

## Bemerkungen

*Klav o* = Klavier oberes System;  
*Klav u* = Klavier unteres System;  
*T* = Takt(e); *Zz* = Zählzeit

### Quellen

- A Autograph der Frühfassung der Partiten 3 und 6 im zweiten „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“, um 1725. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ms. Bach P 225. Partita Nr. 3 (ohne Satz VI, Scherzo) auf S. 1–17, Partita Nr. 6 (ohne Satz IV, Air) auf S. 18–41.
- AB<sub>M</sub> Abschrift von Johann Heinrich Michel, enthält die beiden Menuette der Partita 1 im Kontext einer Sammelhandschrift mit Klavierstücken von Johann Sebastian Bach, seinen Söhnen und Johann Christoph Altnickol, zwischen ca. 1780 und 1790. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ms. Bach P 672. Menuet I (hier mit Überschrift *Men: di. J. S. Bach.*) auf S. 45–47, Menuet II (hier mit Überschrift *Menuetto. J. S. Bach.*) auf S. 44.
- AB<sub>Mu</sub> Abschrift von Johann Gottfried Mützel, enthält nur T 1–7 der Sinfonia von Partita 2 und die Sarabande der Partita 5 in stark verzierter Form, spätestens 1788. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ms. Bach P 815. Ohne Titel oder Überschrift (auch Satzbezeichnungen Sinfonia und Sarabande fehlen), zunächst die Sarabande notiert, direkt im Anschluss daran der kurze Ausschnitt der Sinfonia.
- AB<sub>P</sub> Abschrift von Christian Friedrich Penzel, enthält Partiten 2–5, zwischen ca. 1755 und 1760. Bach-Archiv Leipzig, Signatur Go. S. 307. 28 Blätter im Hochfor-
- mat. Titel: *Clavir-Ubung | bestehend | in | Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, | Gigue, Menuetten und andern Galanterien | denen Liebhabern zur Gemüthsergötzung verfertigt | von | Johann Sebastian Bach, | Hochfürstl. Sächsisch-Weisenfelsischen | würrlichen Capellmeister | und | Directore chori Musici Lipsiensis | Opus 1. | In Verlegung des Autoris. | 1731.*
- AB<sub>R1</sub> Erste Abschrift von Johann Christoph Ritter, enthält Partiten 1–6 im Kontext einer Abschrift der *Clavier Übung* I und II, um 1740. Zürich, Zentralbibliothek, Signatur Mus. Jac G 6. Partiten 1–6 auf S. 1–74. Titel: *Clavier Übung | verfertigt | von | Johann Sebastian Bach | Hochfürstl. Sächsisch-Weisenfelsischen | würrlichen Capellmeistern, und | Directore Chori Musici Lipsiensis | Erster Theil.* Darunter Widmung von späterer Hand.
- AB<sub>R2</sub> Zweite Abschrift von Johann Christoph Ritter, enthält Partiten 1–6 im Kontext einer Abschrift der *Clavier Übung* I und II, nach 1755. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ms. Bach P 215. Partiten 1–6 auf S. 1–74. Titel: *Clavier Übung | Verfertigt | Von | Johann Sebastian Bach, | Hochfürstl. Sächsisch-Weisenfelsischen | würrlichen Capellmeistern, und | Directore Chori Musici Lipsiensis | auch Hof Compositeur bey Sr Königl. | Maj: von Pohlen | Opus I.*
- E<sub>B</sub> Erstaussgabe der Partita 1 B-dur als Einzeldruck. Leipzig, erschienen 1726 im Selbstverlag. Titel: *Clavier [sic] Übung | bestehend in | Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, | Menuetten, und andern Galanterien; | Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt | von | Johann Sebastian Bach, | Hochfürstl. Anhalt-Cöthnischen würrlichen Capellmeister und | Directore Chori Musici Lipsien-*
- sis. | Partita I. | In Verlegung des Autoris. | 1726. 10 Seiten Notentext im Querformat. Verwendetes Exemplar: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur DMS O. 73355-1.
- E<sub>c</sub> Erstaussgabe der Partita 2 c-moll als Einzeldruck. Leipzig, erschienen 1727 im Selbstverlag. Titel: *Clavir [sic] Übung | bestehend in | Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, | Menuetten, und andern Galanterien; | Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt | von | Johann Sebastian Bach | Hochfürstl. Anhalt-Cöthnischen würrlichen Capellmeistern | und | Directore Chori Musici Lipsiensis. | Partita II | In Verlegung des Autoris. | 1727. 12 Seiten Notentext im Querformat. Verwendetes Exemplar: Leipzig, Stadtbibliothek, Signatur III. 6. 12.*
- E<sub>a</sub> Erstaussgabe der Partita 3 a-moll als Einzeldruck. Leipzig, erschienen 1727 im Selbstverlag. Titel wie E<sub>c</sub>, aber *Partita III* statt *Partita II*. 10 Seiten Notentext im Querformat. Verwendetes Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur SH J. S. Bach 51.
- E<sub>D</sub> Erstaussgabe der Partita 4 D-dur als Einzeldruck. Leipzig, erschienen 1728 im Selbstverlag. Titel wie E<sub>c</sub>, aber *Partita IV* statt *Partita II*, neue Datierung 1728. 14 Seiten Notentext im Querformat. Verwendetes Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur SH J.S. Bach 52.
- E<sub>C</sub> Erstaussgabe der Partita 5 G-dur als Einzeldruck. Leipzig, erschienen 1730 im Selbstverlag. Titel wie E<sub>B</sub>, aber *Partita V* statt *Partita I*, neue Datierung 1730. 12 Seiten Notentext im Querformat. Verwendetes Exemplar: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur DMS O. 73355-5.
- [E<sub>c</sub>] Ob Partita 6 e-moll zunächst als Einzeldruck erschien, ist fraglich; es ist kein Exemplar bekannt.

- E<sub>1</sub> Erstaussgabe der Partiten 1–6, 1. Auflage. Leipzig, erschienen 1731 im Selbstverlag. Titel: *Clavir Übung | bestehend in | Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen, | Menuetten, und andern Galanterien; | Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget | von | Johann Sebastian Bach | Hochfürstl: Sächsisch-Weisenfelsischen würcklichen Capellmeistern | und | Directore Chori Musici Lipsiensis. | OPUS 1. | In Verlegung des Autoris. | 1731. | Leipzig, in Co[m]mission bey Boetii Seel: hinderlassenē Tochter, unter den Rath:hause.* 73 Seiten Notentext im Querformat. Verwendetes Exemplar: Leipzig, Stadtbibliothek, Signatur III. 6. 13.
- E<sub>2</sub> Erstaussgabe der Partiten 1–6, leicht korrigierte 2. Auflage auf der Grundlage desselben Notenstichs. Leipzig, erschienen wohl 1732 im Selbstverlag. Titel wie E<sub>1</sub>, aber die Vertriebsangabe in der letzten Zeile aus E<sub>1</sub> fehlt. Verwendete Exemplare: siehe unten.
- E<sub>2,1</sub> Exemplar von E<sub>2</sub> mit handschriftlichen Eintragungen möglicherweise von Bach. London, British Library, Signatur Hirsch III. 37.
- E<sub>2,2</sub> Exemplar von E<sub>2</sub> mit handschriftlichen Eintragungen. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur DMS 224676 (1) Rara.
- E<sub>2,3</sub> Exemplar von E<sub>2</sub> mit handschriftlichen Eintragungen. Washington D. C., Library of Congress, Signatur M3.3.B2 Case.
- E<sub>2,4</sub> Exemplar von E<sub>2</sub> mit handschriftlichen Eintragungen. Urbana/Illinois, Illinois University Library, Signatur Q. 786.41 B12cu (S. 72 f. fehlen).
- E<sub>3</sub> Erstaussgabe der Partiten 1–6, im Notentext unveränderte 3. Auflage auf der Grundlage desselben Notenstichs. Leipzig, erschienen wohl vor 1736 im Selbstverlag. Titel wie E<sub>2</sub>. Verwendete Exemplare: siehe unten.
- E<sub>3,1</sub> Exemplar von E<sub>3</sub> mit handschriftlichen Eintragungen. Staatsbib-

- liothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Am.B 82.
- E<sub>3,2</sub> Exemplar von E<sub>3</sub> mit handschriftlichen Eintragungen. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur SH J.S. Bach 56.
- E E<sub>1</sub>, E<sub>2</sub>, E<sub>3</sub>.

#### Zur Edition

Die sechs Partiten BWV 825–830 sind sowohl in Handschriften als auch in mehreren Drucken überliefert, nicht jedoch in einer vollständigen autographen Quelle. Für die vorliegende Edition wurden von den zahlreichen Handschriften sechs herangezogen: die Abschrift zweier Menuette in der Sammelhandschrift AB<sub>M</sub>, die autographe Niederschrift im zweiten Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (A), die aus den Partiten 3 und 6 in einer Frühfassung besteht und wohl um 1725 entstanden ist, eine Abschrift des Bach-Schülers Johann Gottfried Mützel, die nur sieben Takte der Sinfonia von Partita 2 und die Sarabande von Partita 5 enthält, eine Abschrift der Partiten Nr. 2–5 von Christian Friedrich Penzel (AB<sub>P</sub>) sowie schließlich zwei Handschriften, die dem Titel nach zumindest teilweise auf die Drucke zurückgehen dürften und von Johann Christoph Ritter stammen (AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>). Das Autograph aller sechs Partiten befand sich 1774 noch im Besitz von Carl Philipp Emanuel Bach (vgl. seinen Brief an Johann Nikolaus Forkel vom 9. August 1774, in dem er „des seeligen Mannes manuscript“ erwähnt; *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel 1972, Nr. 792), ist aber bereits seit dem späten 18. Jahrhundert verschollen. Die verschiedenen Drucke unterscheiden sich nur marginal voneinander. In den Erstaussgaben in Form von Einzeldrucken (E<sub>B</sub>, E<sub>C</sub>, E<sub>A</sub>, E<sub>D</sub>, E<sub>G</sub>) fehlen noch einige Bögen und Verzierungen, die dann für die Sammeldrucke (E) nachgetragen wurden. Für die Sammeldrucke aller sechs Partiten wurden dieselben Stichplatten wie für die Einzeldrucke verwendet, dabei wurden in der Regel nur die Seitenzahlen an-

gepasst, sodass eine durchgehende Paginierung vorliegt. Der Sammeldruck erschien in insgesamt drei Auflagen, die sich vor allem durch das Titelblatt und die alphabetische Plattenzählung voneinander unterscheiden. Nur die 1. Auflage enthält auf dem Titelblatt als letzte Zeile den Vermerk *Leipzig, in Co[m]mission bey Boetii Seel: hinderlassenē Tochter, unter den Rath:hause.* Die 3. Auflage ist daran erkennbar, dass die Seiten meist am unteren Rand mit den Buchstaben des Alphabets durchgezählt wurden (ab S. 25 erst mit einem, ab S. 49 mit zwei \* hinter dem Buchstaben versehen). Im gedruckten Notentext der 2. Auflage sind einige wenige Korrekturen gegenüber der 1. Auflage vorgenommen worden, die 3. Auflage blieb im Notentext unverändert. Es ist sicher davon auszugehen, dass Bach den Druck aller drei Auflagen überwacht hat (vgl. den Hinweis *In Verlegung des Autoris*) und daher sowohl die Ausgabe als auch die Änderungen in der 2. Auflage autorisiert sind.

Einige der überlieferten Exemplare der 2. und 3. Auflage weisen handschriftliche Zusätze und Korrekturen auf, insbesondere in den Partiten 1–3. Ergänzt wurden vor allem Ornamente, korrigiert wurden einige wenige falsche Notentwerte, nur in ganz seltenen Fällen auch Tonhöhen. Gleichwohl blieben fehlerhafte Lesarten unverändert. Die hinzugefügten Ornamente stimmen in einigen Fällen überein, sind aber nicht in allen Quellen in derselben Form nachgetragen. Ob sie tatsächlich auf Bach selbst oder auf Personen aus seinem Umfeld zurückgehen, lässt sich nicht sicher ermitteln, wird von der Forschung aber als wahrscheinlich angesehen. In Bezug auf Quelle E<sub>2,1</sub> ist schon 1952 von Walter Emery die Vermutung geäußert worden, dass die Einträge von Bachs Hand stammen könnten, da die Schreibweise der Zeichen mit der Bachs große Ähnlichkeit aufweist (vgl. *Bach's Keyboard Partitas: A Set of Composer's Corrections?*, in: *The Musical Times* 93/1952, S. 495–499). Da E<sub>2,1</sub> ein Exemplar der 2. Auflage ist, stellt sich allerdings die Frage, warum die Zusätze nicht Eingang in den gedruckten Notentext der

3. Auflage gefunden haben. Die Zusätze und Korrekturen beschränken sich in der Regel nur auf vergleichsweise wenige Stellen; folglich könnten Bach und sein Umfeld vielleicht der Auffassung gewesen sein, dass es einfacher sei, die neuen Lesarten handschriftlich nachzutragen statt aufwendige Plattenkorrekturen vorzunehmen.

Die Handschriften stehen in einem unterschiedlichen Verhältnis zu den Drucken. A stellt eine Frühfassung dar. Dasselbe dürfte für die Menuette in AB<sub>M</sub> gelten, die aufgrund der Überschrift und der überlieferten Lesarten wohl von den Drucken unabhängig sind. Da die Handschrift aus dem Umfeld von Carl Philipp Emanuel Bach stammt, erscheint hier eine autographe Vorlage oder eine Vorlage aus dem näheren Umfeld Johann Sebastian Bachs nicht ausgeschlossen. Die Abschriften AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub> und AB<sub>R2</sub> zeigen schon allein aufgrund ihrer Titel einen Bezug zu den Drucken. Sie liefern allerdings den Notentext der Drucke nicht in allen Einzelheiten. In AB<sub>R1</sub> und AB<sub>R2</sub>, die in vielen Details übereinstimmen und vermutlich auf dieselbe Vorlage zurückgehen, sind bisweilen Haltebögen und Verzierungen ergänzt, zudem ist der Notentext da vervollständigt, wo etwa Pausen und Vorzeichen fehlen. Die Quellen geben daher einen Hinweis, an welchen Stellen die Vorlage als ergänzungsbedürftig aufgefasst wurde. Einige vom Druck abweichende Lesarten im Hinblick auf Tonhöhen bleiben allerdings rätselhaft. Sie könnten auf einer fehlerhaft eingerichteten Vorlage oder einem Abschreibversehen beruhen oder aber Freiheiten bei der Ausführung anzeigen (vgl. auch Erwin R. Jacobi, *Johann Christoph Ritter (1715 bis 1767), ein unbekannter Schüler J. S. Bachs und seine Abschrift (etwa 1740) der „Clavier-Übung“ III*, in: *Bach-Jahrbuch*, hrsg. von Alfred Dürr/Werner Neumann, 1965, 51. Jahrgang, S. 43–62). In der Abschrift AB<sub>p</sub> sind zwar ebenfalls Ergänzungen und einige wenige Änderungen vorgenommen worden, doch scheinen sie bisweilen auf eine Quelle zurückzugehen, die mit A zusammenhängt. Dies wird durch einige wenige zwischen beiden Quellen übereinstimmende Les-

arten in Partita 3 nahegelegt. Darüber hinaus überliefert AB<sub>p</sub> aber eine Reihe von gegenüber den Drucken E abweichenden Lesarten bei Vorzeichen, Tondauern und Tonhöhen, die zwar plausibel erscheinen, aber weder einen Fehler noch eine unvollständige Lesart der Drucke korrigieren, sondern sich als Varianten interpretieren lassen. Aufgrund des Zusammenhangs mit A könnte hier eine Frühfassung vorliegen, oder aber eine womöglich autorisierte Revision, vielleicht aber auch nur eine eigenmächtige Änderung (auf Letzteres deuten einige wenige Lesarten hin, in denen zunächst die Fassung der Drucke niedergeschrieben und dann geändert wurde; vgl. Partita 2, Capriccio, T 58, und Partita 5, Präambulum, T 88). Quelle AB<sub>Mu</sub> wurde ergänzend herangezogen, um die Verzierungspraxis um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu dokumentieren. Da der Schreiber Johann Gottfried Müthel im Jahr 1750 Schüler Bachs war, und für die Sarabande von Partita 5 die enthaltenen Verzierungen auch den Ergänzungen von E<sub>2,4</sub> weitgehend entsprechen, kann diese Quelle womöglich ein hohes Maß an Authentizität beanspruchen.

Aus dieser Quellenlage wurden für die vorliegende Edition die folgenden Schlussfolgerungen gezogen:

Hauptquelle ist der gedruckte Notentext des Sammeldrucks aller sechs Partiten (E<sub>2</sub> und E<sub>3</sub>).

Als Nebenquelle dienen AB<sub>p</sub> (nur Partiten 2–5), AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> und A (nur Partiten 3 und 6).

Wo eindeutige Fehler vorliegen und diese in einem der überlieferten Exemplare von E<sub>2</sub> und E<sub>3</sub> womöglich aus Bachs engerem Umfeld korrigiert wurden, sind die Berichtigungen ohne Kennzeichnung im Notentext und ohne Hinweis in den *Einzelbemerkungen* übernommen worden. Nur wenn Zweifelsfälle vorliegen, werden solche Korrekturen mitgeteilt.

Die in den Exemplaren von E<sub>2</sub>, E<sub>3</sub> nachgetragenen zusätzlichen Verzierungen sind in eckigen Klammern wiedergegeben. Die *Einzelbemerkungen* geben Auskunft, aus welcher Quelle jeweils diese Verzierungen stammen. Bei unterschiedlichen Ergänzungen oder in den-



jenigen Fällen, in denen die nachgetragenen Verzierungen die gedruckten Verzierungen ersetzen sollen, wird dies in den *Einzelbemerkungen* mitgeteilt, die spätere Ergänzung aber in der Regel nicht in den Notentext unserer Edition übernommen. Eine Ausnahme hiervon stellen die Courante der Partita Nr. 4 und die Sarabanden der Partiten Nr. 1 und Nr. 5 dar, die in einigen überlieferten Exemplaren von E<sub>2</sub> bzw. E<sub>3</sub> nachträglich überaus reich verziert wurden; die jeweiligen verzierten Fassungen werden separat im *Anhang* unserer Edition abgedruckt, ebenso die durch die Quelle AB<sub>Mu</sub> überlieferte verzierte Fassung der Sarabande aus Partita 5. Die Gigue der Partita 3 wird hingegen im Hauptteil in zwei Fassungen abgedruckt, weil hier in mehreren Exemplaren von E<sub>2</sub> und E<sub>3</sub> Tonhöhen geändert wurden. Zweimal abgedruckt werden ebenfalls die beiden Menuette der Partita Nr. 1, die sowohl in der Fassung der Drucke E als auch der Quelle AB<sub>M</sub> wiedergegeben werden.

Zeichen in runden Klammern stellen Ergänzungen des Herausgebers dar. Modernisiert wurden Vorzeichensetzung und Schlüsselung (in den Quellen in Klav u bei hohen Partien bisweilen Tenorschlüssel). Die Balkensetzung folgt den Quellen, beseitigt aber stillschweigend lokale Unstimmigkeiten. Die Verteilung der Noten auf die Systeme folgt grundsätzlich den Druckquellen, ist aber punktuell zugunsten besserer Lesbarkeit geändert.

Die Fermatensetzung zu den Schlüssen der jeweiligen Sätze ist in den Drucken E uneinheitlich. Fermaten stehen teils zur letzten Note, teils zum Schlussstrich. Es ist keine eindeutige Systematik erkennbar, doch stehen tendenziell Fermaten zur Schlussnote, wenn es sich um lange Noten handelt, und zum Schlussstrich bei kürzeren Noten. An dieser Schreibweise orientiert sich die Edition; sie ergänzt stillschweigend Fermaten, wenn sie in den Quellen nur in einem System stehen. Pausen, die unter anderem mehrfach bei Auftakten am Beginn eines Stückes fehlen, sind stillschweigend ergänzt. Auf dieselbe Weise wird mit Pausen verfahren, die bei stimmiger

Notation am Beginn meist von imitatorischen Sätzen oder bei eindeutigen Fällen inmitten eines Satzes fehlen (betrifft auch einzelne Pausen, die – wie etwa am Beginn der Partita in c-moll BWV 826 – mehrfach übereinanderstehen).

In Sätzen mit Auftakt geben die Quellen die Schlussnoten in der Mitte und am Ende jedes Satzes nach modernen Regeln zumeist nicht korrekt an, wir notieren generell gemäß Hauptquelle.

Die Platzierung der Noten im Untersatz folgt der Hauptquelle auch dann, wenn dies nicht im strengen Sinn den Notenwerten entspricht. Dies betrifft in Partita 1 die Corrente, in Partiten 3, 5 und 6 die Allemanden, die Ouverture in Partita 4, die Sarabande in Partita 5 sowie Tempo di Gavotta in Partita 6. Die Platzierung der entsprechenden Noten (teils triolische, teils duolische Achtel und 16tel, teils 16tel und 32stel, teils triolische und duolische 16tel) zeigt hier an, dass die Noten trotz des unterschiedlich notierten Notenwerts gleichzeitig angeschlagen werden sollen. In Partita 5, Allemande, ist der Untersatz in der Hauptquelle wenig einheitlich notiert; in unserer Edition wird daher hier nur der Fall  gegen  übereinander ausgerichtet, alle übrigen Rhythmen werden metrisch korrekt dargestellt. In seltenen Fällen sind in den Quellen Notenwerte am Taktende zu lang oder zu kurz notiert, die aber dennoch nur bis zum Taktstrich gelten sollen (etwa in Partita 3, Allemande, T 10 f. o., jeweils letzte Note Unterstimme) oder – umgekehrt durch Haltebogen angezeigt – über diesen hinaus (etwa Partita 6, Sarabande,  $a^1$  in T 1/2 o).

Vorschlagsnoten werden im Hinblick auf ihren Notenwert gemäß Hauptquelle notiert. Die Quellen setzen uneinheitlich Bögen von Vorschlägen oder anderen Ornamenten zur jeweiligen Hauptnote; wir geben jeweils ohne Bogen wieder.

Zu Ornamenten, die in den *Einzelbemerkungen* gemäß ihrer Standform aus den Tabellen 1 (aus dem *Clavier-Büchlein* für Wilhelm Friedemann Bach) und 2 S. VII, erscheinen, werden aus Gründen der Übersichtlichkeit für die Nebennoten keine Vorzeichen ergänzt. Der Kon-

text legt zumeist nahe, wie die Verzierungen auszuführen sind.

### Einzelbemerkungen

#### Partita 1

##### Praeludium

1 f. o., 4 f. u.: In  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  jeweils  $\blacklozenge$  statt  $\blacktriangleright$ ; so auch in T 9 f. und an fast allen weiteren Stellen, vermutlich aber jeweils  $\blacklozenge$  gemeint wie in den übrigen Quellen.

10 u:  $\blacklozenge$  in [ ] gemäß Nachtrag in  $E_{2,1}$ ,  $E_{2,2}$ , in  $AB_{R2}$  mit  $\blacklozenge$ .

11 o:  $\blacklozenge$  in [ ] gemäß Nachtrag in  $E_{2,1}$ ,  $E_{2,2}$ , in  $AB_{R2}$  mit  $\blacklozenge$ , in  $AB_{R1}$  Unterstimme mit  $\blacklozenge$ ; vgl. Bemerkung zu T 1 f. o., 4 f. u.

18 o: Bogen in [ ] gemäß  $E_{2,1}$ .

##### Allemande

13 u: In  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  1. Note  $F$  statt  $C$ .

17 u: In  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  5.–6. obere Note  $b-a$  statt  $a-b$ .

27 o:  $\blacklozenge$  in E bereits eine Note früher, zu 7. Note versetzt in Analogie zu T 12, 14 f. und T 29 f.

32 o: 4. Note  $d^1$  gemäß Korrektur in  $E_{2,1}$ ,  $E_{2,2}$ ,  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$ ; in  $E_{3,1}$ ,  $E_{3,2}$  die unverbesserte Version  $c^1$ . Note  $d^1$  ist plausiblere Lesart, vgl. 2. Takthälfte in T 33 f.

##### Corrente

( $\blacklozenge$  in [ ] stammen aus  $E_{2,2}$ .)

12 u:  $\sharp$  zu letzter Note gemäß  $AB_{R1}$ .

14 o:  $\sharp$  zu vorletzter Note gemäß  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$ .

34 o: Vorletzte Note  $g^2$  nur gemäß  $E_{3,1}$  in Analogie zu T 36, in den übrigen Quellen  $f^2$ .



43 o:  $\sharp$  zu 2. Note gemäß  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$ ,  $E_{2,3}$ ,  $E_{3,1}$ .



55 o:  $\blacklozenge$  in allen Quellen mit Ausnahme von  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  (dort ohne Verzierung) erst zu 8. Note; zu 7. Note versetzt, da bei 8. Note kaum sinnvoll.



##### Sarabande

3 u: Unterer Haltebogen gemäß  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$ .

3/4 u: Haltebogen am Taktübergang gemäß  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$ .

6 o: In E 3. nach unten gehalste Note  statt , wohl Versehen (in  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  ohne doppelte Halsung).

13 o:  $f^1/a^1$  auf Zz 2 in allen Quellen , aber mit Ausnahme von  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  ohne nachfolgende  $\gamma$ ; Notenwert als  an T 2 angeglichen.

15 o: 3. Note  $a^1$  in allen Quellen zusätzlich als  nach unten gehalst; da  $a^1$  nicht Akkordton ist, wurde  getilgt.

26 o: 3. Note in den Quellen ohne Vorzeichen, also eigentlich  $a^1$ . Möglicherweise soll aber  $b$  aus Vortakt noch gelten. In  $E_{2,4}$  (siehe Alternativ-Fassung im *Anhang*) wurde handschriftlich  $\sharp$  nachgetragen. – In  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  5.–6. Note mit Haltebogen analog T 23; 10.–11. Note nur in  $AB_{R1}$  mit Haltebogen.

#### Menuet II

Sämtliche Verzierungen und Staccatozeichen in [ ] stammen mit Ausnahme von T 12 o und 14 o allein aus  $E_{2,4}$ .

12 o:  $\blacklozenge$  in [ ] gemäß  $E_{2,2}$ .

14 o:  $\blacklozenge$  in [ ] gemäß  $E_{2,1}$ ,  $E_{2,2}$ ,  $E_{2,3}$ .

#### Menuet I

##### Fassung gemäß $AB_M$


Titel *Men*:

6 o: 5.–6. Note  $c^2-es^1$  statt  $b^1-d^1$ , wohl Versehen, vgl. die analogen T 13, 30 f.

#### Menuet II

##### Fassung gemäß $AB_M$

Titel *Menuetto*.

6 o: Zusätzlich zu unterer Note  $es^1$  mit   $d^1$  mit Haltebogen von T 5, vgl. aber T 2.



#### Gigue

19 f. o: In  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  in T 19 2.–3. obere Noten  $b-es$  statt  $b^1-a^1$  und in T 20 2.–3. obere Note  $g-a$  statt  $g^1-a^1$ . In  $AB_{R1}$  beide Takte später von anderer Hand zu Lesart E korrigiert.

#### Partita 2










##### Sinfonia

2 o: In  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  2.–3. obere Note mit Haltebogen.

6 u: In  $AB_p$   $H-H$  in Zz 2  statt .

15 o: Bogen in [ ] gemäß  $E_{2,3}$ .

18 o: Haltebogen  $f^2-f^2$  in 2. Takthälfte gemäß  $AB_p$  in Analogie zu Haltebögen in 1. Takthälfte.



- 21 o: 1. Note  $c^3$  und 10. Note  $b^2$  gemäß  $AB_p$  und der Korrektur in  $E_{2,1}$ ,  $E_{2,2}$ ,  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$  (undeutlich); in E 1. Note  $b^2$  und 10. Note  $c^3$ , in  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  1. und 10. Note  $b^2$ .
- 26 u: Rhythmus in Zz 1 gemäß  $AB_p$ ,  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  und der Korrektur in  $E_{2,1}$ ,  $E_{2,2}$ ,  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$ ,  $E_{3,2}$ . In E , wohl Versehen.
- 28 f.: Nachtrag *allegro* und *adagio* (siehe Fußnote im Notentext) gemäß  $E_{2,3}$ ; *allegro* dort allerdings sehr undeutlich. Nachtrag *adagio* allerdings ohne Aufhebung dieser Tempoangabe in T 30.
- 29 o: In E und  $AB_{R2}$  Zz 1 im Rhythmus , in  $E_{2,4}$  fehlerhafte Korrektur zu , in  $AB_{R1}$  fehlerhafte Variante ; wir folgen der Lesart von  $AB_p$ . – In E Zz 2 Oberstimme im Rhythmus wie wiedergegeben, Verlängerungspunkt der letzten Note aber undeutlich; in  $E_{2,4}$  daher zu  korrigiert, so auch  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  (in beiden Quellen ohne Achtelnoten-Hals), allerdings blieb in  $E_{2,4}$  Verlängerungspunkt stehen, in  $E_{2,3}$  zu  korrigiert. Alle drei Lösungen sind möglich, die erste aber wegen Klav u wahrscheinlicher, so auch eindeutig in  $AB_p$ . –  in [ ] zu vorletzter Note gemäß  $E_{2,3}$ , in  $AB_{R1}$  *tr*.
- u: In  $AB_{R1}$  und undeutlich in  $AB_{R2}$  vorletzte Note  $h$  statt  $b$ , wohl im Vorgriff auf den G-dur-Akkord im folgenden Takt.
- 35 o: In  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  2.–3. Note  $b^2-b^2$  statt  $des^3-des^3$ .
- 39 o: In  $AB_p$  2. Note  $as^2$  statt  $g^2$ , vgl. die nachfolgenden Viertonfiguren mit jeweils Terzsprung zwischen 2. und 3. Note.
- 46 u: In E 3.–6. Note fehlerhafte Lesart , meist zu  korrigiert; wir übernehmen Lesart nach Korrektur in  $E_{3,1}$ , weil sie die durchgehende 16tel-Bewegung wahrt.
- 52 o: 7. Note  $as^1$  gemäß der Korrektur in  $E_{2,1}$ ,  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$ ; in den übrigen Quellen  $a^1$ .
- 70 o: 8. Note  $a^1$  gemäß  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$ ; in  $AB_p$  und E ohne Vorzeichen, also  $as^1$ ,

## Notenbeispiel 1

Grave adagio







das angesichts *Fis* in Klav u wenig plausibel ist.

- 71 o: In  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  letzte Note ohne Vorzeichen, also  $as^1$  statt  $a^1$ .
- 89 u: 7. Note  $es$  gemäß  $AB_p$  und der Korrektur des Vorzeichens in  $E_{2,1}$ ,  $E_{2,2}$ ,  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$ ,  $E_{3,1}$ ,  $E_{3,2}$ ; in E  $\sharp e$ , in  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  ohne Vorzeichen.
- 90 u: In  $AB_p$  *Fis-fis*  statt 


Zu T 1–7 der Sinfonia von Partita 2 liegt eine von Johann Gottfried Mützel geschriebene Quelle (vgl. oben  $AB_{Mu}$ ) vor, die stark verziert ist (der *tr* zu *As* in T 5 u fehlt allerdings). Diese Version ist in Notenbeispiel 1 wiedergegeben.

## Allemande

- 1: In  $AB_p$ ,  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  Taktartvorschrift **C** statt **C**.
- 2 o: In  $E_{2,3}$  9. Note mit  statt . – In  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  letzte zwei Noten  statt  –  $\infty$  in [ ] zu letzter Note gemäß  $E_{3,2}$ .
- 3 u: 2. Note mit  $\sharp$  nur gemäß  $AB_p$ ,  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$  und der Korrektur in  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$ ,  $E_{3,2}$ .
- 6 o: 1. Note  $c^2$  als  $\flat$  gemäß  $AB_p$ , in den übrigen Quellen wohl  $\flat$  – In einigen Exemplaren von E undeutlicher Haltebogen 1.–2. Note  $c^2$ ; vermutlich ge-

stochen und in einigen Exemplaren wieder getilgt. In  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$



- 6/7 u: In E,  $AB_p$ ,  $AB_{R1}$  ohne Haltebogen, ergänzt gemäß  $E_{2,1}$ ,  $E_{2,2}$ ,  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$ .
- 7 o: In  $E_{2,3}$   $es^1$  auf Zz1  statt  $\flat$  – In E möglicherweise  $\flat$  zu letzter Note.
- 8 o:  $\flat$  in [ ] gemäß  $E_{2,3}$ .
- 9 f. o: Bögen in [ ] gemäß  $E_{2,1}$ .
- 10 o:  $\flat$  in [ ] gemäß  $E_{2,1}$ ,  $E_{2,2}$ ,  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$ .
- 11 u: 12. Note *fis* gemäß Ergänzung des Vorzeichens in  $E_{2,2}$ ,  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$ ,  $E_{3,1}$ ,  $E_{3,2}$ ; *fis* auch in  $AB_p$ ,  $AB_{R1}$ ,  $AB_{R2}$ . In den übrigen Quellen ohne Vorzeichen.
- 15 o: In  $AB_p$  12. Note  $h$  statt  $b$ .
- 16 o: Arpeggio in [ ] gemäß  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$  in Analogie zu T 32. – Vorschlagsnote in [ ] gemäß  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$ .
- Auftakt zu 17 o:  $\flat$  in [ ] gemäß  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$ .
- 17 o:  $\flat$  in [ ] gemäß  $E_{2,4}$ .
- 19 o: In E drittletzte Note  $d^2$ , in  $AB_p$ ,  $AB_{R1}$   $des^2$ ;  $\flat$  außerdem ergänzt in  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$ ,  $E_{3,1}$ ,  $E_{3,2}$ .
- 20 o: In E,  $AB_{R2}$  7. Note  $d^2$ , in  $AB_p$ ,  $AB_{R1}$   $des^2$ ;  $\flat$  außerdem ergänzt in  $E_{2,3}$ ,  $E_{2,4}$ ,  $E_{3,1}$ ,  $E_{3,2}$ . –  $\flat$  in [ ] gemäß  $E_{2,4}$ .
- u: 7. Note unklar, ob *As* oder *A* gemeint; in E,  $AB_p$  zwar ohne Vorzeichen, in  $AB_{R1}$  und  $AB_{R2}$  jedoch mit  $\sharp$

- und somit *A*, was wegen 10. Note  $a^1$  oben nicht unplausibel ist.
- 22 o: ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>.
- 24 o: In AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub> 7.–8. Note  $des^2-b^1$  statt  $d^2-h^1$ .
- 26 o: ∞ in [ ] gemäß E<sub>2,2</sub>, E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>, E<sub>3,2</sub>; in E<sub>2,1</sub> wohl ♯, Bögen in [ ] gemäß E<sub>2,4</sub>.
- 30 u: 6. Note in E ohne Vorzeichen, nach damaliger Vorzeichenregel also *B*; ♯ nur in AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> und als Nachtrag in E<sub>2,4</sub>.
- 32 o: Vorschlagsnote in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>, 2. Arpeggio in [ ] gemäß E<sub>2,4</sub>.

### Courante

- 1 o: Arpeggio in [ ] gemäß E<sub>2,4</sub> – ♯ und Vorschlagsnote in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub> – Drittletzte Note  $f^2$  als ♯ gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>; in E ♯ trotz Haltebogen zu T 2. In AB<sub>p</sub> stattdessen  $d^2$  mit Haltebogen und 1. untere Note in T 2  $d^2$  statt  $f^2$ .
- 1/2 u: Haltebogen  $c-c$  am Taktübergang gemäß Nachtrag in E<sub>2,1</sub>.
- 2 o: ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>, – ♯ in [ ] zu vorletzter Note  $as^1$  gemäß E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,3</sub>. u: Vorschlagsnote in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>.
- 3 o: 1. untere Note  $g^1$  als ♯ gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>; in den übrigen Quellen ♯ – In AB<sub>p</sub> 3. untere Note  $a^1$  statt  $as^1$ .
- 4 o: In E<sub>2,3</sub> ♯ zu  $\text{mw}$  korrigiert.
- 5 u: ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,4</sub>.
- 6 o: In E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,3</sub> ♯ zu  $\text{mw}$  korrigiert. – ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>.
- 7 u: 1. untere Note  $g$  als ♯ gemäß AB<sub>p</sub> und der Korrektur in E<sub>2,1</sub>, in den übrigen Quellen ♯, in AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> ♯
- 8 u: In E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,3</sub> 1. Note  $b$  doppelt als Viertelnote gehalst. – Vorschlagsnote in [ ] gemäß Ergänzung in E<sub>2,3</sub>. – ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,4</sub>.
- 9 u: In E fehlt mittlere untere Note  $d$ , sodass Taktfüllung unvollständig, an T 21 angeglichen wie schon AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> und sinngemäß AB<sub>p</sub>, E<sub>2,4</sub> (dort ♯ bzw. ♯ jeweils mit Haltebogen).
- 10 o: In E<sub>2,4</sub> ♯ zu  $\text{mw}$  korrigiert. u: ♯  $a$  in [ ] gemäß Ergänzung in E<sub>2,1</sub>. – In E 6. Note ohne Vorzeichen, also  $as$ , wir folgen AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>.
- 12 o: In AB<sub>p</sub>  $g^1-g^1$  mit Haltebogen.
- 13 o: 1. untere Note  $g^1$  ♯ gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>, E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,4</sub>; in E ♯ u: In E fehlt Verlängerungspunkt zu 1. Note  $g$ , in E<sub>2,2</sub> ergänzt; in AB<sub>R1</sub>

- korrekt, in AB<sub>p</sub> drei ♯ jeweils mit Haltebogen, nachträglich am Taktbeginn ♯ ergänzt.
- 13/14 u: Haltebogen am Taktübergang gemäß E<sub>2,2</sub>, fehlt in den übrigen Quellen, vgl. aber T 1/2.
- 14 o: Arpeggio in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>.
- 15/16 u: Haltebogen am Taktübergang gemäß E<sub>2,1</sub>, AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>.
- 16 o: ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>, –  $\text{mw}$  in [ ] zu vorletzter Note gemäß E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,2</sub>, E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>. u: Vorschlagsnote in [ ] gemäß Ergänzung in E<sub>2,3</sub>.
- 17 o: Vorletzte untere Note  $b^1$  als ♯ gemäß E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,2</sub>, E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>; in E ♯, in AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> ♯
- 22 o: In E<sub>2,3</sub> ♯ bei 1. Note zu  $\text{mw}$  korrigiert.
- 23 o:  $\text{mw}$  in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>. In AB<sub>p</sub>, E<sub>2,4</sub> ♯. In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> *tr*.
- 24 o: In AB<sub>p</sub>  $c^2-c^2$  mit Haltebogen. – Arpeggio in [ ] gemäß E<sub>2,4</sub>. u: Haltebogen  $G-G$  gemäß AB<sub>p</sub> in Analogie zu T 12.

### Sarabande

- 4 o: Vorschlagsnote in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>.
- 5 f. o: ♯ in [ ] jeweils gemäß E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>.
- 6 o: In AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> letzte Note ohne Vorzeichen, also  $d^2$  statt  $des^2$ .
- 7 o: Vorschlagsnote in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>.
- 8 o: ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>.
- 9 o: ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>. Möglicherweise erst eine Note später gemeint?
- 10 u: In vielen neueren Ausgaben 6. Note  $c^1$  zu  $d^1$  korrigiert mit Hinweis auf T 9 und 12. In den Erstausgaben und Handschriften stets  $c^1$  wie unsere Edition.
- 11 u: 6. Note in E, AB<sub>R2</sub> mit ♯, also  $h$ .  $h$  ist nicht unmöglich, aber im harmonischen Kontext nicht sehr wahrscheinlich; möglicherweise wurde ♯ versehentlich eine Note zu weit rechts gesetzt und gehört eigentlich zu  $a$ . ♯ daher getilgt und 6. Note als  $b$  interpretiert wie schon in AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>.
- 19 u:  $b$  zu letzter Note nur gemäß AB<sub>p</sub>, E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>, in den übrigen Quellen mit ♯.
- 21 f. o: ♯ in [ ] jeweils gemäß E<sub>2,4</sub>.

### Rondeaux

- Sofern nichts Gegenteiliges mitgeteilt, stammen die Verzierungen und Staccatozeichen in [ ] aus E<sub>2,4</sub>.

- 18–20 o: ♯ in [ ] jeweils gemäß E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>.
- 24 u: In AB<sub>p</sub> 1. Note  $c^1$  mit Haltebogen von T 23 statt  $b$ .
- 33 o: ∞ in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,4</sub>.
- 58 o: In AB<sub>p</sub> 5. Note  $a^1$  statt  $as^1$ .
- 83 o: Vorschlagsnote in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,3</sub>.
- 85 f. o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> letzte untere Note T 85 und 1. untere Note T 86 ♯  $a^1-d^1$ .
- 88 o:  $\text{mw}$  in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>.
- 96 o: ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>.
- 98–102 o: Vorschlagsnote und Bögen in [ ] jeweils gemäß E<sub>2,3</sub>.
- 99 u: 1. Note  $es^1$  gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> und der Korrektur in E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,2</sub>, E<sub>2,3</sub>, E<sub>3,1</sub>, in E 1. Note  $d^1$ , wohl Versehen.
- 106 o: Vorschlagsnote in [ ] gemäß E<sub>2,3</sub>.
- 111 u: In E<sub>2,3</sub> 3. untere Note mit ♯, also *Fis* statt *F*, was wegen unverändertem *as* im Akkord aber wenig plausibel ist.



### Capriccio

- Sofern nichts Gegenteiliges mitgeteilt, stammen die Verzierungen in [ ] aus E<sub>3,2</sub>.
- 6 o: Letzte obere Note  $a^2$  gemäß AB<sub>p</sub>, in E, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>  $g^2$ , in neueren Ausgaben mit Verweis auf T 29 auch zu  $es^2$  oder  $e^2$  korrigiert.
- 8 u: ♯ in [ ] gemäß E<sub>3,2</sub>, dort aber *tr*, abweichend von T 1, 5.
- 18 o: ♯ zu letzter unterer Note gemäß AB<sub>p</sub> und E<sub>3,1</sub>.
- 29 u: 1. untere Note *A* gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, E<sub>2,2</sub>, E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>; in E, AB<sub>R2</sub> fehlt ♯.
- 38 u: 3.–4. Note in fast allen Quellen ohne Vorzeichen, also *B-As* wie wiedergegeben; möglicherweise aber *H-A* gemeint wie 4.–5. obere Note Klav o, so in AB<sub>p</sub> und nach Korrektur in E<sub>2,3</sub> und E<sub>2,4</sub>.
- 41, 43 u: Länge der jeweils 1. unteren Note unklar, da 1. Takthälfte in E versehentlich als ♯ notiert, sodass unklar ist, ob Pause falsch (also ♯ gemeint) oder Notenwert falsch (also ♯ gemeint). Beide Varianten sind möglich. In E<sub>2,2</sub>, E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub> in Analogie zu T 16, 18 zu ♯ korrigiert, so auch in AB<sub>p</sub>; diese Lesart auch in die vorliegende Edition übernommen. In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> in T 41 ♯ ♯, in T 43 ♯
- 42 u: Letzte obere Note in E<sub>2,4</sub> wohl mit Vorschlagsnote *as*.








- 46 o: ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,4</sub>.  
 47 o: Vorschlagsnote in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>.  
 58 o: In AB<sub>p</sub> letzte obere Note *es*<sup>2</sup> (korrigiert aus *g*<sup>2</sup>) statt *g*<sup>2</sup>.  
 60 u: 1. obere Note als ♯ gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> und der Korrektur in E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,2</sub>, E<sub>2,3</sub>, in E ♯ trotz der nachfolgenden ♯, wohl Versehen.  
 77/78 o: Haltebogen zu *g*<sup>1</sup>–*g*<sup>1</sup> am Taktübergang gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub> und dem Nachtrag in E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,2</sub>, E<sub>2,3</sub> ergänzt im Hinblick auf T 79/80 und ähnliche Stellen.  
 85 o: Haltebogen zu *d*<sup>2</sup>–*d*<sup>2</sup> in Taktmitte gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> und Nachtrag in E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,3</sub> ergänzt in Analogie zu T 81 ff. und T 86.

### Partita 3




#### Fantasia

- 58 o: In AB<sub>p</sub> letzte Note *d*<sup>2</sup> statt *dis*<sup>2</sup>.  
 65 o:  gemäß E<sub>2,1</sub> in Analogie zu T 96, in den übrigen Quellen ♯ oder *tr*.  
 101 f. o: Vorschlagsnote in [ ] jeweils gemäß E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,3</sub>.  
 103 o: Letzte Note als ♯ gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> und E<sub>2,2</sub>, E<sub>2,3</sub> (undeutlich korrigiert). In E letzte Note ♯, sodass nur fünf 16tel-Noten im Takt; in A abweichend  *e*<sup>1</sup>–*a*<sup>1</sup>–*c*<sup>2</sup>).







#### Allemande

- 1 o: *gis*<sup>1</sup> in Taktmitte abwärts gehalt als ♯ gemäß A, AB<sub>p</sub>, in E als ♯, wohl Versehen. – *h*<sup>1</sup> nach Taktmitte abwärts gehalt als ♯ in Analogie zu *gis*<sup>1</sup> gemäß A, AB<sub>p</sub> (in A irrtümlich als ♯), in den übrigen Quellen Note nur aufwärts gehalt.  
 2 o: In AB<sub>p</sub> untere Note Zz 3 *c*<sup>1</sup> statt *d*<sup>1</sup>.  
 5 u: In AB<sub>p</sub> drittletzte Note *d* statt *e*.  
 7 u: In AB<sub>p</sub> in Zz 3 .  
 8 o: In AB<sub>p</sub> untere Noten *c*<sup>2</sup>–*h*<sup>1</sup>–*a*<sup>1</sup> Zz 2  statt .  
 11 o: In AB<sub>p</sub> obere Noten Zz 2+ (*f*<sup>2</sup>–*g*<sup>2</sup>–*a*<sup>2</sup>) bzw. Zz 4+ (*e*<sup>2</sup>–*f*<sup>2</sup>–*g*<sup>2</sup>) jeweils  statt .  
 14 o: In A *gis*<sup>1</sup> auf Zz 3 mit ♯.  
 16 o: In AB<sub>R1</sub> in Zz 2–3 *gis*<sup>1</sup>–*gis*<sup>1</sup> bzw. *d*<sup>1</sup>–*d*<sup>1</sup> jeweils mit Haltebogen; Haltebogen *gis*<sup>1</sup>–*gis*<sup>1</sup> auch in AB<sub>R2</sub>, Haltebogen *d*<sup>1</sup>–*d*<sup>1</sup> auch in AB<sub>p</sub>.  
 16 u: In AB<sub>p</sub> *c*–*d*  statt .

#### Corrente

- 3 u: In AB<sub>p</sub> 5.–8. Note  statt .  
 5 o: In AB<sub>p</sub> 10.–11. Note *g*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup> statt *gis*<sup>1</sup>–*fis*<sup>1</sup>.  
 6 o: In AB<sub>p</sub> 10. Note *c*<sup>2</sup> statt *cis*<sup>2</sup>.  
 10, 12 o: ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,2</sub> in Analogie zu T 30, 32; in den übrigen Quellen ohne Verzierung.  
 13 u: In AB<sub>p</sub> 4. Note *E* statt *C*.  
 16 u: Zz 1–2 als ♯  gemäß A, AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub> in Analogie zu T 14 f., in E ♯, wohl Versehen. – ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>.  
 34 o: ♯ in [ ] jeweils gemäß E<sub>2,1</sub>.  
 44, 46 o: ♯ in [ ] jeweils gemäß E<sub>2,1</sub>.  
 52 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> 8. Note *dis*<sup>2</sup> statt *cis*<sup>2</sup> und damit konsequente Fortsetzung der übergeordnet absteigenden Tonleiter *a*<sup>2</sup>–*g*<sup>2</sup>–*f*<sup>2</sup> etc. mit jeweils letzter Note der Figur ab T 51; in A 7.–8. Note *dis*<sup>2</sup>–*e*<sup>2</sup> (wie 3.–4. Note) statt *e*<sup>2</sup>–*cis*<sup>2</sup>.  
 53 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> 3.–4. und 7.–8. Note *g*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup> bzw. *fis*<sup>1</sup>–*e*<sup>1</sup> statt *f*<sup>1</sup>–*e*<sup>1</sup> bzw. *e*<sup>1</sup>–*d*<sup>1</sup>.  
 54 o: In E wohl versehentlich ♯ statt ♯, in E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,2</sub> korrigiert.  
 u: In AB<sub>p</sub> 1.–2. Note *Dis* statt *D*.  
 55 o: ♯ gemäß E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,2</sub>, in E vermutlich versehentlich ♯ erst eine Note später zu *a*<sup>1</sup> (in E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,2</sub> dort getilgt).



#### Sarabande

- 1 u: In AB<sub>p</sub> Noten eine Oktave tiefer.  
 8 o: In E vermutlich ursprünglich ; obere Noten in den Druckexemplaren unterschiedlich korrigiert; in E<sub>2,3</sub>, E<sub>2,4</sub>, E<sub>3,2</sub> , in E<sub>2,2</sub> , in E<sub>2,1</sub>, E<sub>3,1</sub> Korrektur unklar. In AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> ; in A , was ungefähr so ausgeführt wird wie  und somit gut zum triolischen Umfeld passt.  
 9 o: 1. untere Note *h*<sup>1</sup> als ♯ gemäß A, AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>; in E ♯, trotz der beiden nachfolgenden ♯, wohl Versehen.  
 13 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> 2. obere Note *fis*<sup>2</sup> statt *f*<sup>2</sup>.  
 24 o: 6. Note mit ♯ als *fis*<sup>1</sup> nur gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>. In den übrigen Quellen

ohne Vorzeichen, sodass wohl als *f*<sup>1</sup> zu lesen. Die Lesart *f*<sup>1</sup> ist möglich, wegen der übermäßigen Sekunde *gis*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup> aber nicht sehr wahrscheinlich, vgl. die letzte Figur in T 23, wo letzte Note ausdrücklich mit ♯.

#### Burlesca

In AB<sub>p</sub> Reihenfolge der Sätze *Burlesca* und *Scherzo* vertauscht.

- 1 o: In AB<sub>R1</sub> 1.–2. Note mit Bogen, nicht aber in T 2, 4 u und T 3 o.  
 1, 3 o, 2, 4 u: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> 3.–5. Note  statt , so auch T 17, 19.  
 2 o: ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub> in Analogie zu T 4.  
 u: ♯ zu 3. Note gemäß A (in AB<sub>p</sub> ♯ zu 3. Note), in E ♯ bereits zu 2. Note und undeutlich wohl auch zu 3. Note, vgl. aber T 1, 3 o und T 4 u, in AB<sub>R1</sub> ohne Verzierung.  
 22 o: In AB<sub>p</sub> 1.–4. Note mit Bogen, siehe T 21, auch hier in AB<sub>p</sub> Bogen 1.–4. statt 1.–5. Note.  
 25/26, 27/28 o: Haltebogen zu *f*<sup>2</sup>–*f*<sup>2</sup> und *e*<sup>2</sup>–*e*<sup>2</sup> gemäß A, AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> in Analogie zu T 9/10, 11/12.  
 31 o: 3. Note mit ♯ als *fis*<sup>1</sup> wohl nur gemäß A (Vorzeichen undeutlich) und AB<sub>R1</sub>. In den übrigen Quellen ohne Vorzeichen, sodass wohl als *f*<sup>1</sup> zu lesen. Die Lesart *f*<sup>1</sup> ist möglich, wegen der übermäßigen Sekunde *gis*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup> aber nicht sehr wahrscheinlich.  
 34 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> 2., 6., 10. Note jeweils *eis*<sup>1</sup> statt *e*<sup>1</sup>.

#### Scherzo

- 9 u: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> 3. Note *c* statt *d*.  
 18 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> 2. Note *c*<sup>3</sup> statt *d*<sup>3</sup>.

#### Gigue

- 4 u: In AB<sub>p</sub> 1. Note *gis* statt *g*.  
 24, 50 o: Letzte obere Note in T 24 in allen Quellen ♯, in T 50 in AB<sub>p</sub>, E ♯, in AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> ♯, in A ♯ mit Haltebogen. Wir folgen A in T 50 und gleichen T 24 daran an.  
 31 u: 7. Note *Gis* als ♯ gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>; in E ♯, trotz Haltebogen zur 8. Note, wohl Versehen; in A *Gis* als ♯ für gesamte 2. Takthälfte.  
 41 u: In AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> vorletzte Note *e* statt *eis*.

**Gigue****Fassung gemäß E<sub>2,4</sub>**

4 u: In AB<sub>p</sub> 1. Note *gis* statt *g*

24, 50 o: Letzte obere Note in T 24 in allen Quellen ♩, in T 50 in AB<sub>p</sub>, E ♩, in AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> ♩, in A ♩ mit Haltebogen. Wir folgen in T 50 A und gleichen T 24 daran an.

31 u: 7. Note *Gis* als ♩ gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>; in E ♩ trotz Haltebogen zur 8. Note, wohl Versehen; in A *Gis* als ♩ für gesamte 2. Takthälfte.

41 u: In AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> vorletzte Note *e* statt *eis*.

**Gigue****Weitere Varianten der T 39–46:**

Quelle E<sub>2,3</sub> folgt für T 25–38 den Lesarten von E<sub>2,4</sub>, enthält aber in T 39–41, 44, 46 weitere Varianten (siehe Notenbeispiel 2).

Quelle E<sub>3,2</sub> folgt für T 25–38 ebenfalls den Lesarten von E<sub>2,4</sub>, enthält aber in T 39–41, 44, 46 weitere Varianten (siehe Notenbeispiel 3).

**Partita 4****Ouverture**

1: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> C statt C♯.

o: Verlängerungspunkt zu *d*<sup>2</sup> gemäß AB<sub>p</sub>.

11 o: 1. untere Note *cis*<sup>2</sup> als ♩ gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>; in E wohl ♩ ♯

23 o: Verlängerungspunkt zu 1. mittlerer Note gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>.

33 u: Beide ♯ gemäß E<sub>2,1</sub>, in den übrigen Quellen ohne Pausen.

41 u: ♯ gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>, E<sub>2,1</sub> in Analogie zu nachfolgenden Takten.

44 u: Letzte ♯ gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>p</sub>, AB<sub>R2</sub>.

45 o: In allen Quellen mit Ausnahme von AB<sub>p</sub> fehlt ♯ nach ♩ *gis*<sup>1</sup>; in AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> *gis*<sup>1</sup> als ♩.

54 o: ♯ gemäß E<sub>2,1</sub>.

54/55 o: In AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub> *g*<sup>2</sup>–*g*<sup>2</sup> ohne Haltebogen am Taktübergang, in E Bogen undeutlich.

62 o: *cis*<sup>2</sup> am Taktende nur als ♩, korrigiert zusätzlich zu ♩ in Analogie zu T 66.

69 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> 3. untere Note *h*<sup>1</sup> statt *cis*<sup>2</sup>.

**Notenbeispiel 2**
**Notenbeispiel 3**

74 u: Beide ♯ gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> in Analogie zu T 76. – 7. Note als *gis* nur gemäß E<sub>2,1</sub>, in den übrigen Quellen ohne Vorzeichen, vgl. aber den analogen T 72.

75 u: ♯ nach ♩ *d* gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>p</sub>, AB<sub>R2</sub> in Analogie zu T 73.

78 u: 1. untere Note als ♩ gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>, E<sub>2,1</sub> in Analogie zu T 77; in E ♩, wohl Versehen.

79 o: Letzte ♯ gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>.

82 u: 2. ♯ gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>.

83 o: In E<sub>2,1</sub> womöglich letzte Note mit ♯.

95/96 u: Haltebogen am Taktübergang gemäß E<sub>2,1</sub>, AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> in Analogie zu T 94/95.

101 o: Beide ♯ nach *g*<sup>2</sup> gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>.

107 o: 1. Note *d*<sup>1</sup> als ♩ gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>; in AB<sub>p</sub>, E ♩, wohl Versehen.

**Allemande**

9 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> *d*<sup>2</sup>–*d*<sup>2</sup> in 2. Takthälfte mit Haltebogen.

9/10 o: In AB<sub>R1</sub> *d*<sup>2</sup>–*d*<sup>2</sup> mit Haltebogen am Taktübergang.

11 o: In AB<sub>R1</sub> *cis*<sup>2</sup>–*cis*<sup>2</sup> in 2. Takthälfte mit Haltebogen.

15 o: In AB<sub>R1</sub> *c*<sup>2</sup>–*c*<sup>2</sup> Zz 3–4 mit Haltebogen, vgl. aber T 13 f.

16/17 o: Haltebogen am Taktübergang gemäß AB<sub>R1</sub>. In E vermutlich versehentlich stattdessen 1.–2. Note T 17 mit Bogen.

24 o: Letzte obere Note als ♩ gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> in Analogie zu T 56, in E ♩; letzte untere Note in allen Quellen als ♩, vgl. aber den analogen T 56.

28 o: 1. Note in AB<sub>p</sub>, E mit ♯, in E<sub>2,1</sub> gestrichen.

u: ♯ ♯ in Zz 1 und 2 gemäß E<sub>2,1</sub>.

33 f. o: In AB<sub>R1</sub> in 2. Takthälfte T 33  $dis^2 - dis^2$ ,  $e^2 - e^2$ ,  $ais^2 - ais^2$ , in T 34 in 2. Takthälfte  $d^2 - d^2$  mit Haltebogen.

41 o: ♯ gemäß E<sub>2,1</sub>.  
u: 1. ♯ gemäß E<sub>2,1</sub>.

44 o: In AB<sub>R1</sub>  $g^1 - g^1$  in 2. Takthälfte mit Haltebogen. – Legatobogen gemäß E<sub>2,1</sub>.

44/45 o: In AB<sub>R1</sub>  $g^1 - g^1$  mit Haltebogen am Taktübergang.

46 o: In AB<sub>R1</sub>  $d^1 - d^1$  in 1. Takthälfte und  $fis^1 - fis^1$  in 2. Takthälfte jeweils mit Haltebogen; Haltebogen zu  $fis^1 - fis^1$  auch in AB<sub>R2</sub>.

48 u: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>  $A - A$  mit Haltebogen.

54/55 o: In AB<sub>R1</sub>  $d^1 - d^1$  am Taktübergang mit Haltebogen.

### Courante



In AB<sub>p</sub> Reihenfolge von Courante und Aria vertauscht.

1 o: ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,4</sub>.

2 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>  $fis^2 - fis^2$  mit Haltebogen.

4 o: Vorschlagsnote in [ ] zu 1. Note gemäß E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,4</sub> (in E nur Notenkopf vorhanden, die übrigen Quellen ohne Vorschlag).

5 o: In E<sub>2,1</sub> womöglich ♯ zu  $ais^1$  getilgt, 5. Note also  $a^1$  statt  $ais^1$ .

u: In AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>, E<sub>D</sub> 2.–4. obere Note  statt 

14 o: In E Vorschlagsnote versehentlich  $g^2$  statt  $a^2$ , in AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> ohne Vorschlagsnote.

20 o: In AB<sub>R1</sub>  $e^2 - e^2$  mit Haltebogen.



20, 22 o: ♯ gemäß E<sub>2,1</sub>, in E ♯.

28/29, 29/30, 30/31 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>  $d^2 - d^2$ ,  $c^2 - c^2$ ,  $h^1 - h^1$  jeweils mit Haltebogen am Taktübergang.

29 u: 7. Note  $d$  gemäß E<sub>2,1</sub>, in E  $d/fis$  (wohl Druckfehler oder unvollständige Plattenkorrektur), in AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>  $fis$ .

31 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>  $a^1 - a^1$  in Taktmitte mit Haltebogen, nachfolgende Noten  $a^1 - g^1$  ohne Bogen.

36 f.: Vorschlagsnote in [ ] jeweils gemäß E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,4</sub>.

40:  $d/fis/a$  als  gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> im Hinblick auf  $d^1$ ; in E , wohl Versehen.

### Aria

7/8 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>  $fis^1 - fis^1$  am Taktübergang mit Haltebogen, ♯ fehlt; wohl in Analogie zu T 19/20.

45 o: ♯ am Taktbeginn gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>; in E ♯, wohl Versehen.

### Sarabande

6 o: In E letzte Note zusätzlich zu  $fis^2$  mit  $a^2$ , wohl Druckfehler oder unvollständige Plattenkorrektur, in Analogie zu T 5 erscheint  $fis^2$  plausibler, doch ist auch  $a^2$  möglich (vgl. T 31); so in AB<sub>p</sub>, dort zudem T 5 letzte Note  $d^2$  statt  $h^1$ .

13 o: Ohne Haltebogen bei 3.–4. Note gemäß AB<sub>p</sub>, E<sub>2,1</sub> in Analogie zu T 1 und T 29; in AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> und E mit Haltebogen, wohl Versehen. In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> zudem in T 1 und 29 mit Haltebogen.

15 o: Bogen in [ ] bei 1.–2. Note gemäß E<sub>2,1</sub>. – ♯ bei 2. Note gemäß E<sub>2,1</sub>, in E erst bei 3. Note, in AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub> ohne Verzierung.

19 o: Haltebögen gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> in Analogie zu T 33, in AB<sub>p</sub>, E jeweils ohne Haltebogen.

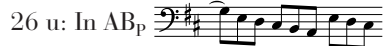
28 o: 2. Bogen am Taktende in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>.

### Menuet

6, 8 o: Ornamente in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>.


19 o: ∞ in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>.

25 o: ♯ in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub> in Analogie zu T 1.



26 u: In AB<sub>p</sub> 


28 u: Doppelter Hals zu vorletzter Note gemäß E<sub>2,1</sub>.


### Gigue

Vereinzelt in E fehlende Verlängerungspunkte bei  oder ♯ sind in eindeutigen Fällen stillschweigend ergänzt, sofern sie in den Nebenquellen stehen.

27 o: ♯ bei Taktbeginn gemäß E<sub>2,1</sub>, in E, AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub> ohne Pausensetzung.

28 o: In E 1. obere Note ; unsere Edition folgt E<sub>2,1</sub>, AB<sub>R1</sub>. In AB<sub>p</sub> 

32 o: 2. Note  $e^2$  in E mit zusätzlichem Hals als , nicht in AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>.

32 o, 71 u, 78, 80, 82 o: Notenwert der in den nächsten Takt übergebundenen Note jeweils zu kurz gemäß den Quellen. Vermutlich ist mit  Ganztaktnote gemeint (die 16tel-Noten sind dann triolisch gedacht).

32 u: ♯ gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> in Analogie zu T 29 f.

44: In AB<sub>p</sub> fehlt dieser Takt.

92: In AB<sub>p</sub> fehlt dieser Takt.

### Partita 5

#### Präambulum

16 o: 4. Note in allen Quellen ohne Vorzeichen, also eigentlich  $fis^1$ . Die umliegenden Figuren (7. Note T 15, 9. Note T 16) aber haben  $f^1$  bzw.  $f^2$ , sodass auch 4. Note in T 16  $f^1$  möglich ist; dafür könnte sprechen, dass die Rückkehr zu  $fis$  erst für die 3. Note in T 17 in allen Quellen ausdrücklich durch ein ♯ angezeigt wird.

39 u: In AB<sub>p</sub> letzte untere Note  $d$  statt  $e$ .  
55 f. u: Jeweils ♯ auf Zz 3 gemäß AB<sub>p</sub>, AB<sub>R2</sub> (in T 56 auch in AB<sub>R1</sub> vorhanden).

64 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> 5. Note  $fis^1$  statt  $f^1$ .

78 u: In AB<sub>p</sub> 1. Akkord  $d/fis/a$  statt  $d/a/c^1$ . – In E, AB<sub>p</sub> im Anschluss an Akkord zusätzlich zu Noten ♯ ♯ ♯

88 u: In AB<sub>p</sub> 2. Note  $d^1$  statt  $g$  (wohl aus  $g$  in Analogie zu T 89 verbessert).

89 u: In AB<sub>p</sub> 1. Note  $Fis$  statt  $G$ .



#### Allemande

1 o: In E ♯ zu letzter Note, in E<sub>2,1</sub> korrigiert zu wiedergegebener Lesart. In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> zu vorletzter Note  $tr$ , in AB<sub>R1</sub> zu letzter Note ♯.

6 o: In AB<sub>p</sub> 1.–2. Note mit Bogen.

7 o: In AB<sub>p</sub> letzte zwei Noten nach Korrektur  $c^2 - e^2$  ( $cis^2 - e^2$ ?) statt  $e^2 - fis^2$ ; vor Korrektur wie E, AB<sub>R1</sub>.




u: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> letzte Note  $cis^1$  (ausdrücklich mit ♯) statt  $c^1$ .

10 o: Letzte zwei Noten als  gemäß AB<sub>p</sub> in Analogie zu T 2, 5, in den übrigen Quellen , vgl. auch Bemerkung zu T 26.

11 u: In AB<sub>p</sub> 2. untere Note  $a$  statt  $fis$  und 4. untere Note  $fis$  statt  $H$ . – In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> 4. untere Note  $d$  statt  $H$ .

15 u: Vorschlagsnote in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>.

22 o: Beide Ornamente in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>.

26 o: Letzte zwei Noten in E<sub>C</sub> , in E fehlerhafte Lesart ; wir nehmen unvollständige Korrektur an und setzen  wie schon AB<sub>p</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>.

#### Corrente

27 o: In AB<sub>p</sub> 3. Note  $h^1$  statt  $g^1$ .



enthalten). Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ms. Bach St 162. Titel: *Sei Sounate | â | Cembalo certato è | Violino Solo, col | Basso per Viola da Gamba accompagnato | se piace | Composte | da | Giov: Sebast: Bach.* [darunter:] | NB Diese Trio hat er vor seinem Ende componiret. Die Corrente ist Satz II der Sonate (Cembalo solo), die Gavotte Satz IV. Die Gavotte gehört zwar zum autograph überlieferten Teil der Quelle, notiert ist aber nur die Stimme im unteren System, überschrieben *Violino solo. è Basso l'accompagnato*; der Satz steht in g-moll. Für unsere Edition dieses Satzes war AB<sub>JHB</sub> nicht relevant. Für die Corrente wird AB<sub>JHB</sub> als Nebenquelle herangezogen.

- 28 o: Haltebogen zu  $d^1-d^1$  gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> in Analogie zu T 16/17 und ähnlichen Stellen.  
 53 o:  $\sharp$  zu oberer Note in letztem Akkord gemäß A, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>; in E ohne Vorzeichen, wohl Versehen.  
 78 u: 1. Note *h* gemäß A, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>; in E *H/h*, wohl Stichfehler oder unvollständige Korrektur.  
 85: In A, AB<sub>JHB</sub> 3. Note jeweils mit  $\natural$ , also  $f^2$  statt  $fis^2$  bzw. *F* statt *Fis*, vgl. aber T 83 f., daher in E wohl Revision einer Frühfassung.  
 102 o: In AB<sub>JHB</sub> 2. Note  $d^2$  statt  $e^2$  analog T 41. Unsere Lesart  $e^2$  allerdings gemäß allen Quellen zur Partita.

#### Air

- 1: In AB<sub>R1</sub> Taktartvorschrift **C** statt  $\text{C}$ .  
 8–10 o: Bogen in [ ] jeweils gemäß E<sub>2,1</sub>.  
 26 o:  $\blacklozenge$  in [ ] gemäß E<sub>2,1</sub>.  
 28<sup>b</sup>: In E, AB<sub>R2</sub> mit  $\natural$ , vermutlich Stichfehler. Unsere Edition folgt AB<sub>R1</sub>.

#### Sarabande

- Auftakt zu 1 u: Querstrich für Arpeggio-Verzierung gemäß A in Analogie zu Strichen oben.  
 1 o: Drittletzte und letzte Note auch abwärts gehalst als  $\natural$  bzw.  $\flat$  gemäß A (dort irrtümlich als  $\natural$  und  $\flat$ ) in Analogie zu T 5 und ähnlichen Stellen.

- 2 u: *fis/a* auf Zz 2 sowie *e* auf Zz 3 als  $\natural$  gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>; in E jeweils  $\natural$ , so auch Zz 2 in A.  
 5 o: Oberer Bogen bei 1.–2. Note gemäß AB<sub>R1</sub>.  
 6/7 o: Haltebögen über den Taktstrich gemäß AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> in Analogie zu T 1/2, 5/6.  
 7 o: In E Bogen am Taktbeginn bei 32stel-Noten  $d^2$  bis  $cis^2$  in Mittelstimme statt bei oberen Noten  $g^2-fis^2$ ; in AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> ohne Bogen, A noch abweichend. –  $d^1$  in Akkord auf Zz 3 gemäß A, in E und in AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> ohne  $d^1$ .  
 10 u: *e* und *E* als  $\natural$  im 1. Akkord gemäß A, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> in Analogie zu den übrigen Akkordnoten; in E jeweils  $\natural$ .  
 11 u: Vorletzte obere Note als  $\natural$  gemäß E<sub>2,1</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>; in E  $\natural$ , wohl Versehen.  
 Auftakt zu 13: Arpeggio und Querstrich für Arpeggio-Verzierung gemäß A in Analogie zu Auftakt zu 1.  
 17: Arpeggio gemäß A. – In AB<sub>R1</sub>  $gis^1/h^1/d^2$  mit Haltebogen von T 16.  
 18/19: In E<sub>3,1</sub>, AB<sub>R2</sub> wohl Haltebogen  $dis^1-dis^1$  am Taktübergang ergänzt, in AB<sub>R1</sub>  $dis^1/fis^1/a^1/c^2$  mit Haltebogen am Taktübergang, vgl. aber Auftakt zu T 1 und zu T 13; in A sowie E ohne Haltebogen.  
 19 o: Bogen zu oberer 1.–2. Note gemäß A in Analogie zu T 17.  
 24: Arpeggio zu Akkord Zz 3 gemäß A. – In A Klav o 1. Akkord mit Arpeggio, Klav u 1. Note mit  $\blacklozenge$ . o:  $c^1/e^1/a^1$  in Akkord Zz 3 als  $\natural$  gemäß E<sub>2,1</sub>, in den übrigen Quellen als  $\natural$ . u: *c/e* in Akkord Zz 3 als  $\natural$  gemäß E<sub>2,1</sub>, A, in den meisten übrigen Quellen als  $\natural$ , in AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>  $\natural$ .  
 32/33 u: In AB<sub>R1</sub>  $c^1-c^1$  am Taktübergang mit Haltebogen.  
 33/34: In AB<sub>R1</sub>  $a^1-a^1$  Klav o sowie *fis-fis* Klav u am Taktübergang mit Haltebogen.
- Tempo di Gavotta**  
 1: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> Taktartvorschrift **C** statt  $\text{C}$ .
- Gigue**  
 8 o: In E, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> AB<sub>P</sub>  $e^2$  in Zz 3 irrtümlich mit Haltebogen zu  $e^2$  auf

Zz 3+ statt zu  $h^1-h^1$  auf Zz 3, wohl Versehen.

- 19 u: In A, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>  $d^1-h$  auf Zz 2  $\natural$  statt  $\natural$ .  
 26 u, 28 o, 32 o, 39 o:  $\blacklozenge$  jeweils gemäß E<sub>2,1</sub>, in E  $\blacklozenge$ .  
 30 u:  $\blacklozenge$  nur gemäß A in Analogie zu T 29.  
 48 o:  $\natural$  *h* mit vorgehendem Haltebogen am Taktende gemäß A (dort abweichender Notenwert) in Analogie zu T 47 und ähnlichen Stellen.  
 51 o:  $\flat$   $f^1$  am Taktende mit Haltebogen zu 1. Note in T 52 gemäß A (dort abweichender Notenwert) und der Korrektur in E<sub>2,1</sub>, E<sub>2,3</sub> in Analogie zu den gleichen Figuren in diesem Takt.

## Anhang

### Verzierte Fassungen

#### Partita 1, Sarabande

- Sämtliche Ornamente stammen aus E<sub>2,4</sub>.  
 3 u: Unterer Haltebogen gemäß AB<sub>R1</sub>.  
 3/4 u: Haltebogen am Taktübergang gemäß AB<sub>R1</sub>.  
 6 o: In E 3. nach unten gehalste Note  $\natural$  statt  $\natural$ , wohl Versehen (in AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> ohne doppelte Halsung).  
 13 o:  $f^1/a^1$  auf Zz 2 in allen Quellen  $\natural$ , aber mit Ausnahme von AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> ohne nachfolgende  $\flat$ ; Notenwert als  $\natural$  an T 2 angeglichen.  
 15 o: 3. Note  $a^1$  in allen Quellen zusätzlich als  $\natural$  nach unten gehalst; da  $a^1$  nicht Akkordton ist, wurde  $\natural$  getilgt.  
 26 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> 5.–6. Note mit Haltebogen analog T 23; 10.–11. Note nur in AB<sub>R1</sub> mit Haltebogen.

#### Partita 4, Courante

- Sämtliche Ornamente stammen aus E<sub>2,4</sub>.  
 2 o: In AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>  $fis^2-fis^2$  mit Haltebogen. u:  $\blacklozenge$  versehentlich eine Note früher, vgl. T 1 o.  
 5 u: In AB<sub>P</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub>, E<sub>D</sub> 2.–4. obere Note  $\natural$  statt  $\natural$ .  
 14 o: In E Vorschlagsnote versehentlich  $g^2$  statt  $a^2$ , in AB<sub>P</sub>, AB<sub>R1</sub>, AB<sub>R2</sub> ohne Vorschlagsnote.  
 20 o: In AB<sub>R1</sub>  $e^2-e^2$  mit Haltebogen.  
 28/29, 29/30, 30/31 o: In AB<sub>R1</sub> AB<sub>R2</sub>  $d^2-d^2$ ,  $c^2-c^2$ ,  $h^1-h^1$  jeweils mit Haltebogen am Taktübergang.

29 u: 7. Note *d* gemäß  $E_{2,1}$ , in *E d/fis* (wohl Druckfehler oder unvollständige Plattenkorrektur), in  $AB_p, AB_{R1}, AB_{R2} fis$ .

31 o: In  $AB_{R1}, AB_{R2}$   $a^1 - a^1$  in Taktmitte mit Haltebogen, nachfolgende Noten  $a^1 - g^1$  ohne Bogen.

40: *d/fis/a* als  $\downarrow$  gemäß  $AB_{R1}, AB_{R2}$  im Hinblick auf  $d^1$ ; in *E*  $\downarrow$ , wohl Versehen.

### Partita 5, Sarabande

#### Fassung gemäß $E_{2,4}$

Sämtliche Ornamente stammen aus  $E_{2,4}$ .

5/6 o: In  $AB_{R1}, AB_{R2}$   $d^2 - d^2$  am Taktübergang mit Haltebogen.

7 o: In  $AB_p$  letzte zwei obere Noten mit Bogen.

17 o: Vorletzte obere Note als  $\uparrow$  gemäß  $AB_p, AB_{R1}, AB_{R2}$ ; in  $E_{2,4}$  wie auch *E* irrtümlich als  $\uparrow$

36 o: Untere Note  $d^2$  in  $E_{2,4}$  sowie in fast allen übrigen Quellen  $\downarrow$  trotz nachfolgender  $\uparrow$ ; gemäß  $AB_p, AB_{R1}, AB_{R2}$  zu  $\uparrow$  korrigiert.

38 u: *Zz 3+* als  $\uparrow$   $a$  gemäß  $E_{2,1}$ ; in  $AB_{Mu}, AB_p, AB_{R1}, AB_{R2}, E_{2,4}$  sowie *E*  $\uparrow$ , vgl. aber den entsprechenden T 14 (mit melodisch allerdings abweichender Figur).

### Partita 5, Sarabande

#### Fassung gemäß $AB_{Mu}$

Sämtliche Ornamente stammen aus  $AB_{Mu}$ .

5/6 o: In  $AB_{R1}, AB_{R2}$   $d^2 - d^2$  am Taktübergang mit Haltebogen.

7 o: In  $AB_p$  letzte zwei obere Noten mit Bogen.

17 o: Vorletzte obere Note als  $\uparrow$  gemäß  $AB_p, AB_{R1}, AB_{R2}, AB_{Mu}$ ; in  $E_{2,4}$  wie auch *E* irrtümlich als  $\uparrow$

33 o: Zuordnung von  $\uparrow$  nicht eindeutig; möglicherweise zu  $h^1$  statt zu  $g^1$  gemeint.

36 o: Untere Note  $d^2$  in  $E_{2,4}$  sowie in fast allen übrigen Quellen  $\downarrow$  trotz nachfolgender  $\uparrow$ ; gemäß  $AB_p, AB_{R1}, AB_{R2}$  zu  $\uparrow$  korrigiert.

38 u: *Zz 3+* als  $\uparrow$   $a$  gemäß  $E_{2,1}$ ; in  $AB_{Mu}, AB_p, AB_{R1}, AB_{R2}, E_{2,4}$  sowie *E*  $\uparrow$ , vgl. aber den entsprechenden T 14 (mit melodisch allerdings abweichender Figur).

39: *Zz 2* und *3* in  $AB_{Mu}$  zweimal notiert; zunächst wie *E*, dann hinter dem

Schlussstrich mit Verweiszeichen wie in Edition wiedergegeben. Wir nehmen an, das neue Notat soll die ursprüngliche Lesart ersetzen. Denkbar ist auch, dass es sich um  $1^{ma}$  und  $2^{da}$  volta handelt.

Berlin, Herbst 2020  
Ullrich Scheideler

## Comments

*pfu* = piano upper staff; *pfl* = piano lower staff; *M* = measure(s)

### Sources

A Autograph of the early version of Partitas 3 and 6 in the second "Notebook for Anna Magdalena Bach", ca. 1725. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. ms. Bach P 225. Partita no. 3 (without movement VI, Scherzo) on pp. 1–17, Partita no. 6 (without movement IV, Air) on pp. 18–41.

C<sub>M</sub> Copy by Johann Heinrich Michel, containing the two Menuets of Partita 1 as part of an anthology manuscript of keyboard pieces by Johann Sebastian Bach, his sons and Johann Christoph Altnickol, between ca. 1780 and 1790. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. ms. Bach P 672. Menuet I (here headed *Men: di. J. S. Bach.*) on pp. 45–47, Menuet II (headed *Menuetto. J. S. Bach.*) on p. 44.

C<sub>Mu</sub> Copy by Johann Gottfried Müthel, containing just M 1–7 of the Sinfonia of Partita 2 and the Sarabande of Partita 5 in highly embellished form; 1788 at the latest. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark

Mus. ms. Bach P 815. No title or heading (also lacks movement designations Sinfonia and Sarabande); the Sarabande is written first, followed immediately by the short extract from the Sinfonia.

C<sub>p</sub> Copy by Christian Friedrich Penzel, containing Partitas 2–5, between ca. 1755 und 1760. Bach-Archiv Leipzig, shelfmark Go. S. 307. 28 leaves, portrait format. Title: *Clavir-Ubung | bestehend | in | Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, | Gigueen, Menuetten und andern Galanterien | denen Liebhabern zur Gemütsergötzung verfertigt | von | Johann Sebastian Bach, | Hochfürstl. Sächsisch „Weissenfelsischen | wirklichen Capellmeister | und | Directore chori Musici Lipsiensis | Opus 1. | In Verlegung des Autoris. | 1731.*

C<sub>R1</sub> First copy by Johann Christoph Ritter, containing Partitas 1–6 as part of a copy of the *Clavier Übung* parts I and II, ca. 1740. Zurich, Zentralbibliothek, shelfmark Mus Jac G 6. Partitas 1–6 on pp. 1–74. Title: *Clavier Übung | verfertigt | von | Johann Sebastian Bachen | Hochfürstl: Sächsisch: Weissenfelsischen | wirklichen Capellmeistern, und | Directore Chori Musici Lipsiensis | Erster Theil.* Below this is a dedication in a later hand.

C<sub>R2</sub> Second copy by Johann Christoph Ritter, containing Partitas 1–6 as part of a copy of the *Clavier Übung* parts I and II, after 1755. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. ms. Bach P 215. Partitas 1–6 on pp. 1–74. Title: *Clavier Übung | Verfertigt | Von | Johann Sebastian Bachen, | Hochfürstl: Sächsisch Weissenfelsischen | würcklichen Capellmeistern, und | Directore Chori Musici Lipsiensis | auch Hof Compositeur bey Sr Königl: | Maj: von Pohlen | Opus I.*

F<sub>Bb</sub> First edition of Partita 1 in B $\flat$  major, published separately. Leipzig,

- self-published, 1726. Title: *Clavier [sic] Übung | bestehend in | Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue[n], | Menuetten, und andern Galanterien; | Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget | von | Johann Sebastian Bach, | Hochfürstl. Anhalt-Cöthnischen würcklichen Capellmeister und | Directore Chori Musici Lipsiensis. | Partita I. | In Verlegung des Autoris. | 1726. 10 pages of music in landscape format. Copy consulted: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark DMS O. 73355-1.*
- F<sub>c</sub>** First edition of Partita 2 in c minor, published separately. Leipzig, self-published, 1727. Title: *Clavier [sic] Übung | bestehend in | Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue[n], | Menuetten, und andern Galanterien; | Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget | von | Johann Sebastian Bach | Hochfürstl. Anhalt-Cöthnischen würcklichen Capellmeistern | und | Directore Chori Musici Lipsiensis. | Partita II | In Verlegung des Autoris. | 1727. 12 pages of music in landscape format. Copy consulted: Leipzig, Stadtbibliothek, shelfmark III. 6. 12.*
- F<sub>a</sub>** First edition of Partita 3 in a minor, published separately. Leipzig, self-published, 1727. Title as **F<sub>c</sub>**, but *Partita III* instead of *Partita II*. 10 pages of music in landscape format. Copy consulted: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, shelfmark SH J. S. Bach 51.
- F<sub>D</sub>** First edition of Partita 4 in D major, published separately. Leipzig, self-published, 1728. Title as **F<sub>c</sub>**, but *Partita IV* instead of *Partita II*, new date of printing 1728. 14 pages of music in landscape format. Copy consulted: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, shelfmark SH J.S. Bach 52.
- F<sub>C</sub>** First edition of Partita 5 in G major, published separately. Leipzig, self-published, 1730. Title as **F<sub>B</sub>**, but with *Partita V* instead of *Partita I*, new date of printing 1730. 12 pages of music in landscape format. Copy consulted: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark DMS O. 73355-5.
- [F<sub>c</sub>]** It is doubtful whether Partita 6 in e minor was also first published separately; no such copy is known.
- F<sub>1</sub>** First edition of Partitas 1–6, 1<sup>st</sup> issue. Leipzig, self-published, 1731. Title: *Clavier Übung | bestehend in | Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue[n], | Menuetten, und andern Galanterien; | Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget | von | Johann Sebastian Bach | Hochfürstl. Sächsisch-Weisenförslichen würcklichen Capellmeistern | und | Directore Chori Musici Lipsiensis. | OPUS 1. | In Verlegung des Autoris. | 1731. | Leipzig, in Comission bey Boetii Seel: hinterlassenē Tochter, unter den Rath:hause. 73 pages of music in landscape format. Copy consulted: Leipzig, Stadtbibliothek, shelfmark III. 6. 13.*
- F<sub>2</sub>** First edition of Partitas 1–6, lightly corrected 2<sup>nd</sup> issue based on the same music engraving. Leipzig, self-published, probably 1732. Title as **F<sub>1</sub>**, but lacking the distribution information in the last line of **F<sub>1</sub>**. Copies consulted: see below.
- F<sub>2.1</sub>** Copy of **F<sub>2</sub>** with manuscript annotations, perhaps by Bach. London, British Library, shelfmark Hirsch III. 37.
- F<sub>2.2</sub>** Copy of **F<sub>2</sub>** with manuscript annotations. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark DMS 224676 (1) Rara.
- F<sub>2.3</sub>** Copy of **F<sub>2</sub>** with manuscript annotations. Washington DC, Library of Congress, shelfmark M3.3.B2 Case.
- F<sub>2.4</sub>** Copy of **F<sub>2</sub>** with manuscript annotations. Urbana IL, Illinois University Library, shelfmark Q. 786.41 B12cu (lacks pp. 72 f.).
- F<sub>3</sub>** First edition of Partitas 1–6; unaltered 3<sup>rd</sup> issue of the musical text, based on the same music engraving. Leipzig, self-published, probably before 1736. Title as **F<sub>2</sub>**. Copies consulted: see below.
- F<sub>3.1</sub>** Copy of **F<sub>3</sub>** with manuscript annotations. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Am.B 82.
- F<sub>3.2</sub>** Copy of **F<sub>3</sub>** with manuscript annotations. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, shelfmark SH J.S. Bach 56.
- F** **F<sub>1</sub>, F<sub>2</sub>, F<sub>3</sub>.**

#### About this edition

The six Partitas BWV 825–830 survive both in manuscript and in several prints, but in no single complete autograph source. We have consulted six of the numerous manuscripts for our edition: the copy of two Menuets in the anthology manuscript **C<sub>M</sub>**; the autograph version in the second “Notebook for Anna Magdalena Bach” (A), which consists of an early version of Partitas 3 and 6 and was probably made ca. 1725; a copy by Bach’s pupil Johann Gottfried Mützel, containing just seven measures of the Sinfonia of Partita 2 and the Sarabande from Partita 5; a copy of Partitas 2–5 made by Christian Friedrich Penzel (**C<sub>p</sub>**); and, finally, two further manuscripts that according to their title derive at least partly from the prints, and were made by Johann Christoph Ritter (**C<sub>R1</sub>**, **C<sub>R2</sub>**). The autograph of all six Partitas was still in the possession of Carl Philipp Emanuel Bach in 1774 (cf. his letter of 9 August 1774 to Johann Nikolaus Forkel, in which he mentions “the deceased man’s manuscript”; *Bach-Dokumente*, ed. by the Bach-Archiv Leipzig, vol. 3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, presented and with a commentary by Hans-Joachim Schulze, Kassel, 1972, no. 792), but it has been missing since the late 18<sup>th</sup> century. The various prints differ only marginally from each other. The first editions in the form of the individually published prints (**F<sub>B</sub>**, **F<sub>c</sub>**, **F<sub>a</sub>**, **F<sub>D</sub>**, **F<sub>C</sub>**) still lack some slurs and ornaments that were subsequently

added to the prints of the complete set (F). The same engraved plates were used both for the complete print of all six Partitas and for the individual prints, with, as a rule, only the page numbers adjusted so as to produce continuous pagination. The complete set appeared in three issues in total; they principally differ from each other in their title pages and in the alphabetical plate-count. Only the 1<sup>st</sup> issue has the following note on the last line of its title page: *Leipzig, in Comission bey Boetii Seel: hinderlassene Tochter, unter den Rath:hause*. The 3<sup>rd</sup> issue is recognisable by the fact that its pages are mostly counted using letters of the alphabet in the lower margin (from p. 25 the letters are followed by a single added \*, and from p. 49 by two \*). While the printed musical text of the 2<sup>nd</sup> issue includes a few corrections compared with the 1<sup>st</sup> issue, the 3<sup>rd</sup> issue presents an unaltered musical text. We may safely assume that Bach supervised the printing of all three issues (note the reference *In Verlegung des Autoris*), meaning that both the edition and also the changes in the 2<sup>nd</sup> issue were authorised by him.

Some of the surviving copies of the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> issues have manuscript additions and corrections, especially to Partitas 1–3. Additions principally concern ornaments, while corrections comprise changes to a few incorrect note-values, and – in very rare cases only – to pitches. At the same time, some faulty readings remained uncorrected. The ornaments added are consistent in some cases, but are not added in the same form to all the sources. Whether they actually derive from Bach himself, or from members of his circle, cannot be determined with certainty, but the former is regarded by researchers as likely. As early as 1952, Walter Emery put forward the idea that the entries in source F<sub>2,1</sub> could be in Bach's hand, since the way in which the signs were written exhibits great similarity with Bach's practice (cf. Emery, *Bach's Keyboard Partitas: A Set of Composer's Corrections?*, in: *The Musical Times* 93/1952, pp. 495–499). Since F<sub>2,1</sub> is a copy of the 2<sup>nd</sup> issue, the question arises as to why these additions

did not find their way into the printed musical text of the 3<sup>rd</sup> issue. As a rule, these additions and corrections are confined to comparatively few places, so Bach and his circle may perhaps have considered that it would be simpler to add the new readings by hand afterwards, rather than to undertake complex plate corrections.

The manuscripts are related to the prints in various ways. Source A presents an early version. The same may apply to the Menuets in C<sub>M</sub>, which are probably independent of the prints, given the title heading and the surviving readings. Since this manuscript comes from the milieu around Carl Philipp Emanuel Bach, the possibility should not be excluded that it was based on an autograph, or a manuscript copy from Johann Sebastian Bach's own circle. The copies C<sub>P</sub>, C<sub>R1</sub> and C<sub>R2</sub> obviously show a connection to the prints in their titles. However, they do not convey all the details of the musical text of the prints. In C<sub>R1</sub> and C<sub>R2</sub>, which agree with each other in many details and presumably derive from the same model, ties and ornaments have sometimes been added and the musical text completed where, for example, some rests and accidentals are missing. The sources thus provide a clue as to where their models were considered in need of amendment. A few pitch-readings that differ from the print remain puzzling, however. They could be the result of a faulty model or copyist's errors, or might point to liberties taken in performance (cf. also Erwin R. Jacobi, *Johann Christoph Ritter (1715 bis 1767), ein unbekannter Schüler J. S. Bachs und seine Abschrift (etwa 1740) der „Clavier-Übung“ III*, in *Bach-Jahrbuch*, ed. by Alfred Dürr/Werner Neumann, 1965, years issue 51, pp. 43–62). Copy C<sub>P</sub> likewise certainly has additions and a few changes, but these sometimes appear to derive from a source close to A. This is suggested by a few readings in Partita 3 that are present in both sources. Furthermore, however, C<sub>P</sub> has a series of readings in regard to accidentals, note-lengths and pitches that differ from the prints F; these certainly seem plausible and should be interpreted as variants because they do not serve

to correct either any mistakes nor any incomplete readings in the prints. Given the connection to A, we may here have an early version, a possible authorised revision or, perhaps, merely an instance of arbitrary changes (a few readings point to this last possibility, where the printed version was first written down and then altered; cf. Partita 2, Capriccio, M 58, and Partita 5, Präambulum, M 88). C<sub>Mu</sub> has also been consulted as an additional source, as it documents mid-18<sup>th</sup>-century embellishment practice. Since its writer, Johann Gottfried Mützel, was Bach's pupil in 1750, and since the ornaments in the Sarabande of Partita 5 largely match those added to F<sub>2,4</sub>, this source may perhaps claim a high degree of authenticity.

Based on this source situation, the following conclusions have been drawn regarding our edition:

The primary source is the printed text of the collective print of all six Partitas (F<sub>2</sub> and F<sub>3</sub>).

C<sub>P</sub> (Partitas 2–5 only), C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> and A (Partitas 3 and 6 only) serve as secondary sources.

Where there are clear errors, and where these have been corrected in one of the surviving copies of F<sub>2</sub> and F<sub>3</sub> that might possibly have been made by someone from Bach's inner circle, we have adopted the corrections without any comment in the musical text or note in the *Individual comments*. Such corrections are only reported if doubts remain.

Extra ornaments added later to the copies of F<sub>2</sub> and F<sub>3</sub> are shown in square brackets. The *Individual comments* provide information about the source of each of these ornaments. Where additions vary, or in those cases where the added ornaments are meant to replace the printed ornaments, this is communicated in the *Individual comments*; these additions are not, as a rule, adopted by our edition. Exceptions from this rule are presented by the Courante of Partita no. 4 and the Sarabandes of Partitas 1 and 5, which in some surviving copies of F<sub>2</sub> or F<sub>3</sub> have been heavily ornamented subsequently; the embellished versions of each are printed separately in the *Appendix*



to our edition, as is the surviving ornamented version of the Sarabande from Partita 5 in source  $C_{Mu}$ . Conversely, the Gigue of Partita 3 is printed in two versions in the main text, because several copies of  $F_2$  and  $F_3$  contain some altered pitches. The two Menuets of Partita no. 1 are also printed twice, from both the printed version  $F$  and from source  $C_M$ .

Signs in parentheses indicate editorial additions. Clefs and the placement of accidentals have been modernised (the sources occasionally use tenor clef for the high register in pf I). Beaming follows the sources, although localised inconsistencies are corrected here without comment. The distribution of the notes between the staves essentially follows that of the printed sources, but has sometimes been changed in the interests of better legibility.

The prints  $F$  are inconsistent in their placement of fermatas at the end of the various movements, with fermatas sometimes placed above the final note, sometimes over the final double bar line. No clear system can be discerned, although as a rule fermatas appear over the final note when that note is long, and over the double bar line when short. Our edition takes its bearings from this scribal practice. We have added further fermatas without comment where these only appear above one staff in the sources. Rests are frequently missing at upbeats at the beginning of a movement and have been added here without comment; and we have followed the same procedure in the case of rests that are absent in individual parts, mostly at the beginning of imitative movements or, in unambiguous cases, in the course of a movement (this also applies to single rests that are often placed above each other – as, for example, at the beginning of the Partita in c minor BWV 826).

In movements that begin with an upbeat, the sources usually do not correctly present the final notes at the middle and end of each movement according to modern rules; in general, we notate these notes as they appear in the primary source.

Our alignment of notes in the lower voices also follows the primary source, even when this does not strictly corre-

spond with the note values. This applies to the Corrente in Partita 1, to the Allemandes in Partitas 3, 5 and 6, to the Overture in Partita 4, the Sarabande in Partita 5 and the Tempo di Gavotta in Partita 6. The alignment of these notes suggests that they are to be struck at the same time, despite their differently notated note values (such as triplet against duplet eighth and 16<sup>th</sup> notes; 16<sup>th</sup> notes and 32<sup>nd</sup> notes; or triplet and duplet 16<sup>th</sup> notes). In the Allemande of Partita 5, the lower voice alignment is only occasionally notated consistently in the primary source; in our edition, therefore, we only align  and  above each other, and present all other rhythms in metrically correct fashion. In rare cases, note values in the sources are notated too short or too long at the end of a measure, but are nevertheless meant to apply as far as the bar line (e.g. in Partita 3, Allemande, M 10 f. u, last note of the lower voice each time) or beyond it – which is shown, conversely, by a tie (e.g. Partita 6, Sarabande,  $a^1$  in M 1/2 u).




Grace notes are notated as in the primary source in regard to their note values. The sources are inconsistent regarding the provision of slurs from grace notes or other ornaments to their main note; we always render them without a slur.



For ornaments that appear in the *Individual comments* according to their form in tables 1 (from the *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach*) and 2 p. VII, no accidental has been added, so as to maintain clarity of the neighbour notes. The context usually suggests how the ornaments are to be executed.




### Individual comments

#### Partita 1

##### Praeludium

1 f. u, 4 f. l:  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  each time have  instead of ; the same in M 9 f. and almost all other places; though presumably  is meant each time as in the other sources.

10 l:  in [ ] according to an amendment in  $F_{2.1}$ ,  $F_{2.2}$ ;  $C_{R2}$  has .


11 u:  in [ ] according to amendment in  $F_{2.1}$ ,  $F_{2.2}$ ;  $C_{R2}$  has , lower voice of  $C_{R1}$  has . Cf. comment on M 1 f. u, 4 f. l.

18 u: Slur in [ ] according to  $F_{2.1}$ .

##### Allemande

13 l:  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  have 1<sup>st</sup> note  $F$  instead of  $C$ .


17 l: In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> upper notes are  $bb-a$  instead of  $a-bb$ .


27 u:  in  $F$  is a note earlier; we displace to 7<sup>th</sup> note by analogy with M 12, 14 f. and M 29 f.

32 u: 4<sup>th</sup> note  $d^1$  according to correction in  $F_{2.1}$ ,  $F_{2.2}$ ,  $F_{2.3}$ ,  $F_{2.4}$ ;  $F_{3.1}$ ,  $F_{3.2}$  have the uncorrected version  $c^1$ .  $d^1$  is the more plausible reading; cf. 2<sup>nd</sup> half of measure in M 33 f.


##### Corrente


 in [ ] according to  $F_{2.2}$ .

12 l:  at last note according to  $C_{R1}$ .

14 u:  at penultimate note according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ .

34 u: Penultimate note  $g^2$  only according to  $F_{3.1}$ , by analogy with M 36; the other sources have  $f^2$ .



43 u:  at the 2<sup>nd</sup> note according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ,  $F_{2.3}$ ,  $F_{3.1}$ .




55 u:  not until 8<sup>th</sup> note in all sources except  $C_{R1}$  and  $C_{R2}$  (where there is no ornament); we move to 7<sup>th</sup> note, since placement at the 8<sup>th</sup> note seems to make little sense.



##### Sarabande


3 l: Lower tie according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ .

3/4 l: Tie at measure transition according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ .

6 u: In  $F$  the 3<sup>rd</sup> note with downward stem is  instead of , probably an oversight ( $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  lack double stemming).

13 u:  $f^1/a^1$  on beat 2 in all sources , but without the subsequent  except for  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ; we change the note value to  to match M 2.

15 u: 3<sup>rd</sup> note  $a^1$  in all sources is additionally stemmed downwards as ; since  $a^1$  is not a note of the chord, we delete .

26 u: 3<sup>rd</sup> note lacks accidental in all sources, so is in fact  $a^1$ . However, it is possible that the  $b$  from the preceding measure should still apply. In  $F_{2.4}$  (see the alternative version in the *Appendix*),  has been added by hand. – In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  the 5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> notes have a tie, analogous to M 23; 10<sup>th</sup>–11<sup>th</sup> notes only have a tie in  $C_{R1}$ .

**Menuet II**

All the ornaments and staccato signs in [ ] are only in  $F_{2,4}$  except for M 12 u and 14 u.  
 12 u:  $\text{w}$  in [ ] according to  $F_{2,2}$ .  
 14 u:  $\text{w}$  in [ ] according to  $F_{2,1}$ ,  $F_{2,2}$ ,  $F_{2,3}$ .

**Menuet I****Version from  $C_M$** 

Title *Men*:

6 u: 5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> notes are  $c^2$ – $eb^1$  instead of  $bb^1$ – $d^1$ , probably an oversight; cf. the analogous M 13, 30 f.

**Menuet II****Version from  $C_M$** 

Title *Menuetto*.

6 u: As well as the lower note  $eb^1$ ,  $d^1$  is tied over from M 5; but cf. M 2.

**Gigue**

19 f. u: In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  M 19 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> upper notes are  $bb$ – $eb$  instead of  $bb^1$ – $a^1$ , while in M 20 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> upper notes are  $g$ – $a$  instead of  $g^1$ – $a^1$ . In  $C_{R1}$  both measures have been changed later by another hand to the reading in F.

**Partita 2****Sinfonia**

2 u: In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> upper notes have tie.

6 l: In  $C_P$   $B$ – $B$  on beat 2 is  $\text{w}$  instead of  $\text{w}$ .

15 u: Slur in [ ] according to  $F_{2,3}$ .

18 u: Tie  $f^2$ – $f^2$  in 2<sup>nd</sup> half of measure according to  $C_P$  by analogy with the ties in the 1<sup>st</sup> half of measure.

21 u: 1<sup>st</sup> note  $c^3$  and 10<sup>th</sup> note  $bb^2$  according to  $C_P$  and the correction to  $F_{2,1}$ ,  $F_{2,2}$ ,  $F_{2,3}$ ,  $F_{2,4}$  (unclear in the last of these); in F 1<sup>st</sup> note is  $bb^2$  and 10<sup>th</sup> note  $c^3$ , while in  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  1<sup>st</sup> and 10<sup>th</sup> notes are both  $bb^2$ .

26 l: Rhythm on beat 1 according to  $C_P$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  and the correction to  $F_{2,1}$ ,  $F_{2,2}$ ,  $F_{2,3}$ ,  $F_{2,4}$ ,  $F_{3,2}$ . F has  $\text{w}$ , probably an oversight.

28 f.: *allegro* and *adagio* (see the footnote in the musical text) added according to  $F_{2,3}$ ; however, the *allegro* is very indistinct. Added *adagio* without cancelling this same tempo marking in M 30.

29 u: In F and  $C_{R2}$ , beat 1 has rhythm  $\text{w}$ ;  $F_{2,4}$  has defective correc-

**Music example 1**

Grave adagio

The image shows a musical score for Menuet II, Grave adagio. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as ornaments, slurs, and dynamic markings. The first system starts with a treble staff containing a series of notes with ornaments and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody in the treble staff with more ornaments and a similar bass accompaniment. The third system features a treble staff with a more complex melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. The fourth system concludes the piece with a treble staff ending in a final cadence and a bass staff with a simple accompaniment.

tion to  $\text{w}$ , while  $C_{R1}$  has defective variant  $\text{w}$ ; we follow the reading in  $C_P$ . – In F the rhythm at beat 2 of the upper voice is as given here, but the augmentation dot to the last note is unclear; therefore corrected in  $F_{2,4}$  to  $\text{w}$ , as also in  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  (but without the eighth-note stem in both these sources); augmentation dot remains in  $F_{2,4}$ , but in  $F_{2,3}$  is corrected to  $\text{w}$ ; all three solutions are possible, but the first, on account of pf 1, is more likely, and is also clearly in  $C_P$ . –  $\text{w}$  in [ ] at the penultimate note according to  $F_{2,3}$ ;  $C_{R1}$  has *tr*.

l: In  $C_{R1}$  and (indistinctly) in  $C_{R2}$  the penultimate note is  $b$  instead of  $bb$ , probably anticipating the G major chord in the next measure.

35 u:  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  have 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> notes  $bb^2$ – $bb^2$  instead of  $db^3$ – $db^3$ .

39 u: In  $C_P$  2<sup>nd</sup> note is  $ab^2$  instead of  $g^2$ ; cf. the subsequent four-note figure, which each time has the leap of a third between 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> notes.

46 l: In F 3<sup>rd</sup>–6<sup>th</sup> notes have faulty reading  $\text{w}$ , mostly corrected to  $\text{w}$ ; we adopt the corrected reading of  $F_{3,1}$ ,

because it preserves the continuous 16<sup>th</sup>-note movement.

52 u: 7<sup>th</sup> note  $ab^1$  according to the correction in  $F_{2,1}$ ,  $F_{2,3}$ ,  $F_{2,4}$ ; the remaining sources have  $a^1$ .

70 u: 8<sup>th</sup> note  $a^1$  according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ;  $C_P$  and F lack accidental, so  $ab^1$ , which is unlikely, given the  $F\sharp$  in pf 1.

71 u: In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  final note lacks accidental, so  $ab^1$  instead of  $a^1$ .

89 l: 7<sup>th</sup> note  $eb$  according to  $C_P$  and the corrected accidental in  $F_{2,1}$ ,  $F_{2,2}$ ,  $F_{2,3}$ ,  $F_{2,4}$ ,  $F_{3,1}$ ,  $F_{3,2}$ ; F has  $\text{de}$ , while  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  lack accidental.


90 l:  $C_P$  has  $F\sharp$ – $f\sharp$  instead of  $\text{w}$ .

For M 1–7 of the Sinfonia in Partita 2 there is a copy made by Johann Gottfried Mützel (see above,  $C_{Mu}$ ) that is highly ornamented (but nonetheless lacks the *tr* at  $Ab$  in M 5 l). This version is reproduced in music example 1 (see above).

**Allemande**

1: Time signature in  $C_P$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  is  $\text{C}$  instead of  $\text{C}$ .

2 u: In  $F_{2,3}$  9<sup>th</sup> note has  $\text{w}$  instead of  $\text{w}$ . – In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  last two notes are  $\text{w}$  instead of  $\text{w}$  –  $\infty$  in [ ] at last note according to  $F_{3,2}$ .

- 3 l: 2<sup>nd</sup> note with  $\natural$  is only in C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> and the corrected F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>, F<sub>3.2</sub>.
- 6 u: 1<sup>st</sup> note  $c^2$  is  $\flat$ , according to C<sub>p</sub>; the other sources probably have  $\flat$  – Some copies of F have an indistinct tie at 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes  $c^2$ ; presumably engraved and then deleted again in some copies. C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have 
- 6/7 l: F, C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub> lack tie; we add, following F<sub>2.1</sub>, F<sub>2.2</sub>, F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>.
- 7 u: In F<sub>2.3</sub> the  $eb^1$  on beat 1 is  $\flat$  instead of  $\flat$  – F possibly has  $\natural$  at last note.
- 8 u:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.3</sub>.
- 9 f. u: Slurs in [ ] according to F<sub>2.1</sub>.
- 10 u:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.1</sub>, F<sub>2.2</sub>, F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>.
- 11 l: 12<sup>th</sup> note  $f\sharp$  according to the added accidental in F<sub>2.2</sub>, F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>, F<sub>3.1</sub>, F<sub>3.2</sub>;  $f\sharp$  is also in C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>. The other sources lack an accidental.
- 15 u: In C<sub>p</sub> 12<sup>th</sup> note is  $b$  instead of  $bb$ .
- 16 u: Arpeggio in [ ] according to F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>, by analogy with M 32. – Grace note in [ ] according to F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>.
- Upbeat to 17 u:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>.
- 17 u:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.4</sub>.
- 19 u: In F third-to-last note is  $d^2$ , but C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub> has  $db^2$ ;  $b$  also added in F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>, F<sub>3.1</sub>, F<sub>3.2</sub>.
- 20 u: In F, C<sub>R2</sub> 7<sup>th</sup> note is  $d^2$ , while C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub> have  $db^2$ ;  $b$  also added in F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>, F<sub>3.1</sub>, F<sub>3.2</sub>. –  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.4</sub>. l: It is unclear whether 7<sup>th</sup> note is intended as  $Ab$  or  $A$ ; F, C<sub>p</sub> lack accidental. However, C<sub>R1</sub> and C<sub>R2</sub> have  $\natural$  and thus  $A$ , which in light of 10<sup>th</sup> note  $a^1$  in the upper voice is not implausible.
- 22 u:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>.
- 24 u: C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub> have 7<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> notes  $db^2$ – $bb^1$  instead of  $d^2$ – $b^1$ .
- 26 u:  $\infty$  in [ ] according to F<sub>2.2</sub>, F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>, F<sub>3.2</sub>; F<sub>2.1</sub> probably has  $\natural$ . Slurs in [ ] according to F<sub>2.4</sub>.
- 30 l: 6<sup>th</sup> note in F lacks accidental, which according to rules governing accidentals at that time means  $Bb$ ;  $\natural$  only in C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> and as an addition to F<sub>2.4</sub>.
- 32 u: Grace note in [ ] according to F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>, 2<sup>nd</sup> arpeggio in [ ] according to F<sub>2.4</sub>.

### Courante

- 1 u: Arpeggio in [ ] according to F<sub>2.4</sub>. –  $\natural$  and grace note in [ ] according to

F<sub>2.3</sub>. – Third-to-last note  $f^2$  is  $\flat$ , according to C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>; F has  $\flat$  despite tie to M 2, C<sub>p</sub> instead has  $d^2$  with tie, and 1<sup>st</sup> lower note in M 2  $d^2$  instead of  $f^2$ .

- 1/2 l: Tie  $c$ – $c$  at measure transition according to an addition to F<sub>2.1</sub>.
- 2 u:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.3</sub>. –  $\natural$  in [ ] at penultimate note  $ab^1$  according to F<sub>2.1</sub>, F<sub>2.3</sub>. l: Grace note in [ ] according to F<sub>2.3</sub>.
- 3 u: 1<sup>st</sup> lower note  $g^1$  is  $\flat$ , according to C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>; the other sources have  $\flat$  – In C<sub>p</sub> the 3<sup>rd</sup> lower note is  $a^1$  instead of  $ab^1$ .
- 4 u: In F<sub>2.3</sub>  $\natural$  is corrected to  $\natural$ .
- 5 l:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.4</sub>.
- 6 u: In F<sub>2.1</sub>, F<sub>2.3</sub>  $\natural$  is corrected to  $\natural$ . –  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.3</sub>.
- 7 l: 1<sup>st</sup> lower note  $g$  is  $\flat$ , according to C<sub>p</sub> and the correction in F<sub>2.1</sub>; the other sources have  $\flat$ , while C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have  $\flat$   $\natural$ .
- 8 l: In F<sub>2.1</sub>, F<sub>2.3</sub> 1<sup>st</sup> note  $bb$  has a double stem as a quarter note. – Grace note in [ ] according to the addition to F<sub>2.3</sub>. –  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.4</sub>.
- 9 l: F lacks the middle lower note  $d$ , so the measure is rhythmically incomplete; we change to match M 21 and C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> and analogously C<sub>p</sub>, F<sub>2.4</sub> (where  $\flat$ ,  $\flat$ , and  $\flat$ ,  $\flat$  each time have a tie).
- 10 u: In F<sub>2.4</sub>  $\natural$  is corrected to  $\natural$ . l:  $\flat$   $a$  in [ ] according to the addition to F<sub>2.1</sub>. – In F 6<sup>th</sup> note lacks accidental, so is  $ab$ ; we follow C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>.
- 12 u: C<sub>p</sub> has tie  $g^1$ – $g^1$ .
- 13 u: 1<sup>st</sup> lower note  $g^1$   $\flat$  follows C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>, F<sub>2.1</sub>, F<sub>2.4</sub>; F has  $\flat$ . l: F lacks augmentation dot to 1<sup>st</sup> note  $g$ , added in F<sub>2.2</sub>; correct in C<sub>R1</sub>, while C<sub>p</sub> has three  $\flat$  each with tie,  $\natural$  added later at beginning of measure.
- 13/14 l: Tie at measure transition according to F<sub>2.2</sub>; missing from the other sources, but cf. M 1/2.
- 14 u: Arpeggio in [ ] according to F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>.
- 15/16 l: Tie at measure transition according to F<sub>2.1</sub>, C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>.
- 16 u:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.3</sub>. –  $\natural$  in [ ] at penultimate note according to F<sub>2.1</sub>, F<sub>2.2</sub>, F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>. l: Grace note in [ ] according to the addition in F<sub>2.3</sub>.

- 17 u: Penultimate lower note  $bb^1$  is  $\flat$ , according to F<sub>2.1</sub>, F<sub>2.2</sub>, F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>; F has  $\flat$ , while C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have  $\flat$ .
- 22 u: In F<sub>2.3</sub>  $\natural$  at 1<sup>st</sup> note corrected to  $\natural$ .
- 23 u:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.1</sub>, C<sub>p</sub>, F<sub>2.4</sub> have  $\natural$ . C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have  $\natural$ .
- 24 u: C<sub>p</sub> has tie  $c^2$ – $c^2$ . – Arpeggio in [ ] according to F<sub>2.4</sub>. l: Tie  $G$ – $G$  according to C<sub>p</sub> by analogy with M 12.

### Sarabande

- 4 u: Grace note in [ ] according to F<sub>2.3</sub>.
- 5 f. u:  $\natural$  in [ ] each time according to F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>.
- 6 u: Last note in C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> lacks accidental, so  $d^2$  instead of  $db^2$ .
- 7 u: Grace note in [ ] according to F<sub>2.3</sub>.
- 8 u:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>.
- 9 u:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.3</sub>. Perhaps intended one note later?
- 10 l: In many later editions the 6<sup>th</sup> note  $c^1$  is corrected to  $d^1$ , having regard to M 9 and 12. The first editions and manuscripts always have  $c^1$ , as does our edition.
- 11 l: 6<sup>th</sup> note in F, C<sub>R2</sub> has  $\natural$ , so  $b$ .  $b$  is not impossible, but in this harmonic context it is not very likely; perhaps  $\natural$  was erroneously set one note too far to the right, and actually belongs to the  $a$ . We therefore delete  $\natural$  and interpret the 6<sup>th</sup> note as  $bb$ , as is already the case in C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>.
- 19 l:  $b$  at last note is only in C<sub>p</sub>, F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>; the other sources have  $\natural$ .
- 21 f. u:  $\natural$  in [ ] each time according to F<sub>2.4</sub>.

### Rondeaux

- Unless otherwise stated, the ornaments and staccato signs in [ ] are taken from F<sub>2.4</sub>.
- 18–20 u:  $\natural$  in [ ] each time according to F<sub>2.3</sub>, F<sub>2.4</sub>.
- 24 l: In C<sub>p</sub> 1<sup>st</sup> note is  $c^1$ , tied over from M 23, instead of  $bb$ .
- 33 u:  $\infty$  in [ ] according to F<sub>2.1</sub>, F<sub>2.4</sub>.
- 58 u: In C<sub>p</sub> 5<sup>th</sup> note is  $a^1$  instead of  $ab^1$ .
- 83 u: Grace note in [ ] according to F<sub>2.1</sub>, F<sub>2.3</sub>.
- 85 f. u: In C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> last lower note of M 85 and 1<sup>st</sup> lower note of M 86 are  $\flat$   $a^1$ – $\flat$   $d^1$ .
- 88 u:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.1</sub>.
- 96 u:  $\natural$  in [ ] according to F<sub>2.3</sub>.

- 98–102 u: Grace note and slurs in [ ] each time according to F<sub>2,3</sub>.  
 99 l: 1<sup>st</sup> note *eb*<sup>1</sup> according to C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> and the corrected F<sub>2,1</sub>, F<sub>2,2</sub>, F<sub>2,3</sub>, F<sub>3,1</sub>; 1<sup>st</sup> note in F is *d*<sup>1</sup>, probably an error.  
 106 u: Grace note in [ ] according to F<sub>2,3</sub>.  
 111 l: In F<sub>2,3</sub> 3<sup>rd</sup> lower note has *#*, so *F#* instead of *F*; the unaltered *ab* in the chord makes this implausible.

### Capriccio

- Unless otherwise stated, the ornaments in [ ] are taken from F<sub>3,2</sub>.  
 6 u: Last upper note *a*<sup>2</sup> according to C<sub>p</sub>; F, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have *g*<sup>2</sup>, while more modern editions also correct either to *eb*<sup>2</sup> or *e*<sup>2</sup> with reference to M 29.  
 8 l: *✳* in [ ] according to F<sub>3,2</sub>, which however has *tr* there, differing from M 1, 5.  
 18 u: *‡* at last lower note according to C<sub>p</sub> and F<sub>3,1</sub>.  
 29 l: 1<sup>st</sup> lower note *A* according to C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, F<sub>2,2</sub>, F<sub>2,3</sub>, F<sub>2,4</sub>; the *‡* is missing from F, C<sub>R2</sub>.  
 38 l: 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> notes lack accidental in almost all the sources, so reading is *Bb–Ab*, as we have it; however, it is possible that *B–A* is meant as in the 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes of pf u. C<sub>p</sub> and – after correction – F<sub>2,3</sub> and F<sub>2,4</sub> have this.  
 41, 43 l: The length of the respective 1<sup>st</sup> lower note is unclear, due to the 1<sup>st</sup> half of measure in F being erroneously written as *♪ ♯*, making it unclear whether the rest is incorrect (thus *♪* is meant) or the note value is incorrect (with *♪ ♯* meant). Both variants are possible. F<sub>2,2</sub>, F<sub>2,3</sub>, F<sub>2,4</sub> correct to *♪ ♯* by analogy with M 16 and 18, as does C<sub>p</sub>; we have also adopted this reading in our edition. C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> in M 41 have *♪ ♯*, in M 43 *♪*.  
 42 l: Last upper note in F<sub>2,4</sub> probably has grace note *ab*.  
 46 u: *✳* in [ ] according to F<sub>2,4</sub>.  
 47 u: Grace note in [ ] according to F<sub>2,1</sub>, F<sub>2,3</sub>, F<sub>2,4</sub>.  
 58 u: Last upper note in C<sub>p</sub> is *eb*<sup>2</sup> (corrected from *g*<sup>2</sup>) instead of *g*<sup>2</sup>.  
 60 l: 1<sup>st</sup> upper note is *♪* according to C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> and the corrected F<sub>2,1</sub>, F<sub>2,2</sub>, F<sub>2,3</sub>; F has *♪* despite the following *♯*, probably an error.  
 77/78 u: Tie *g*<sup>1</sup>–*g*<sup>1</sup> at measure transition according to C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub> and the

addition to F<sub>2,1</sub>, F<sub>2,2</sub>, F<sub>2,3</sub>; we add here, having regard to M 79/80 and similar passages.

- 85 u: Tie *d*<sup>2</sup>–*d*<sup>2</sup> in middle of measure according to C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> and the addition to F<sub>2,1</sub>, F<sub>2,3</sub>; added here by analogy to M 81 ff. and M 86.

### Partita 3

#### Fantasia

- 58 u: In C<sub>p</sub> last note is *d*<sup>2</sup> instead of *d#*<sup>2</sup>.  
 65 u: *www* according to F<sub>2,1</sub> by analogy with M 96; the other sources have *✳* or *tr*.  
 101 f. u: Grace note in [ ] each time from F<sub>2,1</sub>, F<sub>2,3</sub>.  
 103 l: Last note is *♪* according to C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> and F<sub>2,2</sub>, F<sub>2,3</sub> (unclearly corrected). F has last note *♪*, making only five 16<sup>th</sup> notes in the measure; A has variant *♪♪♪ e<sup>1</sup>–a<sup>1</sup>–c<sup>2</sup>*.

#### Allemande






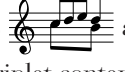
- 1 u: *g#*<sup>1</sup> in middle of measure stemmed downwards as *♪* according to A, C<sub>p</sub>; F has *♪*, probably an oversight. – *b*<sup>1</sup> after middle of measure stemmed downwards as *♪* by analogy with *g#*<sup>1</sup> according to A, C<sub>p</sub> (though A erroneously has *♪*); note only has upward stem in the other sources.  
 2 u: In C<sub>p</sub> lower note on beat 3 is *c*<sup>1</sup> instead of *d*<sup>1</sup>.  
 5 l: In C<sub>p</sub> third-to-last note is *d* instead of *e*.  
 7 l: C<sub>p</sub> beat 3 has *♯* *♪*.  
 8 u: In C<sub>p</sub> lower notes *c*<sup>2</sup>–*b*<sup>1</sup>–*a*<sup>1</sup> on beat 2 are *♪♪♪* instead of *♪♪♪*.  
 11 u: In C<sub>p</sub> upper notes on beat 2+ (*f*<sup>2</sup>–*g*<sup>2</sup>–*a*<sup>2</sup>) and beat 4+ (*e*<sup>2</sup>–*f*<sup>2</sup>–*g*<sup>2</sup>) are *♪♪♪* instead of *♪♪♪* in each case.  
 14 u: In A beat 3 *g#*<sup>1</sup> has *✳*.  
 16 u: C<sub>R1</sub> beats 2–3 have *g#*<sup>1</sup>–*g#*<sup>1</sup> and *d*<sup>1</sup>–*d*<sup>1</sup>, each time with tie; tie *g#*<sup>1</sup>–*g#*<sup>1</sup> also in C<sub>R2</sub>, tie *d*<sup>1</sup>–*d*<sup>1</sup> also in C<sub>p</sub>.  
 16 l: C<sub>p</sub> has *c–d* *♪♪* instead of *♪♪*.

#### Corrente

- 3 l: In C<sub>p</sub> 5<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> notes are *♪♪♪♪* instead of *♪♪♪♪*.  
 5 u: In C<sub>p</sub> 10<sup>th</sup>–11<sup>th</sup> notes are *g*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup> instead of *g#*<sup>1</sup>–*f#*<sup>1</sup>.  
 6 u: In C<sub>p</sub> 10<sup>th</sup> note is *c*<sup>2</sup> instead of *c#*<sup>2</sup>.

- 10, 12 u: *✳* in [ ] according to F<sub>2,1</sub>, F<sub>2,2</sub> by analogy with M 30, 32; the other sources lack an ornament.  
 13 l: In C<sub>p</sub> 4<sup>th</sup> note is *E* instead of *C*.  
 16 l: Beats 1–2 are *♪ ♯ ♯* according to A, C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub> by analogy with M 14, 15; F has *♪ ♯*, probably an oversight. – *✳* in [ ] according to F<sub>2,1</sub>.  
 34 u: *✳* in [ ] is each time from F<sub>2,1</sub>.  
 44, 46 u: *✳* in [ ] is each time from F<sub>2,1</sub>.  
 52 u: In C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> 8<sup>th</sup> note is *d#*<sup>2</sup> instead of *c#*<sup>2</sup>, making a consistent continuation of the prevailing descending scale *a*<sup>2</sup>–*g*<sup>2</sup>–*f*<sup>2</sup> etc. with last note of the figure from M 51 each time; in A 7<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> notes are *d#*<sup>2</sup>–*e*<sup>2</sup> (as are 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> notes) instead of *e*<sup>2</sup>–*c#*<sup>2</sup>.  
 53 u: In C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> notes are respectively *g*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup> and *f#*<sup>1</sup>–*e*<sup>1</sup> instead of *f*<sup>1</sup>–*e*<sup>1</sup> and *e*<sup>1</sup>–*d*<sup>1</sup>.  
 54 u: F, probably in error, has *✳* instead of *✳*; corrected in F<sub>2,1</sub>, F<sub>2,2</sub>.  
 l: In C<sub>p</sub> 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes are *D#* instead of *D*.  
 55 u: *✳* according to F<sub>2,1</sub>, F<sub>2,2</sub>; in F, presumably in error, *✳* is only given one note later at *a*<sup>1</sup> (deleted there in F<sub>2,1</sub>, F<sub>2,2</sub>).



#### Sarabande

- 1 l: In C<sub>p</sub> notes are an octave lower.  
 8 u: F presumably originally had ; upper notes in the printed copies are variously corrected, thus F<sub>2,3</sub>, F<sub>2,4</sub>, F<sub>3,2</sub> have , F<sub>2,2</sub> , correction unclear in F<sub>2,1</sub>, F<sub>3,1</sub>. C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have ; A has , which is to be played approximately as  and thereby fits the triplet context well.  
 9 u: 1<sup>st</sup> lower note *b*<sup>1</sup> is *♪* according to A, C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>; F has *♪* despite the two subsequent *‡*, probably an oversight.  
 13 u: In C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> 2<sup>nd</sup> upper note is *f#*<sup>2</sup> instead of *f*<sup>2</sup>.  
 24 u: 6<sup>th</sup> note with *#* as *f#*<sup>1</sup> is only in C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>. The other sources lack an accidental, meaning that the reading is probably *f*<sup>1</sup>. The reading *f*<sup>1</sup> is possible, but due to the augmented second *g#*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup> not very likely; cf. the

last figure in M 23, where the last note explicitly has  $\sharp$ .

### Burlesca

In  $C_p$  the order of the *Burlesca* and *Scherzo* is reversed.

- 1 u: In  $C_{R1}$  1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes have slur, but not in M 2, 4 l and M 3 u.  
 1, 3 u, 2, 4 l: In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  3<sup>rd</sup>–5<sup>th</sup> notes are  instead of ; the same in M 17, 19.  
 2 u:  $\ast$  in [ ] according to  $F_{2.1}$  by analogy with M 4.  
 l:  $\ast$  at 3<sup>rd</sup> note according to A ( $C_p$  has  $\ast$  at 3<sup>rd</sup> note); F already has  $\ast$  on 2<sup>nd</sup> note and – unclearly – probably also on 3<sup>rd</sup> note; but cf. M 1, 3 u and M 4 l.  $C_{R1}$  lacks embellishment.  
 22 u: In  $C_p$  1<sup>st</sup>–4<sup>th</sup> notes have slur; cf. M 21, where again in  $C_p$  slur is on 1<sup>st</sup>–4<sup>th</sup> instead of 1<sup>st</sup>–5<sup>th</sup> notes.  
 25/26, 27/28 u: Tie  $f^2$ – $f^2$  and  $e^2$ – $e^2$  according to A,  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  by analogy with M 9/10, 11/12.  
 31 u: 3<sup>rd</sup> note with  $\sharp$  as  $f^{\sharp 1}$  probably only from A (accidental is unclear there) and  $C_{R1}$ . The other sources lack an accidental, meaning that the reading is probably  $f^1$ . The reading  $f^1$  is possible, but given the augmented second  $g^{\sharp 1}$ – $f^1$  this is not very likely.  
 34 u: In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  2<sup>nd</sup>, 6<sup>th</sup>, 10<sup>th</sup> note each time is  $e^{\sharp 1}$  instead of  $e^1$ .

### Scherzo

- 9 l: In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  3<sup>rd</sup> note is  $c$  instead of  $d$ .  
 18 u: In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  2<sup>nd</sup> note is  $c^3$  instead of  $d^3$ .

### Gigue

- 4 l: In  $C_p$  1<sup>st</sup> note is  $g^{\sharp}$  instead of  $g$ .  
 24, 50 u: Last upper note in M 24 in all sources is  $\flat$ , in M 50 in  $C_p$ , F it is  $\flat$ , in  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$   $\flat$ , in A  $\flat$  have tie. We follow reading of A for M 50 and change M 24 to match it.  
 31 l: 7<sup>th</sup> note  $G^{\sharp}$  is  $\flat$  according to  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ . F has  $\flat$ , despite tie to 8<sup>th</sup> note, probably in error. A has  $\flat$ .  $G^{\sharp}$  for the whole of the 2<sup>nd</sup> half of measure.  
 41 l: In  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  the penultimate note is  $e$  instead of  $e^{\sharp}$ .

### Music example 2



### Music example 3



### Gigue

#### Version in $F_{2.4}$

- 4 l: In  $C_p$  1<sup>st</sup> note is  $g^{\sharp}$  instead of  $g$ .  
 24, 50 u: Last upper note in M 24 in all sources is  $\flat$ , in M 50 in  $C_p$ , F it is  $\flat$ , in  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$   $\flat$ , in A  $\flat$  have tie. We follow A's reading of M 50 and change M 24 to match it.  
 31 l: 7<sup>th</sup> note  $G^{\sharp}$  is  $\flat$  according to  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ . F has  $\flat$ , despite tie to 8<sup>th</sup> note, probably in error. A has  $\flat$ .  $G^{\sharp}$  throughout the 2<sup>nd</sup> half of measure.  
 41 l: In  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  the penultimate note is  $e$  instead of  $e^{\sharp}$ .

### Gigue

#### Further variants of M 39–46:

Source  $F_{2.3}$  M 25–38 follow the readings of  $F_{2.4}$ , but M 39–41, 44, 46 have further variants (see music example 2).

Source  $F_{3.2}$  M 25–38 likewise follow the readings of  $F_{2.4}$ , but M 39–41, 44, 46 have further variants (see music example 3).

### Partita 4

#### Overture

- 1:  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  have  $\mathbf{C}$  instead of  $\mathbf{C}$ .  
 u: Augmentation dot at  $d^2$  according to  $C_p$ .  
 11 u: 1<sup>st</sup> lower note  $c^{\sharp 2}$  is  $\flat$  according to  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ; F probably has  $\flat$   $\gamma$   
 23 u: Augmentation dot at 1<sup>st</sup> middle note according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ .  
 33 l: Both  $\mathbf{z}$  according to  $F_{2.1}$ ; the other sources lack rests.  
 41 l:  $\mathbf{z}$  according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ,  $F_{2.1}$  by analogy with the following measures.  
 44 l: Last  $\gamma$  from  $C_{R1}$ ,  $C_p$ ,  $C_{R2}$ .

- 45 u: All sources except  $C_p$  lack  $\gamma$  after  $\downarrow g^{\sharp 1}$ ;  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  have  $\downarrow g^{\sharp 1}$ .
- 54 u:  $\ddagger$  according to  $F_{2.1}$ .
- 54/55 u:  $C_p$ ,  $C_{R1}$   $g^2-g^2$  lack tie at measure transition; slur is unclear in F.
- 62 u:  $c^{\sharp 2}$  at end of measure only  $\downarrow$ , corrected to  $\downarrow$  by analogy with M 66.
- 69 u: In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  3<sup>rd</sup> lower note is  $b^1$  instead of  $c^{\sharp 2}$ .
- 74 l: Both  $\gamma$  according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  by analogy with M 76. – 7<sup>th</sup> note is  $g^{\sharp}$  only in  $F_{2.1}$ ; the other sources lack an accidental, but cf. the analogous M 72.
- 75 l:  $\gamma$  after  $\downarrow d$  according to  $C_{R1}$ ,  $C_p$ ,  $C_{R2}$  by analogy with M 73.
- 78 l: 1<sup>st</sup> lower note is  $\downarrow$  according to  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ,  $F_{2.1}$  by analogy with M 77. F has  $\downarrow$ , probably an oversight.
- 79 u: Final  $\gamma$  according to  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ .
- 82 l: 2<sup>nd</sup>  $\gamma$  according to  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ .
- 83 u: Last note in  $F_{2.1}$  possibly has  $\blacklozenge$ .
- 95/96 l: Tie at measure transition according to  $F_{2.1}$ ,  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  by analogy with M 94/95.
- 101 u: Both  $\gamma$  after  $g^2$  according to  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ .
- 107 u: 1<sup>st</sup> note  $d^1$  is  $\downarrow$  according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ;  $C_p$ , F have  $\downarrow$ , probably an oversight.

### Allemande

- 9 u:  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  have tie  $d^2-d^2$  in 2<sup>nd</sup> half of measure.
- 9/10 u:  $C_{R1}$  has tie  $d^2-d^2$  at measure transition.
- 11 u:  $C_{R1}$  has tie  $c^{\sharp 2}-c^{\sharp 2}$  in 2<sup>nd</sup> half of measure.
- 15 u:  $C_{R1}$  has tie  $c^2-c^2$  on beats 3–4; but cf. M 13 f.
- 16/17 u: Tie at measure transition according to  $C_{R1}$ . F, presumably in error, instead has slur on 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes of M 17.
- 24 u: Last upper note is  $\downarrow$  according to  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  by analogy with M 56; F has  $\downarrow$ ; last lower note in all sources is  $\downarrow$ ; but cf. the analogous M 56.
- 28 u: 1<sup>st</sup> note in  $C_p$ , F has  $\blacklozenge$ , crossed out in  $F_{2.1}$ .  
l:  $\ddagger$  in beats 1 and 2 according to  $F_{2.1}$ .
- 33 f. u:  $C_{R1}$  at 2<sup>nd</sup> half of measure of M 33 has  $d^{\sharp 2}-d^{\sharp 2}$ ,  $e^2-e^2$ ,  $a^{\sharp 2}-a^{\sharp 2}$ , and in 2<sup>nd</sup> half of M 34 has tie  $d^2-d^2$ .
- 41 u:  $\ddagger$  according to  $F_{2.1}$ .

- l: 1<sup>st</sup>  $\ddagger$  according to  $F_{2.1}$ .
- 44 u:  $C_{R1}$  has tie  $g^1-g^1$  in 2<sup>nd</sup> half of measure. – Legato slur according to  $F_{2.1}$ .
- 44/45 u:  $C_{R1}$  has tie  $g^1-g^1$  at measure transition.
- 46 u:  $C_{R1}$  has tie  $d^1-d^1$  in 1<sup>st</sup> half of measure, and tie  $f^{\sharp 1}-f^{\sharp 1}$  in 2<sup>nd</sup> half of measure; the tie on  $f^{\sharp 1}-f^{\sharp 1}$  is also in  $C_{R2}$ .
- 48 l:  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  have tie  $A-A$ .
- 54/55 u:  $C_{R1}$  has tie  $d^1-d^1$  at measure transition.

### Courante

- In  $C_p$  the order of Courante and Aria is reversed.
- 1 u:  $\blacklozenge$  in [ ] according to  $F_{2.1}$ ,  $F_{2.4}$ .
- 2 u:  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  have tie  $f^{\sharp 2}-f^{\sharp 2}$ .
- 4 u: Grace note in [ ] to 1<sup>st</sup> note according to  $F_{2.1}$ ,  $F_{2.4}$  (only the note head is present in F; the other sources lack a grace note).
- 5 u: In  $F_{2.1}$  the  $\sharp$  for  $a^{\sharp 1}$  is possibly deleted, making the 5<sup>th</sup> note  $a^1$  instead of  $a^{\sharp 1}$ .  
l: In  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ,  $F_D$  2<sup>nd</sup>–4<sup>th</sup> upper notes are  $\downarrow \downarrow \downarrow$  instead of  $\downarrow \downarrow \downarrow$ .
- 14 u: In F the grace note is incorrectly  $g^2$  instead of  $a^2$ ;  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  lack grace note.
- 20 u:  $C_{R1}$  has tie  $e^2-e^2$ .
- 20, 22 u:  $\blacklozenge$  according to  $F_{2.1}$ ; F has  $\blacklozenge$ .
- 28/29, 29/30, 30/31 u:  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  have  $d^2-d^2$ ,  $c^2-c^2$ ,  $b^1-b^1$ , each time tie at measure transition.
- 29 l: 7<sup>th</sup> note  $d$  according to  $F_{2.1}$ . F has  $d/f^{\sharp}$  (probably a printing error or incomplete plate correction).  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  have  $f^{\sharp}$ .
- 31 u:  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  have tie  $a^1-a^1$  in middle of measure, with following notes  $a^1-g^1$  lacking slur.
- 36 f.: Grace note in [ ] each time according to  $F_{2.1}$ ,  $F_{2.4}$ .
- 40:  $d/f^{\sharp}/a$  are  $\downarrow$  according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  having regard to  $d^1$ ; F has  $\downarrow$ , probably an oversight.

### Aria


- 7/8 u: In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  tie  $f^{\sharp 1}-f^{\sharp 1}$  at measure transition, and  $\blacklozenge$  is missing; probably by analogy with M 19/20.

- 45 u:  $\gamma$  at beginning of measure according to  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ; F has  $\gamma$ , probably an oversight.

### Sarabande

- 6 u: In F last note has  $a^2$  in addition to  $f^{\sharp 2}$ , probably a printing error or incomplete plate correction. By analogy with M 5  $f^{\sharp 2}$  seems more plausible, but  $a^2$  is also possible (cf. M 31); thus in  $C_p$ , where additionally in M 5 last note is  $d^2$  instead of  $b^1$ .
- 13 u: Lack of tie on 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> notes according to  $C_p$ ,  $F_{2.1}$  by analogy with M 1 and M 29;  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  and F have tie, probably in error.  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  additionally have a tie in M 1 and 29.
- 15 u: Slur in [ ] at 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes according to  $F_{2.1}$ . –  $\blacklozenge$  at 2<sup>nd</sup> note according to  $F_{2.1}$ , not until 3<sup>rd</sup> note in F;  $C_p$ ,  $C_{R1}$  lack ornament.
- 19 u: Tie according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  by analogy with M 33;  $C_p$ , F each time lack a tie.
- 28 u: 2<sup>nd</sup> slur at end of measure in [ ] according to  $F_{2.1}$ .

### Menuet

- 6, 8 u: Ornaments in [ ] according to  $F_{2.1}$ .
- 19 u:  $\infty$  in [ ] according to  $F_{2.1}$ .
- 25 u:  $\blacklozenge$  in [ ] according to  $F_{2.1}$  by analogy with M 1.
- 26 l:  $C_p$  has 
- 28 l: Double stem at penultimate note according to  $F_{2.1}$ .

### Gigue

- Occasional missing augmentation dots in F at  $\downarrow$  or  $\gamma$  have been silently added in clear-cut cases, provided they are present in the secondary sources.
- 27 u:  $\gamma$  at beginning of measure according to  $F_{2.1}$ ; F,  $C_p$ ,  $C_{R1}$  lack rest.
- 28 u: In F 1<sup>st</sup> upper note is  $\downarrow$ ; we follow  $F_{2.1}$ ,  $C_{R1}$ .  $C_p$  has  $\downarrow \gamma$
- 32 u: 2<sup>nd</sup> note  $e^2$  in F with additional stem is  $\downarrow$ ; not in  $C_p$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ .
- 32 u, 71 l, 78, 80, 82 u: Note value of the note tied over into the next measure is each time too short in the sources. Presumably a whole-measure note is meant by the  $\downarrow$  (with the 16<sup>th</sup> notes then conceived as triplets).

32 l: ♯ according to C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> by analogy with M 29 f.

44: C<sub>p</sub> lacks this measure.

92: C<sub>p</sub> lacks this measure.

## Partita 5

### Präambulum

16 u: 4<sup>th</sup> note in all sources lacks accidental, so is actually *f*<sup>♯1</sup>. However, the surrounding figures (7<sup>th</sup> note of M 15, 9<sup>th</sup> of M 16) have *f*<sup>1</sup> or *f*<sup>2</sup>, making *f*<sup>1</sup> also possible on the 4<sup>th</sup> note of M 16; in its favour could be that the return to *f*<sup>♯</sup> is only expressly indicated by ♯ at the 3<sup>rd</sup> note of M 17 in all sources.

39 l: In C<sub>p</sub> last note is *d* instead of *e*.

55 f. l: ♯ on beat 3 each time according to C<sub>p</sub>, C<sub>R2</sub> (also present in M 56 of C<sub>R1</sub>).

64 u: In C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> 5<sup>th</sup> note is *f*<sup>♯1</sup> instead of *f*<sup>1</sup>.

78 l: In C<sub>p</sub> 1<sup>st</sup> chord is *d/f*<sup>♯</sup>/*a* instead of *d/a/c*<sup>1</sup>. – Following the chord, F, C<sub>p</sub> in addition to the notes have ♯ ♯ ♯

88 l: In C<sub>p</sub> 2<sup>nd</sup> note is *d*<sup>1</sup> instead of *g* (probably corrected from *g* by analogy with M 89).

89 l: In C<sub>p</sub> 1<sup>st</sup> note is *F*<sup>♯</sup> instead of *G*.



### Allemande

1 u: F has ♯ at last note; corrected in F<sub>2.1</sub> to our reading. C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have *tr* at penultimate note; C<sub>R1</sub> has ♯ at last note.

6 u: In C<sub>p</sub> 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes have slur.

7 u: In C<sub>p</sub> last two notes, after correction, are *c*<sup>2</sup>–*e*<sup>2</sup> (*c*<sup>♯2</sup>–*e*<sup>2</sup>?) instead of *e*<sup>2</sup>–*f*<sup>♯2</sup>; reading before correction as in F, C<sub>R1</sub>.



l: In C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> last note is *c*<sup>♯1</sup> (explicitly with ♯) instead of *c*<sup>1</sup>.


10 u: Last two notes are  according to C<sub>p</sub>, by analogy with M 2, 5; the other sources have , cf. also comment on M 26.

11 l: In C<sub>p</sub> 2<sup>nd</sup> lower note is *a* instead of *f*<sup>♯</sup>, and 4<sup>th</sup> lower note is *f*<sup>♯</sup> instead of *B*. – In C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> 4<sup>th</sup> lower note is *d* instead of *B*.

15 l: Grace note in [ ] according to F<sub>2.1</sub>.

22 u: Both ornaments in [ ] according to F<sub>2.1</sub>.

26 u: Last two notes in F<sub>C</sub> are , while F has a faulty reading ; we assume an incomplete correction and

give , which is already present in C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>.

### Corrente

27 u: In C<sub>p</sub> 3<sup>rd</sup> note is *b*<sup>1</sup> instead of *g*<sup>1</sup>.


35 u: In C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> 3<sup>rd</sup> note has ♯ instead of ♯.



44 l: In C<sub>p</sub> 1<sup>st</sup> note is *g*<sup>♯</sup> instead of *g*.



### Sarabande



5/6 u: C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have tie *d*<sup>2</sup>–*d*<sup>2</sup> at measure transition.

7 u: In C<sub>p</sub> last two upper notes have slur.

8 u: In F 2<sup>nd</sup> lower note is erroneously  despite the following ♯; corrected in F<sub>2.4</sub> as in our edition and as in C<sub>Mu</sub>, C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>.

17 u: Penultimate upper note is  according to C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>; wrongly given in F as .

36 u: Lower note *d*<sup>2</sup> is  in almost all sources, despite the subsequent ♯; corrected to  following C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>.

38 l: Beat 3+ is  *a* according to F<sub>2.1</sub>; C<sub>Mu</sub>, C<sub>p</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>, F have , but cf. the corresponding M 14 (though it has a melodically different figure).

### Tempo di Minuetta

5–10 l: C<sub>p</sub> has



21–30 l: C<sub>p</sub> has



45–51 l: C<sub>p</sub> has





### Passepied



28 u: Grace note in [ ] according to F<sub>2.1</sub>.

### Gigue

14 u: 4<sup>th</sup> note in middle voice is explicitly *c*<sup>♯2</sup> in C<sub>R1</sub>; no accidental in C<sub>p</sub>, C<sub>R2</sub> and F, but given the lower voice it is very likely that *c*<sup>♯2</sup> is intended.

39 l:  according to F<sub>2.1</sub> and C<sub>p</sub> (though both sources instead have


, changed to match the other contexts); ornament unclear in F.

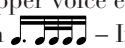
61 l: In F the final upper note is  instead of ; we follow C<sub>R1</sub>, C<sub>p</sub>, C<sub>R2</sub> and the corrected F<sub>2.1</sub>.

64 l: In C<sub>p</sub> 1<sup>st</sup> note *g* is beamed together with *B*–*d*.

## Partita 6

### Toccatà

1 f., 5 f. l: In A the 1<sup>st</sup> note is also , which matches almost all parallel passages.

5 f. u: In A beat 3 of upper voice each time has the rhythm  – In A last note each time lacks grace note and has ♯.

9 f. l, 11 u: C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> each time continue the slurs to the first three notes of each eighth-note group.

13 f. u: In A last upper note each time has ♯.

21 f. u: Eighth-note slurs from 5<sup>th</sup> note of M 21 according to F<sub>2.1</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>.

23 u: Slur on 5<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> notes according to C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> by analogy with 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes and M 24.

27 l: In A 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes have slur.

32 l: In C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> last lower note is *G* instead of *F*<sup>♯</sup>, so that the final two notes have a leap of a fifth, as with the 7<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> notes.

34 f. u: ♯ each time according to C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> by analogy with M 27, 30 and having regard to 4<sup>th</sup> note of M 35 u (where F also has ♯, but C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> here have ♯).

40 f. l: ♯ each time according to C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>, though the latter has ♯ by analogy with the parallel passages at M 27 ff.

45 l: In F 8<sup>th</sup> note lacks accidental, so should probably be read as *d*; C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have ♯, as does the 8<sup>th</sup> note in A (where upper and lower voices are interchanged and the bass voice sounds an octave higher). Both variants are possible and plausible. In favour of *d*<sup>♯</sup> is the e minor context of M 44 (which has several *d*<sup>♯</sup>). *d* seems plausible because it suits a transition to a minor in M 45. It is unclear whether the accidental was forgotten in F, or represents a change to the early version of A.

49/50 u: Tie at measure transition according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ , A.

51 u: In A beat 3+ lower note is  $d^{\sharp 1}$  instead of  $d^1$ .

61 l: In A 13<sup>th</sup> note is  $f$  instead of  $f^{\sharp}$  (cf.  $f^2$  at end of measure in pf u); following note is  $g$  instead of  $g^{\sharp}$ .




62 l: In A 9<sup>th</sup> note is  $f$  (with  $b$  instead of  $\flat$ , perhaps an addendum) instead of  $f^{\sharp}$ ; 11<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> notes here also probably intended as  $f$ , although the restated  $\flat$  is only placed before the last note.

73 l: In A 3<sup>rd</sup> note is  $f$  instead of  $g$ ;  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  and F (all copies) have  $g$ .

81 l: In A 5<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> notes are a third lower ( $C^{\sharp}$ – $E^{\sharp}$ – $D^{\sharp}$ – $C^{\sharp}$ ).

82 u: — for lower voice according to A.



85 f. l: In  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  3<sup>rd</sup> and 7<sup>th</sup> notes of M 85 are respectively  $e^1$  instead of  $g^1$  and  $d^1$  instead of  $f^{\sharp 1}$ ; in M 86 3<sup>rd</sup> note is  $c^{\sharp 1}$  instead of  $e^1$ .



97 l: 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> notes are  according to  $F_{2.1}$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ . In A they are likewise single-stemmed, but ; in F, both notes are additionally stemmed upwards as , probably an engraving error.

108 u: Slur at final two upper notes  $d^{\sharp 2}$ – $e^2$  according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ; F has slur only at lower notes  $a^1$ – $g^{\sharp 1}$ .

### Allemanda

2 u: Grace note in [ ] according to  $F_{2.1}$ .

4 u: Arpeggio according to A by analogy with the chords in M 2 f., 9. – Tie  $d^2$ – $d^2$  according to A,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ . –  according to  $F_{2.1}$ ; F and  $C_{R2}$  have  at final note instead. The other sources lack an ornament.


8 u:  $b^2$  is  according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ; A by analogy with  $e^2$  in M 20; F on the other hand has .

14 u: In A 1<sup>st</sup> note of beat 3 has .

l: Tie A–A according to A,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  by analogy with M 11, 16 ff.

15 u: Grace note in [ ] according to  $F_{2.1}$ .

16 l: Tie on  $g$ – $g$  according to  $F_{2.1}$ , A,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  by analogy with the surrounding bass figures.

17 u:  in [ ] according to  $F_{2.1}$ . – 13<sup>th</sup> note explicitly has  $\sharp$  as  $c^{\sharp 2}$  in A; the other sources have no accidental, so perhaps to be read as  $c^2$  (cf.  $c^1$  at end of measure in pf l).

### Corrente

#### Additional source

$C_{JHB}$  For the Corrente and Tempo di Gavotta movements of this Partita, we have also consulted the surviving fragmentary version of the Sonata for violin and keyboard BWV 1019a, which is present in  $C_{JHB}$  along with other violin and keyboard sonatas of Bach (BWV 1014–1018). Scribe: Johann Heinrich Bach (keyboard part, movements I–II), Johann Sebastian Bach (keyboard part, movements III–V). The violin part is missing except for BWV 1014–1017). Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. ms. Bach St 162. Title: *Sei Sounate | â | Cembalo certato è | Violino Solo, col | Basso per Viola da Gamba accompagnato | se piace | Composte | da | Giov: Sebast: Bach.* [below] | *NB Diese Trio hat er vor seinem Ende componiret.* The Corrente is the 2<sup>nd</sup> movement of the Sonata (keyboard solo), the Gavotte the 4<sup>th</sup> movement. The Gavotte belongs to the surviving autograph part of the source, but only the voice in the lower staff is notated, and headed *Violino solo. è Basso l'accompagnato*; the movement is in  $g$  minor. For our edition,  $C_{JHB}$  is irrelevant for this movement; but for the Corrente it has been consulted as a secondary source.

28 u: Tie at  $d^1$ – $d^1$  according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  by analogy with M 16/17 and similar passages.

53 u:  $\sharp$  at upper note in final chord according to A,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ; F lacks accidental, probably an oversight.

78 l: 1<sup>st</sup> note  $b$  according to A,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ; F has  $B/b$ , probably an engraver's error or incomplete correction.


85: In A,  $C_{JHB}$  3<sup>rd</sup> note each time has  $\flat$ , thus  $f^2$  instead of  $f^{\sharp 2}$  or  $F$  instead of  $F^{\sharp}$ ; but cf. M 83 f. Thus the reading in F is probably the revision of an early version.

102 u: In  $C_{JHB}$  2<sup>nd</sup> note is  $d^2$  instead of  $e^2$ , analogous to M 41. Our reading  $e^2$ , though, is in all the sources for the Partita.

### Air

1: In  $C_{R1}$  time signature is  $\mathbf{C}$  instead of  $\mathbf{C}$ .




8–10 u: Slur in [ ] each time according to  $F_{2.1}$ .



26 u:  in [ ] according to  $F_{2.1}$ .

28<sup>b</sup>: F,  $C_{R2}$  have  $\flat$ ; , presumably an engraving error. Our edition follows  $C_{R1}$ .

### Sarabande

Upbeat to 1 l: The diagonal stroke indicating an arpeggio ornament is from A, by analogy with strokes above.



1 u: Downward stemming of third-to-last and last notes  or  according to A (erroneously as  and  there), and by analogy with M 5 and similar passages.



2 l:  $f^{\sharp}/a$  on beat 2 and  $e$  on beat 3 are  according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ; F each time has , as does beat 2 in A.

5 u: Upper slur on 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes according to  $C_{R1}$ .

6/7 u: Ties at measure transition according to  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  by analogy with M 1/2, 5/6.

7 u: In F slur at beginning of measure at 32<sup>nd</sup> notes  $d^2$  to  $c^{\sharp 2}$  in middle voice instead of at upper notes  $g^2$ – $f^{\sharp 2}$ ;  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  lack slur, A has an earlier version. –  $d^1$  in chord on beat 3 according to A; F,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  lack  $d^1$ .

10 l:  $e$  and  $E$   in 1<sup>st</sup> chord according to A,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$  by analogy with the remaining notes of the chord; F each time has .






11 l: Penultimate upper note is  according to  $F_{2.1}$ ,  $C_{R1}$ ,  $C_{R2}$ ; F has , probably an oversight.

Upbeat to 13: Arpeggio and cross-stroke indicating arpeggio ornament from A, by analogy with upbeat to 1.

17: Arpeggio according to A. –  $C_{R1}$  has  $g^{\sharp 1}/b^1/d^2$  with tie from M 16.

18/19: In  $F_{3.1}$ ,  $C_{R2}$  tie probably added to  $d^{\sharp 1}$ – $d^{\sharp 1}$  at measure transition,  $C_{R1}$  has  $d^{\sharp 1}/f^{\sharp 1}/a^1/c^2$  with tie at measure transition; but cf. upbeat to M 1 and to M 13. A and F lack tie.







19 u: Slur at upper 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes according to A by analogy with M 17.

- 24: Arpeggio at chord on beat 3 according to A. – In A pf u 1<sup>st</sup> chord has arpeggio, pf l 1<sup>st</sup> note has ♯.  
 u:  $c^1/e^1/a^1$  in chord on beat 3 are  according to F<sub>2,1</sub>; the other sources have  l:  $c/e$  in chord on beat 3 are  according to F<sub>2,1</sub>; A; most other sources give  , while C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have 
- 32/33 l: Tie  $c^1-c^1$  at measure transition in C<sub>R1</sub>.
- 33/34: In C<sub>R1</sub> tie  $a^1-a^1$  pf u and  $f^\sharp-f^\sharp$  pf l at measure transition.

### Tempo di Gavotta

- 1: In C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> time signature is **C** instead of **C**.

### Gigue







- 8 u: In F, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>, C<sub>P</sub>   $e^2$  on beat 3 incorrectly has tie to  $e^2$  on beat 3+ instead of to  $b^1-b^1$  on beat 3, probably an oversight.
- 19 l: In A, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>  $d^1-b$  on beat 2 is  instead of 
- 26 l, 28 u, 32 u, 39 u:  each time according to F<sub>2,1</sub>; F has ♯.
- 30 l: ♯ only according to A by analogy with M 29.
- 48 u:   $b$  with preceding tie at end of measure according to A (which has a different note value there) by analogy with M 47 and similar passages.
- 51 u:   $f^1$  at end of measure with tie to 1<sup>st</sup> note of M 52 according to A (which has a different note value there) and the correction to F<sub>2,1</sub>, F<sub>2,3</sub> by analogy with the same figures in this measure.

## Appendix





### Embellished versions

#### Partita 1, Sarabande

- All ornaments according to F<sub>2,4</sub>.  
 3 l: Lower tie according to C<sub>R1</sub>.

- 3/4 l: Tie at measure transition according to C<sub>R1</sub>.
- 6 u: In F the 3<sup>rd</sup> note beamed downwards is  instead of  , probably an oversight (C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> do not have double stemming here).
- 13 u:  $f^1/a^1$  on beat 2 is  in all sources except for C<sub>R1</sub>. C<sub>R2</sub> lacks the succeeding ♯; we change note value to  to match M 2.
- 15 u: 3<sup>rd</sup> note  $a^1$  in all sources is additionally stemmed downwards as  ; since  $a^1$  is not a note in the chord,  has been deleted.
- 26 u: In C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> 5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> notes have a tie, analogous to M 23; 10<sup>th</sup>–11<sup>th</sup> notes are only tied in C<sub>R1</sub>.







#### Partita 4, Courante

- All ornaments according to F<sub>2,4</sub>.  
 2 u: C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have tie  $f^\sharp^2-f^\sharp^2$ .  
 l: ♯ by mistake one note earlier, cf. M 1 u.
- 5 l: In C<sub>P</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>, F<sub>D</sub> 2<sup>nd</sup>–4<sup>th</sup> upper notes are  instead of 
- 14 u: Grace note in F is incorrectly  $g^2$  instead of  $a^2$ ; no grace note in C<sub>P</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>.
- 20 u: C<sub>R1</sub> has tie  $e^2-e^2$ .
- 28/29, 29/30, 30/31 u: C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have  $d^2-d^2$ ,  $c^2-c^2$ ,  $b^1-b^1$  each time with tie at measure transition.
- 29 l: 7<sup>th</sup> note  $d$  according to F<sub>2,1</sub>; F has  $d/f^\sharp$  (probably a printing error or incomplete plate correction). C<sub>P</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have  $f^\sharp$ .
- 31 u: C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have tie  $a^1-a^1$  in middle of measure; the following notes  $a^1-g^1$  have no slur.
- 40:  $d/f^\sharp/a$  are  according to C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> having regard to  $d^1$ ; F has  , probably an oversight.

#### Partita 5, Sarabande







##### Version in F<sub>2,4</sub>

- All ornaments according to F<sub>2,4</sub>.

- 5/6 u: C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have tie  $d^2-d^2$  at measure transition.
- 7 u: Last two upper notes in C<sub>P</sub> have slur.
- 17 u: Penultimate upper note is  according to C<sub>P</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>; F<sub>2,4</sub> and F erroneously have 
- 36 u: Lower note  $d^2$  in F<sub>2,4</sub> and in almost all other sources  despite the following ♯; we correct to  , as in C<sub>P</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>.
- 38 l: Beat 3+ is   $a$  according to F<sub>2,1</sub>; C<sub>Mu</sub>, C<sub>P</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>, F<sub>2,4</sub> and F have  , but cf. the corresponding M 14 (although it has a melodically different figure).

#### Partita 5, Sarabande

##### Version in C<sub>Mu</sub>

- All ornaments according to C<sub>Mu</sub>.  
 5/6 u: C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub> have tie  $d^2-d^2$  at measure transition.
- 7 u: Last two upper notes have slur in C<sub>P</sub>.
- 17 u: Penultimate upper note  according to C<sub>P</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>, C<sub>Mu</sub>; F<sub>2,4</sub>, like F, erroneously has 
- 33 u: Placement of ♯ not clear, it possibly applies to  $b^1$  instead of  $g^1$ .
- 36 u: Lower note  $d^2$  in F<sub>2,4</sub> and in almost all the other sources is  despite the subsequent ♯; we correct to  , as in C<sub>P</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>.
- 38 l: Beat 3+ is   $a$  according to F<sub>2,1</sub>; C<sub>Mu</sub>, C<sub>P</sub>, C<sub>R1</sub>, C<sub>R2</sub>, F<sub>2,4</sub> and F have  , but cf. the corresponding M 14 (although it has a melodically different figure).
- 39: Beats 2 and 3 in C<sub>Mu</sub> are notated twice; first of all as in F, then with a reference sign behind the final bar line, as reproduced in our edition. We assume that the new notation is meant to replace the original reading. It is, however, conceivable that 1<sup>ma</sup> and 2<sup>da</sup> volta are intended.

Berlin, autumn 2020

Ulrich Scheideler