

1.75

# JOH. SEB. BACH

# VIOLINSONATEN

SONATES POUR VIOLON    VIOLIN SONATAS

I

VIOLINO SOLO

Revues par

Revidiert von

Revised by

JENŐ VON HUBAY

Die Revision ist Eigentum des Verlages  
UNIVERSAL - EDITION A. G.  
WIEN



# Előszó.

**J**oachim József egyik nagy érdeme, hogy Bach János Sebestyén hegedűszonátáit nemcsak a koncerttermekben honositotta meg, hanem a nyilvánossággal is megszerettette.

Mielőtt Joachim az ő nagy előadó művészettelével 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 derültséget keltve, balul végződtek.

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

Midőn én a berlini kir. zeneakadénián Joachim vezetésével tanulmányaimat befejeztem, éppen Bach szoloszonátái tették a tananyag legfontosabb részét. Ó David Ferdinand, a hirneves lipcsei 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 újírakásain. Én az ő kezétől származó jegyzeteket még ma is örzem.

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

Miután én jelenleg a hegedűirodalom mesterműveit új ból átdolgozom és közkézre adom s ezeket pedagogiai működésem céjlaira használom, kimerítő

# Vorwort.

**E**s 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 klar gelegt, waren sie so gut wie unbekannt. Einige Teile daraus wurden allerdings vorher hier 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 vornehmerein 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 herührenden 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 Reigriffe 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.

**I**t 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 œuvres 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

gonddal 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 megkönyítettem a fiatalabb hegedűnemzedéknek, melynek e művek tanulmányozását nem tudom elégé ajánlani, biztos támászt nyújtok a tökéletes és stilszerű előadáshoz.

E művek előadására vonatkozólag, általánnosságban a következő megjegyzést teszem: Bach szellemében és stilusában kell azokat előadni. Igen nehéz e szavak értelmét magyarázni: „Bach, Beethoven vagy Mozart szellemében előadni“. Első sorban mindenkinél saját zenei érzésére kell támászkodnia, 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 kötvonálokban van tartva, minden ütem szelleme nagyságáról és érzelme mélységről tanuskodik. Csak egy-féleképpen lehet Bach zenéjét helyesen interpretálni: ha minden személyes önrévénysülési törekvést háttérbe szorítunk és iparkodunk az ű egyszerű és mégis magasztos szellemének magaslataihoz felelmekedni.

E hat hegedűzonátában különös gazdagságban tárul elénk Bach szelme. Valóságos zenei pillérek ezek. A technika szempontjából pedig valóban egyedülállók. Rendkívüli mértékben meghaladják ugy tartalmilag mint technikailag mindazt, amit Bach idejében hegedűre írtak, sőt még ma is utolérhetetlenek 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 formvollen 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 innenwohnt, erfassen und wiedergeben zu können. Um das Edle, tief Innerliche der Musik von Bach zu empfinden, höre man sich in einer Kathedrale den weihevollen Vertrag 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'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 föllépő és tovább vezetett fő- és mellék-szólamokat 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 próbáköve a technikai készültségnek e művek kifogástalan előadása.

A technikai részekre vonatkozólag megjegyzésem a következők: Nagy fontosságú az oly nagy szerepet játszóakkordok szép és csengő előadása; minden egyszerre, tömören, szélesen és ércesen kell megszólaltatni. Miután egy három-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 eleányésző megszakítás következik be a melodikus alaphang és a következő hang között; azonban e megszakítás csak látszólagos. Ha csengően játszszuk az akkord alaphargját, az a valóságban tovább hangszik, 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 szólamai. A mellékszólam teljesen alárendeli magát a főszólannak, a mely minden uralkodik. E tekintetben is pontos jelzéseimre utalok. Az első és

selbstständige Auftreten und Weiterführen der Haupt- und Nebenstimmen im Vereine mit den dazugehörenden Bassen 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 dreier- oder vierstimmiger Akkord nicht ausgehalten werden kann, habe ich bei jedem Akkord genau angegeben, welche Note jeweilen auszuhalten ist. Bildet die Bassnote eines Akkordes zugleich den melodischen Ton schritt, 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 lustig weich und schön klingende Verbindung zwischen den zwei melodischen Tönen her.



Die begleitenden Mittelstimmen sind meistenteils 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 Bach's 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 sounding 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 œuvres de Bach. En jouant la voix principale et la voix secondaire (accompagnatrice) unies au 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 bevezetései-ben előforduló figurációkat igen nyugodtan és érhetően kell játszani. A ritmikus beszűtások könnyű olvasása és áttekintése céljából hosszabb figurációkat nyolcadesopor-tokba osztottam.

A tempókat illetőleg sines-biztos támasz és miután sok-szor virtuózi túlzással gyorsan vagy unalmasan vontatottan halljuk e műveket, metronom jelzésekkel láttam el a szonátákat.

Végül felemlítem 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 minden a hat szonáta ez elnevezés alatt vált ismertté s a félelőítésekkel, 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 téteknél is, melyek doriai és lydai hangnemben irattak. Az olvasás ezáltal könnyebbé válik. Ugraszott vonót csak ott kell alkalmazni, ahol a kották fölött pontok vannak. (E megjegyzés az összes szonátára 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 könnyedseggel, gyen-géden és levegősen játszandó. Hogy ezt érthetővé tegyem, minden kötés után a levegőszünet jelzését alkalmaztam. Anélkül, hogy szünet állana be,

Was die Figuren, 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 Figuren jeweilen in Achtelgruppen abgeteilt.

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

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 figurenations 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 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 bevégezést lehet alkalmazni:



### III. Szonáta.

Az Andanteban a kisérő hangoknak egyenlő tartamúaknak kell lenni, úgy kell hangzaniok, mintha egy másik hegedűn játszanák. Ajánlatos, hogy e kisérő 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 irható. Magától érte-tőlik ezáltal, hogy a tempo nem lehet egységes az egész darabon át, hanem az egyes változatok jellegéhez mérten a tempó is változik. Rendkívül érdekes Bach hires Chaconne-jának szerkezete és kidolgozása. Egy változat 8 ütemű, de Bach olykor egy változat gondolatát, 2—3 változaton át fokozottan kiszélesít, 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 pianisszimo

Im zweiten Teile der Bourré könnte bei der Wiederholung des Stücks 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 einigemale allein ohne die Hauptstimme übt.

### IV. Sonata.

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. Außerdem 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 takigen Variation gesetzt, sondern immer erst nach Abschluß eines durchgeföhrten 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 Sechszehtel-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 consists 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>e</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'arpéges, 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 átmene tekénél 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 írtam. Az akkordokat soha sem szabad a felső hangnál kezdeni még akkor sem, ha a basszusban fekszik a melódia.

#### VI. Szonáta.

A Loure című téteknél és a két Menuette-nél különös gond fordítandó a kisérő szólamokra. E tekintetben az előszóban és a 3-ik szonátához írt megjegyzésemre utalok.

Schlusse die „Poco meno“ Variation — jeweilen ganz pianissimo beginut, 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 VI<sup>e</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“. À 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 felől.
- Fél vonó alól.
- △** Vonó hegye.
- Vonó közepe.
- Kápa.
- ,** Levegő szünet.
- I** E húr.
- II** A húr.
- III** D húr.
- IV** G húr.

## 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.

## Explanation of the Signs.

- *Down-bow.*
- ▽** *Up-bow.*
- ↔** *Whole bow.*
- ←** *Upper half bow.*
- *Lower half bow.*
- △** *Tip of the bow.*
- *Middle of the bow.*
- *Heel of the bow.*
- ,** *Art-pause.*
- I** *E string.*
- II** *A string.*
- III** *D string.*
- IV** *G string.*

## 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 consists of 15 staves of piano music. The key signature changes frequently, including B-flat major, A major, G major, F major, E major, D major, C major, B-flat major, A major, G major, F major, E major, D major, C major, B-flat major, and A major. The tempo is marked as *Adagio. (♩ = 60.)*. Various dynamics and performance instructions are included throughout the piece, such as *f*, *p*, *sf*, *dolce*, *cresc.*, *tr*, *poco rit.*, *espress.*, *dim.*, *dolce*, *p*, *sf*, *cresc.*, *e molto ritard.*, and *ff*.

## Fuga.

Allegro. ( $\text{♩} = 80$ )

The musical score is composed of eight staves of music for a single instrument. The key signature is C minor (one flat). The tempo is Allegro, indicated by  $\text{♩} = 80$ . The dynamics include *f*, *largamente*, *ff*, *p*, *cresc.*, and *mf*. The music consists of sixteenth-note patterns, basso continuo style harmonic support, and specific performance markings like slurs and grace notes. The score is numbered 3 at the top right.

*poco a poco cresc.*
  
*f* *cresc.* *ff largamente*
  
*dim.* *pp*
  
*cresc.* *poco rit.*
  
*a tempo* *cresc.* *ff*
  
*poco rit.* *a tempo*

Sheet music for piano, page 10, featuring ten staves of musical notation. The music is in common time and includes the following dynamics and performance instructions:

- Staff 1:  $\frac{4}{4}$ , dynamic  $p$ , instruction *poco a poco cresc.*
- Staff 2:  $\frac{4}{4}$ , dynamic  $f$ , instruction *V*
- Staff 3:  $\frac{4}{4}$ , instruction *V*
- Staff 4:  $\frac{3}{4}$ , instruction *V*
- Staff 5:  $\frac{3}{4}$ , instruction *V*
- Staff 6:  $\frac{2}{4}$ , dynamic  $ff$ , instruction *V*
- Staff 7:  $\frac{2}{4}$ , dynamic  $ff$ , instruction *poco rall.*
- Staff 8:  $\frac{2}{4}$ , dynamic  $f$ , instruction *a tempo largamente*
- Staff 9:  $\frac{2}{4}$ , instruction *cresc.*, instruction *V*, instruction *molto rit.*
- Staff 10:  $\frac{2}{4}$ , dynamic  $ff$ , instruction *ad lib.*, instruction *V*, instruction *tr*, instruction *allargando*

Siciliano. ( $\text{♩} = 72$ )

Andante con moto.

*dolce**mf**f**espressivo**f*

Presto. ( $\text{d} = 76.$ )

Sheet music for a solo instrument, likely cello or bassoon, featuring ten staves of musical notation. The music is in 3/8 time, key signature is one flat, and dynamic markings include **f**, **p**, **nff**, **cresc.**, **f**, and **dim.** Various slurs, grace notes, and fingerings (e.g., 0, 1, 2, 3, 4) are present.

Sheet music for solo instrument (likely piano) in common time. The music consists of ten staves of musical notation. The notation includes various dynamics such as *p*, *f*, *cresc.*, and *decresc.*. The music features a mix of standard musical symbols and unique numerical markings above the notes, possibly indicating specific fingerings or performance techniques. The staves are separated by vertical bar lines, and the music spans across multiple measures.

# Sonata II.

Allemande. (♩ = 72.)

The musical score consists of 18 staves of music for a solo instrument, likely a violin or cello. The music is in common time and is set to a tempo of 72 beats per minute. The key signature is A major (two sharps). The first staff begins with a dynamic of **f**. The music features various articulations such as **tr** (trill), **V**, **p**, **mf**, **dim.**, **cresc.**, **mp**, **tr**, **dim.**, **poco allargando**, and **ff**. Fingerings are indicated by numbers above the notes. The score is divided into two sections: the first section ends with a repeat sign and a double bar line, and the second section begins with a new dynamic of **f**.

Double. ( $J = 76$ )

*p*

*segue*

*poco a poco cresc.*

*allarg.*

*p* *cresc.*

*mf* *↔*

*f* *1*

*mp* *poco a poco cresc.*

*f* *poco rit.* *p*

## Corrente. (♩ = 116.)

11

mp

*cresc.*

*sf*

*f*

*p*

*mf*

*dim.*

*cresc.*

*mf*

*dim.*

*cresc.*

*mf*

*cresc.*

*mf*

*cresc.*

*f*

*p*

*cresc.*

*f*

*poco allarg.*

Double. (♩ = 188.)  
Presto

Double. (♩ = 188.)  
Presto

*f* *sf mp* *sempre spicc.*

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

*2 3* *1* *3* *3* *3 3*

*2 0* *1* *2* *1*

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

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

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

*mf* *4 0* *4* *cresc.* *f*

*1 4* *3 1* *3* *2* *cresc.* *ff poco allarg.*

*V* *2* *a tempo* *4* *4* *4 0* *4 0* *1 0*

*f* *sf mp* *spicc.*

*8* *4 0* *0 1* *3* *1 0*

The image shows ten staves of musical notation for piano, arranged vertically. The music is in common time and consists of measures 10 through 20. The key signature changes between G major (two sharps) and F# major (one sharp). The notation includes various note values (eighth and sixteenth notes), dynamic markings like f (fortissimo), mp (mezzo-forte), and cresc. (crescendo), and performance instructions such as spicc. (spiccati) and segue. Measure 10 starts with a forte dynamic (f) and includes fingerings (1, 0, 2, 2, 0, 3, 0). Measures 11-12 show a transition with dynamics f, mp, and cresc. Measure 13 begins with spicc. and cresc. Measures 14-15 continue with crescendo and dynamic changes. Measure 16 starts with mp and cresc. followed by ff (fortississimo) and allarg. (allegro). Measures 17-18 conclude with a tempo and sf (sforzando). Measure 19 begins with f and cresc. Measures 20-21 end with ff allarg. and sf.

## Sarabande. ( $\text{♩} = 92$ )

This page contains ten staves of musical notation for violin and piano. The top staff shows a melodic line with various dynamics and fingerings. The second staff begins with a forte dynamic and includes markings for '1.', 'IV', '2.', and 'V'. The third staff features a piano part with dynamic changes from *p* to *f*. The fourth staff continues the violin line with dynamic shifts. The fifth staff includes a dynamic marking 'tr' and a tempo instruction 'poco rit.'. The sixth staff starts with a dynamic of *mp dolce* and includes a 'Double.' instruction. The seventh staff shows a piano part with a dynamic of *mf*. The eighth staff begins with a dynamic of *dim.*. The ninth staff includes a dynamic of *f* and a dynamic of *pp*. The tenth staff ends with a dynamic of *p*. The eleventh staff concludes with a dynamic of *mp*, a 'cresc.' instruction, a dynamic of *f*, and a dynamic of *p*. The twelfth staff ends with a dynamic of *poco rit.*.

Bourrée. ( $\text{d} = 76.$ )

*f*

*cresc.*

*p*

*tr*

*sf=p*

*mp*

*f*

*cresc.*

*p*

*ff*

*poco allargando.*

### Double. ( $d = 92$ .)

The image displays 14 staves of musical notation for guitar, arranged vertically. The music is in common time and consists of 14 measures. The key signature changes from G major (two sharps) to F# major (one sharp). The notation includes various dynamic markings such as *mp*, *cresc.*, *mf*, *f*, *ff*, and *rit.*. Fingerings are indicated by numbers above or below the notes, and performance techniques like *spiccato segue* are specified. Measure 1 starts with *mp* and *spiccato segue*. Measures 2-3 show a crescendo followed by *mf*. Measures 4-5 show a crescendo followed by *f* and *mp*. Measures 6-7 show a crescendo followed by *f* and *mp*. Measures 8-9 show a crescendo followed by *f* and *mp*. Measures 10-11 show a crescendo followed by *ff* and *mp*. Measures 12-13 show a crescendo followed by *ff* and *mp*. Measure 14 ends with *ff*.

# Sonata III.

**Grave.** ( $\text{♩} = 52$ )

Fuga. (♩ = 80.)

*poco a poco*

*cresc.*

*ff*

*f*

*Poco animato.*

*allargando*

*tr*

*f*

*p*

*f*

0 4 0

*Tempo I.*

*rit.*

*ff*

*p*

*mf*

*cresc.*

*a tempo*

*f*

*v*

*segue*

This page contains ten staves of musical notation for piano, starting with a treble clef staff. The music includes various dynamics such as *cresc.*, *mf*, *f*, *largamente*, *tr*, *p*, and *f*. Performance instructions like  $\Delta V$  and  $\nabla$  are also present. The music consists of six measures per staff, with some staves ending in a different key signature than the previous ones. The notation is dense with notes, rests, and accidentals.

tr

*V*

*cresc.*

*f*

*mf*

*cresc.*

*f*

*mp*

*cresc.*

*p*

*poco a poco cresc.*

*mf*

*cresc.*

*f*

Sheet music for piano, page 22, featuring 12 staves of musical notation. The music is divided into sections by measure numbers and dynamic markings. The sections include:

- Measures 1-4: Measure 1 starts with a forte dynamic. Measures 2-4 show complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.
- Measures 5-8: Measure 5 begins with a dynamic  $p$ . Measures 6-8 continue the rhythmic patterns.
- Measures 9-12: Measure 9 starts with a dynamic  $poco a poco cresc.$  Measures 10-12 continue the pattern.
- Measures 13-16: Measure 13 starts with a dynamic  $f$ . Measures 14-16 continue the pattern.
- Measures 17-20: Measure 17 starts with a dynamic  $tr$ . Measures 18-20 continue the pattern.
- Measures 21-24: Measure 21 starts with a dynamic  $p$ . Measures 22-24 continue the pattern.
- Measures 25-28: Measure 25 starts with a dynamic  $cresc.$  Measures 26-28 continue the pattern.
- Measures 29-32: Measure 29 starts with a dynamic  $f$ . Measures 30-32 continue the pattern.
- Measures 33-36: Measure 33 starts with a dynamic  $a tempo$ . Measures 34-36 continue the pattern.
- Measures 37-40: Measure 37 starts with a dynamic  $allargando$ . Measures 38-40 continue the pattern.
- Measures 41-44: Measure 41 starts with a dynamic  $Grave.$  Measures 42-44 continue the pattern.
- Measures 45-48: Measure 45 starts with a dynamic  $cresc.$  Measures 46-48 continue the pattern.
- Measures 49-52: Measure 49 starts with a dynamic  $ff$ .

*Andante. (♩ = 60.)*  
*cantabile*

*dim.* *p* *tr.* *1.* *2.* *3.* *dim.* *p* *p* *tr.* *1.* *2.* *3.* *4.* *espress.* *p* *mf* *p* *rit.* *tr.* *1.* *2.* *a tempo*

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

*U. E. 6976*

*Allegro.* (♩ = 100.)

The music consists of 14 staves of musical notation for a solo instrument, likely flute or piccolo. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 100$ . The dynamics include *f*, *p*, *segue*, *cresc.*, *tr*, *a tempo*, and *II.* Fingerings are shown above the notes, such as 0, 1, 2, 3, 4, and various combinations like 0-1, 0-2, etc. The key signature changes throughout the piece, and the time signature is mostly common time (4/4).

This page contains five staves of piano sheet music. The first staff begins with a dynamic *p*, followed by a forte dynamic *f*. The second staff starts with a dynamic *p*, followed by a dynamic *f*. The third staff starts with a dynamic *p*, followed by a dynamic *f*. The fourth staff starts with a dynamic *f*. The fifth staff starts with a dynamic *f*. The music consists of sixteenth-note patterns with various dynamics and performance instructions. Measures 379-385 are shown.

U. E. 6976

37952



JOH. SEB. BACH  
VIOLINSONATEN  
SONATES POUR VIOLON    VIOLIN SONATAS  
II  
VIOLINO SOLO

Revues par

Revidiert von

Revised by

JENÓ VON HUBAY

Die Revision ist Eigentum des Verlages  
UNIVERSAL - EDITION A. G.  
WIEN



# Előszó.

**J**oachim József egyik nagy érdeme, hogy Bach János Sebestyén hegedűszonátáit nemcsak a koncerttermekben honositottam meg, hanem a nyilvánossággal is megszerettette.

Mielőtt Joachim az ő nagy előadó művészettelével e gyönyörű művek összes szépségeit feltárta, majdnem ösmeretlenek voltak. Egyes részek ugyan előbb is előadtattak 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 derültséget keltve, báratlal végződtek.

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

Midőn én a berlini kir. zeneakadémián Joachim vezetésével tanulmányaimat befejeztem, éppen Bach szoloszonátái tették a tananyag legfontosabb részét. Ó David Ferdinand, a hirneves lipcsei mesterek 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 örziem.

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 uj ból átdolgozom és közkézre adom s ezeket pedagogiai működésem széljaira használom, kimerítő

# Vorwort.

**E**s 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 klar gelegt, waren sie so gut wie unbekannt. Einige Teile daraus wurden allerdings vorher hier 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 vornehmerein 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 hinzuweisen 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 herührenden 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.

**I**t 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 Joachim's 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 Joachim's 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 Bach's 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 œuvres 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

gonddal 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 megkönyítettem a fiatalabb hegedűsöknek, melynek e művek tanulmányozását nem tudom eléggy ajánlani, biztos támászt nyújtok a tökéletes és stilszerű előadáshoz.

E művek előadására vonatkozólag, általánosságban a következő megjegyzést teszem: Bach szellemében és stilusában kell azokat előadni. Igen nehéz e szavak értelmét magyarázni: „Bach, Beethoven vagy Mozart szellemében előadni“. Első sorban mindenkinél saját zenei érzésére kell támászkodnia, 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 kötővonalkban van tartva, minden ütem szelleme nagyságáról és érzelme mélységről tanuskodik. Csak egy-féleképpen lehet Bach zenéjét helyesen interpretálni: ha minden személyes önrényesülési törekvést háttérbe szorítunk és iparkodunk az ő egyszerű és mégis magasztos szellemének magaslataihoz felemelkedni.

E hat hegedűzonátában különös gazdagságban tárol elénk Bach szelme. Valóságos zenei pillérek ezek. A technika szempontjából pedig valóban egyedülállók. Rendkívüli mértékben meghaladják ugy tartalmilag mint technikailag mindazt, amit Bach idejében hegedüre írtak, sőt még ma is utolérhetetlenek 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 formvollen 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 innenwohnt, erfassen und wiedergeben zu können. Um das Edle, tief Innerliche der Musik von Bach zu empfinden, höre man sich in einer Kathedrale den weihevollen 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'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 föllépő és tovább vezetett fő- és mellék-szólamokat a hozzá tartozó alaphangokkal egyidejűleg megszólaltatni a hegedűn csak akkordokkal lehet. Ez az, ami aránytalanul meghaladta a Bach-korabeli hegedűök tudását; sőt még ma is valóságos próbáköve a technikai készségeknek e művek kifogástalan előadása.

A technikai részekre vonatkozólag megjegyzésem a következők: Nagy fontosságú az oly nagy szerepet játszó akkordok szép és csengő előadása; minden egyszerre, tömören, szélesen és érkesen kell megszólaltatni. Miután egy három-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 eleányésző megszakítás következik be a melodikus alaphang és a következő hang között; azonban e megszakítás csak látszólagos. Ha csengően játszszuk az akkord alaphargját, az a valóságban tovább hangzik, bár a vonó már nem is érinti a húrt. Ez által ideális kapcsolat létesül a két hang között:



A kisérő szólam hangjai rövidebbek mint a vezető szólamei. A mellékszólam teljesen alárendeli magát a főszólammak, a mely minden uralkodik. E tekintetben is pontos jelzéseimre utalok. Az első és

selbstständige Auftreten und Weiterführen der Haupt- und Nebenstimmen im Vereine mit den dazugehörigen Bassen 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 dreier- oder vierstimmiger Akkord nicht ausgehalten werden kann, habe ich bei jedem Akkord genau angegeben, welche Note jeweilen auszuhalten ist. Bildet die Bassnote eines Akkordes zugleich den melodischen Ton-Schritt, 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 lustig weich und schön klingende Verbindung zwischen den zwei melodischen Tönen her.



Die begleitenden Mittelstimmen sind meistenteils 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 Bach's 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 œuvres 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 bevezetései-ben előforduló figurációkat igen nyugodtan és érthetően kell játszani. A ritmikus beosztások könnyű olvasása és áttekintése céljából hosszabb figurációkat nyolcadesopor-tokba osztottam.

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

Végül felemlítem még, hogy bár nemely kiadásban a III., IV. és VI. szonáta egész helyesen „Partita“ vagy „Suite“-nek neveztetik, én mégis ragaszkodtam a szonáta elnevezéshez, miután minden a hat szonáta ez elnevezés alatt vált ismertté s a félreértések, 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 tételel is, melyek doriai és lydai hangnemben irattak. Az olvasás ezáltal könnyebbé válik. Ugraszott vonót csak ott kell alkalmazni, ahol a kották fölött pontok vannak. (E megjegyzés az összes szonátára 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 könnyedseggel, gyengéden és levegősen játszandó. Hogy ezt érthetővé tegyem, minden kötés után a levegőszünet jelzését alkalmaztam. Anélkül, hogy szünet állana be,

Was die Figuren, 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 Figuren jeweilen 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 beigelegt.

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 lustig 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.

Was die Figuren, 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 Figuren jeweilen in Achtelgruppen abgeteilt.

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>re</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 configurations 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 observation 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 bevégezést lehet alkalmazni:



### III. Szonáta.

Az Andanteban a kisérő hangoknak egyenlő tartamúaknak kell lenni, úgy kell hangzaniok, mintha egy másik hegedűn játszanák. Ajánlatos, hogy e kisérő 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 irható. Magától érte-tődik ezáltal, hogy a tempo nem lehet egységes az egész darabon át, hanem az egyes változatok jellegéhez mérten a tempo is változik. Rendkívül érdekes Bach hires Chaconne-jának szerkezete és kidolgozása. Egy változat 8 ütemű, de Bach olykor egy változat gondolatát, 2—3 változaton át fokozottan kiszélesít, 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 pianiszimo

Im zweiten Teile der Bourré könnte bei der Wiederholung des Stücks 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 einigemale allein ohne die Hauptstimme übt.

### IV. Sonata.

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. Außerdem 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 tak-tigen Variation gesetzt, sondern immer erst nach Abschluß eines durchgeföhrten 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 Sechszehtel-Spiccato-Variation und ferner vor dem

U. E. 6976/77



### 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 consists 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>e</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'arpéges, 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 fortisszimóval fejezzük be. A moll és dúr, továbbá dúr és moll átmene teknel 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 írtam. Azakkordokat soha sem szabad a felső hangnál kezdeni még akkor sem, ha a basszusban fekszik a melódia.

### VI. Szonáta.

A Loure című téteknél és a két Menuette-nél különös gond fordítandó a kísérő szólamokra. E tekintetben az előszóban és a 3-ik szonátához írt megjegyzésekre 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.

„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.

### 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.

## Jelek magyarázata.

- Lefelé.
- V** Fölfelé.
- ↔** Egész vonó.
- ←** Fél vonó felül.
- Fél vonó alul.
- △** Vonó hegye.
- Vonó közepe.
- Kápa.
- ,** Levegő szünet.
- I** E húr.
- II** A húr.
- III** D húr.
- IV** G húr.

## 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.

## Explanation of the Signs.

- ▀** *Down-bow.*
- ▽** *Up-bow.*
- ↔** *Whole bow.*
- ←** *Upper half bow.*
- *Lower half bow.*
- △** *Tip of the bow.*
- *Middle of the bow.*
- *Heel of the bow.*
- ,** *Art-pause.*
- I** *E string.*
- II** *A string.*
- III** *D string.*
- IV** *G string.*

## 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 IV.

Allemande. ( $\text{J} = 72.$ )



## Courante. (♩ = 100.)

The image shows ten staves of musical notation for piano, arranged vertically. The music is in common time and includes various dynamics such as *f*, *p*, *poco*, *a poco*, *cresc.*, *mf*, *tr*, and *ff*. Articulations include slurs, grace notes, and accents. Performance instructions like "IV", "V", and "cresc." are also present. The notation uses standard musical symbols like quarter and eighth notes, along with specific markings for the piano keyboard.

**Sarabande.** ( $\text{♩} = 69.$ )

1. 2.

U.E. 6977

## Gigue. (♩ = 80.)

*mf*

*f*

*cresc.*

*f*

Sheet music for a solo instrument, likely cello or double bass, featuring ten staves of musical notation. The music is in common time and includes the following dynamics and performance instructions:

- Staff 1:** *mf*, measure numbers 0, 1, 3, 4.
- Staff 2:** Measure numbers 0, 2, 4, 0, 1, 0, 2.
- Staff 3:** *f*, *p*, measure numbers 1, 3.
- Staff 4:** *f*, measure numbers 0, 1, 2, 3.
- Staff 5:** Measure numbers 2, 0, 1.
- Staff 6:** *p*, *cresc.*, measure numbers 0, 0, 2, 4.
- Staff 7:** *mf*, measure numbers 1, 0, 1, 0, 1, 0.
- Staff 8:** *f*, measure numbers 1, 4, 3, 1, 4, 4, 4, 4.
- Staff 9:** Measure numbers 3, 0, 1, 1, 0, 3, 1, 0.
- Staff 10:** *allarg.*, *cresc.*, *ff largamente*, measure numbers 3, 1, 2.

## Chaconne. ( $\text{J} = 63$ .)

*Tempo.*

*p semplice*

*cresc.*

*mf*

*Animato.*

*cresc.*

*ff*

*IV*

*sf*

*II*

*I*

*tr*

*poco rall.*

*Tempo I.*

*mp dolce*

*III*

*dim.*

*Più animato.*  
*pp*
  
*sempre pp*  
*poco cresc.*  
*p*  
*mp*  
*cresc.*

0 0

*mf*

*crescendo -*

0 0

*crescendo -*

3

*ff*

0 2

*ff*

3

2

3

1 2

*ff*

3

2

1

2

3

*cresc.*

*e*

*allargando*

*ten.*

20

*ff p*

*f p*

*cresc.*

*ff*

*Poco meno.*

*rit.*

*lunga*

*ten.*

*p molto sostenuto*

*Poco animato.*

*crescendo*

*f p*

*f*

*tranquillo*

*sempre spiccat*

*pp*

*0 4 1 2 2 1 4 2*

*0 0 2 0 1 3 3*

The sheet music consists of ten staves of musical notation for piano. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of 4. It features a dynamic instruction *p* and a performance note *spiccato segue*. The second staff starts with a bass clef and a dynamic *0*, followed by a crescendo instruction *poco a poco crescendo*. The third staff continues with a treble clef and a dynamic *0 1 2*. The fourth staff begins with a bass clef and a dynamic *f*, followed by a crescendo instruction *crescendo*. The fifth staff starts with a treble clef and a dynamic *f*, followed by a crescendo instruction *crescendo*. The sixth staff begins with a bass clef and a dynamic *ff*, followed by a dynamic instruction *ff poco allargando*. The seventh staff starts with a treble clef and a dynamic *f*, followed by a dynamic instruction *a tempo*. The eighth staff begins with a bass clef and a dynamic *f*, followed by a dynamic instruction *Poco animato.* The ninth staff starts with a treble clef and a dynamic *f*, followed by a dynamic instruction *cresc.* The tenth staff begins with a bass clef and a dynamic *f*, followed by a dynamic instruction *allargando*.

*ff*

*segue*

*Poco meno.*

*rit.*

*mf*

*tr*

*p*

*tranquillo*

*Poco meno.*

Sheet music for piano, page 15, featuring ten staves of musical notation. The music includes dynamic markings such as *pp*, *poco a poco crescendo*, *mf*, *cresc.*, *f*, *ff*, *p*, *ad lib.*, *Tempo I.*, *molto rall.*, and *lunga tr.*. Articulation marks like  $\triangle$ ,  $>$ , and  $\wedge$  are also present. Performance instructions include *allargando* and *ad lib.* The music consists of ten staves of musical notation, each with a treble clef and a key signature of one flat.

# Sonata V.

Adagio. ( $\text{♩} = 80$ )

*p*

*cresc.*

*mp*

*f*

*cresc.*

*mf*

*tr*

*p*

*cresc.*

*ff*

*cresc.*

*mf*

*cresc.*

*p*

(4)

1. *f*

2. *f*

*mp*

*poco rit.* *tr.* *Tempo.* *IV* *3* *allargando*

*f* *espress.*

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

*cresc.* *f*

*1* *1*

*0* *3* *4*

*p*

*1* *2* *4* *1*

*f* *v*

*cresc.*

*Poco animato*

*p*

*f*

*cresc.*

*p*

*f*

*p*

*v*

*1* *2*

*1* *2*

*1* *2*

*U. E. 6977*

0 0  
0 0 . . .  
cresc.  
ff  
cresc.  
2 4  
1 4  
0 4  
4  
poco allargando  
Più animato  
p  
0 1 2 3 4  
1 0 4 3 2 1 0  
4 3 2 1 0 4 3 2 1  
4 3 2 1 0 4 3 2 1  
0 3 2 1 0 4 3 2 1  
4 3 2 1 0 4 3 2 1  
0 3 2 1 0 4 3 2 1  
4 3 2 1 0 4 3 2 1

The sheet music consists of 12 staves of musical notation for piano. The music is divided into sections by measure numbers and dynamic markings. The first section starts with a dynamic of *poco a poco cresc.* The second section begins with *Tempo I* and a dynamic of *p*. The third section starts with *cresc.* The fourth section ends with a dynamic of *ff*. The fifth section begins with *dim.* The sixth section ends with a dynamic of *f*. The seventh section starts with *mf*. The eighth section ends with a dynamic of *f*. The ninth section starts with *cresc.* The tenth section ends with a dynamic of *f*. The eleventh section starts with *ff*. The twelfth section ends with a dynamic of *p*.

Sheet music for piano, page 1, featuring ten staves of musical notation. The music includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *f*, *ff*, *poco allargando*, *tr*, *p*, *poco a poco cresc.*, and *i*. Performance instructions include fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and grace notes. The music consists of ten staves of musical notation.

*poco allargando*

*Tempo I.*

*poco allargando*

*Poco più vivo.*

*cresc.*

*mf*

*poco a poco cresc.*

*cresc.*

*poco allargando*

*f*

*Tempo I.*

Musical score for a solo instrument, page 23, featuring ten staves of music. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, *cresc.*, *ff*, and *sempre f*. Performance instructions include *allargando e cresc.* and grace notes. The music consists of ten staves of music, each with a different key signature and time signature.

**Largo.** ( $\text{♩} = 72$ .)

*semplice ma espressivo.*

The image shows a page of sheet music for piano, consisting of 12 staves. The music is in common time and uses a treble clef. The first staff begins with a dynamic of *mp*. Subsequent staves feature various dynamics including *mf*, *p*, *cresc.*, *dim.*, *tr*, *v*, *a tempo*, *tr*, *poco agitato*, *f*, *cresc.*, *mf*, *tr*, *p*, *mf*, *tr*, *poco rit.*, *tr*, *tranquillo*, *tr*, *poco rit.*, *tr*, *a tempo*, *tr*, *cresc.*, *tr*, *tranquillo*, *tr*, *p*, *tr*, *p*, *rit. tr*, *p*, *cresc.*, *f*, *tr*, *rit. tr*, *p*, *dim.*, *mf*.

Allegro assai. ( $\text{♩} = 132.$ )

The musical score is composed of ten staves of music for violin and piano. The top staff is for the violin, and the bottom staff is for the piano. The music is in 3/4 time. Dynamic markings include *f*, *ff*, *p*, and various crescendos and decrescendos indicated by arrows and numbers (e.g., 0, 4, 3 1, 2 3, 4, 3 1, 2 3, 4 2 1). Fingerings for the piano part are also present, such as 1, 2, 3, 4, and 5. The score is divided into measures by vertical bar lines.

mf

*f*

*p.*

*0*

*f*

*p.*

*cresc.*

*f*

*f.*

*p.*

Sheet music for a solo instrument (likely flute or piccolo) in G major. The music is divided into ten staves, each starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is indicated by a '♩' with a '4' above it.

- Staff 1:** Dynamics: *f*. Fingerings: 3 2 3. Performance: cresc.
- Staff 2:** Fingerings: 2 0 1 3. Dynamics: *p*.
- Staff 3:** Fingerings: 2. Dynamics: *mf*. Performance: *I*
- Staff 4:** Dynamics: *f*.
- Staff 5:** Dynamics: *p*.
- Staff 6:** Fingerings: 0 1. Dynamics: *f*. Fingerings: 1 2. Dynamics: *ff*.
- Staff 7:** Fingerings: 1 4. Dynamics: *ff*.
- Staff 8:** Fingerings: 0 2. Dynamics: *ff*. Fingerings: 3 2. Dynamics: *dim.*
- Staff 9:** Fingerings: 0 2. Dynamics: *ff*. Fingerings: 3 1. Dynamics: *ff*. Fingerings: 1 0. Dynamics: *ff*. Fingerings: 0 2. Dynamics: *ff*. Performance: *poco allargando*.

## Sonata VI.

## Preludio. (♩ = 132.)

Sheet music for a solo instrument, likely flute or piccolo, featuring 14 staves of musical notation. The music is in G major (two sharps). Measures are numbered 4 through 17. Dynamics include crescendo (cresc.), decrescendo (decresc.), forte (f), piano (p), and sforzando (sf). Fingerings such as 0, 1, 2, 3, 4, and 5 are shown above the notes. Measure 17 concludes with a dynamic of f and a finger marking of IV.

The image shows ten staves of musical notation for piano, arranged vertically. The music is in common time and uses a treble clef. The key signature changes frequently, indicated by sharp and double sharp symbols. Various dynamics are marked throughout the piece, including *poco a poco dim.*, *3.*, *p*, *mp*, *cresc.*, *f*, *mf*, *cresc.*, *f*, *3.*, *II*, *2 3*, *0*, *4*, *2 4*, *3*, *2*, *4*, *3*, *2*, *4*, *3*, and *4*. The notation includes many eighth and sixteenth notes, as well as rests. Some measures feature grace notes or slurs. The overall style is technical and rhythmic, typical of a virtuoso piano work.

3 4

*poco rit.*

*a tempo*

*cresc.*

*mf*

*cresc.*

*f*

*poco rit.*

*cresc.*

*Meno moto.*

*tr*

*Tempo I.*

*sf*

Loure. ( $\text{d} = 80$ )

*dolce*

*V*

*espr.*

*p*

*cresc.*

*dim.*

*mp*

*f*

*tr*

*cresc.*

*dim.*

*poco rit.*

*tr*

*mf*

*p*

*Gavotte en Rondeau. ( $\text{d} = 76$ )*

*mf*

*p*

*f*

*mf*

*p*

*cresc.*

The music consists of two sections. The first section, "Loure," is in 6/4 time and starts with a dynamic of *dolce*. It features six staves of musical notation with various dynamics and performance instructions like *tr*, *cresc.*, and *dim.*. The second section, "Gavotte en Rondeau," is in common time and starts with a dynamic of *mf*. It also features six staves of musical notation with dynamics like *p*, *f*, *mf*, and *p*, along with performance instructions like *poco rit.* and *cresc.*.

This page contains ten staves of musical notation for piano, arranged vertically. The music is in common time and consists primarily of eighth-note patterns. The key signature changes frequently, indicated by sharp symbols. Various dynamics are marked throughout, including *f*, *mf*, *p*, *cresc.*, *ff*, and *tr*. Performance instructions like *v* and *mf* are also present. The notation includes both standard musical notes and rests, as well as some unique rhythmic patterns. The page number 33 is located at the top right, and the catalog number U. E. 6977 is at the bottom right.

Sheet music for piano, page 34, featuring six staves of musical notation. The music is in common time and consists of six staves of musical notation. The first five staves are in G major (three staves) and A major (two staves). The sixth staff is in G major. The music includes various dynamics such as *p*, *f*, *cresc.*, *ff*, *mf*, *sf*, *tr*, and *Poco allargando*. Performance instructions include fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), grace notes, and slurs. The music concludes with a section labeled "Menuet I. (♩ = 120)" followed by a second ending section.

*ff*

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

*mf*

*sf* *f* *p* *Poco allargando.*

*f* *seconda volta p*

*f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

Menuet II. ( $\text{d} = 132.$ )

Sheet music for Menuet II. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps. The dynamics include *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *cresc.*. Performance instructions like 'v' and 'cresc.' are also present. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

Bourré. ( $\text{d} = 100.$ )

Sheet music for Bourré. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp. The dynamics include *f*, *f risoluto*, *p*, and *cresc.*. Performance instructions like 'v' and 'cresc.' are also present. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

Gigue. (J. = 84.)

U. E. 6977