnt, nach und nach stärker wird und nach immer größerem Crescendo im Fortissimo zum Abschluß bringt.

Bei den Übergängen von Moll nach Dur — und Dur nach Moll — sowie am Schlusse habe ich Triller beigefügt. Sie sollen ganz frei, nach dem Empfinden des Vortragenden ausgeführt werden.

### V. Sonate.

Für die Einleitung dieser Sonate gilt die gleiche Bemerkung, welche ich in dem Vorworte über das Siciliano der ersten Sonate gesagt habe. Die Akkorde dürfen nicht von oben nach unten gespielt werden, sondern immer von unten nach oben, selbst dann, wenn die Melodie im Basse liegt.

### VI. Sonate.

Bei der Loure und den beiden Menuetten achte man auf die begleitenden Stimmen. Ich verweise diesbezüglich auf die Bemerkungen im Vorwort und der 3. Sonate.

In the bar changing over from the minor to the major and again from the major to the minor, as well as at the very end I added the trills. They must be played quite freely, according to the feeling of the performer.

### V. Sonata.

For the first movement of this sonata the same remark may be made as in the preface for the Siciliano of the first sonata. The chords must always be played from the lower to the upper note and not from the upper to the lower note, even then, when the bass-note is the melodic-note.

### VI. Sonata.

In the Loure as well as in both minuets care must be taken in the accompanying voices. Regarding this I refer to the remarks in the preface and also of the 3<sup>rd</sup> sonata.

„pianissimo“ en allant de plus en plus „crescendo“ pour finir „fortissimo“

J'ai ajouté des „trilles“ aux fins des variations de mineur en majeur, de majeur en mineur et à la fin du morceau. Ces trilles devront être exécutés librement et d'après le sentiment personnel de l'exécutant.

### Sonate V.

La même remarque que j'ai faite dans la préface pour la Sicilienne de la première Sonate, se rapporte également au premier mouvement de cette V<sup>ième</sup> sonate. Les accords ne doivent jamais être joués de haut en bas, mais toujours de bas en haut même lorsque la note basse forme la note mélodique.

### Sonate VI.

Il faudra avoir soin d'apporter la plus grande attention aux voix accompagnatrices quand on jouera la „Loure“ et les deux „Menuets“ A ce sujet je prie de se reporter à mes remarques qui se trouvent dans les explications données sur la „Sonate“ III.

## Jelek magyarázata.

⏏	Lefelé.
∨	Fölfelé.
↔	Egész vonó.
←	Fél vonó felül.
→	Fél vonó alúl.
⏏	Vonó hegye.
⏏	Vonó közepe.
⏏	Kápa.
’	Levegő szünet.
I	E húr.
II	A húr.
III	D húr.
IV	G húr.

## Explanation of the Signs.

⏏	<i>Down-bow.</i>
∨	<i>Up-bow.</i>
↔	<i>Whole bow.</i>
←	<i>Upper half bow.</i>
→	<i>Lower half bow.</i>
⏏	<i>Tip of the bow.</i>
⏏	<i>Middle of the bow.</i>
⏏	<i>Heel of the bow.</i>
’	<i>Art-pause.</i>
I	<i>E string.</i>
II	<i>A string.</i>
III	<i>D string.</i>
IV	<i>G string.</i>

## Erklärung der Zeichen.

⏏	Herunterstrich.
∨	Hinaufstrich.
↔	Ganzer Bogen.
←	Halber Bogen oben.
→	Halber Bogen unten.
⏏	Spitze.
⏏	Mitte.
⏏	Frosch.
’	Luffpause.
I	E Saite.
II	A Saite.
III	D Saite.
IV	G Saite.

## Explication des signes.

⏏	Tirez l'archet.
∨	Poussez l'archet.
↔	Tout l'archet.
←	La moitié de l'archet en haut.
→	La moitié de l'archet en bas.
⏏	De la pointe.
⏏	Au milieu.
⏏	Du talon.
’	Pause factice.
I	Sur la chanterelle.
II	Sur le 1a.
III	Sur le ré.
IV	Sur le sol.

# Sonata IV.

## Allemande. (♩ = 72.)

The musical score for the Allemande from Sonata IV is written in G minor (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked as ♩ = 72. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains the initial melodic line with a forte dynamic marking. The second staff continues the melody with a first ending bracket. The third staff features a four-measure rest followed by the continuation of the melody. The fourth staff includes a triplet of eighth notes and a first ending bracket. The fifth staff continues the melodic development. The sixth staff features a first ending bracket and a dynamic marking of *p* (piano). The seventh staff includes a first ending bracket and dynamic markings of *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.*. The eighth staff includes a first ending bracket and a dynamic marking of *f*. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

♩ V 2

*f*

3

3

4

4

2

3 2

2 3

2

1

2

2

4

0

4 0 2

1

0 3

0 3 2

*p*

*cresc.*

*mf*

*p*

*cresc.*

*poco rit.*

*f*

Courante. (♩=100.)

The musical score consists of ten staves of music in G minor (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked as ♩=100. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *poco a poco cresc.*, *p*, *f*, *mf*, and *cresc.*. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are placed above the notes. The score includes several trills (tr) and a repeat sign. The piece concludes with a trill and a final note.





# Gigue. (♩ = 80.)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and includes technical markings such as a box around the first measure, a double bar line with a right-pointing arrow, and a first-finger fingering (1) with a left-pointing arrow. The second staff starts with a *f* dynamic and a box around the first measure. The third staff continues the piece. The fourth staff features a *f* dynamic and includes a fourth-finger fingering (4). The fifth staff begins with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic. The sixth staff includes a triplet marking (3) and a fourth-finger fingering (4). The seventh staff has a first-finger fingering (1) and a first-finger fingering (1). The eighth staff continues with first-finger fingerings (1). The ninth staff includes a second-finger fingering (2) and a fourth-finger fingering (4). The final staff concludes with a *cresc.* marking and a *f* dynamic.

V 0  
mf

f p

f

p cresc.

mf

f

allarg.  
cresc.  
ff largamente

# Chaconne. (♩ = 63.)

*f*

*f*

*f*

*f*

*p espress.*

*mf* *p* *mf* *mf* *p*

*poco a poco cresc.*

*f* *cresc.* *poco allargando*

*Tempo.*

*p semplice*

*cresc.*

*mf*

*f*

*Animato.*

*cresc.*

*ff*

*sf*

*f*

*f*

*poco rall.*

*Tempo I.*

*mp dolce*

*dim.*





This musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and a *crescendo* instruction. The second staff features a dynamic marking of *f*. The third staff continues with a *crescendo* instruction. The fourth staff is marked *ff* and includes fingering numbers (1, 2, 3) and accents. The fifth staff also features a *ff* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The sixth staff continues with complex rhythmic patterns and accents. The seventh staff includes fingering numbers (1, 2, 3) and accents. The eighth staff is marked *ff* and includes accents. The ninth staff continues with complex rhythmic patterns and accents. The tenth staff concludes with a *cresc. e allargando* instruction and includes fingering numbers (1, 2, 3).

ten. 20

*ff* *p* *f* *p* *f*

*p* *f* *cresc.*

*ff*

*rit.* *lunga* *tr* *Poco meno.* *ten.* *p molto sostenuto*

*Poco animato.*

*p* *f* *p* *f*

*crescendo* *f* *p*

*tranquillo*

*pp* *sempre spiccato*

4 0 2 0 1 3 3

*p* *spiccato segue*

*poco a poco crescendo.*

*f* *crescendo*

*f* *crescendo*

*ff* *poco allargando*

*f* *a tempo*

*f* *Poco animato.*

*f* *allargando*

*ff* segue

*Poco meno.*  
*mf*

*p*

*mf* tranquillo

*Poco meno.*

# Sonata V.

Adagio. (♩ = 80.)

*p*

*f* *mp* *cresc.* *mp*

*cresc.* *f*

*mf* *p* *tr*

*mf* *cresc.* *f*

*cresc.* *ff*

*mf* *cresc.*

*f* *p*

(4)



2 V 2 1 *f* *tr* *f* *mp*

*f* *f* *mp*

2 *poco rit.* *tr* *Tempo.* IV 3 4 0 3 *allargando* *f espress.* *f*

*Fuga.* ( $\text{♩} = 80$ ) *f energico* V

*cresc.* *f*

1 0 3 1 *p*

*p* V 4 1 2

1 *f* *p*

*cresc.* *f* V

*Poco animato* *p* 4 1 1 2 2

0 3 0

*cresc.*

*ff*

*poco allargando*

*Più animato*

*p*

U. E. 6977

*poco a poco cresc.*

*f*

**Tempo I**

*p*

*cresc.*

*ff*

*dim.*

*p*

*mf*

*cresc.*

*f*

*ff poco allargando*

*p a tempo*

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a 'poco a poco cresc.' instruction. The second staff continues the melody with a forte (*f*) dynamic. The third staff marks the beginning of 'Tempo I' with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff shows a crescendo (*cresc.*). The fifth staff has a fortissimo (*ff*) dynamic. The sixth staff includes a decrescendo (*dim.*) and a piano (*p*) dynamic. The seventh staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The eighth staff has a forte (*f*) dynamic. The ninth staff is marked fortissimo (*ff*) with a 'poco allargando' instruction. The final staff concludes with a piano (*p*) dynamic and 'a tempo' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (0-4).

3 1  
2 2

*mf*

*cresc.*

*f*

*ff*

*poco allargando*

*Poco più vivo.*

*p*

*poco a poco cresc.*

*cresc.*

*mf* *poco a poco cresc.*

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten staves of notation. The first four staves are in treble clef, and the remaining six are in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (for natural harmonics). The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *poco allargando*. A tempo marking *Tempo I.* is present on the fifth staff. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) across the piece. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

*poco allargando*

*tr*

*Poco più vivo.*

*ff*

*cresc.*

*cresc.*

*mf*

*poco a poco cresc.*

*f*

*poco allargando*

*ff*

*Tempo I.*



*mf* *f*

*p*

*f* *p* *cresc.*

*f* *p*

*cresc.* *f*

*sempre f*

*allargando e cresc.* *ff*

Largo. (♩ = 72.)

*semplice ma espressivo.*

The musical score is written for guitar and consists of ten staves. It begins with a treble clef and a common time signature. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The mood is 'semplice ma espressivo'. The score includes various dynamic markings: *mp*, *mf*, *p*, *f*, *cresc.*, *dim.*, and *rit.*. Performance instructions include *poco agitato*, *poco rit.*, and *a tempo*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with *tr* (trills) and *V* (accents). The key signature has one flat. The score concludes with a *dim.* marking and a final *p* dynamic.

Allegro assai. (♩ = 132.)

Musical score for a piece in 3/4 time, marked *Allegro assai*. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 132$ . The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff has a forte (*f*) dynamic. The third staff has a piano (*p*) dynamic. The fourth staff has a forte (*f*) dynamic. The fifth staff has a forte (*f*) dynamic. The sixth staff has a forte (*f*) dynamic. The seventh staff has a piano (*p*) dynamic. The eighth staff has a forte (*f*) dynamic. The ninth staff has a forte (*f*) dynamic. The tenth staff has a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4).

*mf*

*f*

*p*

*f*

*p*

*cresc.*

*f*

*p*

*f*

3 2 3

2 0 1 3

*p*

*cresc.*

2

I 2

0

*mf*

*f*

*p*

4

2 Π

4

*f*

Π

1 4

1

0 4

3

4 3

3

4 2

3

*dim.*

0 2

3 1

1 0

0

2

*ff*

*poco allargando*

## Sonata VI.

## Preludio. (♩ = 132.)

Musical score for the Prelude of Sonata VI, featuring ten staves of music in G major and 3/4 time. The score includes various dynamics (f, p, mp, pp, cresc., poco a poco dim.), articulations (accents, slurs), and technical markings (fingerings, breath marks, and section markers II, III).

The score begins with a forte (*f*) dynamic and a tempo marking of 132 beats per minute. It features several sections marked with Roman numerals: II, III, and III. Dynamics range from forte (*f*) to pianissimo (*pp*), with markings for *cresc.* and *poco a poco dim.*. Technical markings include fingerings (1, 2, 3, 4, 0), slurs, and breath marks.



This page of musical notation is for guitar, written in A major (three sharps). It consists of ten staves of music. The notation includes various techniques such as fretting, bending, and vibrato, along with dynamic markings like *cresc.*, *f*, and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and there are several double bar lines with repeat signs. The music is a complex piece, likely a study or a short composition, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

The musical score on page 30 consists of ten staves of music, all in the key of D major (two sharps). The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-4). Dynamics are indicated throughout, including *poco a poco dim.*, *p*, *mp*, *cresc.*, *f*, *mf*, and *f*. The score is divided into two systems of five staves each. The first system begins with a triplet of eighth notes and includes a *poco a poco dim.* instruction. The second system features a *p* dynamic and a *mp* dynamic. The third system includes a *cresc.* instruction and a *f* dynamic. The fourth system starts with a *mp* dynamic and a *cresc.* instruction. The fifth system begins with a *f* dynamic. The sixth system includes a *mf* dynamic and a *cresc.* instruction. The seventh system starts with a *f* dynamic. The eighth system includes a *f* dynamic and a *cresc.* instruction. The ninth system includes a *f* dynamic and a *cresc.* instruction. The tenth system includes a *f* dynamic and a *cresc.* instruction. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.



**Loure.** (♩ = 80.)

*dolce*

*tr*

*espr.*

*p*

*cresc.*

*f*

*dim.*

*mp*

*cresc.*

*tr*

*f*

*tr*

*cresc.*

*f*

*tr*

*dim.*

*poco rit.*

*tr*

*mf*

*p*

**Gavotte en Rondeau.** (♩ = 76.)

*mf*

*p*

*f*

*mf*

*p*

*cresc.*

The musical score consists of ten staves of music in A major. The notation includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *ff*. Trills (*tr*) and vibrato (*v*) are indicated throughout. Fingering numbers (0-4) are placed above notes to guide the performer. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some complex rhythmic patterns. The overall style is characteristic of classical guitar repertoire.

ff

p

cresc.

f

p

cresc.

mf

tr

f

f

Poco allargando.

f

Menuet I. (♩ = 120)

f seconda volta p

f

p

cresc.

f

cresc.

f



Menuet II. (♩ = 132.)

Musical score for Menuet II, measures 1-12. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as ♩ = 132. The score consists of six staves of music. Dynamics include *pp*, *p*, *cresc.*, *mf*, and *f*. Performance markings include *p poco rit.* and various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0). The piece concludes with a repeat sign.

Bourrée. (♩ = 100.)

Musical score for Bourrée, measures 1-12. The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as ♩ = 100. The score consists of four staves of music. Dynamics include *f risoluto*, *p*, *f*, and *cresc.*. Performance markings include various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and accents. The piece concludes with a repeat sign.

*f*

*p* *f*

*mf*

Gigue. (♩. = 84.)

*mf*

*f* *p* *f* *mf*

*mp*

*p* *f* *p* *f*

*mf* *cresc.*

*f* *p*

*cresc.* *f*

*p* *f* *ff*