J.S. BACH

(1685-1750)

Sonate, a' Violino senza Basso accompagnato

for Guitar

BWV 1001
BWV 1003
BWV 1005

Edited by *Jacopo Gianninoto*

© 2006 by www.gianninoto.it non-commercial copying welcome

INTRODUCTION - ENGLISH

This edition for guitar is inspired by the example of the ancient lute masters, who used to transcribe for the lute music written for other instruments. This practice was adopted by the very J. S. Bach, who occasionally transcribed music for different instruments: e.g. the famous Fugue BWV1000 – which is a version for lute of the Fugue contained in the Sonata BWV1001, the version for lute of BWV1006 (i.e. BWV1006a), BWV995 – which was transcribed from BWV1011, originally written for cello, and BWV964 – which is the harpsichord version of the Sonata BWV1003.

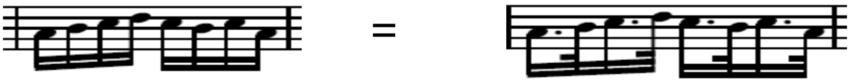
In this edition I maintained the original notation, without additions or modifications. I only added some slurs that become the guitar rendition, and some fingerings, for mainly two reasons. The first is technical: given the fewer strings in the guitar compared to the lute, the former has significantly less polyphonic possibilities, given the different resonance of the strings and the harmonics. The second, and most important, is musical: the enchantment of these violin solos lies in the harmonic perfection that one can perceive beyond its physical presence. The listener's imagination can recreate harmonies that exist on a subliminal level, beyond the realm of sound itself. It has been a particularly enlightening experience for me to perform these works at the lute – an instrument which is rich in strings and therefore harmonics, able to bestow us with many harmonic "surprises" – or the 10-string guitar, also an instrument I often utilize for my renditions.

The only actual change was the first Sonata's tonality, which was transposed in the key of *A minor* in order to facilitate its execution and to exploit the natural resonances the guitar.

When playing these *Sonate*, one has to keep in mind that in the Baroque Era the musical writing was much more malleable than nowadays, for it was considered less a science than merely one of the means to provide a rendition of the music’s execution. Such rendition had its inherent limits: the virtuoso was supposed to overcome them, with his mastery of the musical language and his instrument.

Furthermore, it is apparent that a whole series of rules were taken for granted and, although essential for the rendition of the works, were not written and are thus probably lost. From the study of the treaties on Baroque and Renaissance music one can learn a lot about when and how to use grace notes, arpeggios, etc: common concerns of the *virtuosi* of the time. For instance, in Bach's Era the French style of uneven notes was very common, and series of notes of equal duration were performed changing their length throughout.

Example:



The performing style of those times was certainly very much based on *rubato*, with flexible phrasing and tempos, varying from one performer to the next.

Why transcribe music originally written for other instruments?

Having published various books of transcriptions for guitar of music originally conceived for theorbo, lute and baroque guitar, I was often asked this question.

Firstly, during the Renaissance and Baroque Eras transcribing music for different instruments was absolutely common; many works of the lute repertoire are transcriptions of vocal music by Josquin Desprez, Palestrina, and other famous composers of those periods. Given such common practice, this operation is absolutely sound from a historical standpoint.

Secondly, there are numerous examples of how Bach's music can work on many instruments: just think of how Bach's works written for harpsichord or organ can sound "just right" at the piano, which could not be timbrically more further away from such instruments. Bach's music is universal, and not necessarily tied to the instrument it was originally written for. Transcribing Chopin for guitar, or Villa-Lobos for piano, would not make any sense, for these authors are intrinsically tied to their instruments. When "universal music" is concerned, the instrument is simply the means to make sound matter.

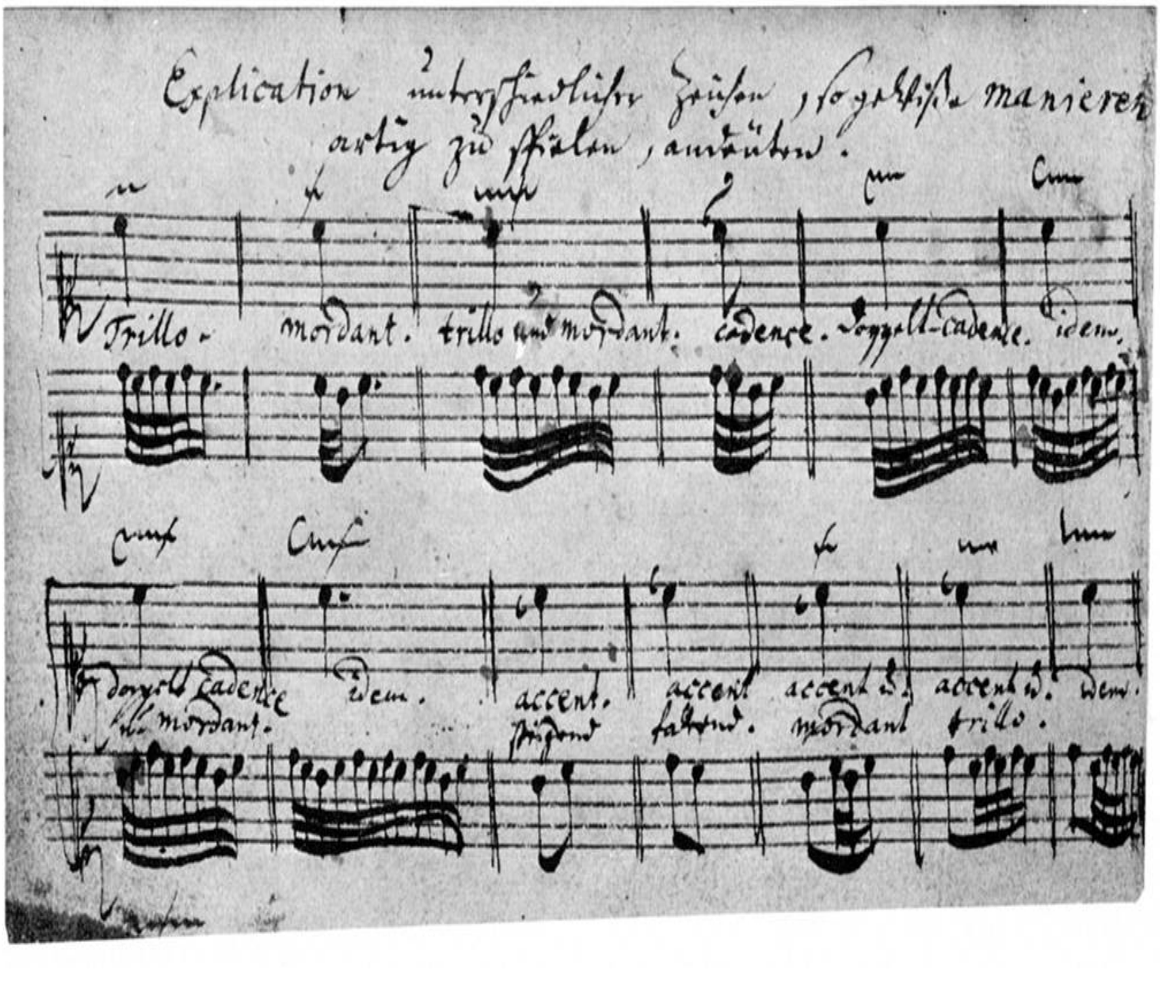
Technical notes

Ornaments

Grace notes were often left to the performer's virtuosity – once again, one has to remember the much more flexible mentality of the Baroque Era. Nowadays, scores are filled with cues on when to slow down, accentuate, breathe, and so forth. These indications can become an obstacle for the interpreter who tries to travel unexplored roads.

However, it is important to note that every trill was started from the upper note and ended on the written note. The trill symbol could indicate a generic ornament, that today we could mark as a mordent. The infallible way to understand how to play grace notes is to follow the music's logic.

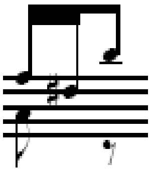
It is also useful to consult this table, compiled by Bach himself:


Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten.
Trillo.
mordant.
trillo und mordant.
cadence.
doppelt-cadence.
idem.
doppelt cadence und mordant.
idem.
accent steigend.
accent fallend.
accent und mordant.
accent und trillo.
idem.

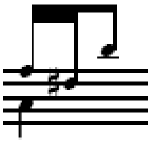
Polyphony

The original score is for violin, an instrument perfectly mastered by Bach; therefore, the polyphony is rendered in a way that tries to replicate what originally worked for the violin. This writing practice supports the choice to adapt the polyphony to the possibilities of the instrument on which the work is executed, following the logic of counterpoint:

If for instance we find a passage of this type in the violin score:



The result for the guitar transcription will be the following:



Such changes were kept to a minimum, only when they facilitate the score's readability.

It is important to note that, although seldom, some chords – in particular in the Fugues – are difficult and sometimes impossible to execute on the guitar. In this case two solutions are advised: either “break” the chord as it is done on the violin, or transpose and/or omit some notes where the harmonic structure allows it.

Slurs

Slurs were revisited with both the original phrasing and the guitar’s technical possibilities in mind.

It is important to understand the meaning of slurs, which on one side is musical and pertains to phrasing, and on the other side is technical and instrumental. In ancient music slurs, like grace notes, were mostly left to the performer's virtuosity: they differentiated and personalized different executions. Furthermore, in lute's performing practice slurs were not tied to a repetitive, unimaginative use, but were negotiated by an open logic, pliable into different and new musical ideas. One can realize this by looking at the original slurs that Bach added to the manuscript (mostly kept in this edition). My advice for the performer is to recreate their own slurs while looking for the acoustical and musical solution that best conform to their personal interpretative choices.

Fingering

Bach's music ought to be played only by somebody who has an excellent technical and theoretical preparation; with this in mind, I limited the fingering to a minimum. I indicated positions in Roman numerals, and specified fingerings for particularly difficult, or "unnatural" passages. Fingering is a very subjective matter, relative to the style and technique of the interpreter – hands are different, both in terms of their size and elasticity. My suggestion is to look for different solutions, and choose the one that best conforms to one’s interpretative intent.

My personal stand is to exploit empty strings, which guarantee a sound that is at the same time clearer and more "Baroque". It is important to personalize one's execution, and not to just repeat someone else's.

Changes from the manuscript

Second Sonata (BWV1003), Fugue, bar 183. In the original, the sixth note is a G. Given the scheme of the previous and following bars, and also based on many editions for violin, I decided to change it to an A.

General considerations

Obviously, guitar and violin are two very different instruments as far as their timbre, but at the same time they are historically close – think about Paganini, who was also an excellent guitarist, and about all the works he wrote for both instruments. As far as these particular works are concerned, we must note that the guitar's execution of the Andante of the Second Sonata (BWV1003) and the Adagio of the Third Sonata (BWV1005) prove to be particularly demanding, in terms of their acoustical rendition more than their technical difficulties – the challenge presented being particularly interesting from an artistic viewpoint. It is important to erase any memory of renditions for violin, and look for a different approach that can work on a guitar. On the other hand, other works are ideal for the timbral and polyphonic means of the guitar, in particular the three wonderful Fugues, that I often perform in concert.

Sources

For this edition I used a microfilm of the autograph manuscript Mus. ms. Bach P 967 of the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin, which was rediscovered in St. Petersburg in 1814.

Bangkok, March 2006
Jacopo Gianninoto

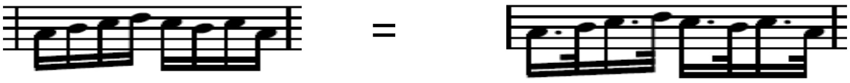
Translation from Italian to English by *Andrea Bonotto*

INTRODUZIONE - ITALIANO

Questa edizione per chitarra nasce dall'esempio dei maestri liutisti del passato che usavano trascrivere musica scritta per altri strumenti ed adattarla al proprio, pratica adottata dallo stesso Bach che a volte usava scrivere gli stessi brani in diverse versioni per vari strumenti. Ad esempio la famosa fuga *BWV1000* che e' una versione per liuto della fuga contenuta nella sonata *BWV1001*, la versione per liuto della *BWV1006* (ovvero *BWV1006a*) o anche la *BWV995* che corrisponde alla *BWV1011* per Violoncello, e la *BWV964* che e' la versione per clavicembalo della sonata *BWV1003*.
In questa edizione abbiamo mantenuto la notazione originale senza nessuna aggiunta o modifica, limitandoci a realizzare alcune legature che si addicono all'esecuzione chitarristica e la diteggiatura, per due motivi ben precisi: il primo e' tecnico dato che la chitarra non ha le stesse possibilta' polifoniche del Liuto, visto il minor numero di corde, e c'e' una notevole differenza nelle risonanze delle corde e degli armonici; il secondo e piu' importante motivo, e' musicale: la magia di questi "solo" per violino sta nella perfezione armonica che e' percepibile pur non essendo presente fisicamente, c'e' una sorta di spazio lasciato all'immaginazione dell'ascoltatore che in qualche modo puo' costruire le armonie che esistono, ma non fisicamente...esistono a livello puro, al di la' del suono manifestato.
Personalmente abbiamo trovato illuminante l'eseguire i brani al Liuto, strumento cosi' ricco di corde che risuonano e di armonici che e' in grado di regalare delle "sorprese" armoniche, cosi come la chitarra a dieci corde altro strumento di cui facciamo uso per le nostre interpretazioni.
L'unica modifica apportata e' la tonalita' della prima Sonata, trasportata in La minore per facilitarne l'esecuzione e per sfruttare al meglio le risonanze naturali della chitarra.

Nell'esecuzione di queste Sonate bisogna tenere conto della prassi esecutiva dell'epoca barocca: in quel periodo tutto era molto piu' flessibile rispetto ai tempi recenti in cui alcuni musicisti, senza sufficiente cultura storica, hanno a volte relegato la musica in qualcosa di statico e morto, quando la natura della musica e' il movimento e l'emancipazione dal concetto di tempo, e la scrittura musicale stessa era ancora considerata non una sorta di legge matematica, ma un modo di tradurre in segni il linguaggio musicale, dunque con i suoi limiti; limiti che il virtuoso con la sua padronanza del linguaggio musicale poteva e doveva superare. Oltretutto e' da ritenere che ci fossero tutta una serie di regole considerate cosi ovvie per cui non c'era necessita' di scriverle, e che le stesse probabilmente data la loro scontatezza rivestivano un ruolo importante nella prassi esecutiva, ed e' altrettanto possibile che molte di queste siano andate perse. Dallo studio dei trattati sulla musica del periodo barocco come di quello rinascimentale si impara molto su come i musicsti del tempo discutevano di come e quando usare arpeggi, abbelimenti, etc. e di come queste cose fossero probabilmente discussione quotidiana tra i virtuosi; ad esempio all'epoca di Bach era molto diffuso lo stile francese delle note ineguali, in particolare nelle suites, in cui passaggi scritti con serie di note dello stesso valore venivano eseguiti alternando valori diversi:

Es.



E comunque in generale lo stile era una sorta di "*rubato*", con fraseggi e tempi flessibili a seconda delle esigenze interpretative del singolo artista.

Perche' trascrivere musica originariamente scritta per altri strumenti?
Avendo gia' pubblicato numerosi libri di trascrizioni per chitarra di musica originale per Tiorba, Liuto e Chitarra Barocca ci siamo sentiti rivolgere spesso questa domanda.
Innanzi tutto nel rinascimento e nel periodo barocco era assolutamente normale trascrivere musica per diversi strumenti, ad esempio molti brani del repertorio liutistico sono trascrizioni

di musica vocale dei vari Josquin Desprez, Palestrina, e di altri grandi compositori dell'epoca, famoso e' in prosposito "*Il Fronimo*" di Vincenzo Galilei (padre dello scienziato Galileo), un trattato sul Liuto in cui viene dato ampio spazio al modo di trascrivere musica vocale ed intavolarla per Liuto, di cui tra l'altro abbiamo curato assieme al Maestro Paolo Muggia un libro dal titolo "*La voce dei canti*" (Armelin Musica Editore); dunque visto che al tempo era normale trascrivere musica per altri strumenti, dal punto di vista storico la prassi risulta assolutamente corretta.

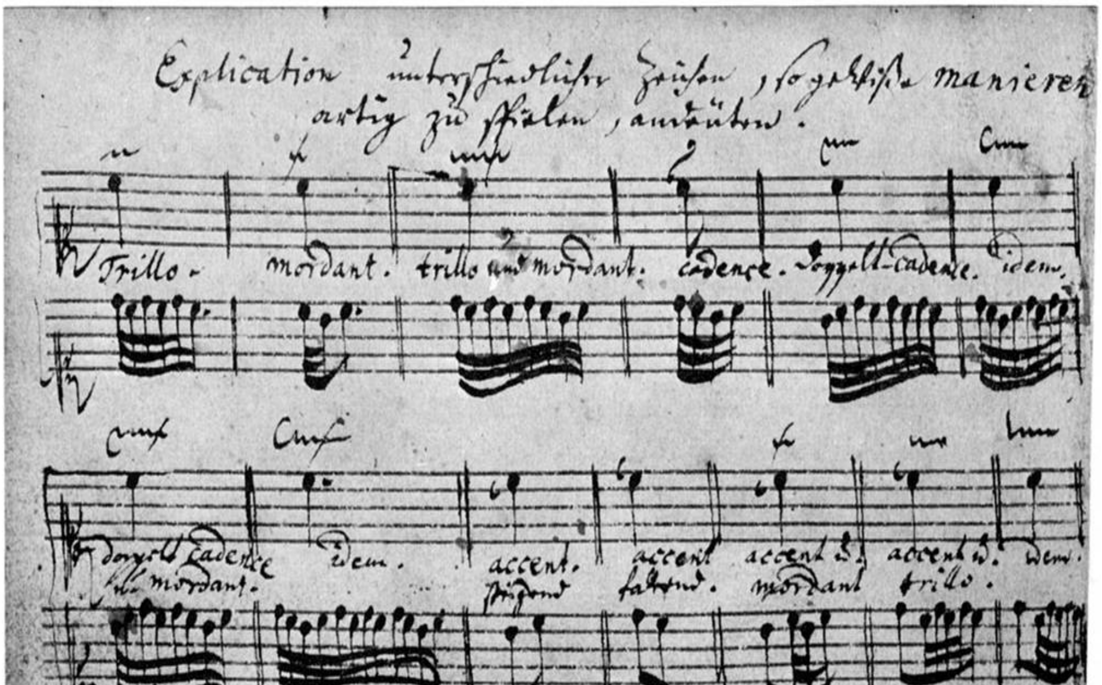
Ci sono d'altronde numerosi esempi di come la musica di Bach possa funzionare su qualsiasi strumento: basti pensare al pianoforte che e' forse il piu' lontano dal punto di vista timbrico dal clavicembalo, e in qualche modo forse ne e' proprio l'esatto opposto, ma su cui i brani di Bach scritti per clavicembalo, come d'altronde quelli per organo, *suonano* alla perfezione. D'altra parte la musica di Bach e' universale e non necessariamente legata allo strumento d'origine: non avrebbe senso per esempio trascrivere Chopin per chitarra, o adattare i 12 "Etude" di Villa-Lobos al pianoforte, in quanto musica legata inscindibilmente allo strumento d'origine, ma quando parliamo di musica universale lo strumento e' appunto semplicemente uno *strumento* con cui rendere materia il suono.

Note tecniche alla trascrizione:

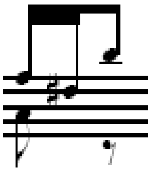
Abbellimenti:

Per quanto riguarda gli abbellimenti, al tempo erano parte del virtuosismo dei singoli interpreti, dunque anche qui bisogna capire la mentalita' barocca molto piu' elastica di quella moderna in cui troviamo partiture farcite di indicazioni su quando rallentare, sforzare, respirare, etc, che in qualche modo tolgono la possibilita' all'interprete di creare nuovi percorsi; e' importante comunque tenere presente che il trillo veniva prevalentemente eseguito partendo dalla nota superiore, per terminare sulla nota reale ma che a volte il simbolo poteva anche rappresentare un abbellimento generico, che magari nella teoria moderna potremmo tradurre con un mordente. Il metodo infallibile per capire come eseguire gli abbellimenti e' seguire la logica musicale.

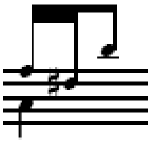
Utile comunque la consultazione di questa spiegazione degli ornamenti scritta dall stesso Bach:


Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten.
Trillo.
mordant.
trillo und mordant.
cadence.
doppelt-cadence.
idem.
doppelt cadence und mordant.
idem.
accent steigend.
accent fallend.
accent und mordant.
accent und trillo.
idem.

Polifonia:
Per quanto riguarda l'aspetto polifonico, la partitura originale e' scritta per Violino, strumento che Bach consceva alla perfezione dunque la polifonia e' scritta seguendo la logica di quello che puo' essere effettivamente suonato al Violino. Questo modo di scrivere musica giustifica la scelta di adattare, nei casi piu' evidenti e seguendo la logica del contrappunto, la polifonia alle possibilta' dello strumento su cui si esegue il brano:
se ad esempio nella partitura per Violino troviamo un passaggio di questo tipo:



nella trascrizione per Chitarra il risultato sara' questo:



Ovviamente le modifiche sono state ridotte al minimo e servono anche per dare una maggiore leggibilita' alla partitura.
E' importante notare che, seppur raramente, in alcune parti in particolare nelle Fughe, si troveranno alcuni accordi in cui e' difficile e a volte impossibile suonare tutte le note simultaneamente alla chitarra: la cosa non e' un problema dato che molti non lo sono nemmeno al violino. In questo caso si possono adottare due soluzioni: "spezzare" l'accordo come si usa fare al Violino, o nei casi in cui la struttura armonica lo consenta trasportare od omettere una delle note.

Legature:
Per quanto riguarda le legature abbiamo fatto un lavoro di ricostruzione partendo dalle possibilta' tencniche della chitarra: ovvero da una parte mantenendo le legature di frase dell'originale, e dall'altra creando alcune legature eseguibili alla chitarra.
E' importante capire il significato delle legature che e' musicale e di fraseggio da una parte, e tecnico-strumentale dall'altra. In musica antica le legature come gli abbellimenti erano parte della tecnica e del virtuosismo individuale, e andavano a differenziare e "firmare" le diverse esecuzioni. Inoltre le legature nella prassi esecutiva liutistica non seguivano una logica per cosi dire "quadrata" e ripetitiva ma assolutamente aperta a percorsi musicali ogni volta diversi. E' interessante in proposito vedere le legature che lo stesso Bach scrisse nel manoscritto originale (in gran parte mantenute nella nostra edizione) per rendersene conto. Il suggerimento per l'esecutore in questo caso e' di creare comunque le proprie legature cercando le soluzioni sonore e musicali che meglio si adattano al proprio modo di suonare e alle personali scelte interpretative, lasciando comunque sempre aperti nuovi percorsi che si possono creare, e che rendono ogni esecuzione di un musicista degno di questo nome, diversa dalla precedente in quanto legata a sensazioni o "stati mentali" del momento in perfetta armonia con la razionalita' che deriva dallo studio.

Diteggiatura:
La musica di Bach andrebbe suonata solo con un'ottima preparazione tecnica e teorica alle spalle, dunque la diteggiatura e' ridotta al minimo. Viene indicata la posizione in numeri romani, e la diteggiatura nei passaggi con posizioni non "naturali" o comunque di una certa

difficolta’. Bisogna comunque sempre ricordare che la diteggiatura e’ solo il modo di suonare alcuni passaggi che si addice allo stile e alla tecnica di chi cura l’edizione: le persone sono diverse, le mani possono essere piu’ o meno grandi, piu’ o meno elastiche. Il consiglio che normalmente rivolgiamo ai nostri studenti e’ di cercare sempre diverse soluzioni per poi scegliere quella che si addice di piu’ alle proprie intenzioni interpretative.
Personalmente preferiamo sfruttare al massimo le corde a vuoto, che garantiscono un suono piu’ chiaro e “barocco”, ma questo sempre relativamente al nostro modo di suonare, agli strumenti che usiamo, etc. L’importante e’ “firmare” le proprie esecuzioni e non limitarsi alla semplice ripetizione delle esecuzioni di altri.

Modifiche rispetto al manoscritto:
Sonata 2da - Fuga, battuta 183: nel manoscritto originale la sesta nota e’ un Sol naturale, seguendo lo schema delle battute precedenti e successive, una certa logica musicale e le molte edizioni per violino, abbiamo trasportato la nota a La.

Generale:
Ovviamente la chitarra e il violino sono due strumenti molto lontani dal punto di vista timbrico, ma al tempo stesso c’e’ una certa vicinanza storica, basti pensare a Paganini che era anche un ottimo chitarrista, e a tutte le opere scritte per i due strumenti che si sposano benissimo. Nel caso di questi lavori bisogna dire che ad esempio l’*Andante* della seconda Sonata (*BWV1003*) e l’*Adagio* della terza Sonata (*BWV1005*) presentano alcune difficolta nell’esecuzione chitarristica, non tanto sotto l’aspetto tecnico quanto per la resa acustica, ma riteniamo interessante dal punto di vista artistico la ricerca di un’interpretazione alla chitarra. L’importante e’ cercare di azzerare la memoria delle esecuzioni al Violino, e partire dalla notazione per trovare un approcio diverso che possa funzionare alla chitarra. Altri brani invece sono perfetti per le possibilita’ timbriche e polifoniche della chitarra, a partire dalle 3 meravigliose Fuge che personalmente includiamo spesso nei nostri concerti.

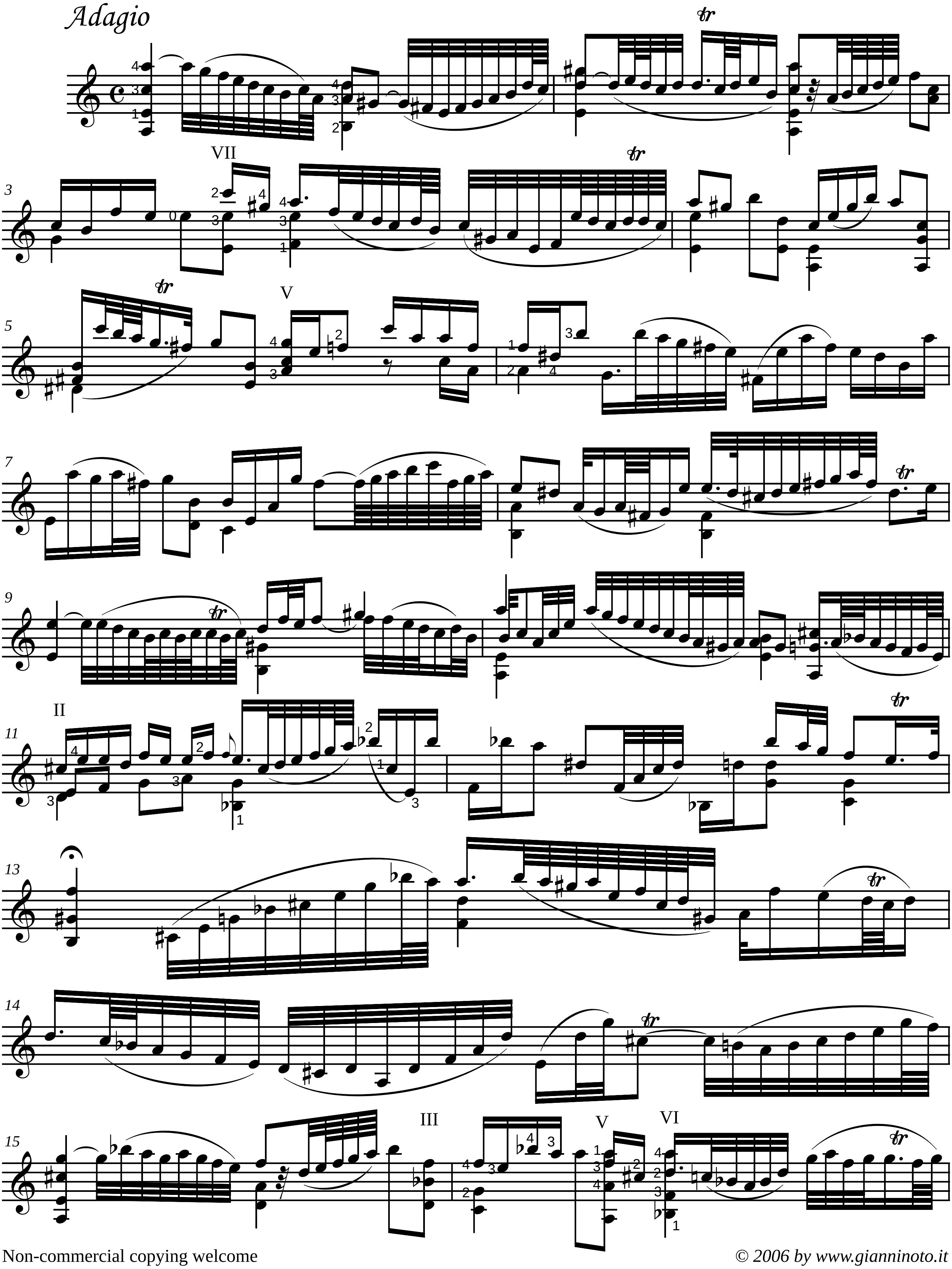
Fonti:
Per questa edizione ci siamo serviti esclusivamente della riproduzione in fac-simile del manoscritto autografo Mus. ms. Bach P 967 della Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz di Berlino, riscoperto a San Pietroburgo nel 1814.

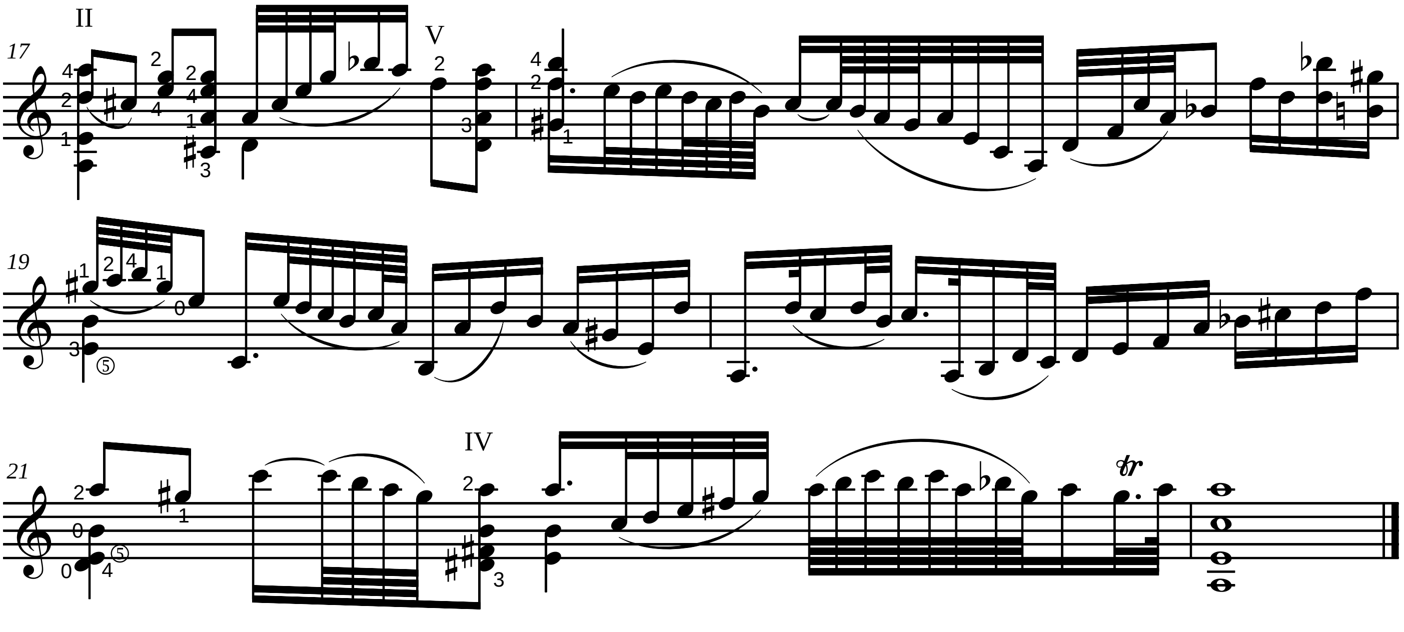
Bangkok, Marzo 2006
Jacopo Gianninoto

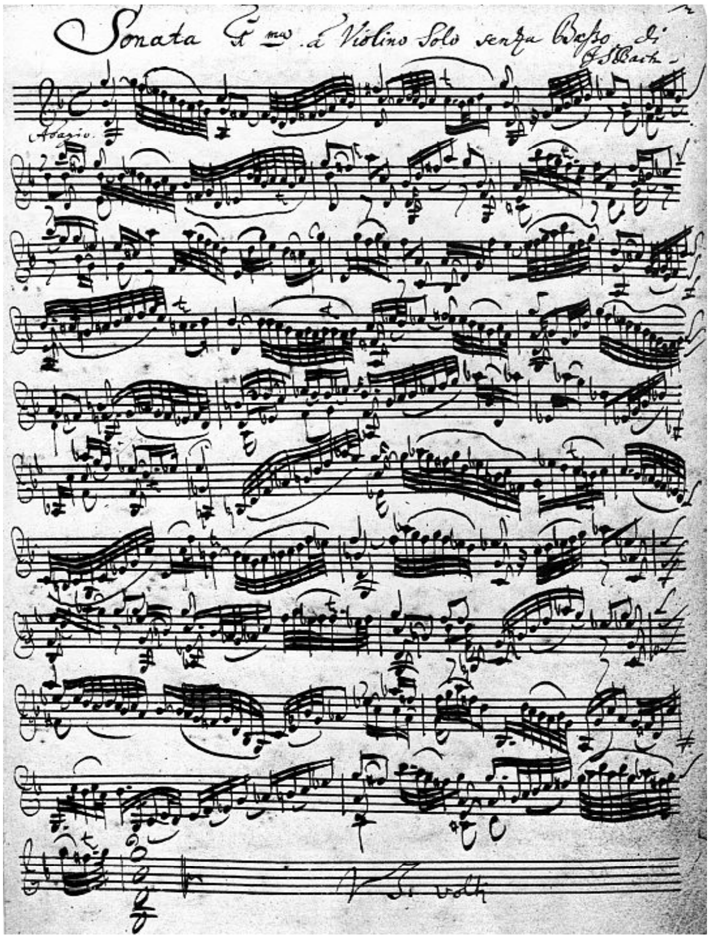
Sonata 1ma a' violino solo
J.S. BACH - BWV 1001

edited by
Jacopo Gianninoto

Adagio


3
VII
5
V
7
9
11
II
13
14
15
III
V
VI

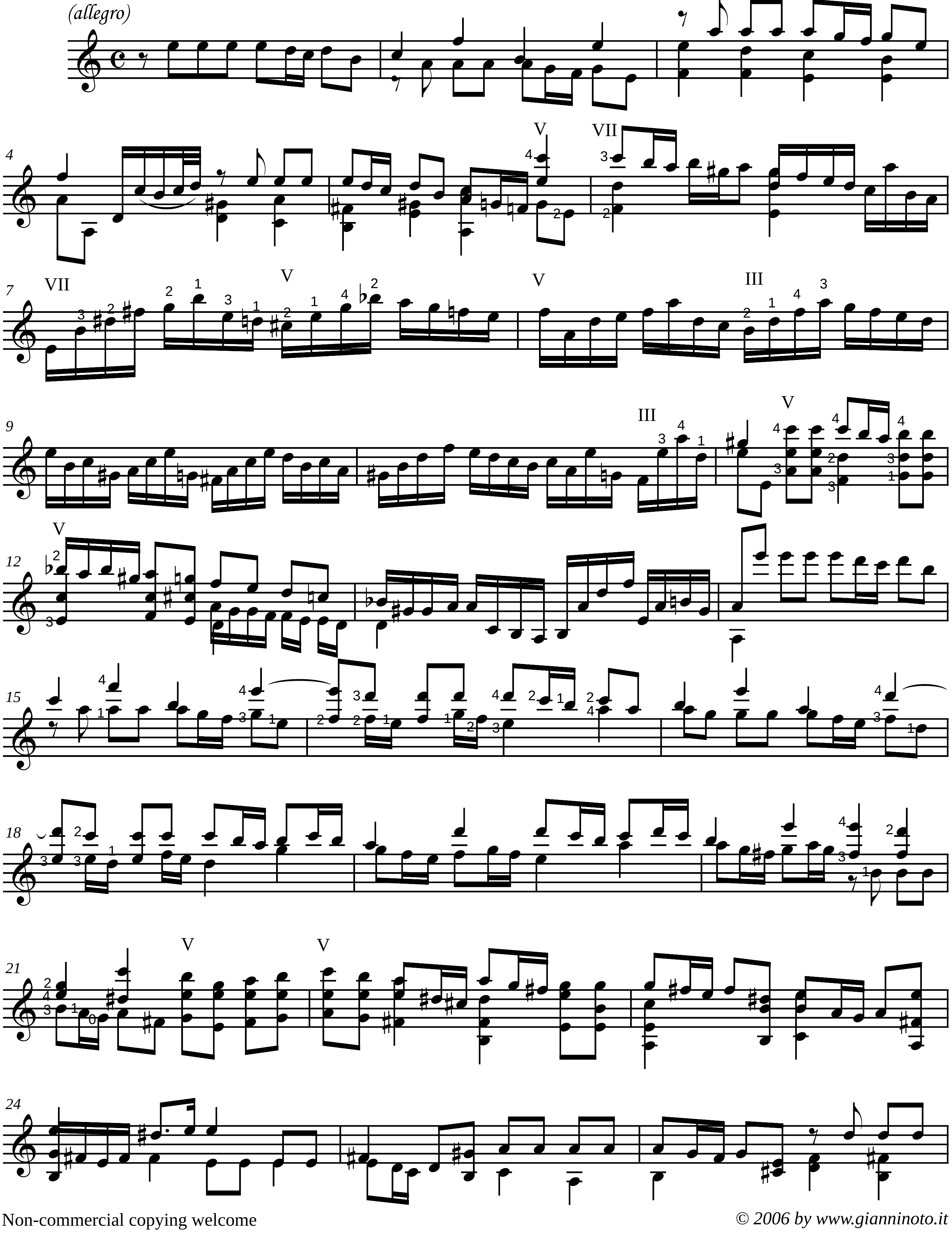

17
II
V
19
21
IV
tr


Sonata 1ma à Violino Solo senza Basso di J.S.Bach
Adagio.
V. S. volti

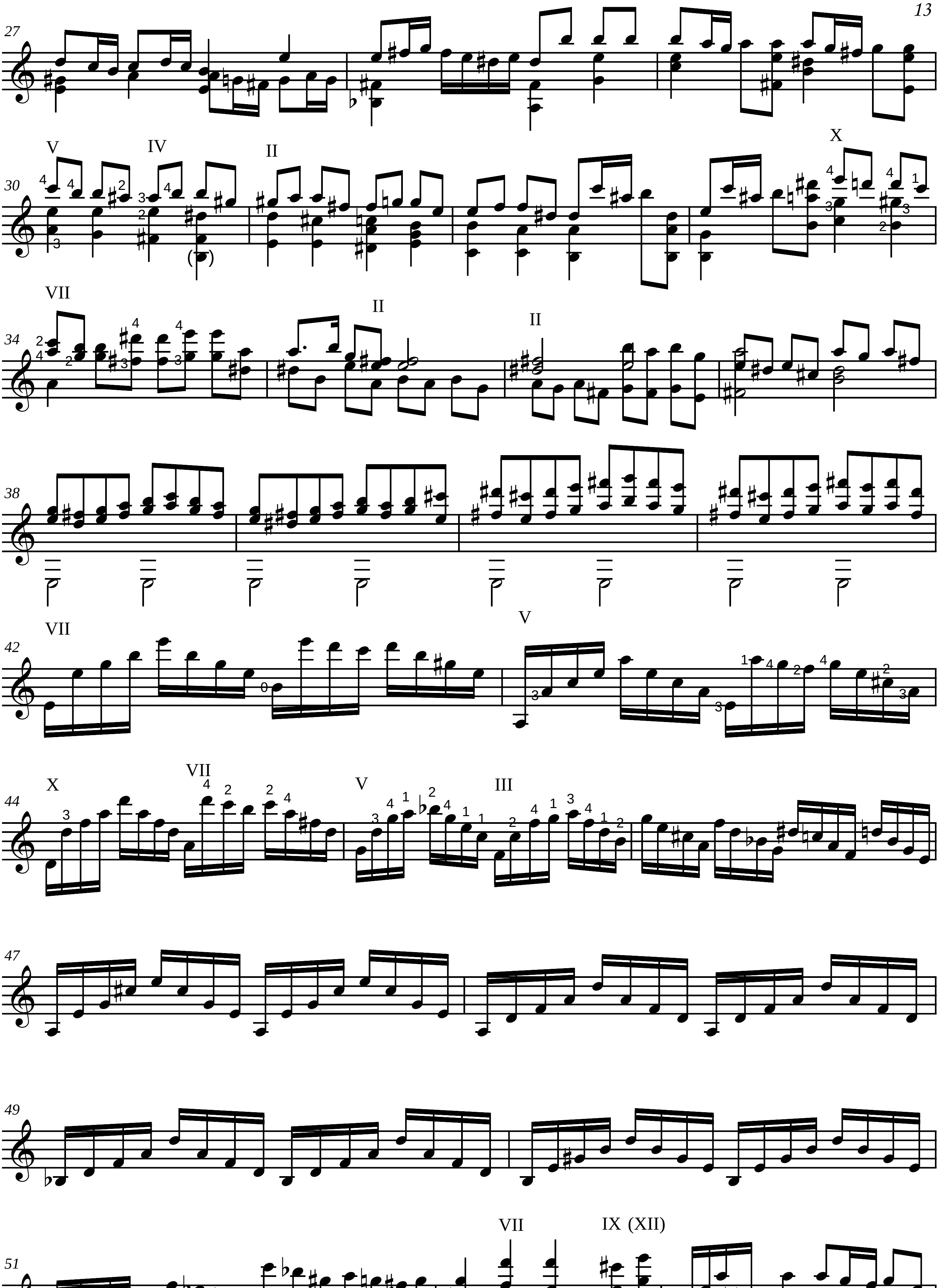
Sonata 1ma a' violino solo
J.S. BACH - BWV 1001

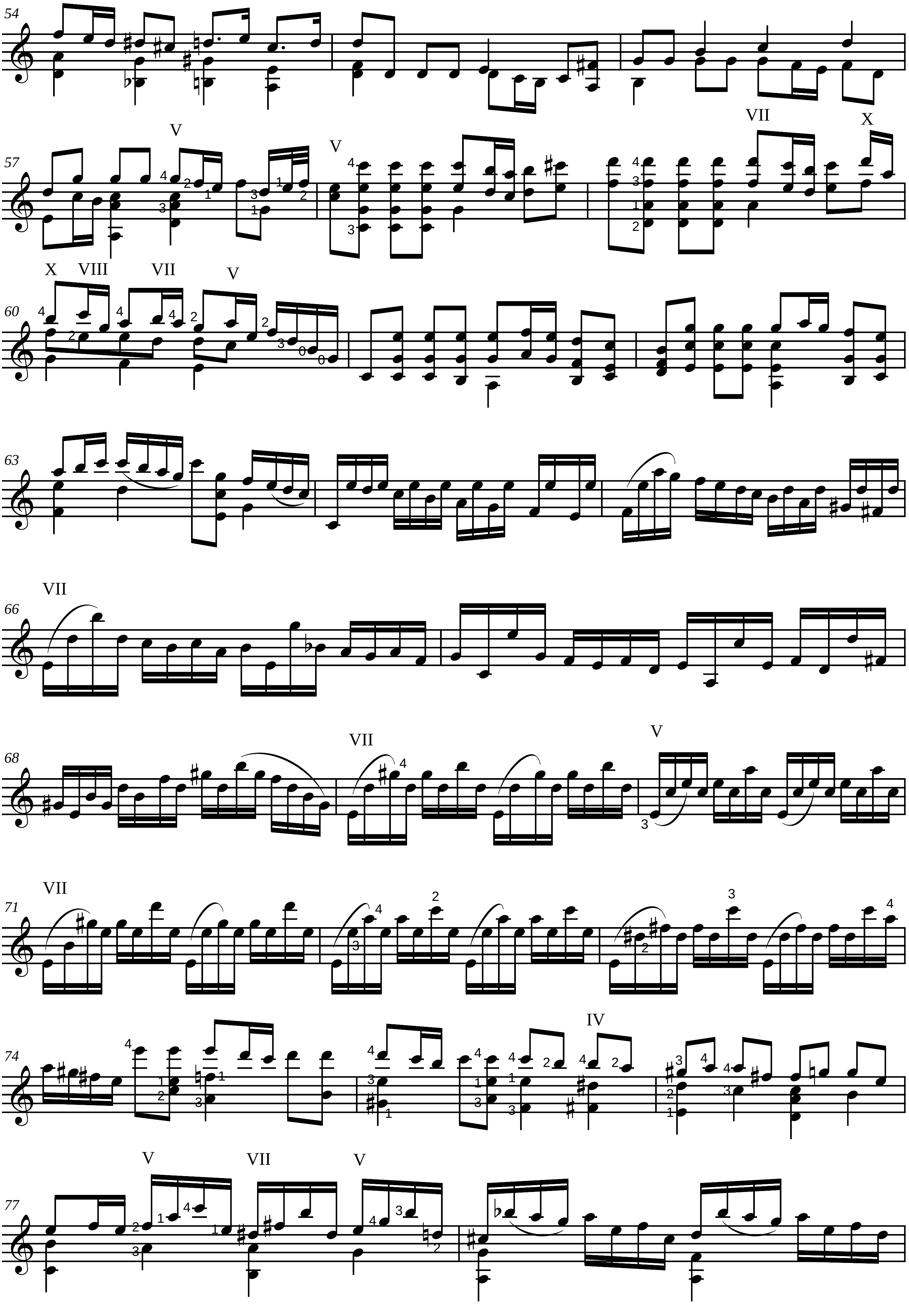
edited by
Jacopo Gianninoto

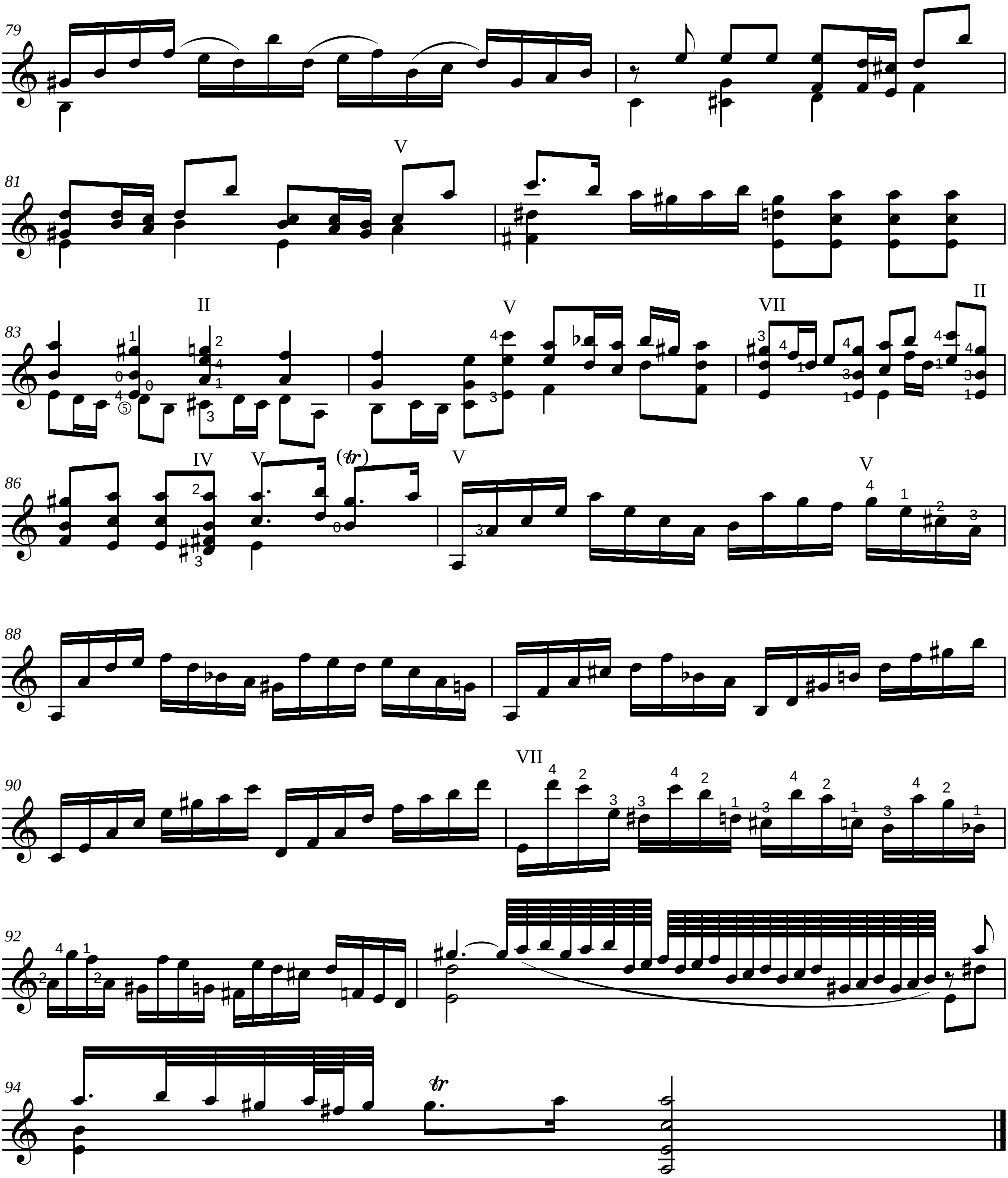
Fuga
(allegro)



4
V
VII
7
VII
V
V
III
9
III
V
12
V
15
18
21
V
V
24


27
30
V
IV
II
X
34
VII
II
II
38
42
VII
V
44
X
VII
V
III
47
49
51
VII
IX (XII)

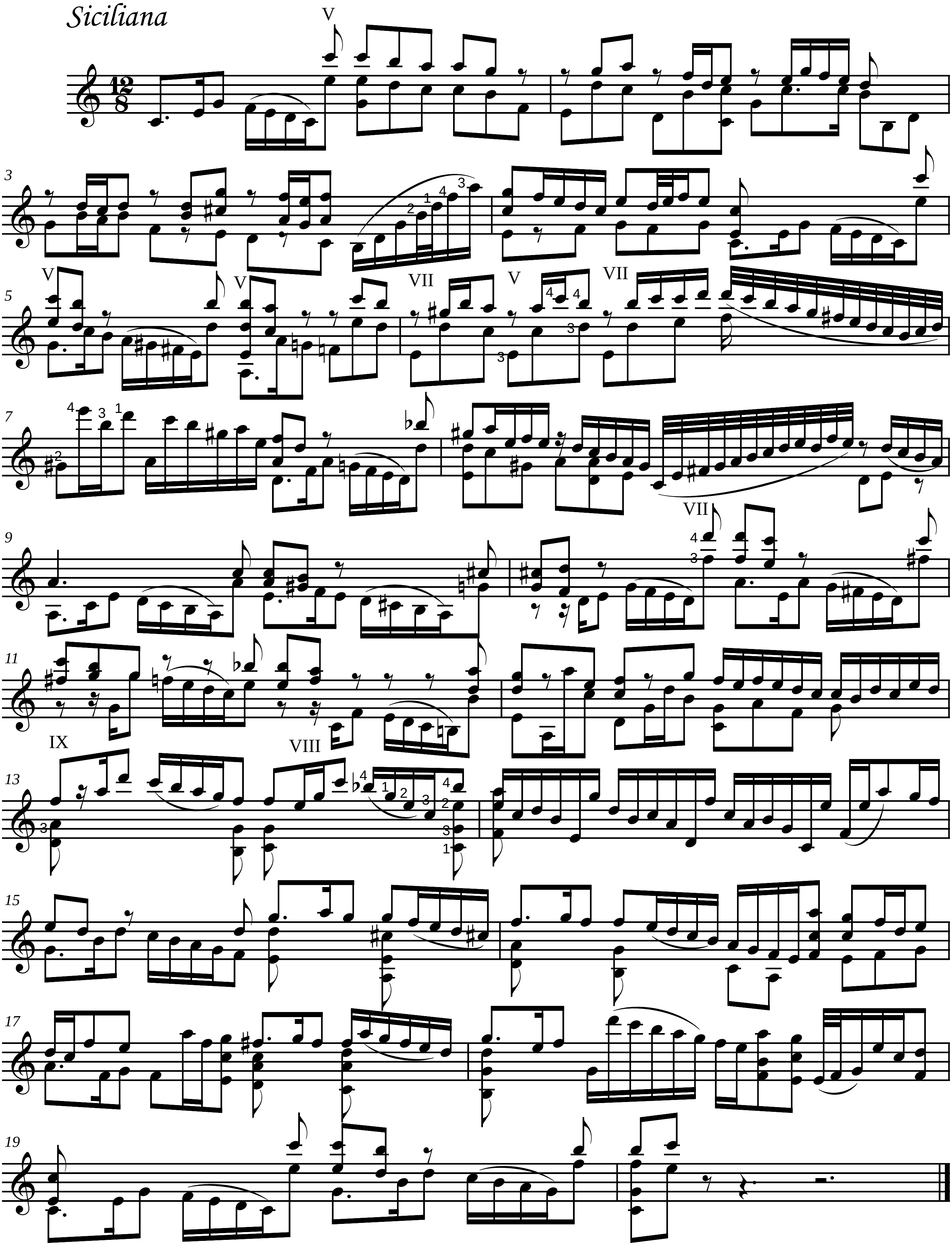

54
57
V
V
VII
X
60
X
VIII
VII
V
63
66
VII
68
VII
V
71
VII
74
IV
77
V
VII
V


79
81
V
83
II
V
VII
II
86
IV
V
(tr)
V
V
88
90
VII
92
94
tr

Sonata 1ma a' violino solo
J.S. BACH - BWV 1001

edited by
Jacopo Gianninoto

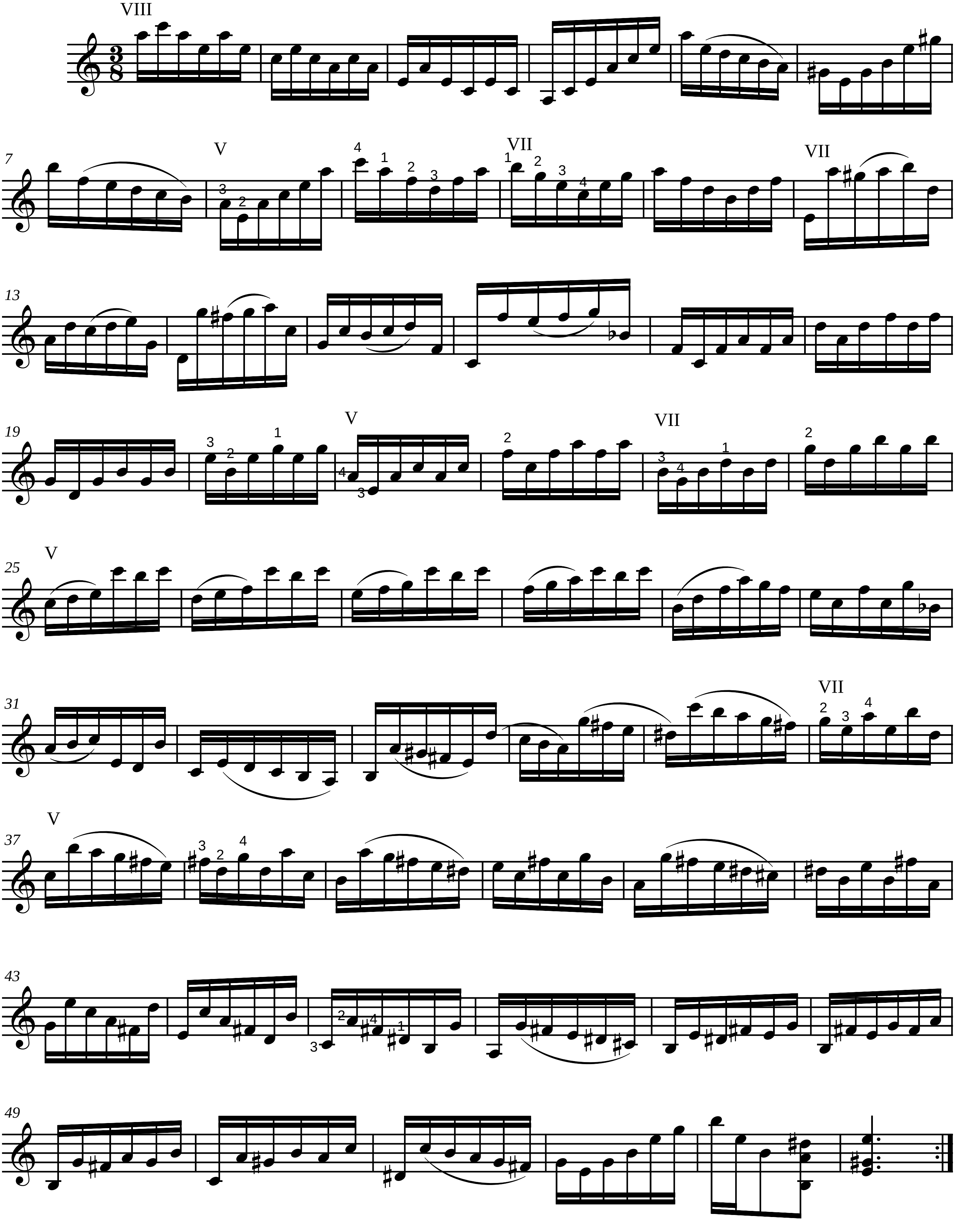
Siciliana


V
3
4 1 2
VII
5
7
9
11
IX
VIII
13
15
17
19

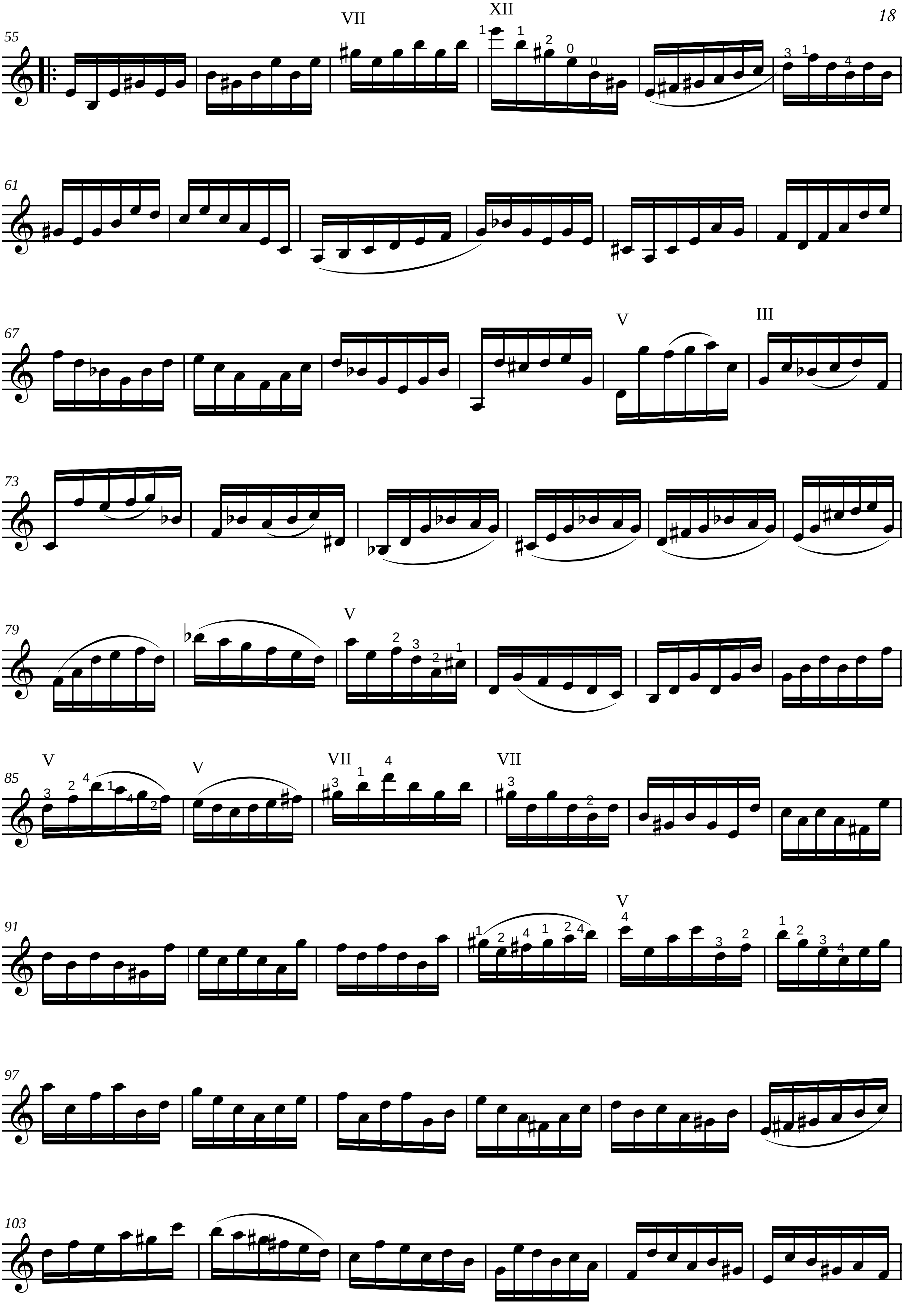
Sonata 1ma a' violino solo
J.S. BACH - BWV 1001

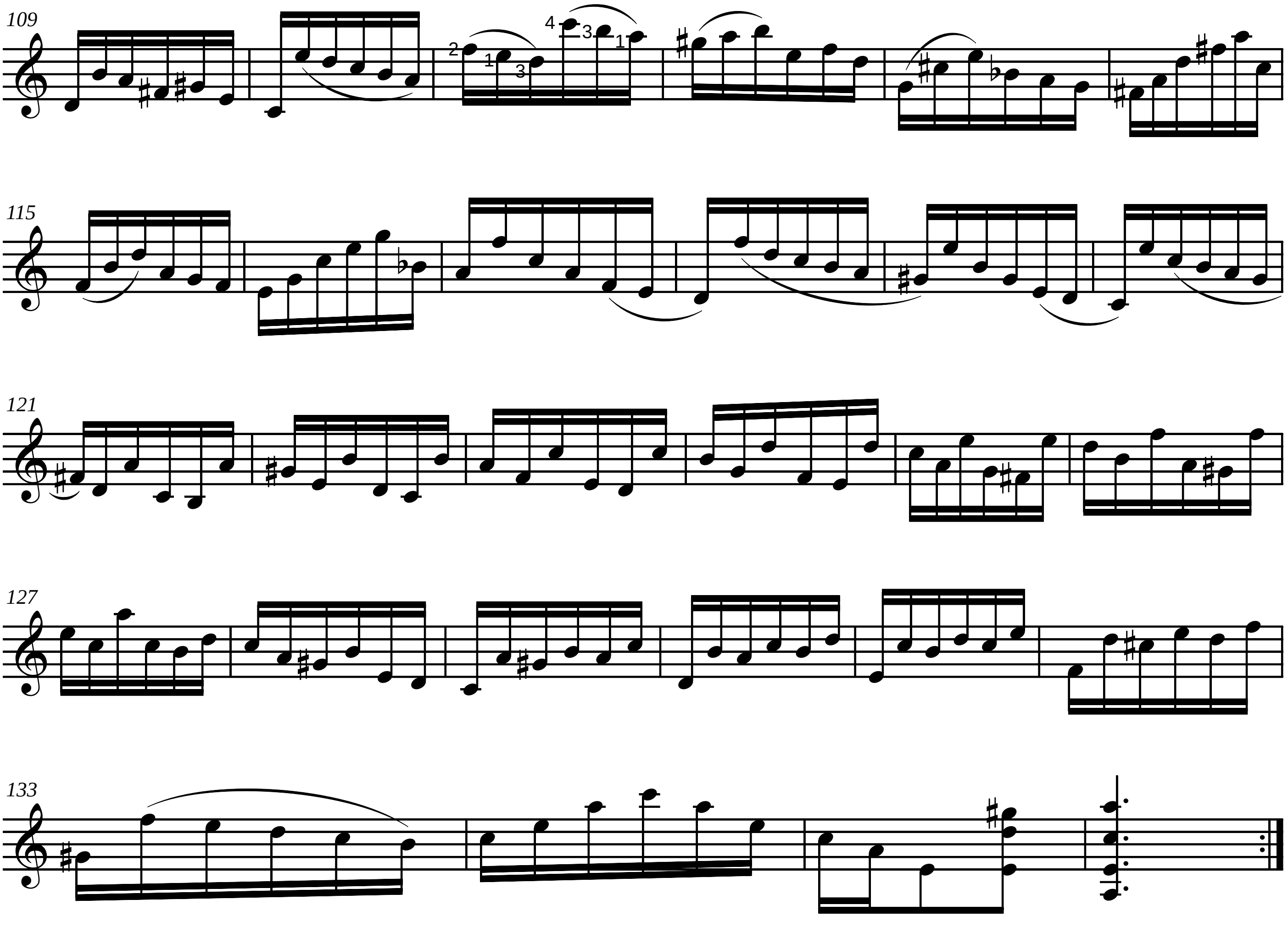
edited by
Jacopo Gianninoto

Presto


VIII
7
V
VII
VII
13
19
V
VII
25
V
31
VII
37
V
43
49

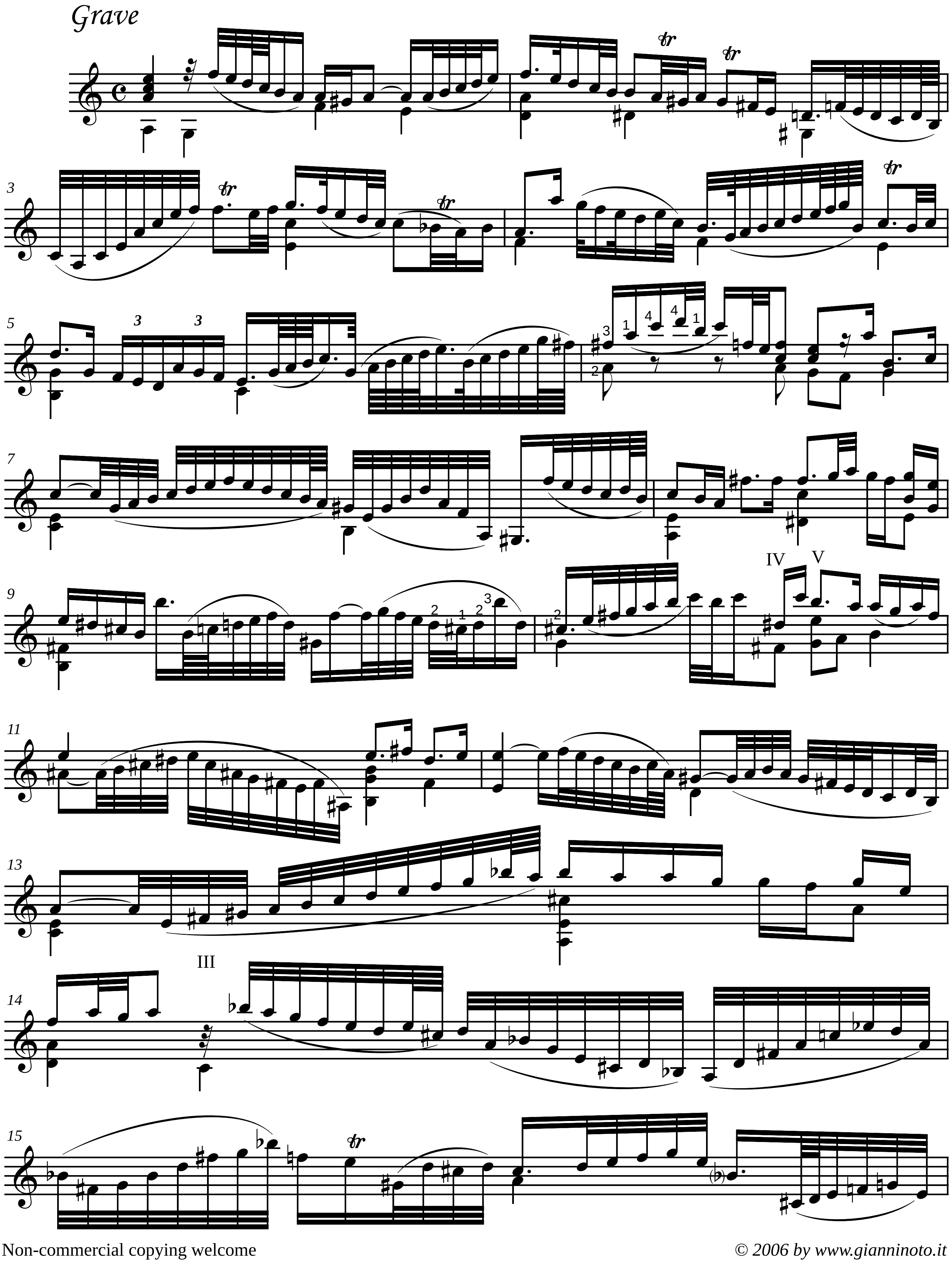
Non-commercial copying welcome

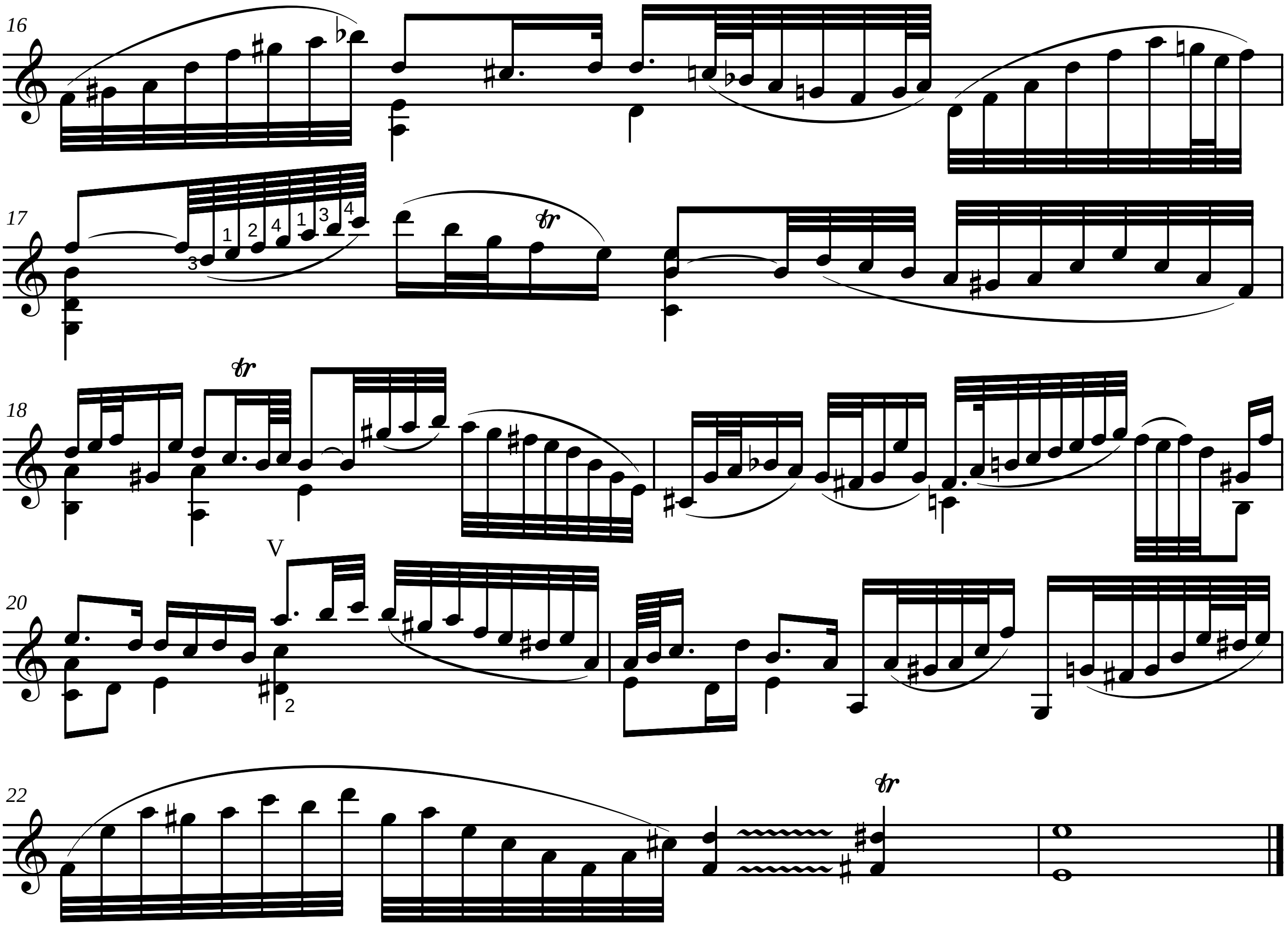

55
VII
XII
61
67
V
III
73
79
V
85
V
V
VII
VII
91
V
97
103



Sonata 2da a' violino solo
J.S. BACH - BWV 1003

edited by
Jacopo Gianninoto

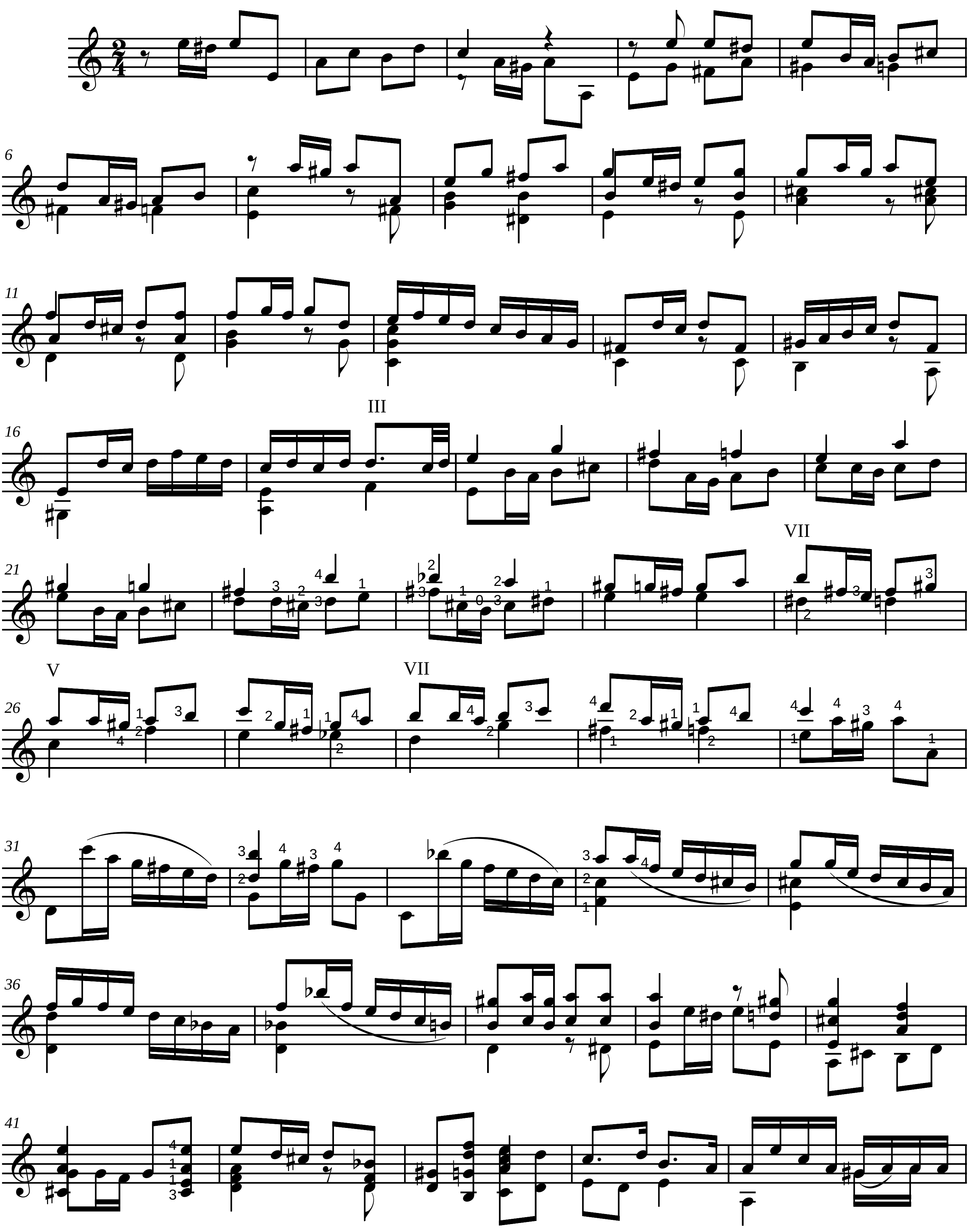

Grave
3
5
7
9
11
13
14
15
tr
3
IV
V
III
(♭)

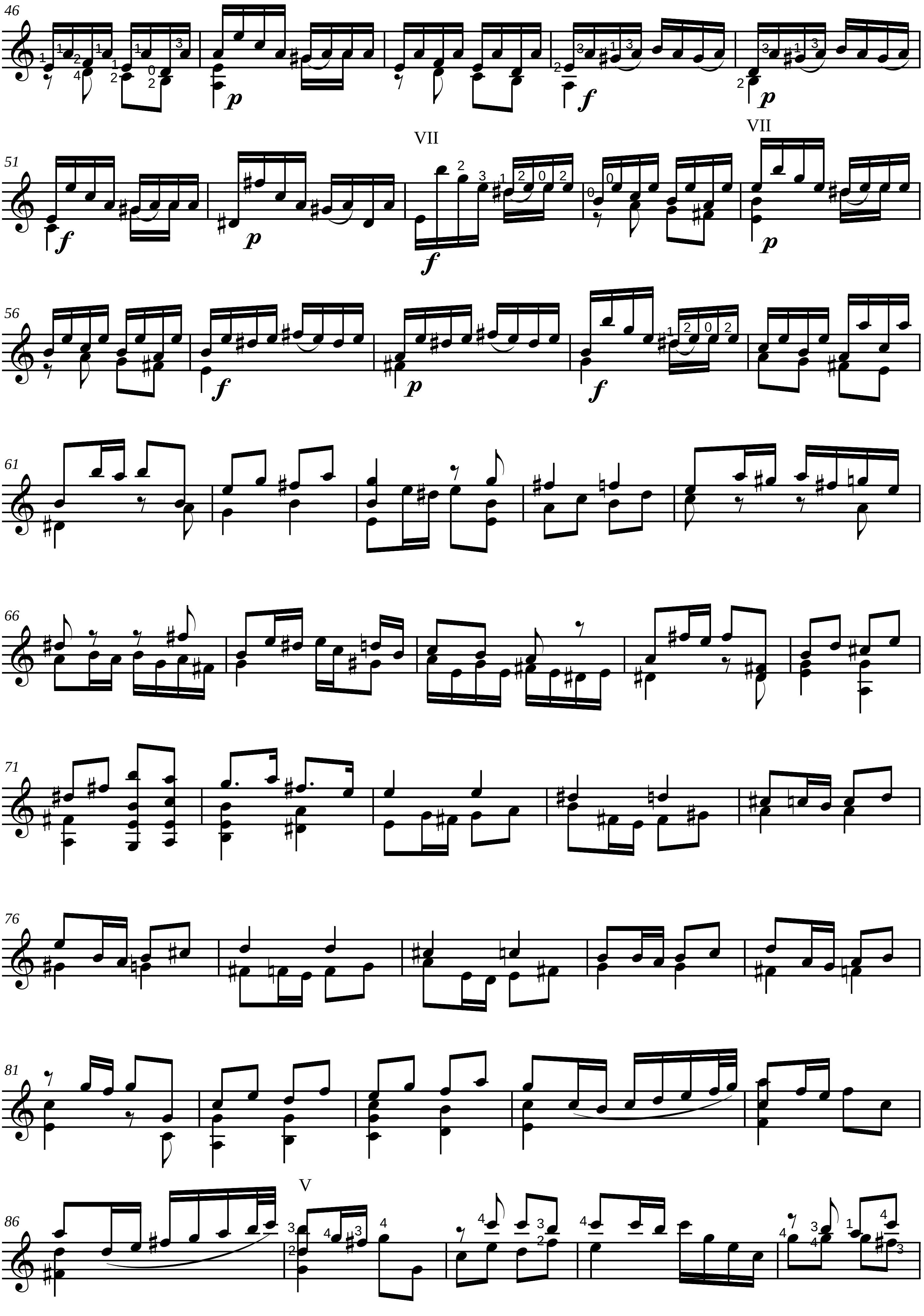

16
17
3 1 2 4 1 3 4
tr
18
tr
20
V
2
22
tr

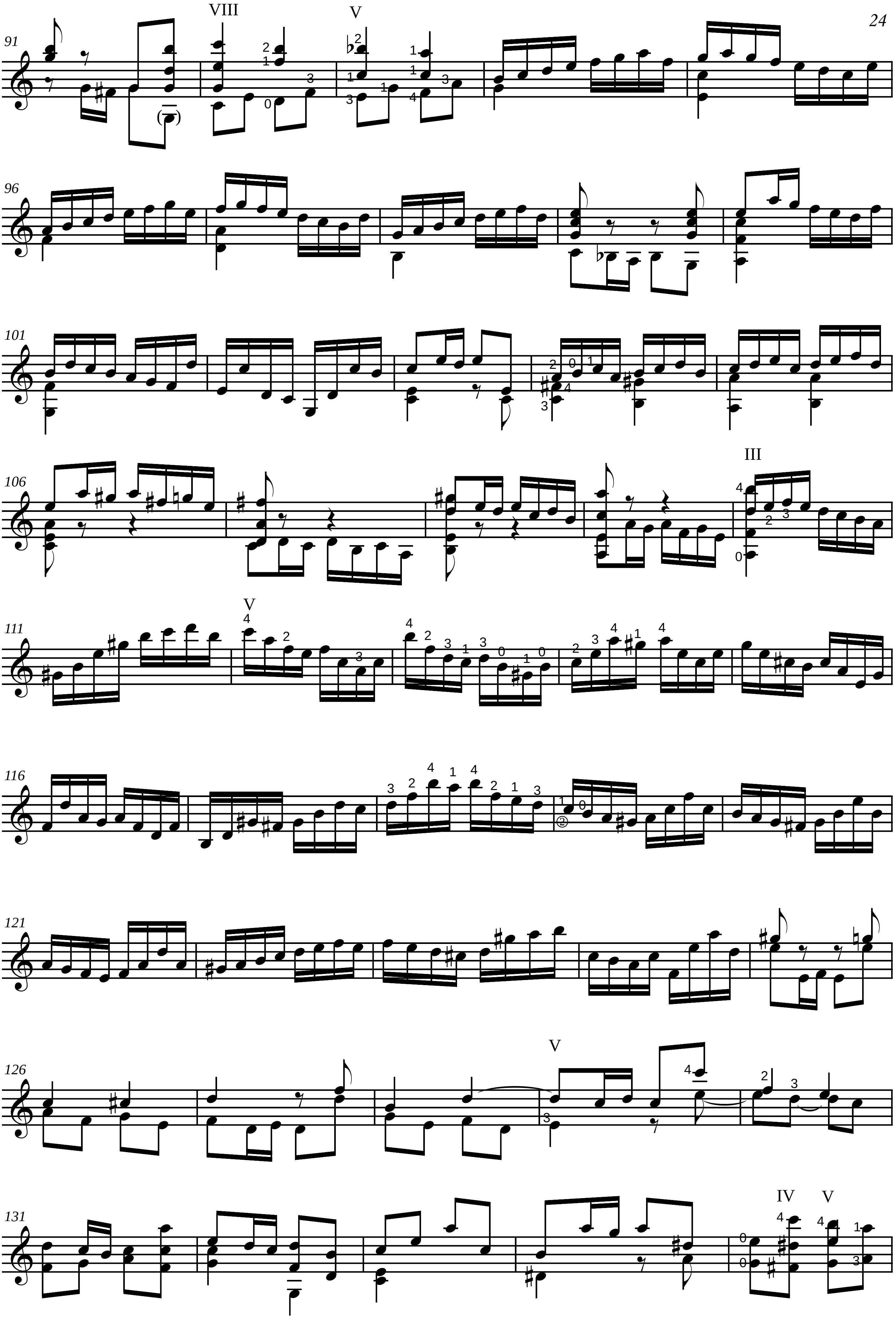
Sonata 2da a' violino solo
J.S. BACH - BWV 1003

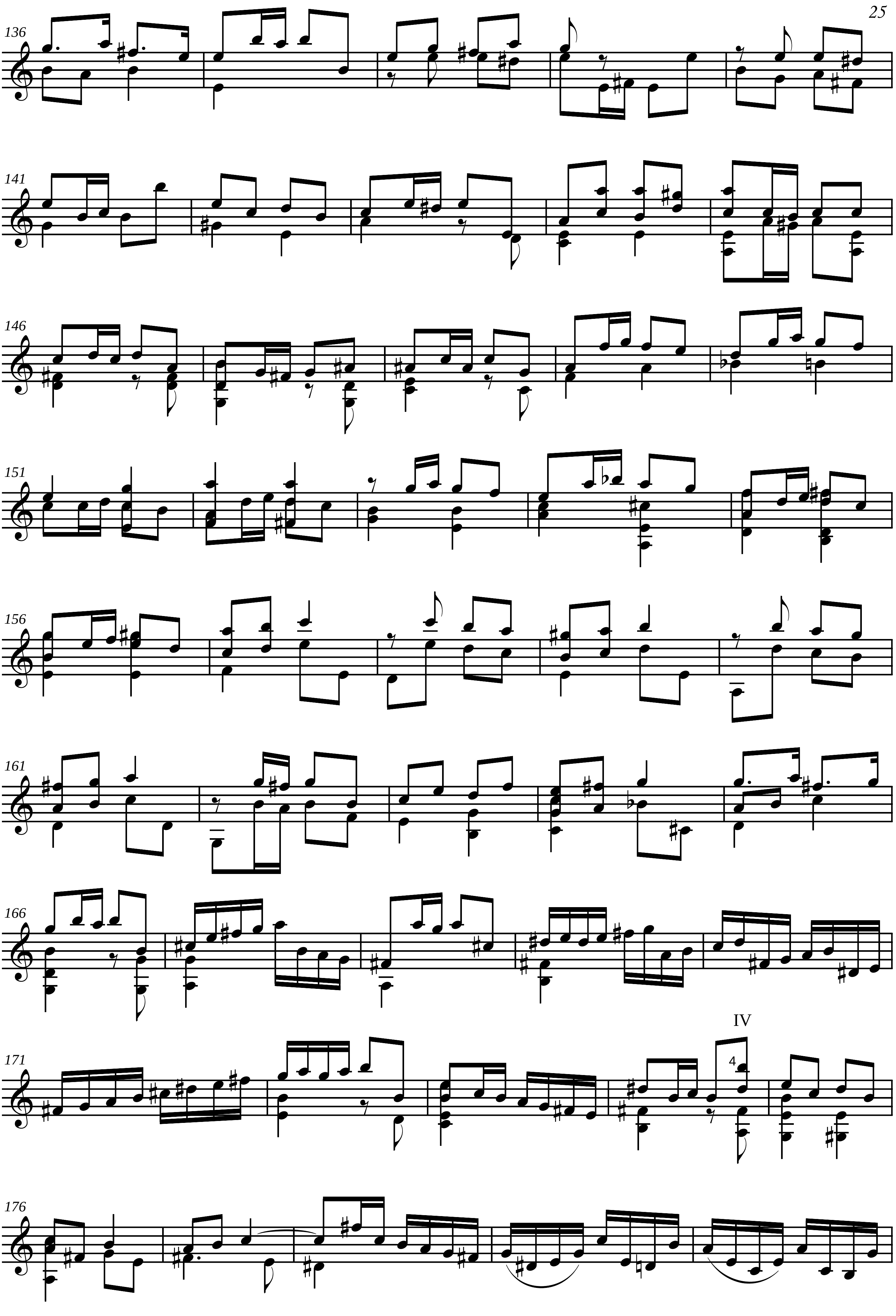
edited by
Jacopo Gianninoto

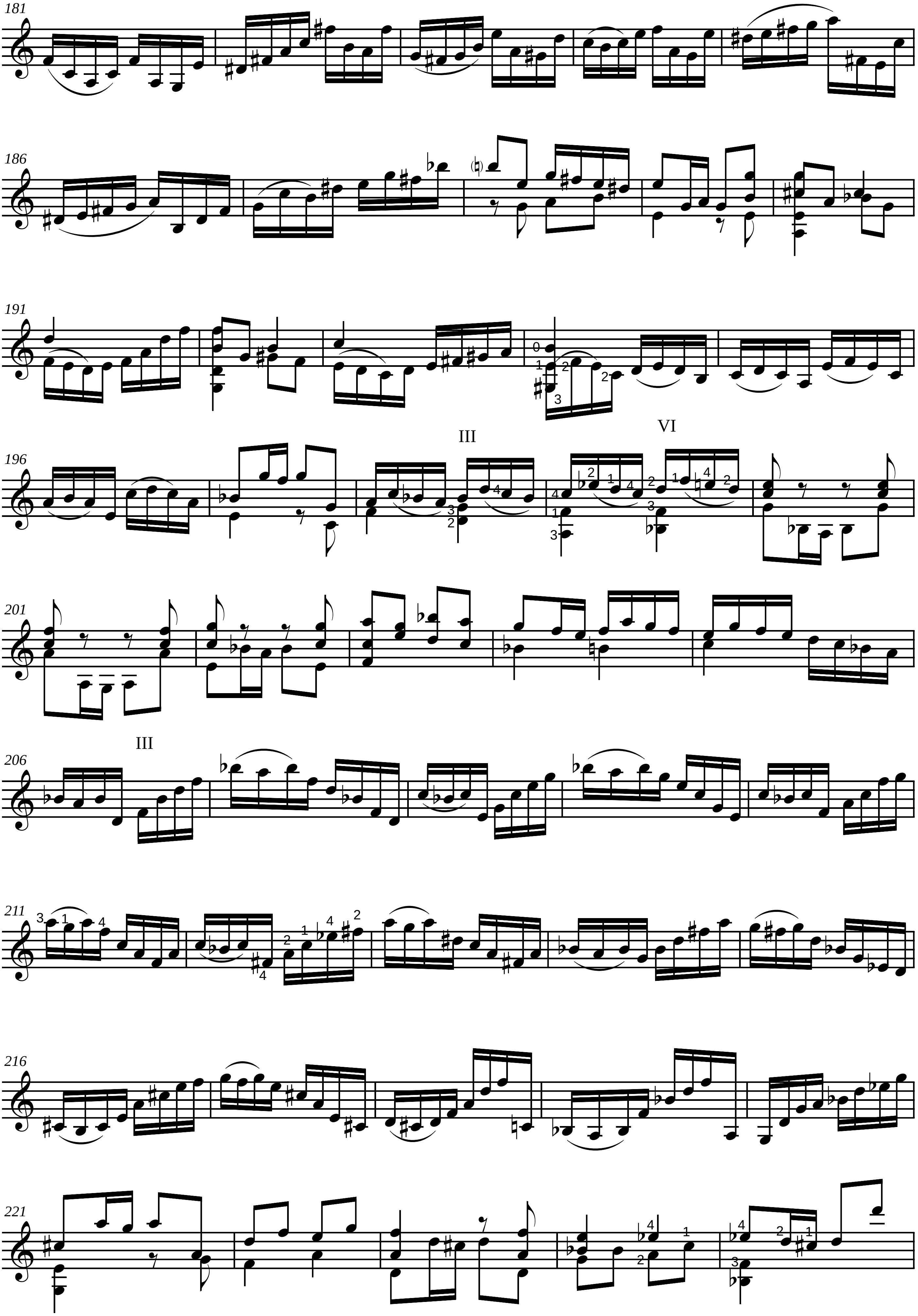
Fuga

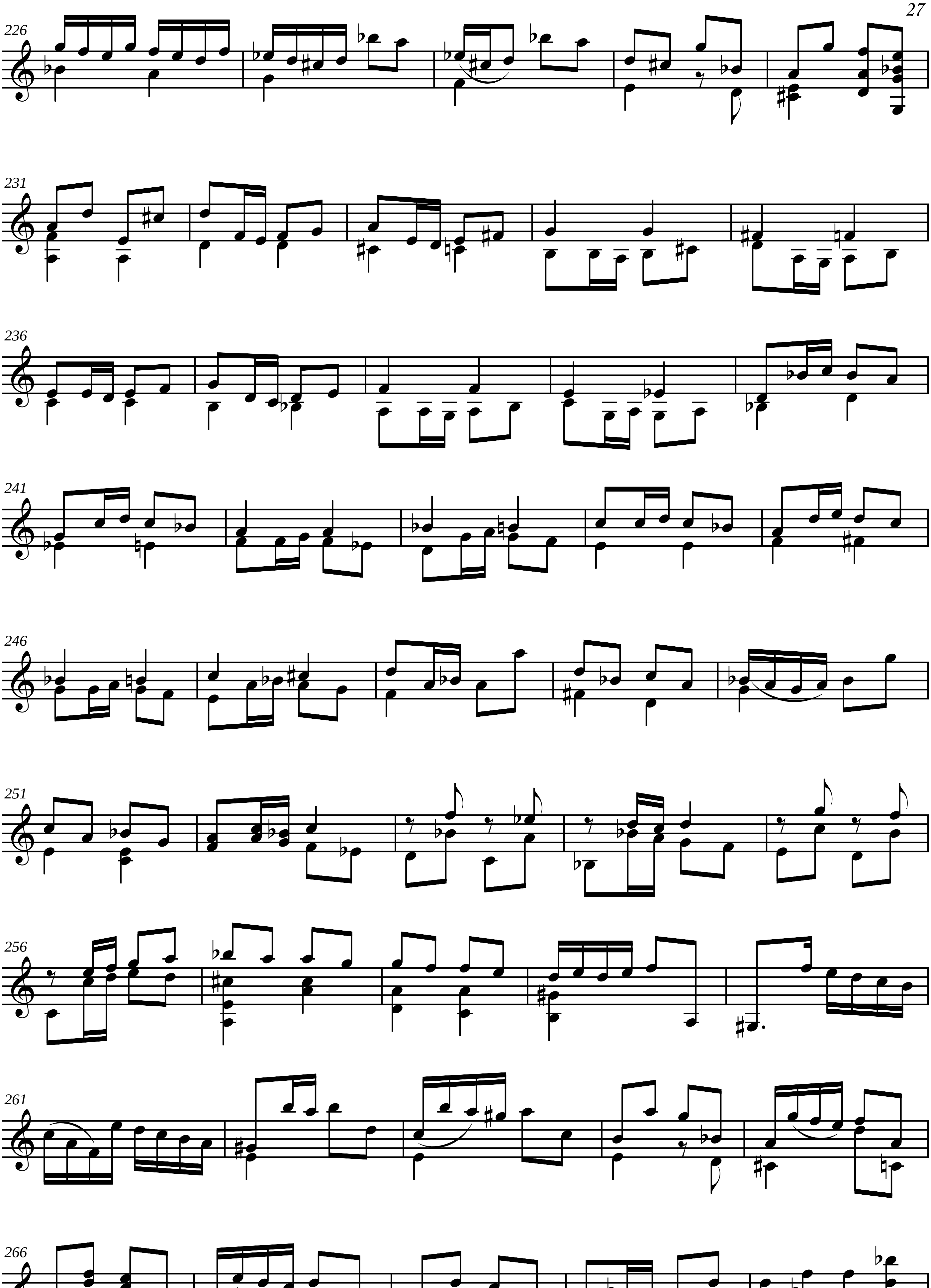

6
11
16
III
21
VII
26
V
VII
31
36
41

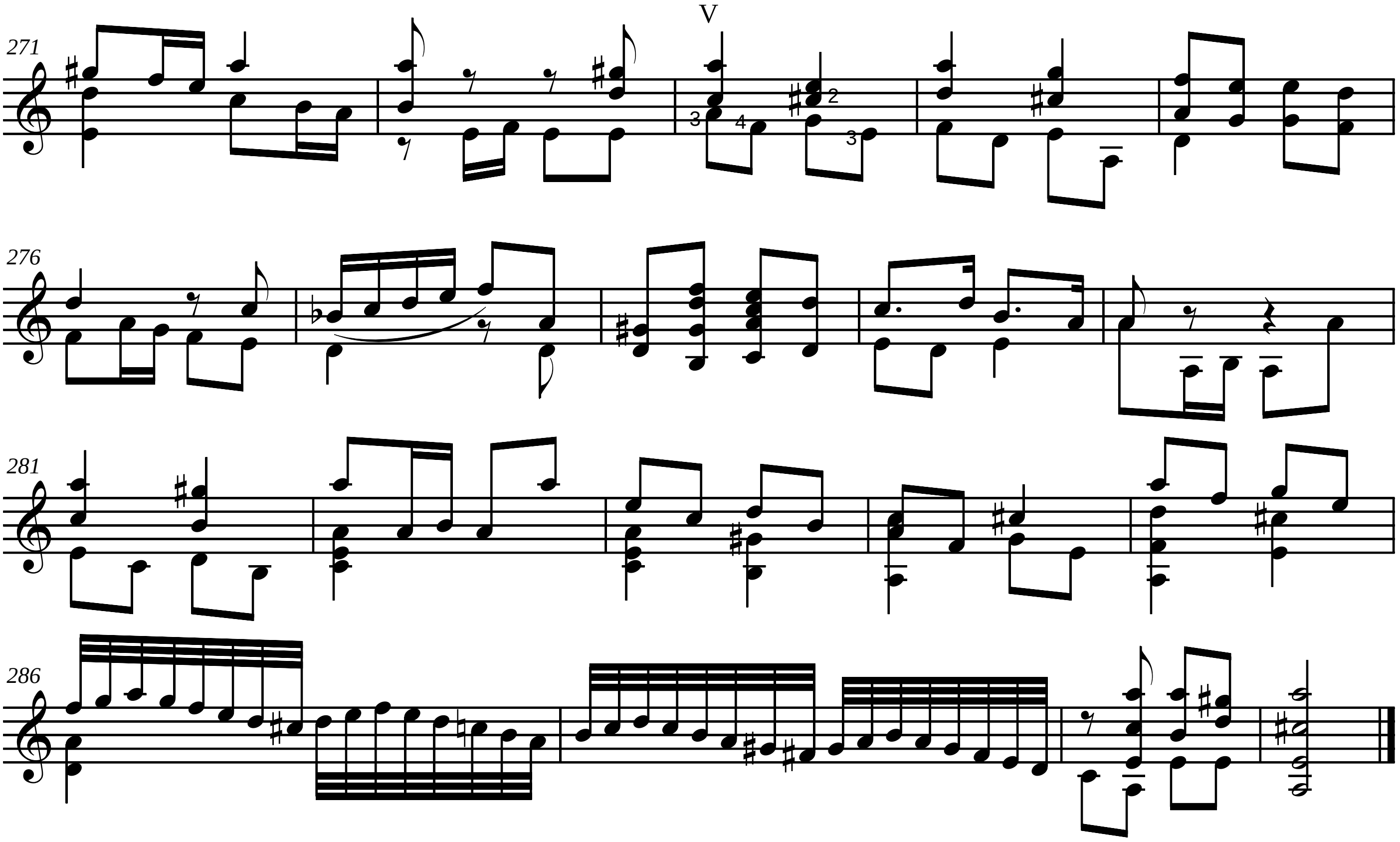

VII
VII
V


91
VIII
V
96
101
106
III
111
V
116
121
126
V
131
IV
V


IV


III
VI
III

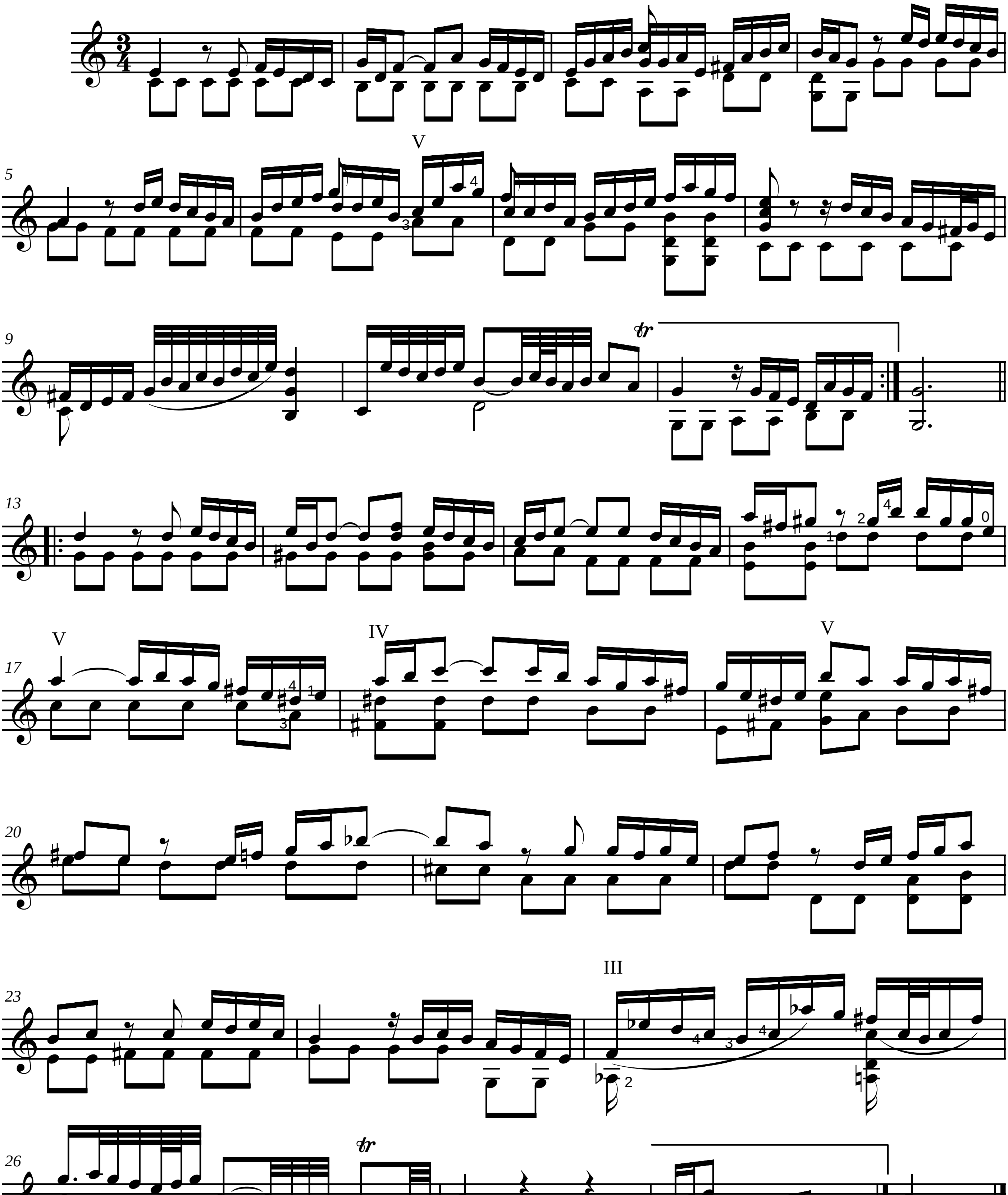



V

Sonata 2da a' violino solo
J.S. BACH - BWV 1003

edited by
Jacopo Gianninoto

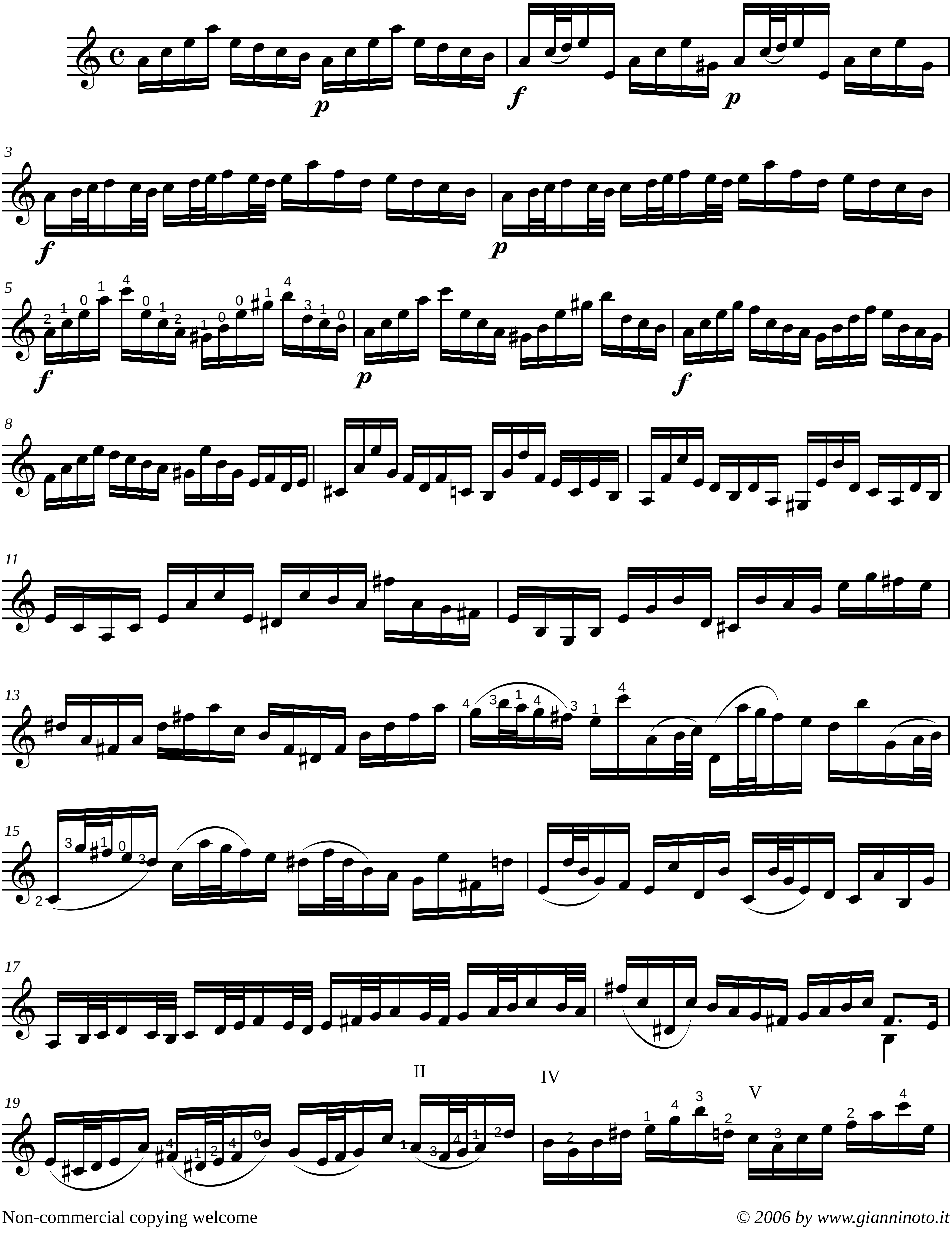
Andante

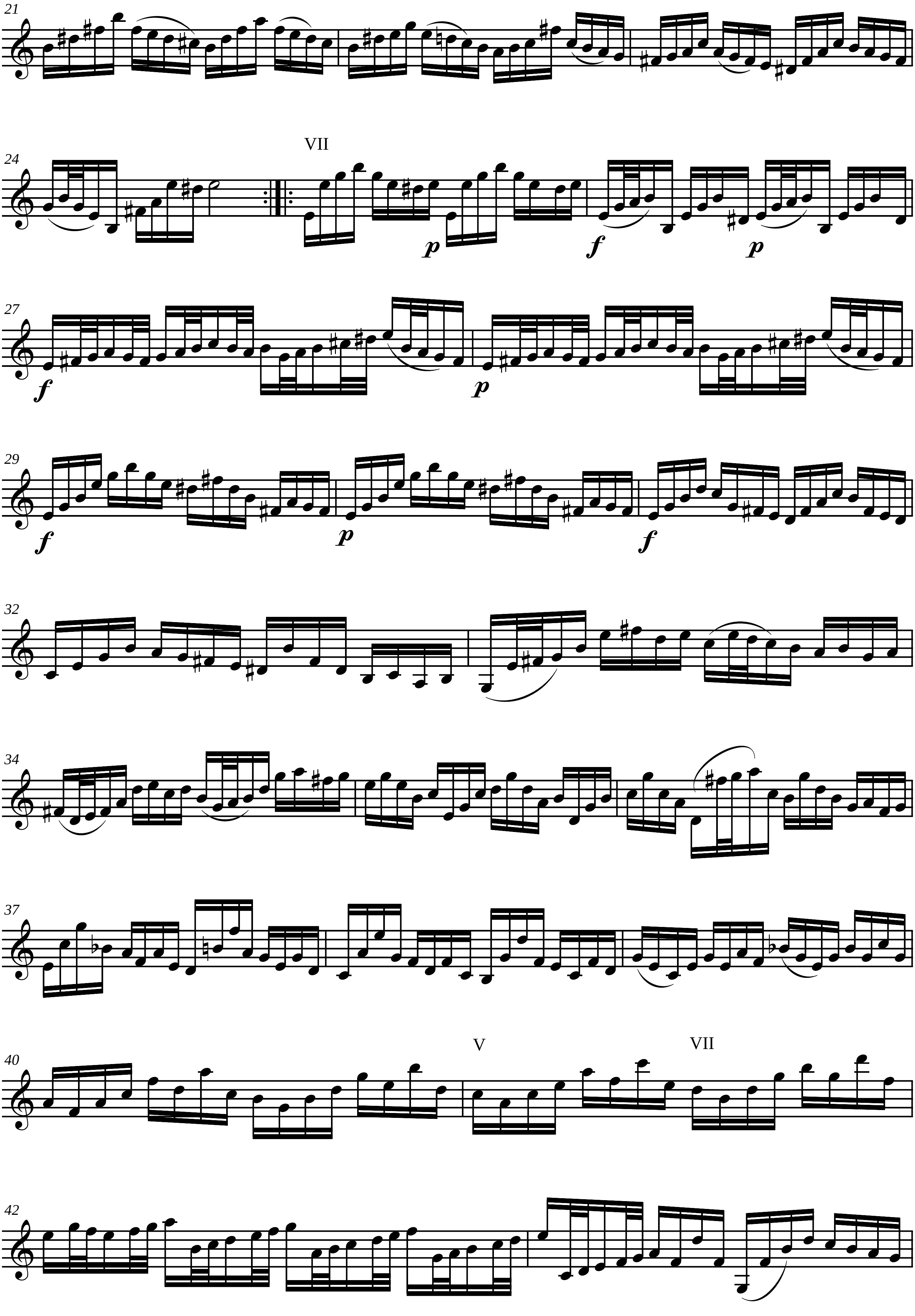

3/4
V
4
3
5
9
tr
13
2
4
1
0
17
V
IV
V
20
23
III
4
3
2
26
tr

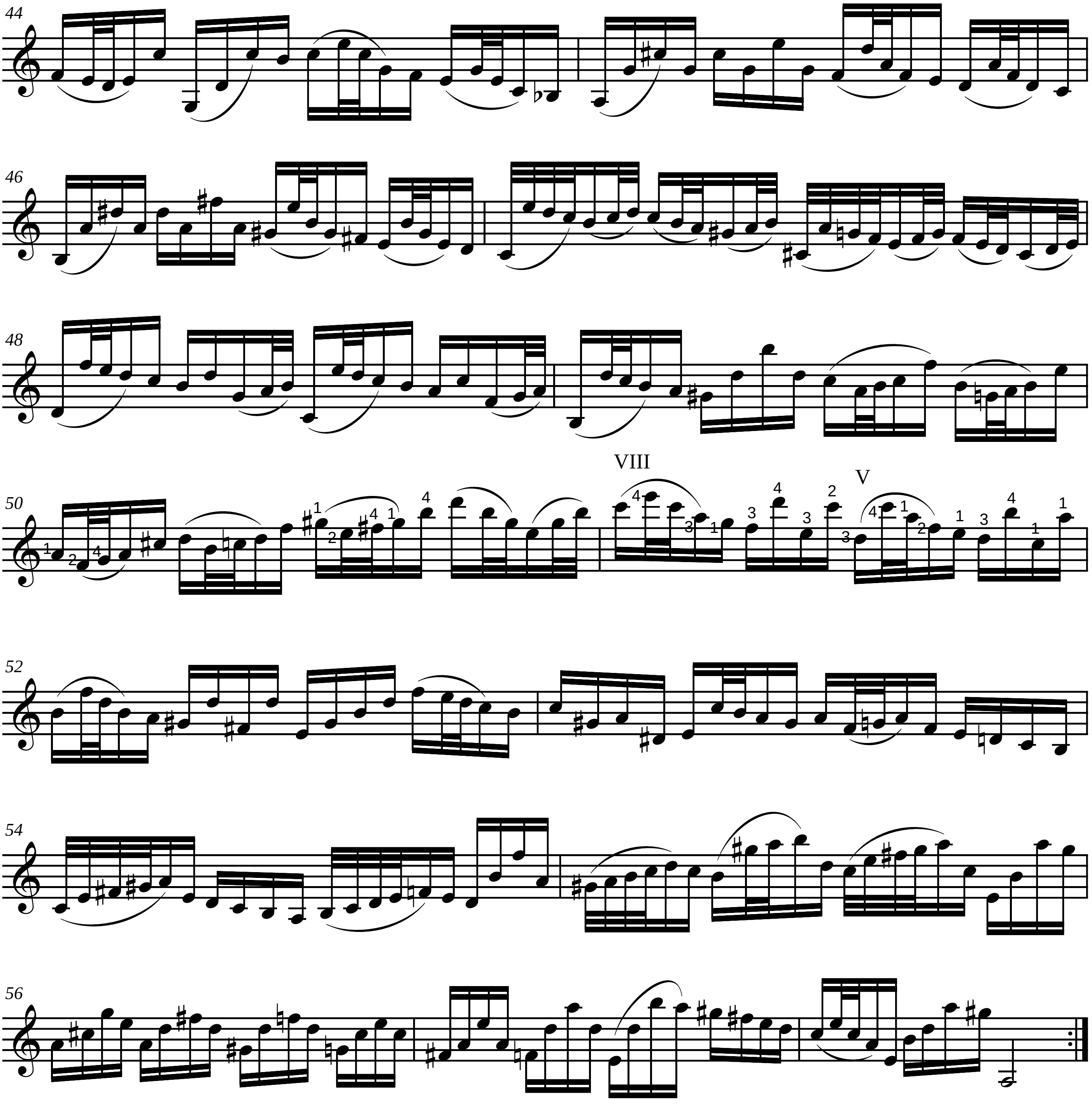
Sonata 2da a' violino solo
J.S. BACH - BWV 1003

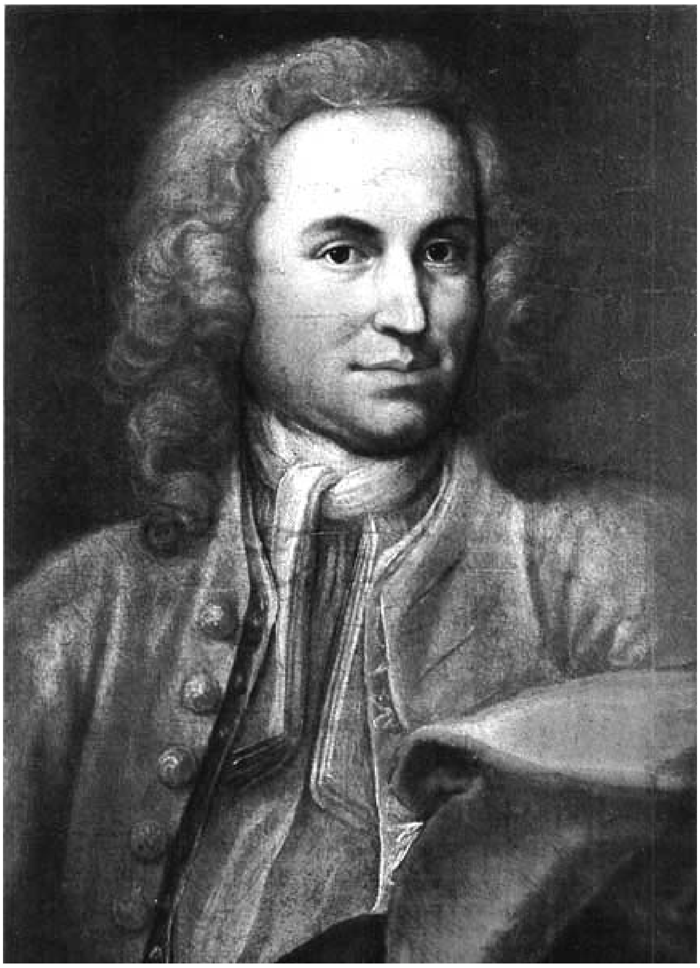
edited by
Jacopo Gianninoto

Allegro


3
5
8
11
13
15
17
19
II
IV
V


21
24
VII
p
f
p
27
f
p
29
f
p
f
32
34
37
40
V
VII
42

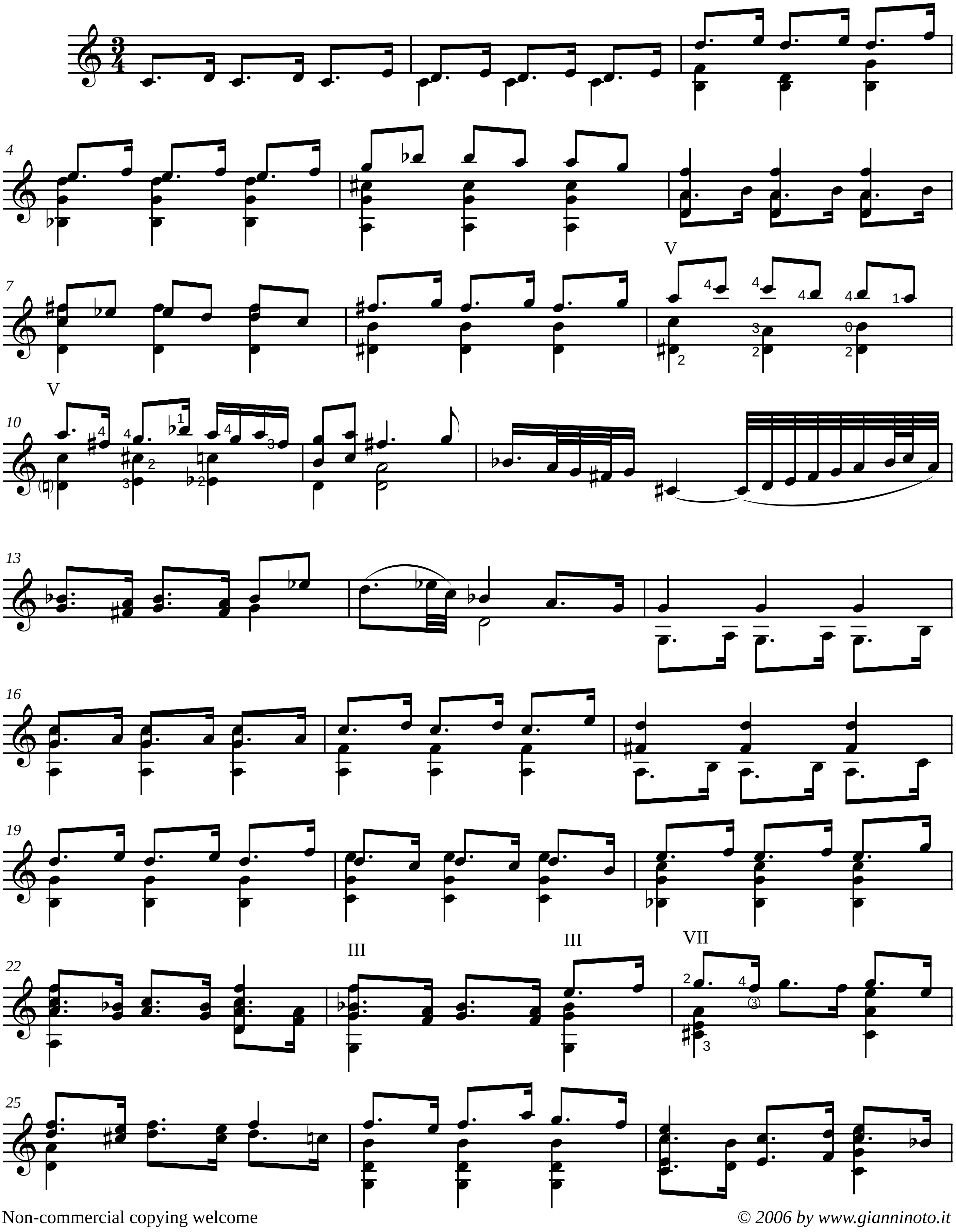

VIII
V

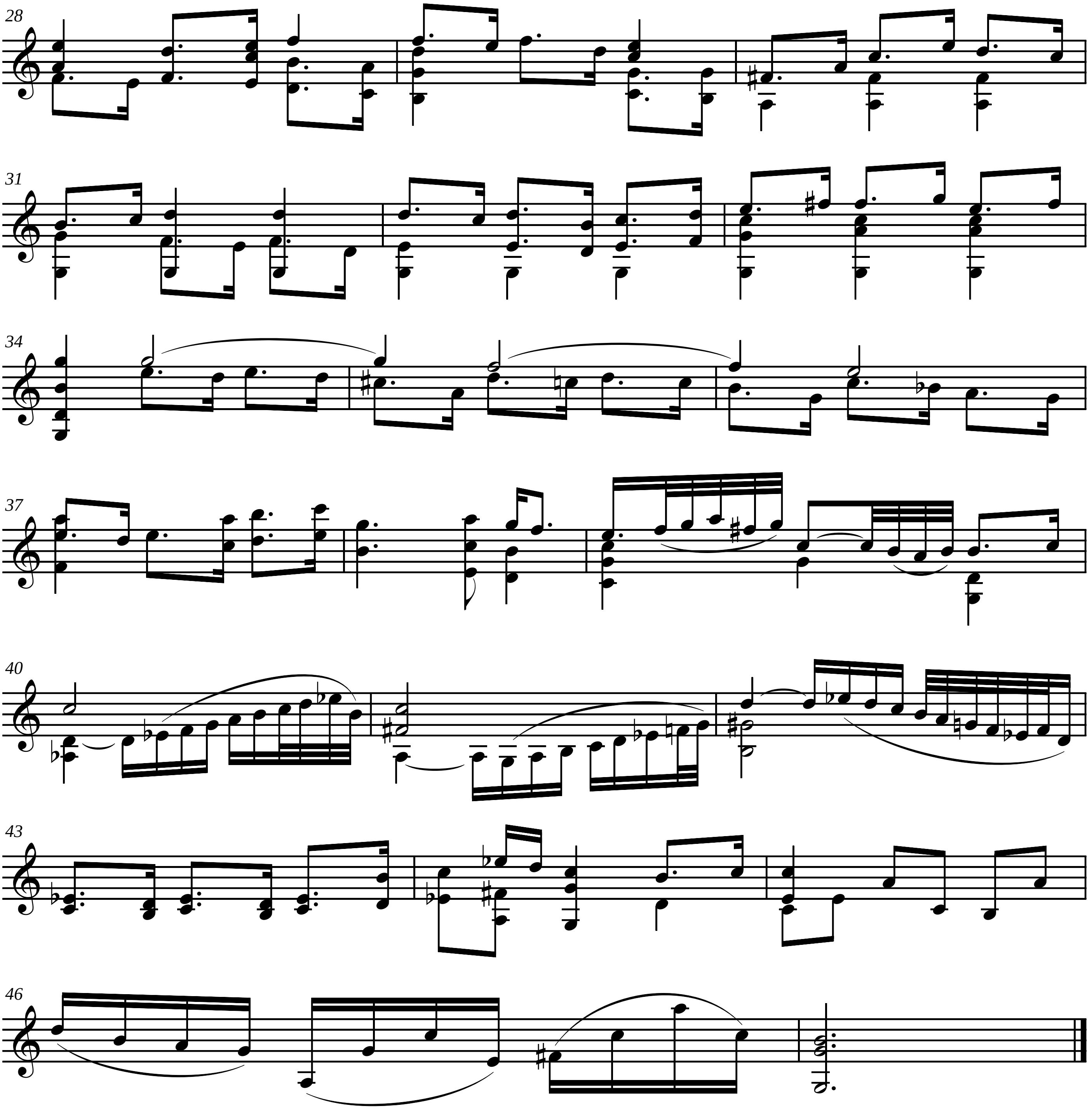


Sonata 3za a' violino solo
J.S. BACH - BWV 1005

edited by
Jacopo Gianninoto

Adagio

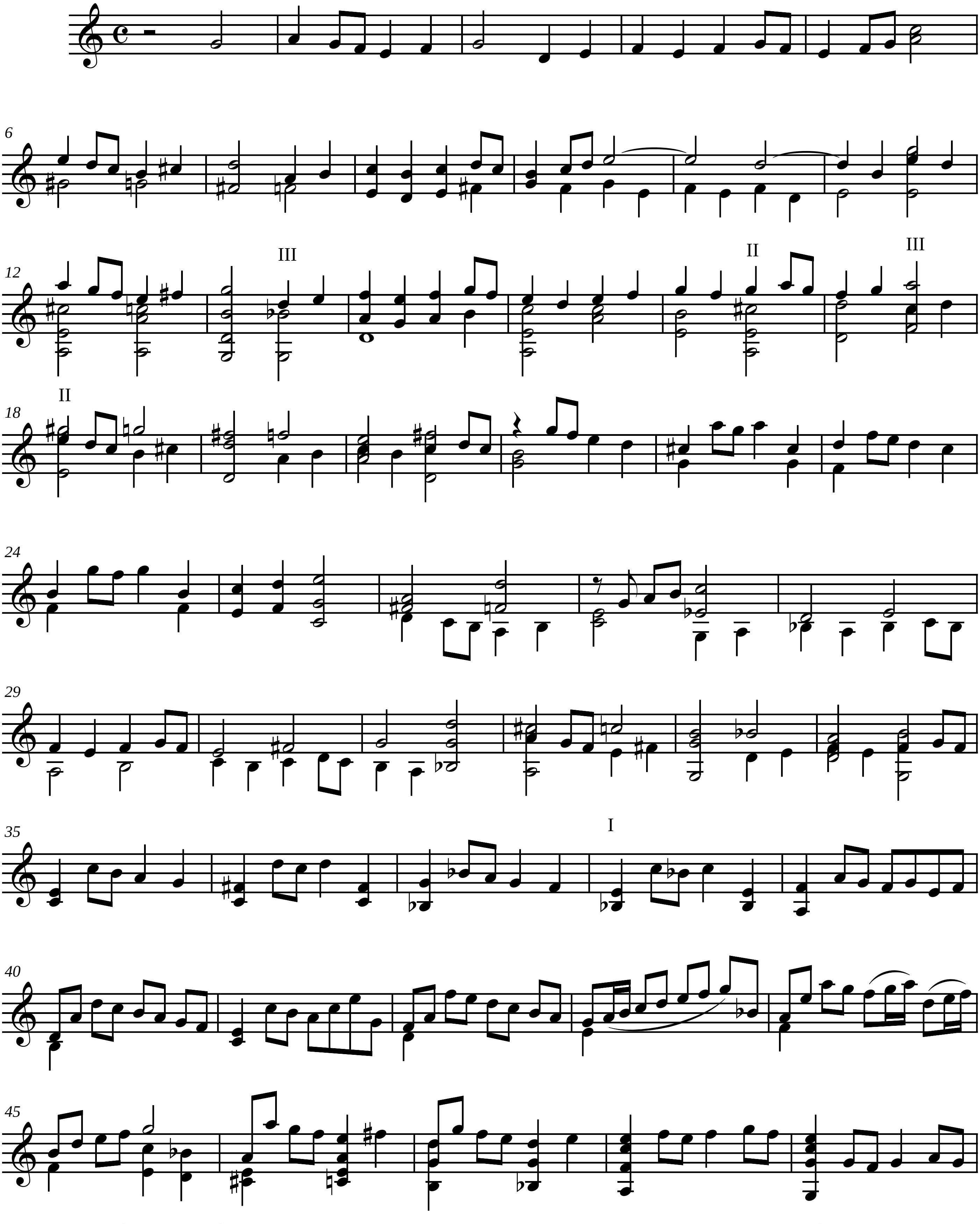

4
V
7
10
V
13
16
19
22
III
III
VII
25

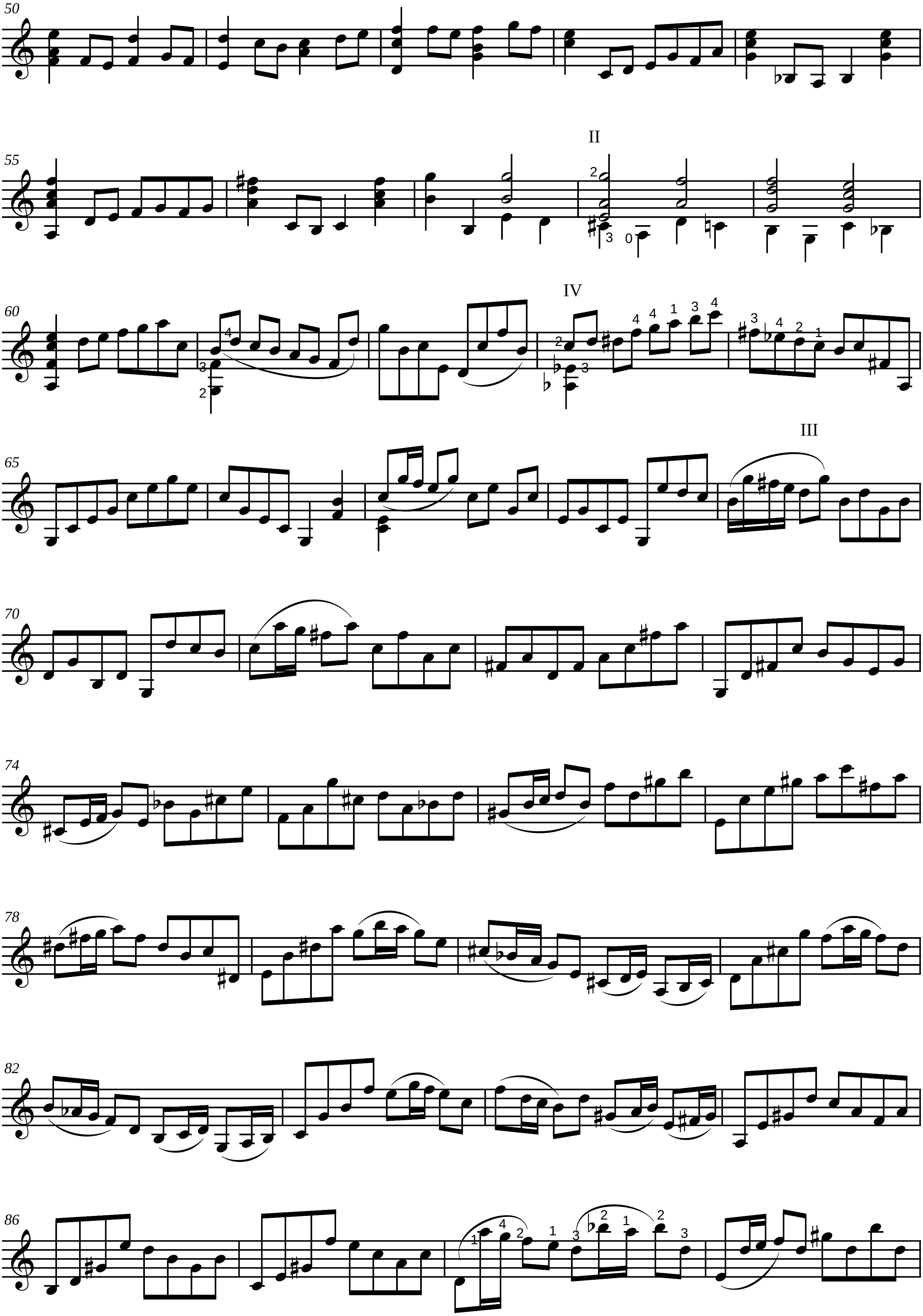


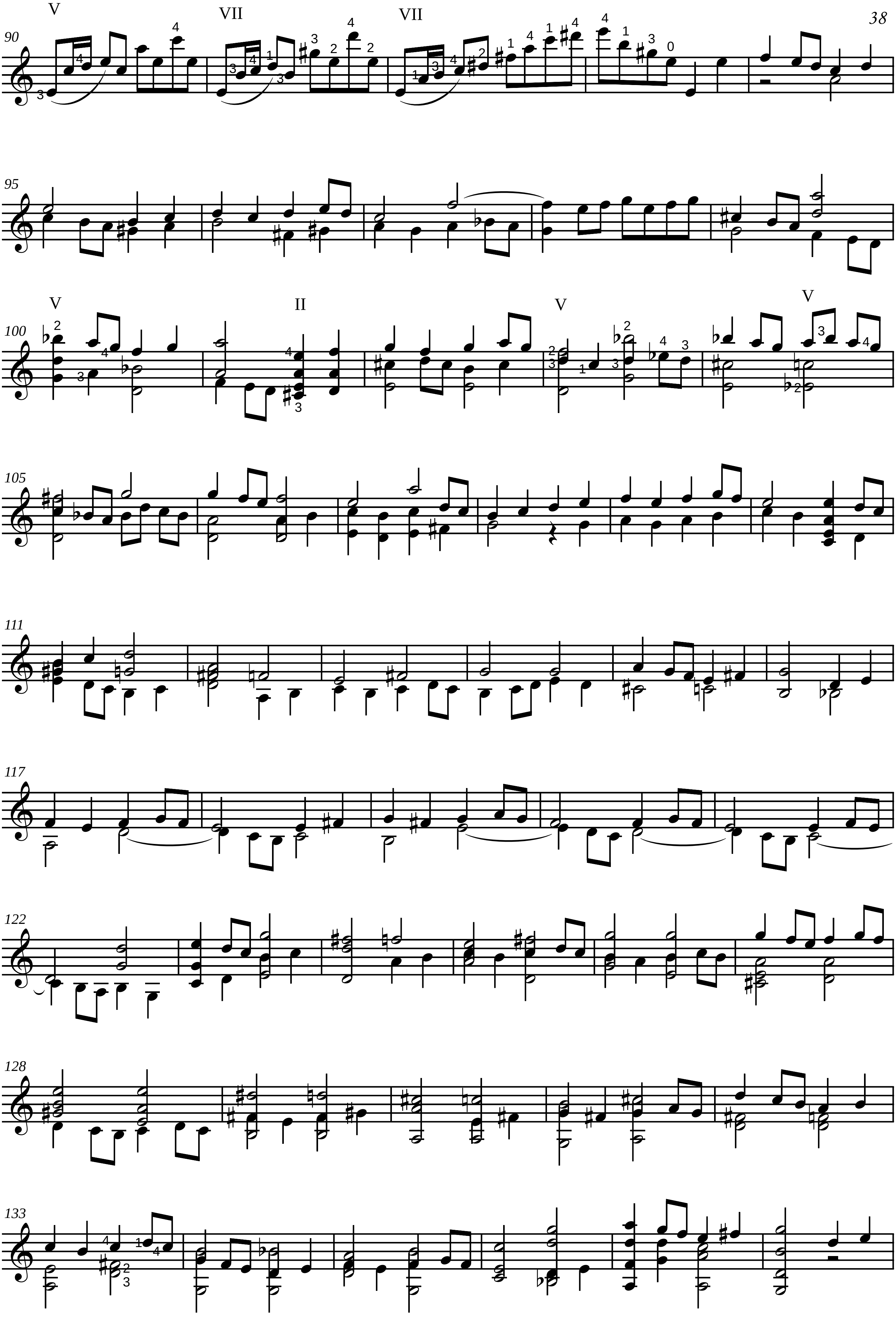
Sonata 3za a' violino solo
J.S. BACH - BWV 1005

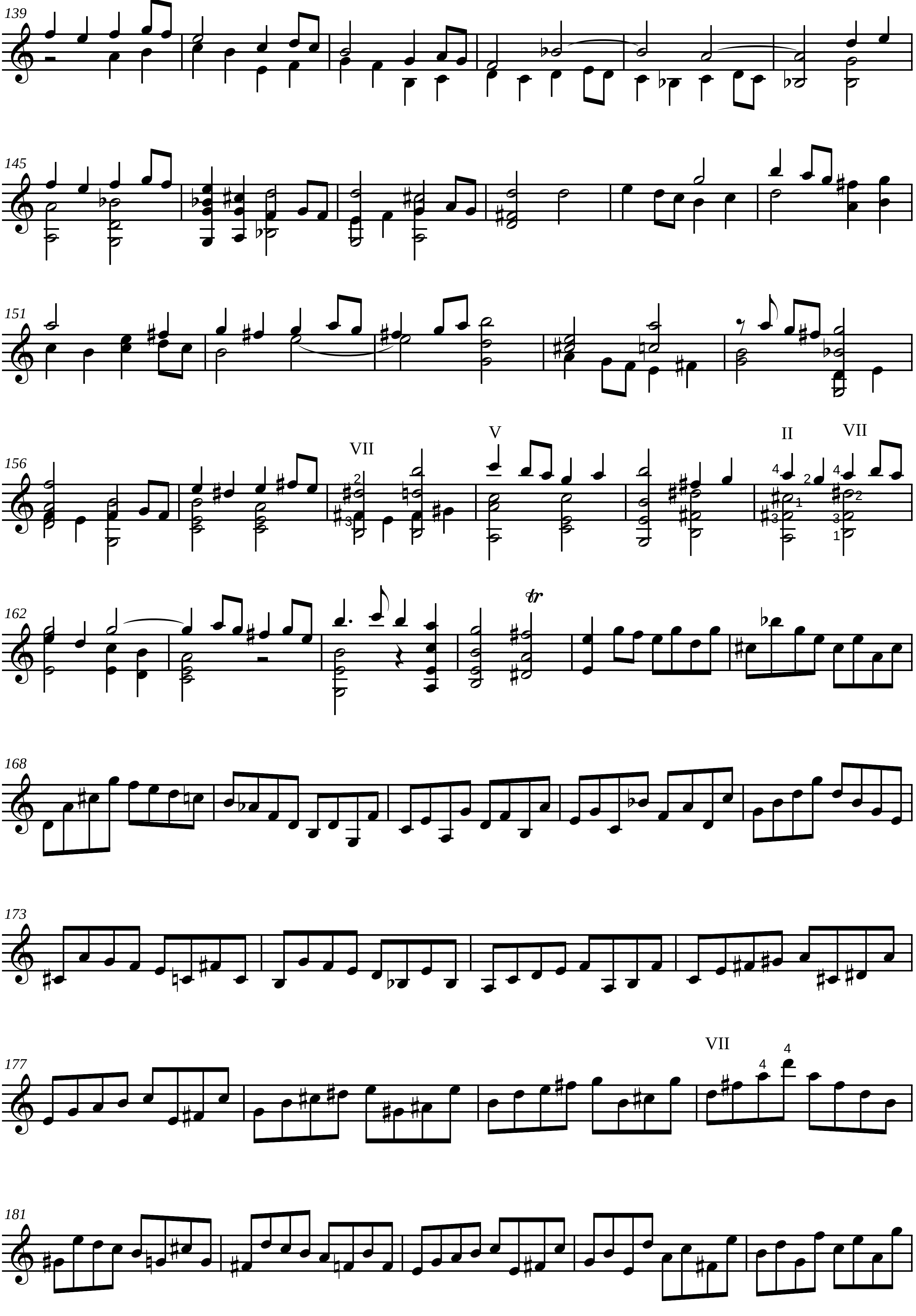
edited by
Jacopo Gianninoto

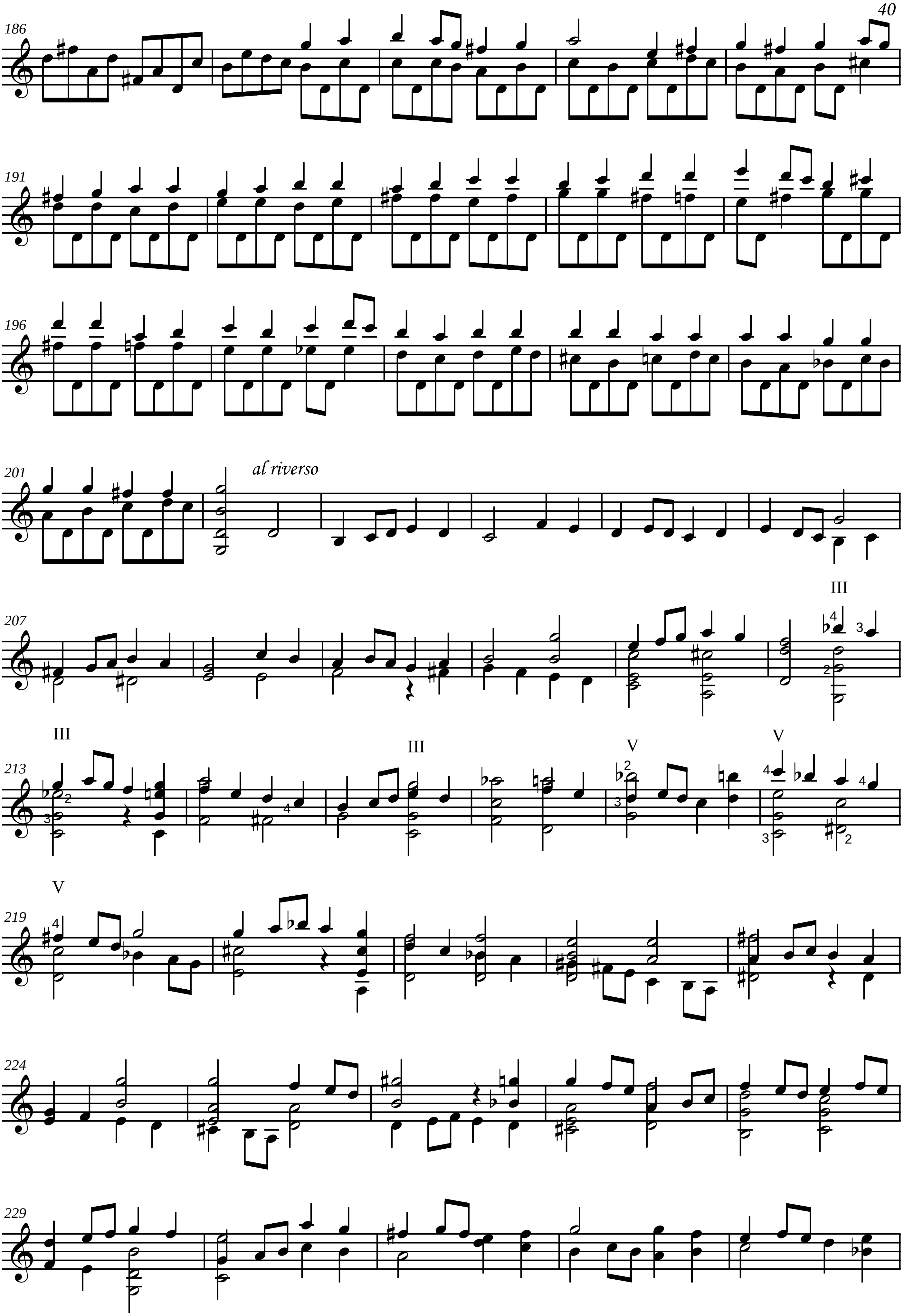
Fuga

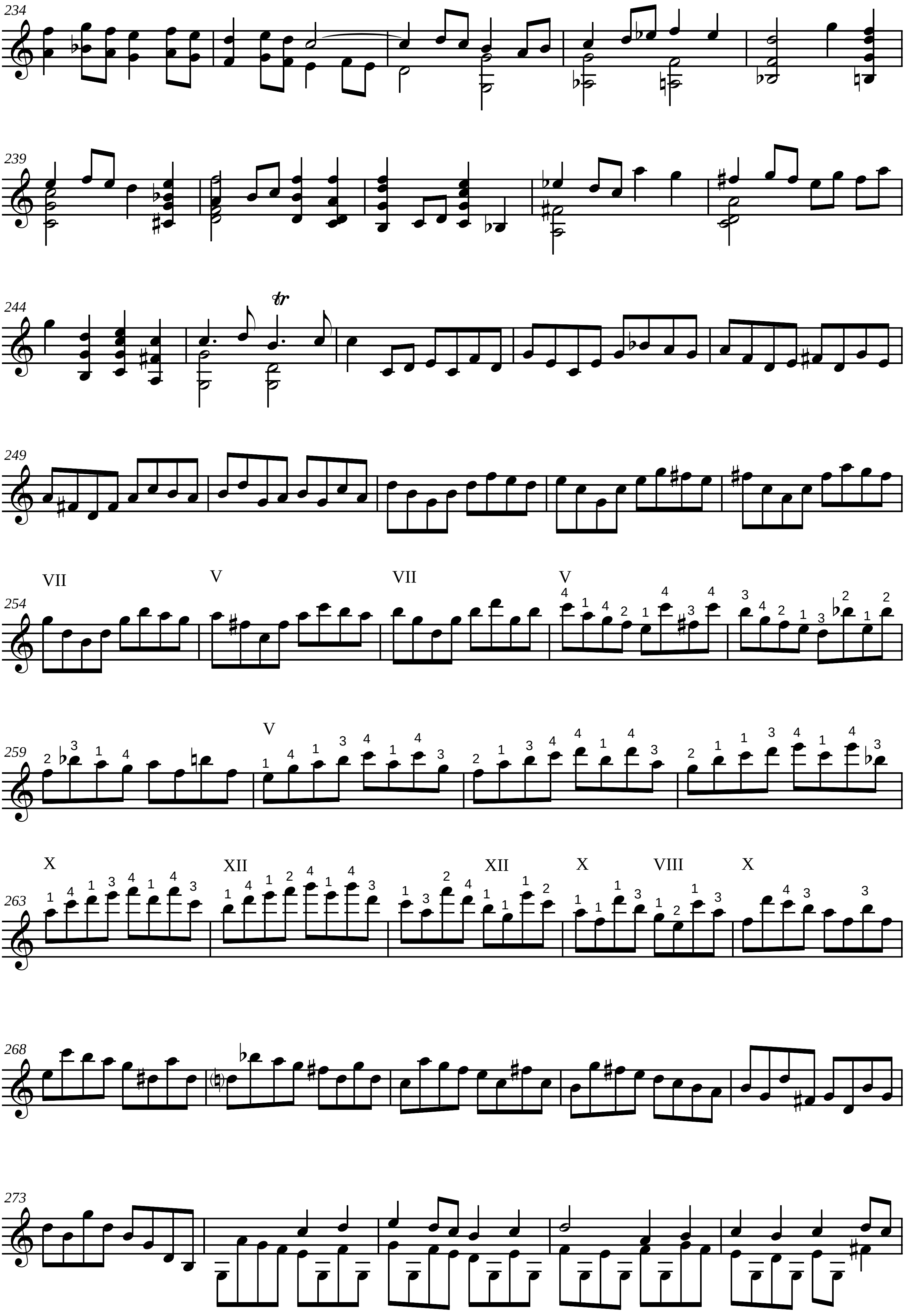

6
12
III
II
III
18
II
24
29
35
I
40
45

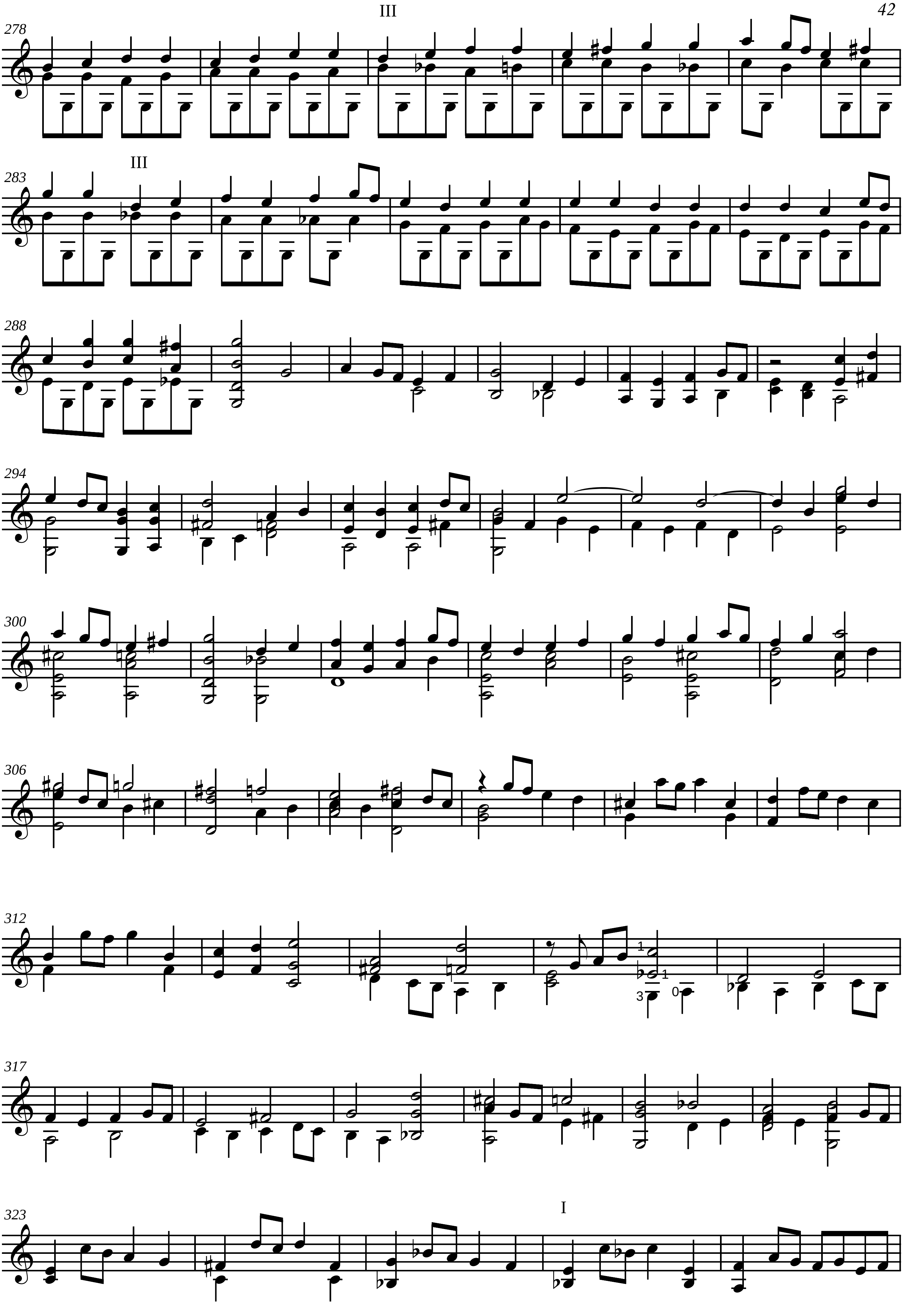

II
IV
III

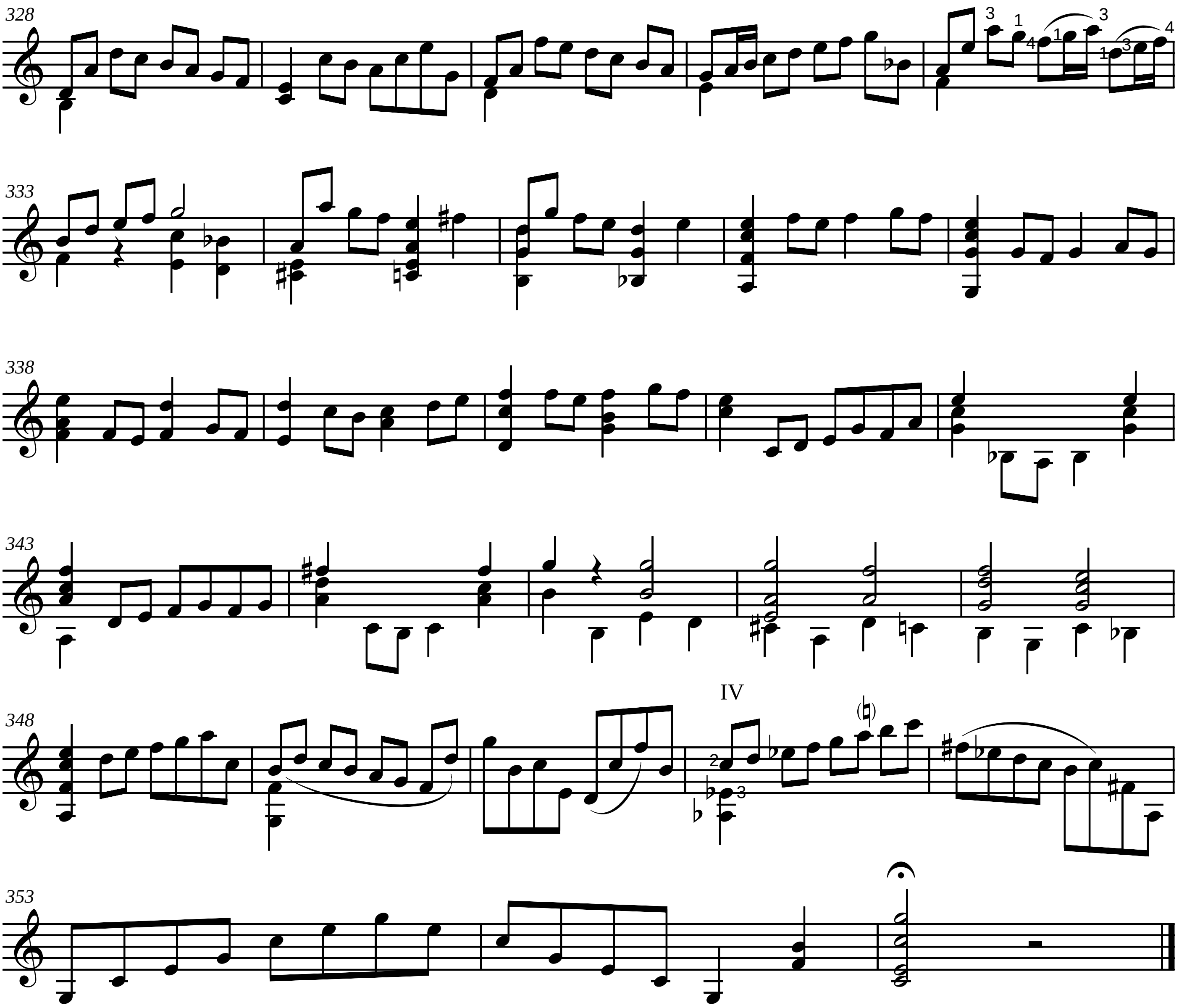

V
VII
VII
90
95
V
II
V
V
100
105
111
117
122
128
133


VII
V
II
VII
tr
VII

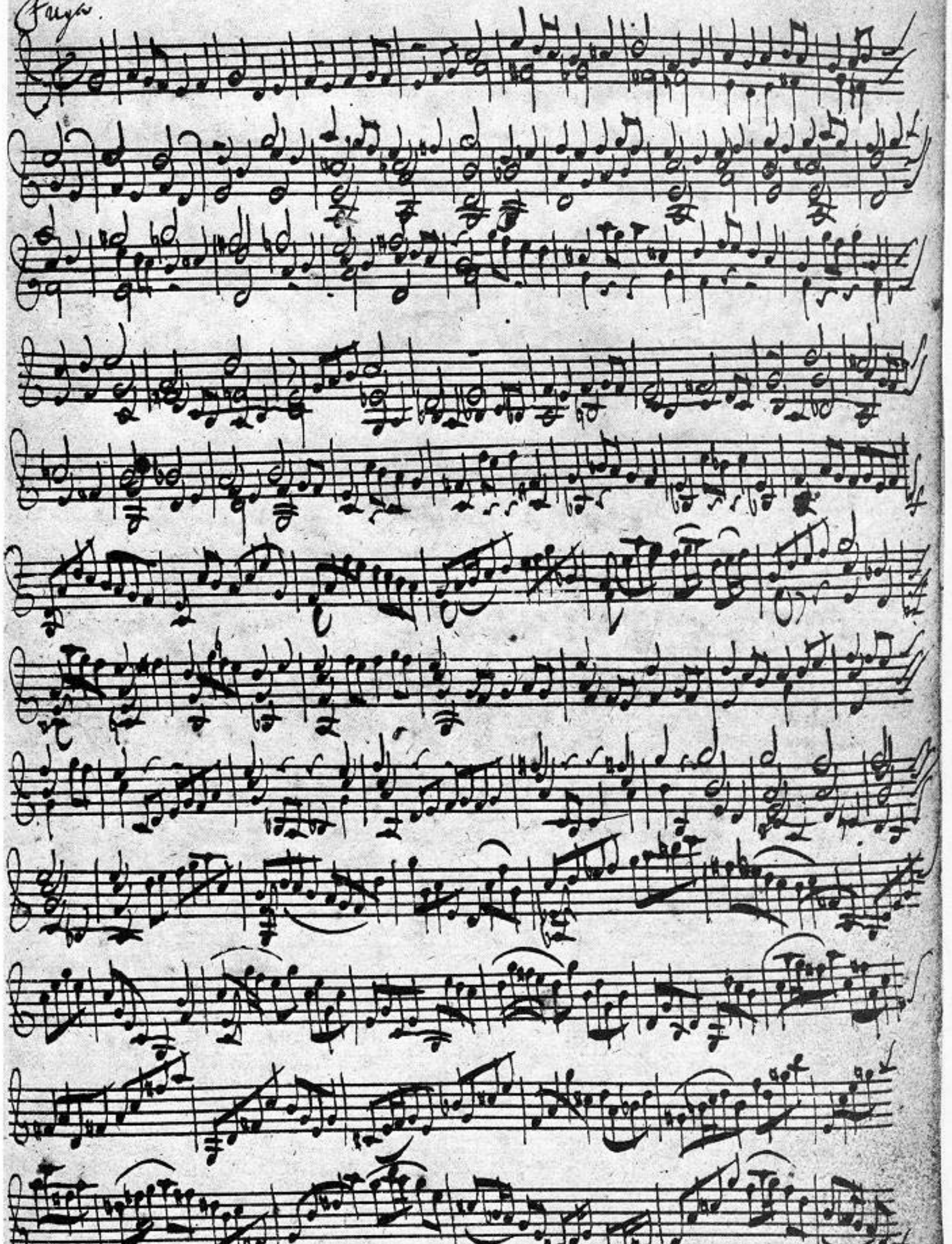

186
191
196
201
al riverso
207
III
213
III
III
V
V
219
V
224
229


234
239
244
tr
249
254
VII
V
VII
V
259
V
263
X
XII
XII
X
VIII
X
268
273


III
III
I


IV
(♮)

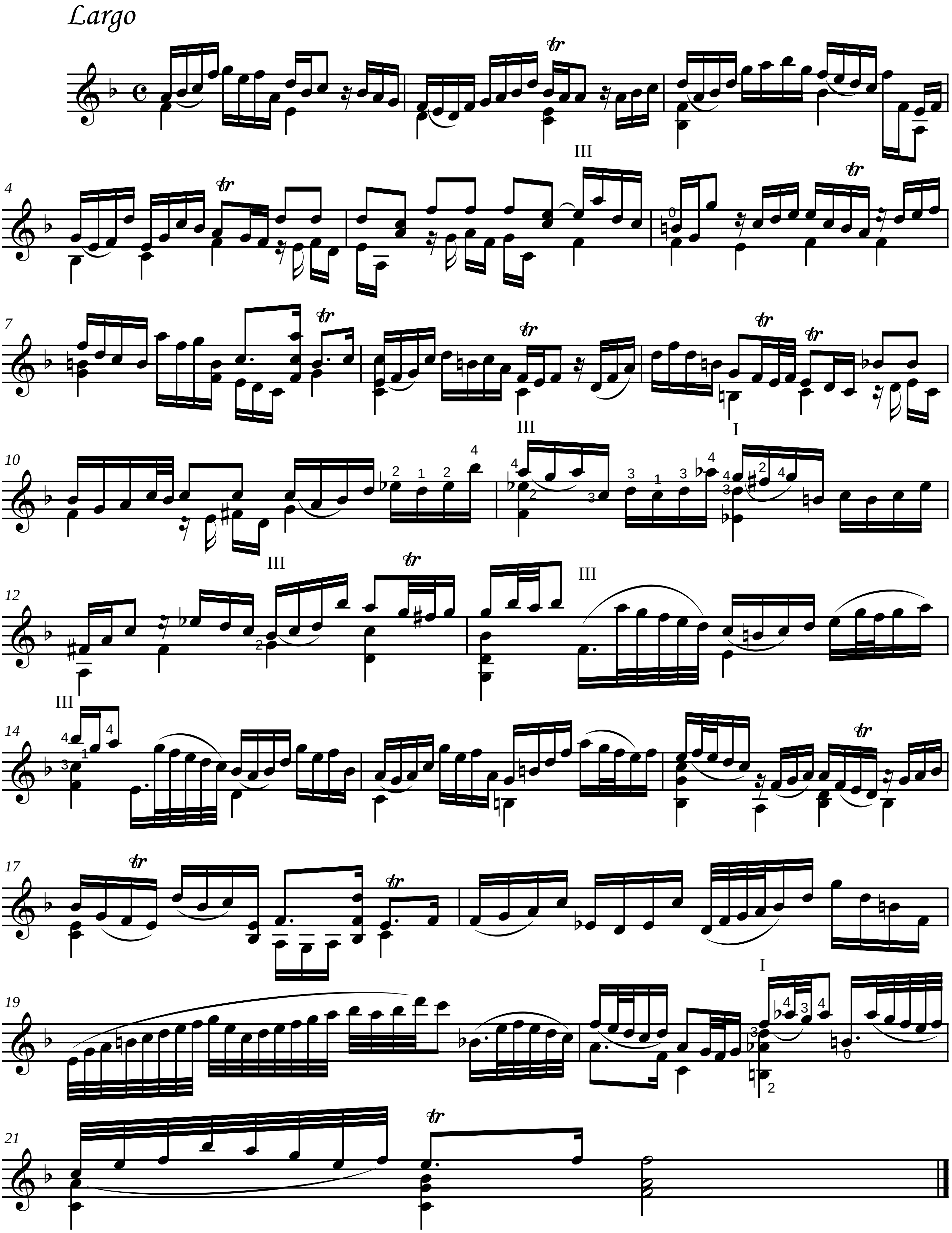
Fuga.



V. S. volti presto.

Sonata 3za a' violino solo
J.S. BACH - BWV 1005

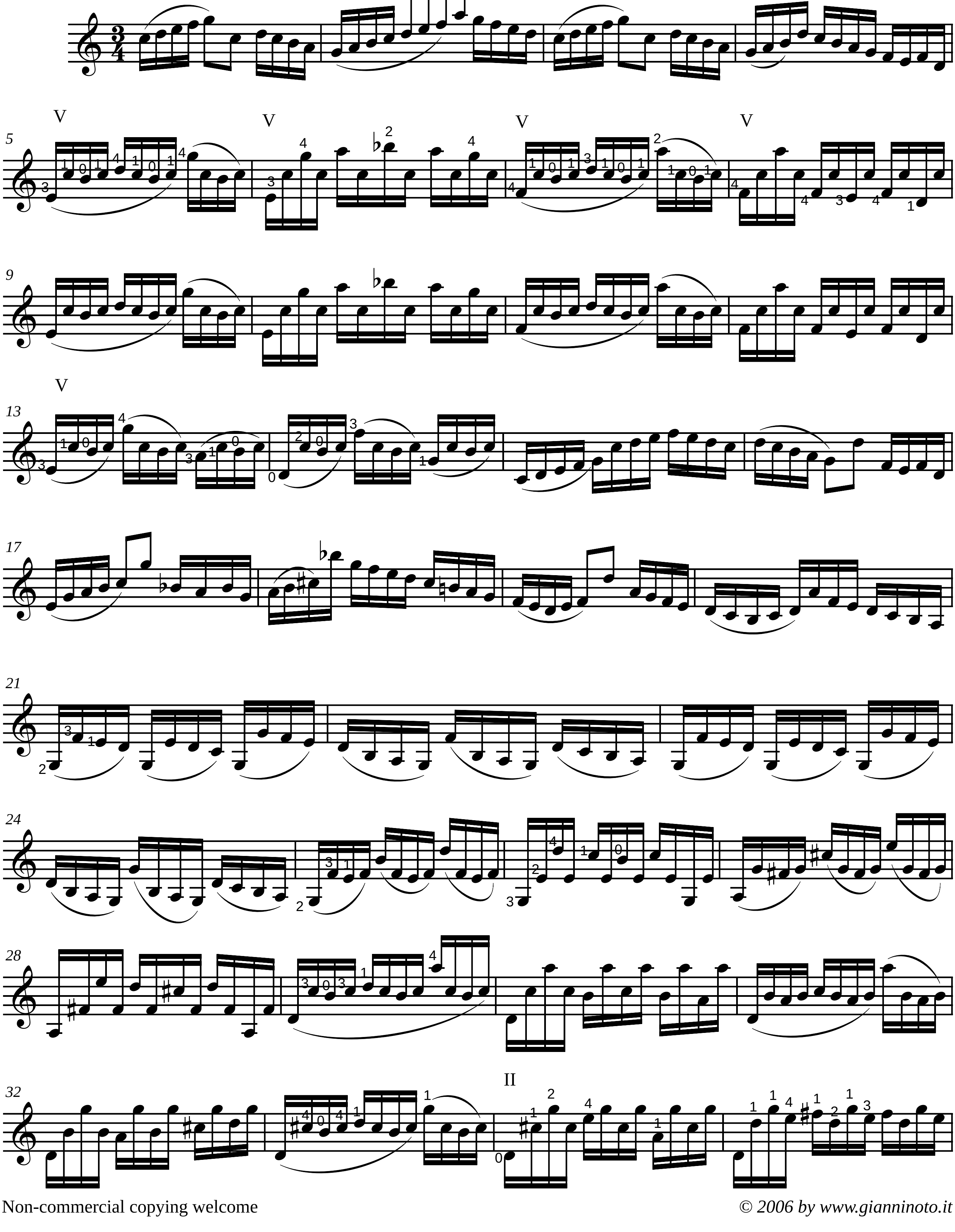
edited by
Jacopo Gianninoto

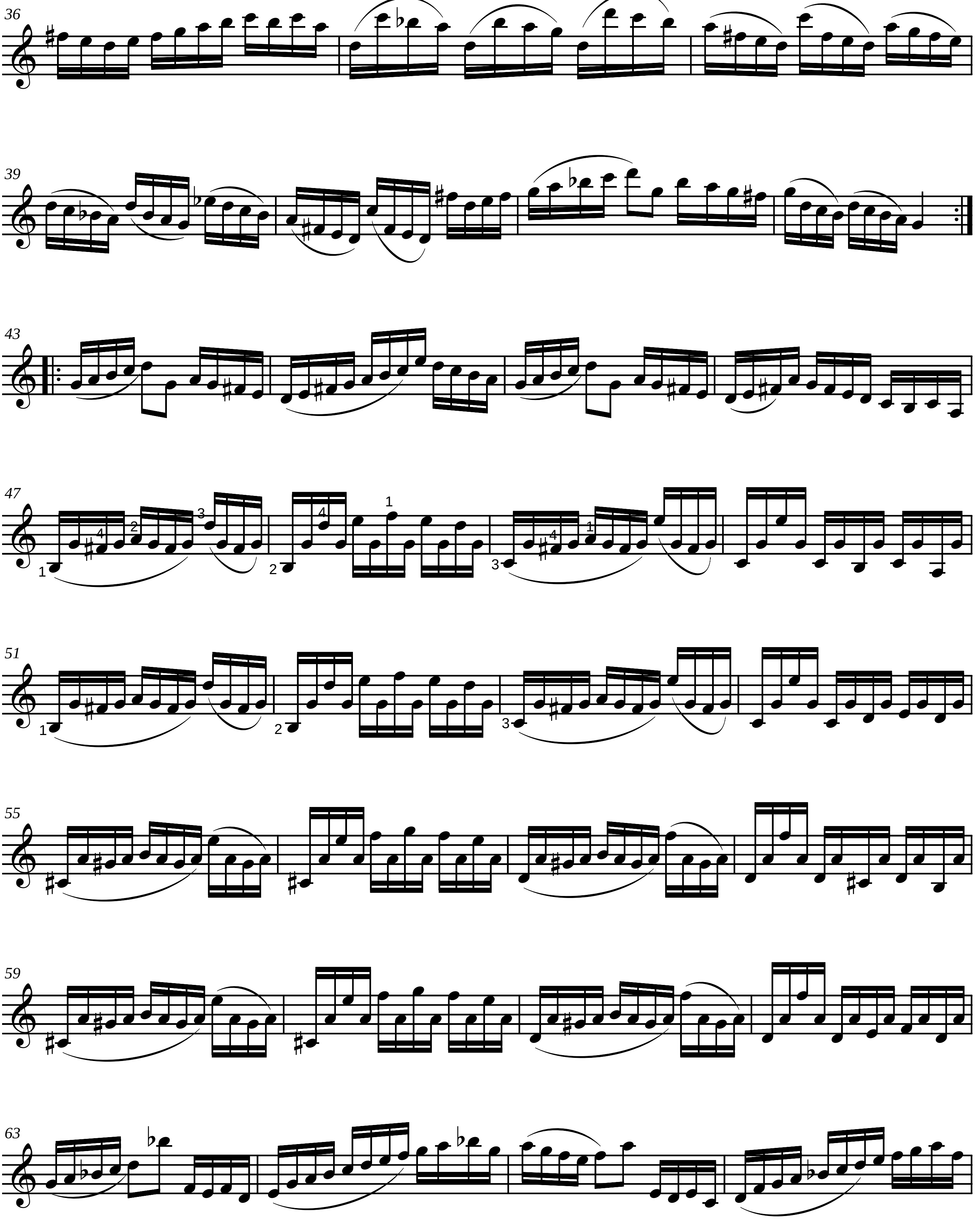

Largo
tr
III
I
4
7
10
12
14
17
19
21

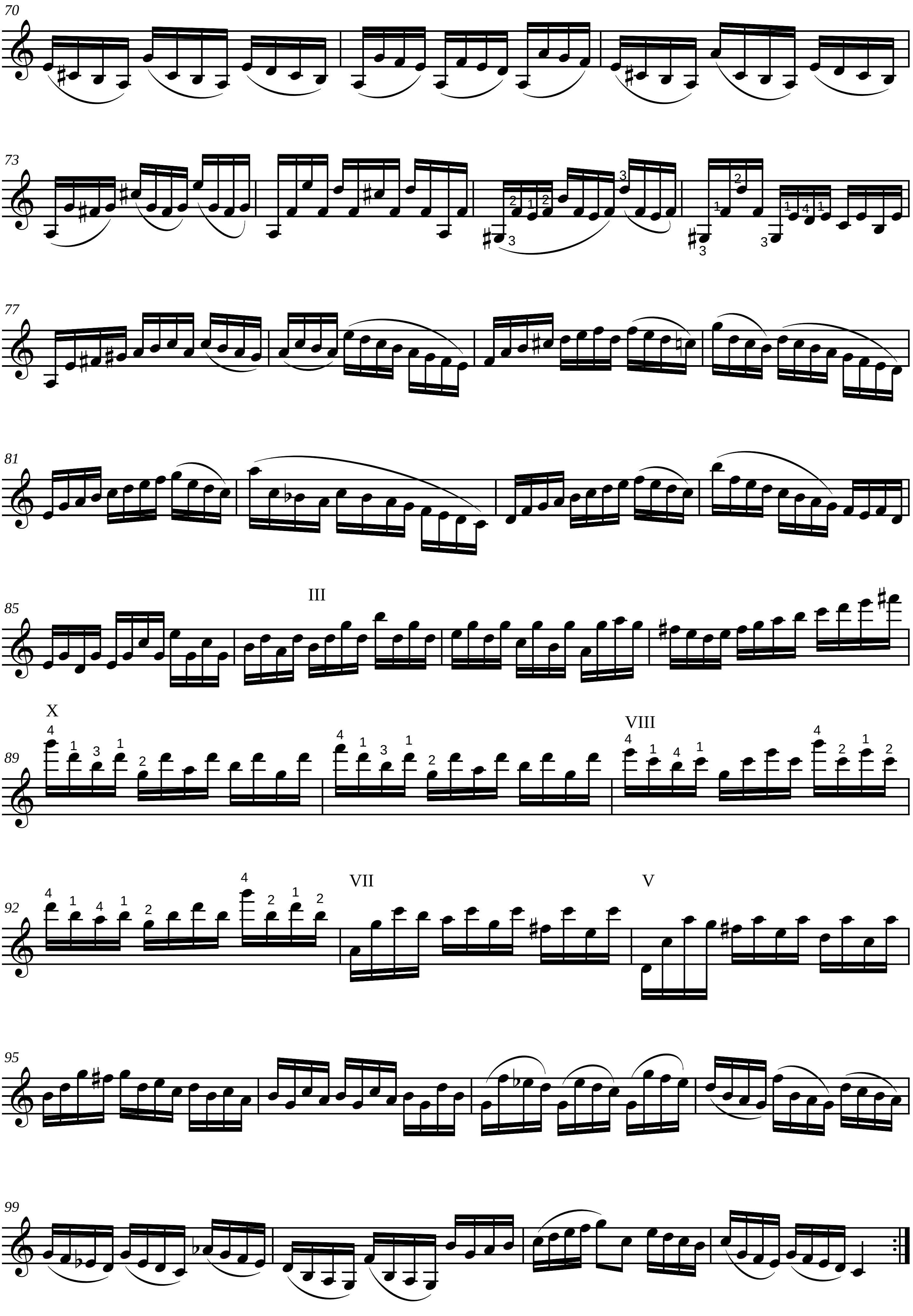
Sonata 3za a' violino solo
J.S. BACH - BWV 1005

edited by
Jacopo Gianninoto

Allegro assai


5
9
13
17
21
24
28
32
V
II




III
X
VIII
VII
V