J.S. BACH

The Complete Lute Works

transcribed for guitar by József Eötvös

Chanterelle

Johann Sebastian Bach

The Complete Lute Works
Sämtliche Lautenwerke

A performing edition
transcribed for guitar
by József Eötvös

Eine Aufführungs-Ausgabe
transkribiert für Gitarre
von József Eötvös

110
Chanterelle

Catalogue No. ECH 110
ISMN M-2049-199-6
distributed by:
Chanterelle Verlag
Postfach 103909, D-69029 Heidelberg, Germany

First Published 2002
Reprinted 2007
© Copyright 2002 by Chanterelle Verlag / Music Media Investments Ltd.

All International Rights Reserved

The name of the Transcriber must appear on all recordings
and on the programmes of public performances

Our Publications are available from all good music shops wordwide,
or in case of difficulty direct from the Publisher. Our mailing
catalogue is available free of charge on request,
or can be downloaded from our website at:

www.chanterelle.com

Contents · Inhalt

Introduction in German . . . . . *iv*

Introduction in English . . . . . *vi*

Suite BWV 995 . . . . . *14*
- *Prelude* 14
- *Allemande* 20
- *Courante* 22
- *Sarabande* 23
- *Gavotte I* 24
- *Gavotte II en Rondeau* . . 25
- *Gigue* 26

Suite BWV 996 . . . . . *29*
- *Praeludio* 29
- *Allemande* 32
- *Courante* 34
- *Sarabande* 36
- *Bourrée* 37
- *Gigue* 38

Suite BWV 996 (2nd Version) *41*
- *Praeludio* 41
- *Allemande* 44
- *Courante* 46
- *Sarabande* 48
- *Bourrée* 49
- *Gigue* 50

Suite BWV 997 . . . . . *53*
- *Prelude* 53
- *Fugue* 57
- *Sarabande* 64
- *Gigue* 66
- *Double* 68
- *Double (2nd version)* . . . 71

Preludium Fuga Allegro BWV 998 . . . . . *74*
- *Preludium* 74
- *Fuga* 77
- *Allegro* 83

Preludium Fuga Allegro BWV 998 (2nd version) . . *86*
- *Preludium* 86
- *Fuga* 89
- *Allegro* 95

Präludium C-Moll BWV 999 . . . . . *98*

Fuge BWV 1000 (after BWV 539 & 1001) *100*

Suite BWV 1006a *110*
- *Prelude* 110
- *Loure* 116
- *Gavotte en Rondeau* . . 118
- *Menuet I* 122
- *Menuet II* 123
- *Bourrée* 124
- *Gigue* 126

VORWORT

In der vorliegenden Ausgabe sind die Lautenwerke von J. S. Bach in der Bearbeitung für Gitarre zu finden. Über die Zweifel, für welches Instrument Bach diese Werke geschrieben hat, könnte man lange diskutieren. Sicher ist: sie sind nicht für die Gitarre geschrieben worden und Gitarristen, die diese Werke spielen, sollten sich darüber im klaren sein, dass sie eine Bearbeitung vor sich haben! Die meisten dieser Werke sind für Lautencembalo geschrieben – für ein Tasteninstrument mit Darmsaiten, das mit seinen Tonfarben die Laute imitieren sollte! Wir können die Werke also eigentlich – von der Bearbeitungsmethode her –, als Cembalowerke betrachten.

In der Tabelle (s. Seite x-xiii) sind alle mir bekannten Manuskripte angeführt. So ist sofort zu sehen, dass von Bachs Hand nur 3 Manuskripte dieser Werke stammen – **BWV 995**, **998**, und **1006a**. Die anderen Werke sind spätere Abschriften oder auch zeitgenössische Bearbeitungen des Originalwerkes.

Betrachten wir zuerst Bachs Originalmanuskripte:

Die Suite **BWV 995** könnte – auch nach Meinung von Lautenisten – ursprünglich für die Laute geschrieben worden sein. Das Werk passt gut auf die damals gespielte Laute. Auch auf dem Titelblatt steht: *"Pièces pour le Luth / à / Monsieur Schouster / par / J. S. Bach"*. Doch ist die Möglichkeit nicht ganz auszuschließen, dass dieses Werk auch für Lautencembalo geschrieben worden ist.

Die letzte Seite von Preludium-Fuge-Allegro **BWV 998** hat Bach selbst auf den unteren Rand der vorherigen Seiten, in deutscher Orgeltabulatur geschrieben. Hat er vielleicht dieses Werk doch für ein Tasteninstrument geschrieben? Das Hörerlebnis einer Interpretation auf dem Lautencembalo kann bei einer Diskussion sehr überzeugend wirken.

Der lange Triller in den bekannten 4 Takten aus der Gavotte en Rondeau **BWV 1006a** ist sicherlich nicht besonders leicht auf der Laute zu spielen ... auf dem Lautencembalo aber sehr gut! Bach hätte eine leichtere Lösung finden können – siehe die Violinen Fassung! – und daher ist für mich die Meinung, dass der Triller mit *"ribattuta"* gespielt wurde, nicht überzeugend genug. Diese Stelle läßt die Vermutung zu, das ganze Werk ist nicht für die Laute, sondern für ein Tasteninstrument komponiert worden. Darauf weist auch die Titelschrift aus dem 19. Jh. hin: *Suite pour le Clavecin composé par Jean Sebast. Bach. Original.*

Beschäftigen wir uns nun auch kurz mit den anderen Werken:

Die Suite **BWV 996** liegt in ihrer E-Moll Tonart sehr ungünstig, ja unspielbar auf der Barocklaute mit ihrer d-Stimmung. Wenn nicht schon in den ersten Sätzen, so doch spätestens bei der Gigue hatten wir auf jeden Fall unsere Zweifel, wenn wir diesen Satz auf der Laute spielen sollten. Es steht ja auch ein Hinweis da, allerdings mit einer anderer Handschrift: *"aufs Lautenwerck"*. (Lautencembalo.)

Die Suite **BWV 997** hat 16 (oder mehr?!) Abschriften – davon eine in französischer Lautentabulatur. Bei dieser Lautenversion fehlt die Fuge und das Double! Die anderen Abschriften sind oft auch nicht vollständig, aber bei diesen ist das Tasteninstrument (Cembalo oder Klavier) für das Spielen des Werkes genannt.

Das Preludium **BWV 999** könnte eine richtige Lautenkomposition sein. In seiner Tonart C-Moll ist es sehr gut auf der Barocklaute zu spielen.

Die Fuge **BWV 1000** ist wahrscheinlich eine zeitgenössische Lautenbearbeitung der Violinfassung, stammt in dieser Form aber nicht von Bach. An manchen Stellen vermute ich auch Schreibfehler, siehe das Thema im Takt 5! Nach unserem heutigen Geschmack ist das Werk auch sehr großzügig bearbeitet! Betrachten wir nun die Orgelfassung genauer: auch diese ist nicht von Bachs Hand. Sie ist – trotz der vielen "orgelartigen" Bewegungen - eine sehr an die Violine gebundene Fassung.

Ich möchte Ihnen keinesfalls die Lust am Spiel dieser Werke nehmen, vielmehr darauf hinweisen, wie viele Fragen über die Instrumentierung hier noch offen sind. Damit verlieren die Werke keinesfalls an Wert, sondern es ergibt sich ein besseres Verständnis beim Spielen dieser Werke, so hoffe ich. Da die damalige Bearbeitungspraxis so selbstverständlich war, kann ich mir gut vorstellen, dass Bach die Werke zwar für Lautencembalo geschrieben hat (wo er sich auch "zu Hause" fühlte), es aber für selbstverständlich hielt, dass ein Lautenist seine eigene Bearbeitung danach einrichten kann. Das bedeutet: auch wir können die Werke auf der heutigen Gitarre spielen, als ob sie Originalwerke wären. Das gleiche gilt für alle Bearbeitungen eines Werkes aus dieser - oder früheren - Epoche, unabhängig von der ursprünglichen Instrumentierung. Natürlich sollen die Werke die Struktur und den Charakter des Originals immer beibehalten.

Da die meisten Urtextausgaben leider zweifelhaft sind, habe ich hauptsächlich die von mir gefundenen Manuskripte benutzt. Oft ist die bei Bachs eigenen Manuskripten herrschende Klarheit, bei den von fremden Händen stammenden Abschriften verschwunden. Ich habe den Versuch gewagt, die bach´sche Klarheit an diesen Stellen wiederherzustellen. Diese Arbeit fiel mir viel schwerer, als die Bearbeitung der Goldberg-Variationen – einerseits das Verlassen der gitarristischen Hörgewohnheiten und eine Annäherung an die Werke, wie oben beschrieben. Andererseits hatte ich größere Zweifel als bei den Goldberg-Variationen: sollte man manche Sätze überhaupt auf der Gitarre spielen? Man muss manchmal zu viele Stellen dramatisch verändern, um einige Sätze irgendwie spielbar zu bekommen. Viele merken diese entscheidenden, großen Veränderungen in diesen oft gespielten Werken schon gar nicht mehr. Leider ist dies eine schlechte Seite der eingeprägten Hörgewohnheiten. Man soll zumindest immer genau wissen, was man spielen sollte und was man spielen kann, um die fehlenden Teile, Gesten und Stimmen "quasi" zu gestalten. Ich habe versucht die besten Lösungen zu finden, habe nochmals alle fraglichen Teile neu überdacht, um dem Original so nahe wie möglich zu kommen.

Die Chanterelle Faksimile-Ausgabe von Bachs Lauten Werken (ref.: ECH 112) zeigt die wichtigsten Original Manuskripte die in der Vorbereitung dieser Ausgabe verwendet wurden. Jeder, der diese Übertragungen spielt, kann jetzt diese Quellen konsultieren und überlegen, wie dieses oder jenes Problem gelöst werden kann. Ich bin sicher, daß dieses Vorgehen sowohl erfreulich als auch lohnend sein wird.

Ich gestehe, ich mag es nicht: Fingersätze schreiben! Höchstens – "aus Not" - die ganz Besonderen. Aber die Fingersätze müssen in Bachs Werken vollkommen an musikalische Vorstellungen gebunden sein. Fingersätze können viel helfen Musik verständlich zu gestalten, oder man kann durch sie die musikalischen Meinungen von anderen Gitarristen kennenlernen. So habe ich versucht – wie auch in der Ausgabe der Goldberg Variationen – einen sehr genauen Fingersatz in die Noten zu schreiben. Man kann aber auch hier viele andere Fingersatzlösungen finden! Ich selbst habe jeden Tag bei der Arbeit die Versuchung gespürt, dies oder das zu verändern... doch das geht nicht ewig so, man hat ja auch einen Abgabetermin beim Verlag! Also, diese Fingersätze sind wie Fotos meiner Ge-

VORWORT

In der vorliegenden Ausgabe sind die Lautenwerke von J. S. Bach in der Bearbeitung für Gitarre zu finden. Über die Zweifel, für welches Instrument Bach diese Werke geschrieben hat, könnte man lange diskutieren. Sicher ist: sie sind nicht für die Gitarre geschrieben worden und Gitarristen, die diese Werke spielen, sollten sich darüber im klaren sein, dass sie eine Bearbeitung vor sich haben! Die meisten dieser Werke sind für Lautencembalo geschrieben – für ein Tasteninstrument mit Darmsaiten, das mit seinen Tonfarben die Laute imitieren sollte! Wir können die Werke also eigentlich – von der Bearbeitungsmethode her –, als Cembalowerke betrachten.

In der Tabelle (s. Seite x-xiii) sind alle mir bekannten Manuskripte angeführt. So ist sofort zu sehen, dass von Bachs Hand nur 3 Manuskripte dieser Werke stammen – **BWV 995**, **998**, und **1006a**. Die anderen Werke sind spätere Abschriften oder auch zeitgenössische Bearbeitungen des Originalwerkes.

Betrachten wir zuerst Bachs Originalmanuskripte:

Die Suite **BWV 995** könnte – auch nach Meinung von Lautenisten – ursprünglich für die Laute geschrieben worden sein. Das Werk passt gut auf die damals gespielte Laute. Auch auf dem Titelblatt steht: *"Pièces pour le Luth / à / Monsieur Schouster / par / J. S. Bach"*. Doch ist die Möglichkeit nicht ganz auszuschließen, dass dieses Werk auch für Lautencembalo geschrieben worden ist.

Die letzte Seite von Preludium-Fuge-Allegro **BWV 998** hat Bach selbst auf den unteren Rand der vorherigen Seiten, in deutscher Orgeltabulatur geschrieben. Hat er vielleicht dieses Werk doch für ein Tasteninstrument geschrieben? Das Hörerlebnis einer Interpretation auf dem Lautencembalo kann bei einer Diskussion sehr überzeugend wirken.

Der lange Triller in den bekannten 4 Takten aus der Gavotte en Rondeau **BWV 1006a** ist sicherlich nicht besonders leicht auf der Laute zu spielen ... auf dem Lautencembalo aber sehr gut! Bach hätte eine leichtere Lösung finden können – siehe die Violinen Fassung! – und daher ist für mich die Meinung, dass der Triller mit *ribattuta"* gespielt wurde, nicht überzeugend genug. Diese Stelle läßt die Vermutung zu, das ganze Werk ist nicht für die Laute, sondern für ein Tasteninstrument komponiert worden. Darauf weist auch die Titelschrift aus dem 19. Jh. hin: *Suite pour le Clavecin composé par Jean Sebast. Bach. Original.*

Beschäftigen wir uns nun auch kurz mit den anderen Werken:

Die Suite **BWV 996** liegt in ihrer E-Moll Tonart sehr ungünstig, ja unspielbar auf der Barocklaute mit ihrer d-Stimmung. Wenn nicht schon in den ersten Sätzen, so doch spätestens bei der Gigue hatten wir auf jeden Fall unsere Zweifel, wenn wir diesen Satz auf der Laute spielen sollten. Es steht ja auch ein Hinweis da, allerdings mit einer anderer Handschrift: *"aufs Lautenwerck"*. (Lautenembalo.)

Die Suite **BWV 997** hat 16 (oder mehr?!) Abschriften – davon eine in französischer Lautentabulatur. Bei dieser Lautenversion fehlt die Fuge und das Double! Die anderen Abschriften sind oft auch nicht vollständig, aber bei diesen ist das Tasteninstrument (Cembalo oder Clavier) für das Spielen des Werkes genannt.

Das Preludium **BWV 999** könnte eine richtige Lautenkomposition sein. In seiner Tonart C-Moll ist es sehr gut auf der Barocklaute zu spielen.

Die Fuge **BWV 1000** ist wahrscheinlich eine zeitgenössische Lautenbearbeitung der Violinfassung, stammt in dieser Form aber nicht von Bach. An manchen Stellen vermute ich auch Schreibfehler, siehe das Thema im Takt 5! Nach unserem heutigen Geschmack ist das Werk auch sehr großzügig bearbeitet! Betrachten wir nun die Orgelfassung genauer: auch diese ist nicht von Bachs Hand. Sie ist – trotz der vielen "orgelartigen" Bewegungen - eine sehr an die Violine gebundene Fassung.

Ich möchte Ihnen keinesfalls die Lust am Spiel dieser Werke nehmen, vielmehr darauf hinweisen, wie viele Fragen über die Instrumentierung hier noch offen sind. Damit verlieren die Werke keinesfalls an Wert, sondern es ergibt sich ein besseres Verständnis beim Spielen dieser Werke, so hoffe ich. Da die damalige Bearbeitungspraxis so selbstverständlich war, kann ich mir gut vorstellen, dass Bach die Werke zwar für Lautencembalo geschrieben hat (wo er sich auch "zu Hause" fühlte), es aber für selbstverständlich hielt, dass ein Lautenist seine eigene Bearbeitung danach einrichten kann. Das bedeutet: auch wir können die Werke auf der heutigen Gitarre spielen, als ob sie Originalwerke wären. Das gleiche gilt für alle Bearbeitungen eines Werkes aus dieser - oder früheren - Epoche, unabhängig von der ursprünglichen Instrumentierung. Natürlich sollen die Werke die Struktur und den Charakter des Originals immer beibehalten.

Da die meisten Urtextausgaben leider zweifelhaft sind, habe ich hauptsächlich die von mir gefundenen Manuskripte benutzt. Oft ist die bei Bachs eigenen Manuskripten herrschende Klarheit, bei den von fremden Händen stammenden Abschriften verschwunden. Ich habe den Versuch gewagt, die bach´sche Klarheit an diesen Stellen wiederherzustellen. Diese Arbeit fiel mir viel schwerer, als die Bearbeitung der Goldberg-Variationen – einerseits das Verlassen der gitarristischen Hörgewohnheiten und eine Annäherung an die Werke, wie oben beschrieben. Andererseits hatte ich größere Zweifel als bei den Goldberg-Variationen: sollte man manche Sätze überhaupt auf der Gitarre spielen? Man muss manchmal zu viele Stellen dramatisch verändern, um einige Sätze irgendwie spielbar zu bekommen. Viele merken diese entscheidenden, großen Veränderungen in diesen oft gespielten Werken schon gar nicht mehr. Leider ist dies eine schlechte Seite der eingeprägten Hörgewohnheiten. Man soll zumindest immer genau wissen, was man spielen sollte und was man spielen kann, um die fehlenden Teile, Gesten und Stimmen "quasi" zu gestalten. Ich habe versucht die besten Lösungen zu finden, habe nochmals alle fraglichen Teile neu überdacht, um dem Original so nahe wie möglich zu kommen.

Die Chanterelle Faksimile-Ausgabe von Bachs Lauten Werken (ref.: ECH 112) zeigt die wichtigsten Original Manuskripte die in der Vorbereitung dieser Ausgabe verwendet wurden. Jeder, der diese Übertragungen spielt, kann jetzt diese Quellen konsultieren und überlegen, wie dieses oder jenes Problem gelöst werden kann. Ich bin sicher, daß dieses Vorgehen sowohl erfreulich als auch lohnend sein wird.

Ich gestehe, ich mag es nicht: Fingersätze schreiben! Höchstens – "aus Not" - die ganz Besonderen. Aber die Fingersätze müssen in Bachs Werken vollkommen an musikalische Vorstellungen gebunden sein. Fingersätze können viel helfen Musik verständlich zu gestalten, oder man kann durch sie die musikalischen Meinungen von anderen Gitarristen kennenlernen. So habe ich versucht – wie auch in der Ausgabe der Goldberg Variationen – einen sehr genauen Fingersatz in die Noten zu schreiben. Man kann aber auch hier viele andere Fingersatzlösungen finden! Ich selbst habe jeden Tag bei der Arbeit die Versuchung gespürt, dies oder das zu verändern... doch das geht nicht ewig so, man hat ja auch einen Abgabetermin beim Verlag! Also, diese Fingersätze sind wie Fotos meiner Ge-

VORWORT

In der vorliegenden Ausgabe sind die Lautenwerke von J. S. Bach in der Bearbeitung für Gitarre zu finden. Über die Zweifel, für welches Instrument Bach diese Werke geschrieben hat, könnte man lange diskutieren. Sicher ist: sie sind nicht für die Gitarre geschrieben worden und Gitarristen, die diese Werke spielen, sollten sich darüber im klaren sein, dass sie eine Bearbeitung vor sich haben! Die meisten dieser Werke sind für Lautencembalo geschrieben – für ein Tasteninstrument mit Darmsaiten, das mit seinen Tonfarben die Laute imitieren sollte! Wir können die Werke also eigentlich – von der Bearbeitungsmethode her –, als Cembalowerke betrachten.

In der Tabelle (s. Seite x-xiii) sind alle mir bekannten Manuskripte angeführt. So ist sofort zu sehen, dass von Bachs Hand nur 3 Manuskripte dieser Werke stammen – **BWV 995**, **998**, und **1006a**. Die anderen Werke sind spätere Abschriften oder auch zeitgenössische Bearbeitungen des Originalwerkes.

Betrachten wir zuerst Bachs Originalmanuskripte:

Die Suite **BWV 995** könnte – auch nach Meinung von Lautenisten – ursprünglich für die Laute geschrieben worden sein. Das Werk passt gut auf die damals gespielte Laute. Auch auf dem Titelblatt steht: *"Pièces pour le Luth / à / Monsieur Schouster / par / J. S. Bach"*. Doch ist die Möglichkeit nicht ganz auszuschließen, dass dieses Werk auch für Lautencembalo geschrieben worden ist.

Die letzte Seite von Preludium-Fuge-Allegro **BWV 998** hat Bach selbst auf den unteren Rand der vorherigen Seiten, in deutscher Orgeltabulatur geschrieben. Hat er vielleicht dieses Werk doch für ein Tasteninstrument geschrieben? Das Hörerlebnis einer Interpretation auf dem Lautencembalo kann bei einer Diskussion sehr überzeugend wirken.

Der lange Triller in den bekannten 4 Takten aus der Gavotte en Rondeau **BWV 1006a** ist sicherlich nicht besonders leicht auf der Laute zu spielen ... auf dem Lautencembalo aber sehr gut! Bach hätte eine leichtere Lösung finden können – siehe die Violinen Fassung! – und daher ist für mich die Meinung, dass der Triller mit *"ribattuta"* gespielt wurde, nicht überzeugend genug. Diese Stelle läßt die Vermutung zu, das ganze Werk ist nicht für die Laute, sondern für ein Tasteninstrument komponiert worden. Darauf weist auch die Titelschrift aus dem 19. Jh. hin: *Suite pour le Clavecin composé par Jean Sebast. Bach. Original.*

Beschäftigen wir uns nun auch kurz mit den anderen Werken:

Die Suite **BWV 996** liegt in ihrer E-Moll Tonart sehr ungünstig, ja unspielbar auf der Barocklaute mit ihrer d-Stimmung. Wenn nicht schon in den ersten Sätzen, so doch spätestens bei der Gigue hatten wir auf jeden Fall unsere Zweifel, wenn wir diesen Satz auf der Laute spielen sollten. Es steht ja auch ein Hinweis da, allerdings mit einer anderer Handschrift: *"aufs Lautenwerck"*. (Lautencembalo.)

Die Suite **BWV 997** hat 16 (oder mehr?!) Abschriften – davon eine in französischer Lautentabulatur. Bei dieser Lautenversion fehlt die Fuge und das Double! Die anderen Abschriften sind oft auch nicht vollständig, aber bei diesen ist das Tasteninstrument (Cembalo oder Klavier) für das Spielen des Werkes genannt.

Das Preludium **BWV 999** könnte eine richtige Lautenkomposition sein. In seiner Tonart C-Moll ist es sehr gut auf der Barocklaute zu spielen.

Die Fuge **BWV 1000** ist wahrscheinlich eine zeitgenössische Lautenbearbeitung der Violinfassung, stammt in dieser Form aber nicht von Bach. An manchen Stellen vermute ich auch Schreibfehler, siehe das Thema im Takt 5! Nach unserem heutigen Geschmack ist das Werk auch sehr großzügig bearbeitet! Betrachten wir nun die Orgelfassung genauer: auch diese ist nicht von Bachs Hand. Sie ist – trotz der vielen "orgelartigen" Bewegungen - eine sehr an die Violine gebundene Fassung.

Ich möchte Ihnen keinesfalls die Lust am Spiel dieser Werke nehmen, vielmehr darauf hinweisen, wie viele Fragen über die Instrumentierung hier noch offen sind. Damit verlieren die Werke keinesfalls an Wert, sondern es ergibt sich ein besseres Verständnis beim Spielen dieser Werke, so hoffe ich. Da die damalige Bearbeitungspraxis so selbstverständlich war, kann ich mir gut vorstellen, dass Bach die Werke zwar für Lautencembalo geschrieben hat (wo er sich auch "zu Hause" fühlte), es aber für selbstverständlich hielt, dass ein Lautenist seine eigene Bearbeitung danach einrichten kann. Das bedeutet: auch wir können die Werke auf der heutigen Gitarre spielen, als ob sie Originalwerke wären. Das gleiche gilt für alle Bearbeitungen eines Werkes aus dieser - oder früheren - Epoche, unabhängig von der ursprünglichen Instrumentierung. Natürlich sollen die Werke die Struktur und den Charakter des Originals immer beibehalten.

Da die meisten Urtextausgaben leider zweifelhaft sind, habe ich hauptsächlich die von mir gefundenen Manuskripte benutzt. Oft ist die bei Bachs eigenen Manuskripten herrschende Klarheit, bei den von fremden Händen stammenden Abschriften verschwunden. Ich habe den Versuch gewagt, die bach´sche Klarheit an diesen Stellen wiederherzustellen. Diese Arbeit fiel mir viel schwerer, als die Bearbeitung der Goldberg-Variationen – einerseits das Verlassen der gitarristischen Hörgewohnheiten und eine Annäherung an die Werke, wie oben beschrieben. Andererseits hatte ich größere Zweifel als bei den Goldberg-Variationen: sollte man manche Sätze überhaupt auf der Gitarre spielen? Man muss manchmal zu viele Stellen dramatisch verändern, um einige Sätze irgendwie spielbar zu bekommen. Viele merken diese entscheidenden, großen Veränderungen in diesen oft gespielten Werken schon gar nicht mehr. Leider ist dies eine schlechte Seite der eingeprägten Hörgewohnheiten. Man soll zumindest immer genau wissen, was man spielen sollte und was man spielen kann, um die fehlenden Teile, Gesten und Stimmen "quasi" zu gestalten. Ich habe versucht die besten Lösungen zu finden, habe nochmals alle fraglichen Teile neu überdacht, um dem Original so nahe wie möglich zu kommen.

Die Chanterelle Faksimile-Ausgabe von Bachs Lauten Werken (ref.: ECH 112) zeigt die wichtigsten Original Manuskripte die in der Vorbereitung dieser Ausgabe verwendet wurden. Jeder, der diese Übertragungen spielt, kann jetzt diese Quellen konsultieren und überlegen, wie dieses oder jenes Problem gelöst werden kann. Ich bin sicher, daß dieses Vorgehen sowohl erfreulich als auch lohnend sein wird.

Ich gestehe, ich mag es nicht: Fingersätze schreiben! Höchstens – "aus Not" - die ganz Besonderen. Aber die Fingersätze müssen in Bachs Werken vollkommen an musikalische Vorstellungen gebunden sein. Fingersätze können viel helfen Musik verständlich zu gestalten, oder man kann durch sie die musikalischen Meinungen von anderen Gitarristen kennenlernen. So habe ich versucht – wie auch in der Ausgabe der Goldberg Variationen – einen sehr genauen Fingersatz in die Noten zu schreiben. Man kann aber auch hier viele andere Fingersatzlösungen finden! Ich selbst habe jeden Tag bei der Arbeit die Versuchung gespürt, dies oder das zu verändern... doch das geht nicht ewig so, man hat ja auch einen Abgabetermin beim Verlag! Also, diese Fingersätze sind wie Fotos meiner Ge-

danken/Meinungen über diese Werke im Jahre 2001.

Gute Fingersätze sind die einfachste technische Lösung um die in der Musik enthaltene objektiv-akustische und subjektiv-emotionale Information auf dem Instrument dem Publikum zu vermitteln. Da Bachs Musik sehr komplex ist, sehen die Fingersätze oft nicht leicht aus. Auf den ersten Blick denkt man, es gäbe Dutzende leichtere Lösungen. Die folgenden wichtigen Fragen müssen aber gestellt werden: Entspricht diese Lösung der Musik vollkommen? Sind die melodischen und harmonischen Informationen gut zu erkennen? Entspricht der Fingersatz der Artikulation, wie ich sie mir vorstelle? (dem barocken Satzcharakter, der Stimmführung, dem Rhythmus und der Form, den Spannungsverhältnissen, usw.) Dann auch noch: Kann ich meine eigenen Gefühle/Gedanken dadurch vermitteln?

Für mich sind die Gedanken des Komponisten die "heiligsten". Die technischen Lösungen ordne ich dem völlig unter bis zu dem auf der Gitarre Machbaren und vielleicht manchmal darüber! Ich kann nicht einverstanden sein mit "erleichterten" Fingersätzen, da sie ein falsches Bild vom Werk vermitteln könnten!

Nun noch ein wenig über meine Gedanken/Leitfäden, die mich durch diese Werke geführt haben:

Die erste Frage: Wie wurde diese wunderbare Musik damals gespielt? Man liest alles darüber, was zu finden ist, und versucht das erlernte Wissen in sein barockes Musikbild einzubringen. Ein sehr wichtiges und oft vergessenes oder vernachlässigtes Problem auf der Gitarre ist die barocke Artikulation. Barockmusik auf der Gitarre gut zu spielen ist eine der schwierigsten Aufgaben, die man sich vorstellen kann! Sehen wir es aber in der richtigen Reihenfolge:

Diese Musik ist nicht für das Instrument Gitarre geschrieben worden. Die Barockmusik strebt ja sehr oft ein vom Instrument mehr oder weniger unabhängiges musikalisches Vorbild an, das von der Singstimme stammt und von der Renaissance geerbt wurde. Die Werke sind also nicht so instrumentenspezifisch, wie wir es aus der Romantik kennen. Die Schwierigkeiten der Interpretation haben einen anderen Charakter: Der lineare musikalische Verlauf nach kontrapunktischen Richtlinien steht im absoluten Vordergrund. Einzelne Stimmen auf verschiedenen Instrumenten zu spielen ist relativ einfach. Aber wenn wir mehrere Stimmen gleichzeitig zu führen haben, ohne das eine die andere beeinflussen kann/soll, - das ist schon viel komplizierter! Nehmen wir unser Instrument: die Gitarre. Wenn wir versuchen eine einzelne Stimme auf unserem Instrument zu spielen, treffen wir sofort auf enorme Schwierigkeiten. Manche Töne wollen ineinander klingen, manche nicht. Manche Töne bleiben an Obertönen auf den Basssaiten "hängen", es hallt und klingt ineinander – man hört die Fingersätze, aber nicht den musikalischen Zusammenhang heraus – es ist also verdammt schwer auf der Gitarre einstimmig zu spielen! Es ist kein Zufall, dass die Barockmusik auf dem Klavier ohne Pedal gespielt wird oder, dass die zwei wichtigsten Tasteninstrumente der Barockzeit, nämlich die Orgel und das Cembalo gar keine Pedale hatten, um die Töne ineinander klingen zu lassen! (Bei den anderen hauptsächlich einstimmig gespielten Instrumenten - Flöte, Violine, usw. – kommt dieser Effekt überhaupt nicht in Frage, das ist eindeutig, darüber spreche ich hier nicht.). Es ist gar nicht leicht, einen einzelnen Ton auf der Gitarre wiederzugeben! Jeder Ton, hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Wenn wir üben, beschäftigen wir uns viel mit dem Anfang eines Tones (Nagel oder Fingerkuppe, apoyando oder tirando, usw.), auch mit der Mitte (vibrato oder secco, etc.), aber nur wenig mit dem Ende (wie lang – oder besser gesagt: kurz - soll ich die Töne halten?). Auf unserem Instrument möchten die Töne manchmal selbstsüchtig weiterklingen, länger als gewollt und zwar nicht nach dem Sinn oder Anspruch der Musik, sondern nach dem Fingersatz. Die einfachste Melodie - will man sie *wirklich* einstimmig spielen - ist sehr schwer zu spielen, weil man weiterklingende Töne, leere Saiten und die Obertöne auf den Bassseiten ständig stoppen muß. Diese genaue Stimmführung zu verwirklichen gehört aber auch zum Fingersatz, steht aber nie in den Noten! Eine Melodie "singt" erst richtig auf der Gitarre wenn – unter anderem – immer nur ein Ton zu hören ist! (Singen wir ein wenig und wir merken es: niemals klingen mehrere Töne ineinander!) Wie ist es bei Bachs Musik? Bei seinen polyphonen Sätzen ist die Musik wie ein Chorstück, alle Stimmen singen nebeneinander aber jede von ihnen gleichzeitig nur einen Ton!
Manche sagen: das Zusammenklingen bzw. Ineinanderklingen der Stimmen gehört zur Gitarre, unser Instrument klingt eben so, wie die Laute auch. Es ist aber eine Schwäche der Laute und auch von unserem Instrument, die zu verbessern wäre! Wir brauchen nicht einmal eine andere Mechanik auf die Gitarre zu montieren, wie die Abdämpf- oder Pedalmechanik auf dem Klavier. Wir müssen nur unsere Finger sinngemäß benutzen. Noch eine Begründung, die hier zu Bachs "Lautenmusik" passt: Wenn dieses ineinander klingende Klangbild instrumentenspezifisch so wichtig gewesen wäre, hätte nicht auch das Lautencembalo diese Klangweise übernommen um die Laute besser imitieren zu können? Es hat aber nicht! Warum? Waren die damaligen Instrumentenbauer zu ungeschickt, um so eine Mechanik zu bauen? Nein, ich denke viel mehr, dass die Musiker (auch Bach) sich darüber gefreut haben, dass sie diese Schwäche der Laute am Lautencembalo umgehen konnten! Was auf einer Laute wegen der vielen Saiten unmöglich war und ist, wird auf der Gitarre mit nur 6 Saiten erst möglich! Warum sollten wir die Schwäche eines Instrumentes bei Bearbeitungen übernehmen, wenn das Werk womöglich gerade nicht für Laute, sondern für Lautencembalo geschrieben worden ist? Oder nehmen wir den Klang der Laute. Können wir auf der Gitarre die gleichen Töne ineinander klingen lassen die auch auf der Laute zusammen klingen? Benutzen wir also keinen ungewollten Pedaleffekt auf der Gitarre, lassen wir die einzelnen Stimmen wie Stimmen klingen, auch wenn es schwer herauszuarbeiten ist.

Das ist aber noch nicht alles, gehen wir weiter. Die Töne wurden in der Barockzeit voneinander mit Artikulationspausen getrennt, jeder Ton wird artikuliert. Es wurde kaum die (romantische) legatissimo benutzt wie wir es heute kennen. Von legato bis staccato ist die Palette sehr breit – wir haben die Wahl wie wir die Musik artikulieren möchte. Die Musik kann ihren wahren musikalischen Ausdruck erst dann vermitteln, wenn wir die richtigen Artikulationen benutzen. Die Komponisten geben uns in den meisten Fällen freie Hand – mit Einschränkungen: Natürlich müssen wir den Charakter der verschiedenen Satztypen beachten und auch einige zeitgenössischen traditionellen Artikulationen von Motiven oder musikalischen Bewegungen.

Die Ausnahmen von diesen Artikulationsregeln in der Barockmusik sind die schnellen Passagen oder schnelle Bewegungen, Triolen oder triolenartige Bewegungen - die sind legato zu spielen. Bögen zwischen zwei Tönen haben in der barocken Zeit meiner Meinung nach hauptsächlich nicht die Bedeutung, welche Töne wir legato zu spielen haben, sondern viel mehr welche Töne wir voneinander zu trennen haben! (die zwischen den Bogen stehenden!)

Weitere wichtige Ansichtspunkte wären:

Harmonischer und melodischer Ablauf in der Musik
Unterschied zwischen Betonung, und Spannung
Schichten in der Musik von Bach – als verdeckte Stimmen
Die Regeln der Appoggiatura in der Barockmusik und bei Bach
Verzierungen in der Barockmusik und bei Bach

Verständlicherweise kann ich diese wichtigen Punkte hier nicht ausführlich erklären, es ist zuwenig Platz. Über die detaillierten Möglichkeiten der Interpretation dieser Musik und der Barockmusik im Allgemeinen – bezüglich der Gitarre - werde ich in näherer Zukunft eine längere Arbeit schreiben und plane diese auch zu veröffentlichen.

Ich habe die Oktavierungen zum Notenbild geschrieben, mit einer "8" unter den Bassnoten, damit die Gitarristen, die eine mehrseitige Gitarre spielen auch besser zurecht kommen. Diese Stellen zu beachten ist auch nicht ohne Nutzen für Spieler mit sechsseitigen Gitarren!

Manche polyphone Sätze sind in 2 Systemen geschrieben: man kann sich von Anfang an den klaren visuellen Eindruck von den horizontalen Bewegungen der Stimmen einprägen. Ich bin sicher, dass diejenigen, die sich die Mühe machen ein Werk von einem Notenbild in 2 Systemen wie dieses zu erlernen, ein viel besseres Verständnis für Polyphonie haben werden! Beide Systeme sind ja im Violinschlüssel notiert, um es für Gitarristen einfacher zu machen.

Bei der Suite **BWV 996** und Preludium - Fuge - Allegro **BWV 998** habe ich zwei Versionen ausgearbeitet. Die eine ist - von der Scordatura her - die bekannte Version für Gitarre, die andere ist ein Versuch, um bestimmte musikalische Geschehen nicht verlieren zu müssen. Die Suite **BWV 1006a** ist nur mit fis-Scordatura geschrieben, da es sich ganz selbstverständlich ergibt und vieles leichter macht. Die Fingersätze enthalten natürlich die musikalischen Vorstellungen. Ein Beispiel dafür ist das Double bei der Suite **BWV 997**, wo die eine Fassung eine zweistimmige, die andere eine dreistimmige(!) Stimmführung ermöglicht!

Die Fuge **BWV 1000** habe ich stimmenmäßig neu strukturiert und ein Beispiel dafür gegeben, wie man die – bei Bach oft vorkommende – verdeckte (latente) Mehrstimmigkeit ausspielen kann. Ich habe es gewagt, da ich als Ausgangspunkt die Lautentabulatur genommen habe, und mir so eine bestimmte Freiheit der Stimmführung erlauben konnte. Diese Bearbeitungsweise kann auch als Beispiel für eine Interpretationsmöglichkeit aller anderen Werke Bachs dienen. Die eventuell notwendigen Veränderungen zum Original kann jeder nachvollziehen,

Sollten Sie den Wunsch haben, irgend welche Änderungen meiner Versionen vorzunehmen, finden Sie in unserer Faksimile Publikation leichten Zugang zu den originalen Handschriften.

Ich wünsche Ihnen viel Freude und Erfolg beim Spiel.

SCHALLPLATTENVERZEICHNIS

J.S. Bach: Goldberg Variations
J.S. Bach: Lute Works Vol.1 (BWV995-997)
J.S. Bach: Lute Works Vol.2 (BWV998-1006a) - in Vorbereitung
F. Chopin: Piano Works for guitar Vol.1
F. Chopin: Piano Works for guitar Vol.2
J. Brahms: Hungarian Dances

József Eötvös - Gitarre
Attacca Records

INTRODUCTION

This edition contains my arrangements for guitar of J.S. Bach's lute works.

Lengthy discussions can be held about the probable instrument for which Bach wrote these works – one thing is certain; they were not written for the guitar; those playing these works must be aware realise that in all cases these are *arrangements*.

Most of these works were for the Lautenwerk (the Lute-Harpsichord) – a keyed instrument with gut strings that could imitate the lute with its colourful sounds! We should thus bear in mind that these are harpsichord works when deciding how to arrange them for the guitar.

The table following this introduction (pp. x-xiii) lists all the manuscripts known to me. Straightaway it is noticeable that only 3 manuscripts of these works are in Bach hand – **BWV 995, 998 & 1006a**. The other works are copies and could also be arrangements made at that time.

First let us examine Bach's original manuscripts :

Lutenists are of the opinion that **BWV 995** was originally written for the lute. The piece suites the lute then in use. The manuscript has the title *"Pièces pour le Luth / à / Monsieur Schouster / par / J.S. Bach"*. It is possible that the piece was also written for the Lautenwerk.

At the foot of the last pages Bach himself re-wrote **BWV 998** in German organ tablature. Perhaps he also wrote this work for a keyboard instrument. The resulting interpretation on the Lautenwerk can be very convincing.

It is apparent that the long trills in the four famous bars from the Gavotte en Rondeau **BWV 1006a** are not easily playable on the lute, but sound extremely good on the Lautenwerk. Bach could easily have found an easier solution – e.g. as in the violin version – I do not share the opinion that the trills when executed with the so-called "ribattuta" work convincingly. This passage alone is sufficient to assume that the entire work was not composed for the lute but for a keyboard instrument. The 19th century title adds weight to my argument: *Suite pour le clavecin composé par J.S. Bach. Original.*

Now, take a quick look at the other works:

BWV 996 is written in E Minor which is highly unsuitable, wellnigh unplayable on the baroque lute which is tuned in D Minor. If we did not sense this already much earlier in the Suite, when we get to playing the gigue on the lute, the doubts grow. Also, but in a different hand, the inscription is added - *"aufs Lautenwerk"* (for the Lautenwerk).

BWV 997 has 16 (or more?!) titles – one of which is in French tablature. There is no fugue and double in this lute version! The other versions are often incomplete. However, in them a keyboard instrument (harpsichord or piano) is always indicated.

BWV 999 could be an original composition for the lute. Written in C minor, it plays well on the baroque lute.

BWV 1000 is probably a lute arrangement, from the period, of the violin version – this version is not Bach's own. Some parts seem to

me to be written inaccurately (see the theme in bar 5). Even by today's taste very generously arranged! On taking a look at the organ version, also not in Bach's hand it seems, despite its "organ-like" characteristics, to strongly relate to the violin version.

It is not my intention to stifle your enjoyment when playing these works. I merely want to indicate how many open queries there are regarding the original instrumentation. This does not mean that the works are de-valued in any way. I only wish to give you a deeper understanding when interpreting them.

In Bach's time it was quite normal to make adaptations or arrangements and I can quite imagine that when Bach wrote works for the Lautenwerk, an instrument on which he felt comfortable, he expected lutenists to make their own arrangements. Today, we can do the same and play these works on modern guitars just as if they were original works for this instrument. The same can apply to any arrangement, irrespective of original instrumentation and epoch. Naturally, the arrangements should always retain the structure and character of the originals.

Unfortunately, as I consider most of the Urtext editions to be dubious, I have based my work mainly on consultation of the original sources. Often the clarity quite evident in Bach's own manuscripts has been obscured when transcribed by others. In the present edition I have attempted to restore this. I found this task more difficult for the present edition than for my published arrangement of the Goldberg Variations. On one hand I was lacking the acquired "guitar sound" and the approach to the works as first heard or seen. On the other hand I had to contend with the bigger question (which did not arise with the above-mentioned work) of whether some movements should be played at all on the guitar. To make some movements playable at all, certain parts required drastic alteration. These works are so regularly performed that even these radical and decisive changes are generally no longer noticed (the down-side of "normal" listening habits). At least one ought to know precisely what *should* be played and what *can* be played to *somehow* reconstitute missing parts, gestures, voices, etc. I have tried to reconstruct the parts in question to arrive at the best solution which is closest to the original. A companion volume to the present edition (ref. ECH112) releases in facsimile the most important source manuscripts used in the preparation of this edition. Everyone playing these transcriptions can now consult the sources and ponder over how this and that can be resolved. I feel sure that this process will be both pleasurable and rewarding.

I admit that I do not like adding much fingering! Only if absolutely necessary and in special cases. However, the fingering in Bach's works must support absolutely the musical intentions or musical requirements. Fingering can be very helpful in understanding the music or obtaining the musical opinions of other guitarists. Thus I have tried – as in my Goldberg Variations edition – to add very precise fingering. Many other fingerings are also viable and I continually feel the urge to change fingering. However, as my publisher imposed a publication date, the present fingering is my state of thought in 2001!

Good fingering provides the easiest technical solution to convey the (objective) acoustic and (subjective) emotional information from the instrument to the public. As Bach's music is structurally complex, the fingering does not look or feel easy. At first sight, there seem to be dozens of easier solutions. However, the following important questions always need to be addressed: Is this solution totally appropriate to the music? Is the melodic and harmonic information easily recognisable? Does the fingering match the articulation to my expectations? (Baroque movement structure, vocal-leading, rhythm, form and style, tension, etc.). Moreover – can I thus adequately convey my own emotions and thoughts?

To me the composer's intentions are totally sacred. I suggest technical solutions which respect these and which work on the guitar. I cannot abide simplified fingering at the price of distorting the composition.

Here are a few ideas and thought processes that accompanied me during my work on this repertoire:

First question: how was this wonderful music played then? You should read up on this and attempt to integrate your acquired knowledge into your baroque musical concept. One very important and often forgotten or neglected problem is the application of baroque articulation to the guitar. To play baroque music well on the guitar is one of the most difficult things imaginable! We should see this in the right perspective: This music was not written for the guitar. However, instrumental baroque music often demands a more or less independent musical style that derives from singing and was inherited from the Renaissance. The pieces are not so instrument specific as in the Romantic period. The interpretational difficulties are different. The linear musical flow, based on the rules of counterpoint has to be kept absolutely in the foreground. To play single voices on various instruments is relatively simple. However, when we need to play several voices at the same time – totally independently of each other – that is much more complicated!

In the case of the guitar, when we try to play only a single voice on our instrument, we come across enormous difficulties. Some notes blend into others, some do not, some notes sound in harmonic sympathy with the overtones from the bass strings, they all echo and blend. The fingering can be heard but not the musical continuity. It seems extraordinarily difficult to play single voices on the guitar! It is no coincidence that baroque music is played on the piano without pedal, or that both main keyboard instruments of the baroque, ie the organ and the harpsichord, had no pedals to enable the merging of notes. With most other solo instruments (flute, violin, etc) this is not a problem and it is clear I am not talking about them here.

It is not at all easy to play single notes on the guitar. Notes – each and every note – has a beginning, a middle and an end. When we practise, most guitarists are preoccupied with the beginning stage (nail or skin, apoyando or tirando, etc.) also with the middle (how long shall I hold the note? *Vibrato* or *secco*, etc.) But hardly ever with the end. How long? Or better expressed, how short should the note sound? On our instrument the note in question can continue sounding at will, longer than desired and not always in accordance with the meaning or requirements of the music, but based on the fingering. Even the simplest melody is very hard to play when it is really played as a single voice and when open strings, bass overtones and other undesirable sounds have to be damped. The achievement of this precise voice-leading depends on the fingering and is not on the notes! A melody starts to sing on the guitar when – among other factors – only one note can be heard at a time. When we sing this is immediately apparent! More than one sound is never audible at the same time.

How is all this as far as Bach's music is concerned? In his polyphonic movements his music resembles a Choral, all the voices sound together, but within each voice, *only one tone at a time* is heard!

Many say that this is how the guitar is and how it *should* sound – the same goes for the lute. Is this not however a weakness of the lute and also of the guitar which needs to be remedied? We do not have to fit a damping device to the guitar like the pedal mechanism of the piano to achieve this – we only need to use our fingers properly, another argument which equally applies to Bach's "lute music".

If this type of harmonic sound with overlapping notes was so instrument specific, the Lautenwerk could have been constructed in such a way to enable it to imitate the lute better? But it was not! Why? Were the instrument makers of those times not capable of constructing such an instrument to this specification because of mechanical or other limitations? No, I believe it is more likely that the musicians of the time, including Bach, were so delighted that with the Lautenwerk they could circumvent this inherent weakness of the lute!

What was and is impossible on the lute because of the multiple strings becomes possible on the six-string guitar! In making an arrangement, why should we adopt the weakness of an instrument, when the piece was probably not intended for it but for another? Take the sound of the lute. Should we let notes blend into each other? Did Bach care about this?

In conclusion, on the guitar we will consciously avoid all unwanted pedal effects. We will make the voices sound like voices even when this is difficult to achieve.

But this is not all! We must further consider that in the Baroque, notes were separated from another by articulation rests, each tone was "articulated". What does this mean? It means that notes are separated from one another, each tone is articulated, the Romantic legatissimo was hardly used as we know it today. The palette is extensive – from *legato* to *staccato* – we can choose how we articulate the music. We must do this so that the true musical expression, as intended by the composer is respected. In most cases, composers give us a free hand, limited, of course, by the nature and characteristics of the different movements.

Fast passages or fast series of notes such as triplets or similar are exceptions to the articulation rules in Baroque music – they should be played legato. Slurs in the Baroque do not mean in my opinion which notes are to be played legato but more, which notes are to be separated from another, ie those without slurs!

Further important considerations are:

The harmonic and melodic flow of the music
Contrast between accentuation and tension
The layers of music in Bach – hidden voices
The rules concerning appoggiatures in Bach and the Baroque
Ornamentation in Bach and the Baroque.

Due to lack of space, I cannot explain these important points in detail. I am planning to write at length and in detail on the interpretation of this music and Baroque music generally. I intend to publish this soon.

For guitarists with more than six strings I have indicated octave ossias with an "8" under the bass. However, guitarists who play a six-string guitar can also make some use of these indications.

Some polyphonic movements are written in two staves in order to enforce the clear visual impression of the horizontal lines from the start. I am sure that those who make the effort to learn a piece from this presentation will gain a far better understanding of polyphony! Both systems are in the treble clef which makes them no more difficult to read for guitarists.

I present two versions of **BWV 996** & **998**. One uses a popular scordatura and is a well-known guitar solution. The other is an attempt to retain special musical effects. **BWV 1006a** is only presented with an F-sharp *scordatura* which comes naturally and greatly facilitates its performance. The fingering supports the musical intention. One example is the Double in **BWV 997**, where one version is presented in two voices and the other in three voices(!).

I have restructured the voice leading in the Fugue from **BWV 1000** and shown how it is possible to play the latent polyphony which can so often be found in Bach. I have worked from the original lute tablature, and allowed myself some freedom in the polyphony. This treatment can also serve as an example to be applied to transcribing other works by Bach.

Should you wish to make any changes to my versions you can consult our companion facsimile publication for easy access to the source material.

I wish you pleasure and success in playing this repertoire.

József Eötvös
Budapest, 9. Juli 2001

DISCOGRAPHY

J.S. Bach: Goldberg Variations
J.S. Bach: Lute Works Vol.1 (BWV995-997)
J.S. Bach: Lute Works Vol.2 (BWV998-1006a) - in preparation
F. Chopin: Piano Works for guitar Vol.1
F. Chopin: Piano Works for guitar Vol.2
J. Brahms: Hungarian Dances

József Eötvös - Guitar
Attacca Records

Anerkennung · Acknowledgements

Ruth Patzelt
Jean Baumgarten
The Metropolitan Museum of Art, New York

cover painting
Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)
"The Musicians", c.1595
reproduced by kind permission of
The Metropolitan Museum of Art, New York

Quellen zu Bachs Lautenwerken
The Sources for Bach's Lute Works

Titel Title	(Lauten?) Manuskripte (Lute?) Manuscripts	Wo Where	Katalog Nr. Catalogue No.	Original Titel Original Title	Entstehungs- datum Dated	Versionen für andere Instrumentalbesetzungen Versions for other instruments
Suite in G minor BWV 995	**Original Manuskript von JSB**	Bibliothèque Royale Brussels	Stempel: II.4085 (Fétis-Katalog: No. 2910)	Pièces pour le Luth / à / Monsieur Schouster / par / J.S. Bach J. S. Bach	1727-1731	Suite in C minor BWV 1001 Für Cello 1718-23, Copie: Anna Magdalena Bach Ms.P. 269
	Anonymus französischer Tabulatur Anon French Tablature	Musikbibliothek, Leipzig	Becker III,II.3	G mol Pieces pour le lut par Sre J. S. Bach		Johann Peter Kellner (1705-1772) Ms. P. 804
						Anonymus (2. Hälfte des 18. Jh.) Anon, 2nd half of 18th.C.
Suite in E minor BWV 996	Kopie: Johann Gottfried Walther (1684-1748)	Deutsche Staatsbibliothek, Berlin	Mus. Ms. Bach P. 801	Praeludio – con la Suite / da / Gio: Bast. Bach (Darunter, mit anderer Handschrift:) „aufs Lautenwerk") (Including another Ms with inscription "for the Lautenwerk" added)	1708 -1717	
	Heinrich Nikolaus Gerber (1702-1775)	Ursprung von der Ausgabe von 1888 Das Original ging verloren (Original is lost)		Verlegt im Jahre 1888 von Hans Bischoff (published 1888 by Hans Bischoff)		
	Anonymus (2.Halfte von 18. Jh.) (Anon, 2nd half of 18th C.)	Bibliothèque Royale Brussels	Ms.II.4093 (Fétis-Katalog: No.: 1960? 2960?)			

Partita in C minor BWV 997	Französischer Tabulatur: Johann Christian Weyrauch *Nur die Sätze: 1, 3, 4.!* *Only Movs: 1, 3, 4 !*	Musikbibliothek, Leipzig	Stempel /Stamp: Sammlung Becker III.11.5.	Partita / al / Liuto Composta dal / Sig.re Bach	Nach 1740	Sonata (Suite) in C minor BWV 997 Für Cembalo 1738-1741 For Harpsichord 1738-41 Kopie:
						Johann Friedrich Agricola Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin Stempel/Stamp: Mus.Ms. Bach P 650 Titel: (Handschrift/Ms von C.Ph.E. Bach) C moll Praeludium, fuge, Saraband, und Gigue/ fürs/ Clavier, /Von J.S. Bach
						Anonymus/Anon. (1836) Hessische Landes,- und Hochschulbibliothek, Darmstadt Mus.Ms.1322 (Fuga unvollkommen/ Fugue incomplete)
						Anton Werner (19.Jh./19.C) StPreuK – MMs. Bach P 308
						Anonymus (19.Jh.) StPreuK – MMs. Bach P 552 (Sätze/Movs: 1, 2, 3)
						Anonymus/Anon. (Spät 18.Jh./Late 18th C.) Deutsche Staatsbibl. Berlin Mus Ms. 30169 (Sätze/Movs: 4, 5)
						G. H. Moering? (18.-19.Jh / 18-19th. C.) StPreuK – MMs. Bach P 513 (Sätze/Movs: 4, 5)
						Anonymus/Anon. (Frühe 19.Jh. / Early 19th.C.) Musikbibliothek Leipzig Ms.2a (Sätze/Movs: 2, 3)
						Anonymus / Anon. (Frühe 19.Jh. / Early 19. C.) Konegliche Bibl. Kopenhagen C,I, 105 Weyses Samling (2. Satz/Mov.)

						Anonymus / Anon (Ende 18. Jh. / End of 18th. C.) StPreuK MMs. Bach P 7, P 286 (2 Fuga Versionen)
						Anonymus /Anon (18.Jh. / 18th.C.) Hochschule der Künste, Berlin (2 Fuga Versionen)
						Johann Philipp Kimberger (1721-1783) StPreK, MMs. P 218 Titel: Klavier = Sonata/von/Joh.Sebastian Bach
						Anonymus/Anon (18.Jh./18th.C.) (Privat Sammlung / Private collection)
						Anonymus/Anon (18. Jh./18th.C.) Deutsche Staatsbibl. Berlin Am. B. 549-550
						Friedrich August Grasnick (19. Jh./19th.C.) StPreuK – MMs. Bach P 413
Prelude, Fugue, Allegro BWV 998	**Original Manuscript von JSB** Das Ende vom Allegro (Takt 76.-96.) ist mit deutscher Orgel-tabulatur auf die Ränder der vorigen Seiten geschrieben worden. C.Ph.E.Bach hat es auf Notenbild umgesetzt, was aber verloren ging. (at the end of the Allegro (bars 76-96) there is German organ tablature. The following inscription is written. "C.P.E. Bach transcribed this in notation, but it has been lost)	Ueno Gakuen College, Tokyo Cím: 24-12, Higashi Ueno 4-chome, Taito-ku, Tokyo 110, Japan	keine/none	Prelude pour la Luth ò Cembal. Par J. S. Bach	1740 - 1745	
Prelude in C -minor BWV 999	Kopie: Johann Peter Kellner (1705-1772)	Staatsb. Preuss. Kulturbesitz, Berlin oder/or Deutsche Staatsbibl. Berlin?	Stempel/Stamp: M.Ms. Bach P804	Praelude in C mol / pour La Lute / di / Johann Sebastian Bach	um 1720	

Fugue in G minor BWV 1000	Französischer Tabulatur / French Tablature Johann Christian Weyrauch	Musikbibliothek Leipzig	Stempel / Stamp Sammlung / Collection Becker III.11.4	Fuga / Del signore Bach	Um 1725 c.1725	Fugue in D minor BWV 539 Für Orgel - 1724-25, Kopie StPreuK - MMs. Bach P 213
	Carl Ferdinand Becker (1804-1877)					Fugue in G minor (2. Satz/2nd Mov. von/from BWV 1001 Violine Solo Sonate) **Original Manuskript von JSB** Deutsche Staatsbibl. Berlin, Mus. Ms. Bach P. 297 oder/or StPreuK – MMs. Bach P 967?
	Anonymus XIX. sz. Anon 19th. C.	Musikbibliothek Leipzig	Poel. Mus. Ms. 30, 2			Kopie: Anna Magdalena Bach Um 1725-34 StPreuK – MMs. Bach P 268
						Anonymus/Anon StPreuK – MMs. Bach P 267
						Johann Peter Kellner - 1726 StPreuK - MMs. Bach P 804
Suite in E major BWV 1006a	Original Manuskript von JSB	Musashino-Musik-akademie Nerima-ku, Tokyo	Stempel / Stamp: Littera rara vol. 2-14	**Ohne Titel / Untitled Geschrieben im 19.Jh. / written in the 19th.C.: Suite pour la Clavecin composé par Jean Sebast. Bach. Original.**	Um 1740 c.1740	**Original Manuskript von JSB** Partita in E major BWV 1006 - 1718-23 (Violine)
	Anonymus /Anon. (1800)	StPreuK	Mus. Ms. Bach P 641			Das Prelude ist die einführende **Sinfonia** der Kantaten BWV 29 und BWV 120a
	Anonymus 19.Jh./ Anon 19th.C.	Deutsche Staatsbibliothek Berlin	Mus. Ms. Bach P. 1158			

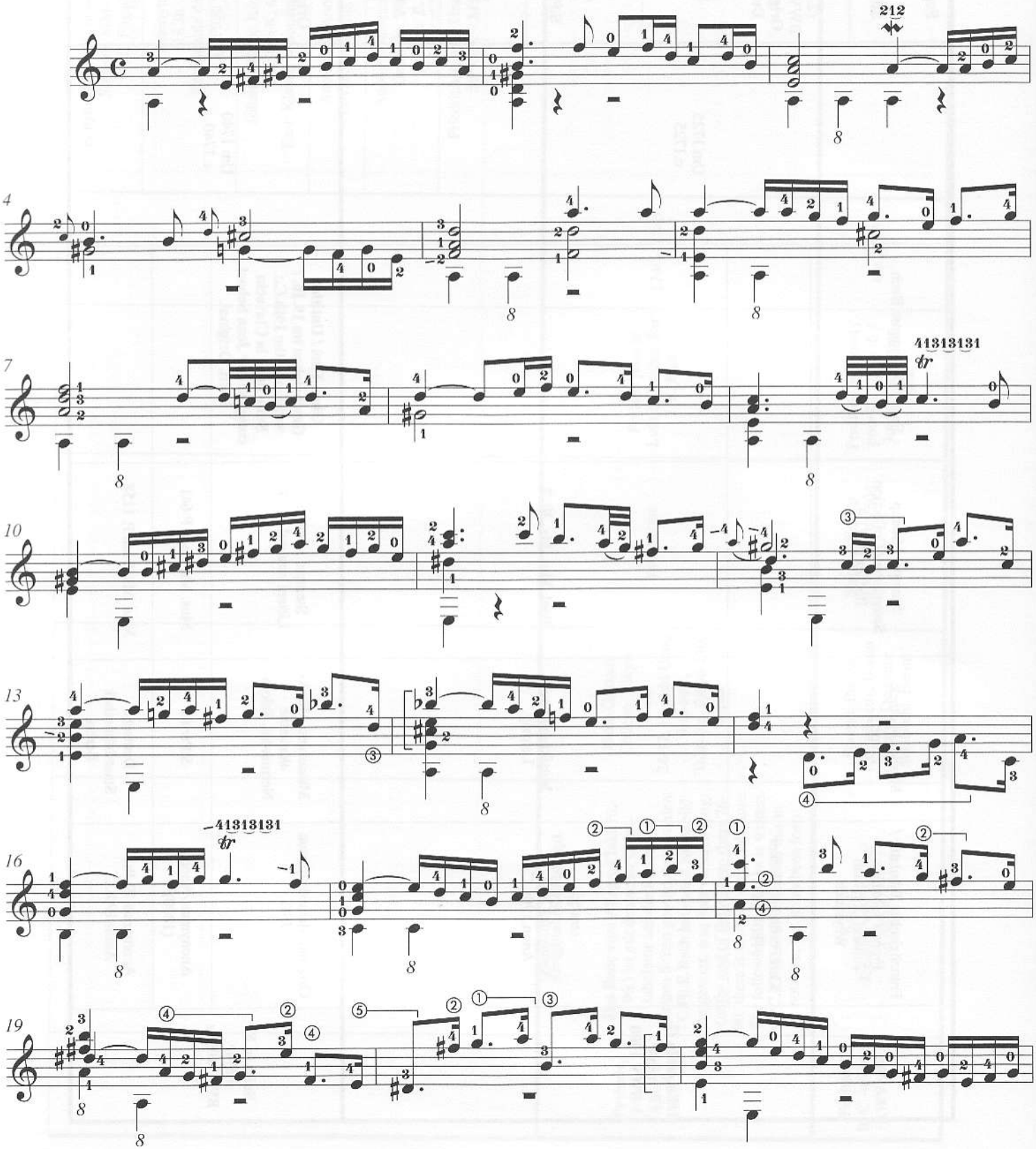
Suite

BWV 995

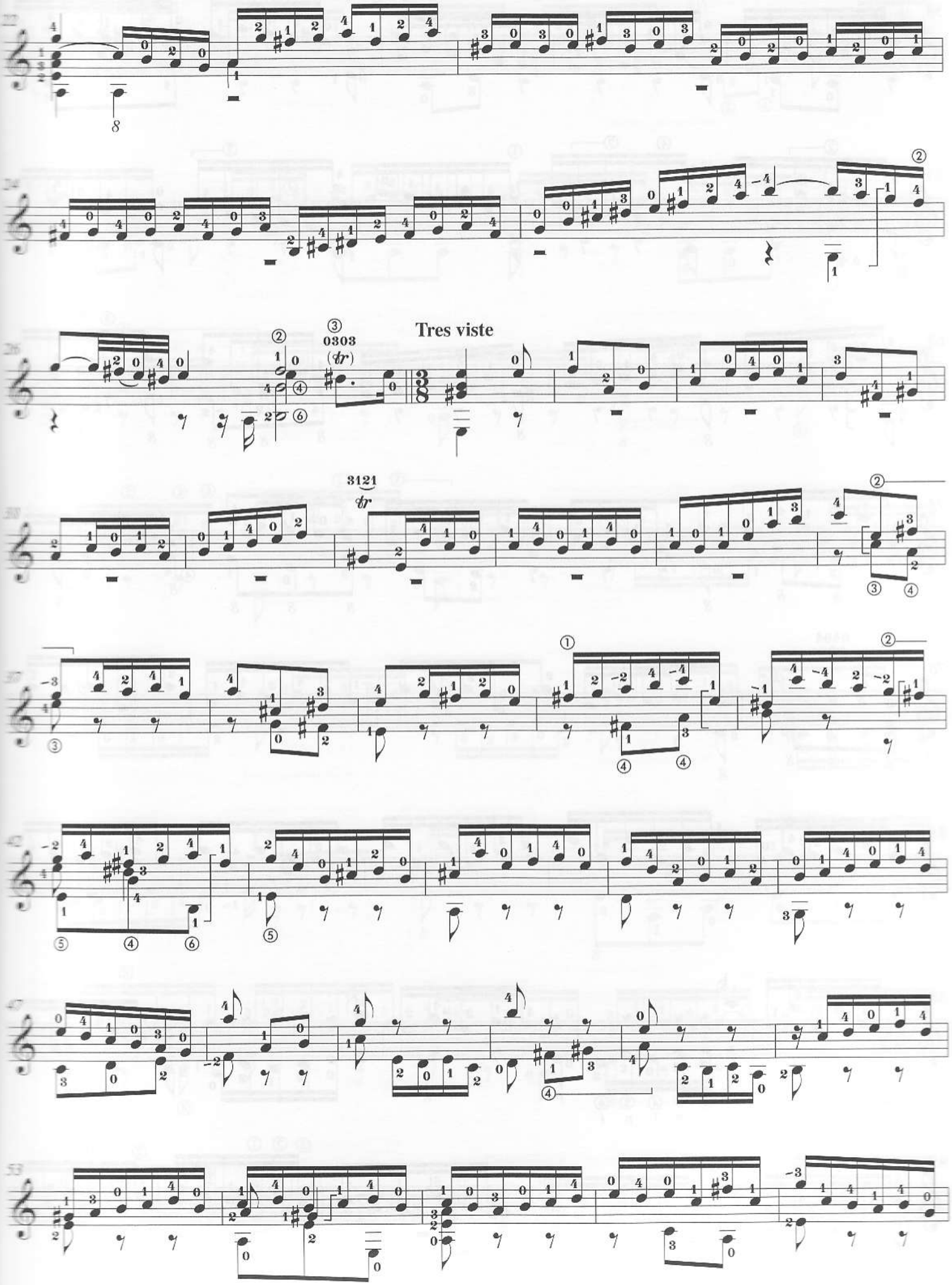
Edited by: József Eötvös

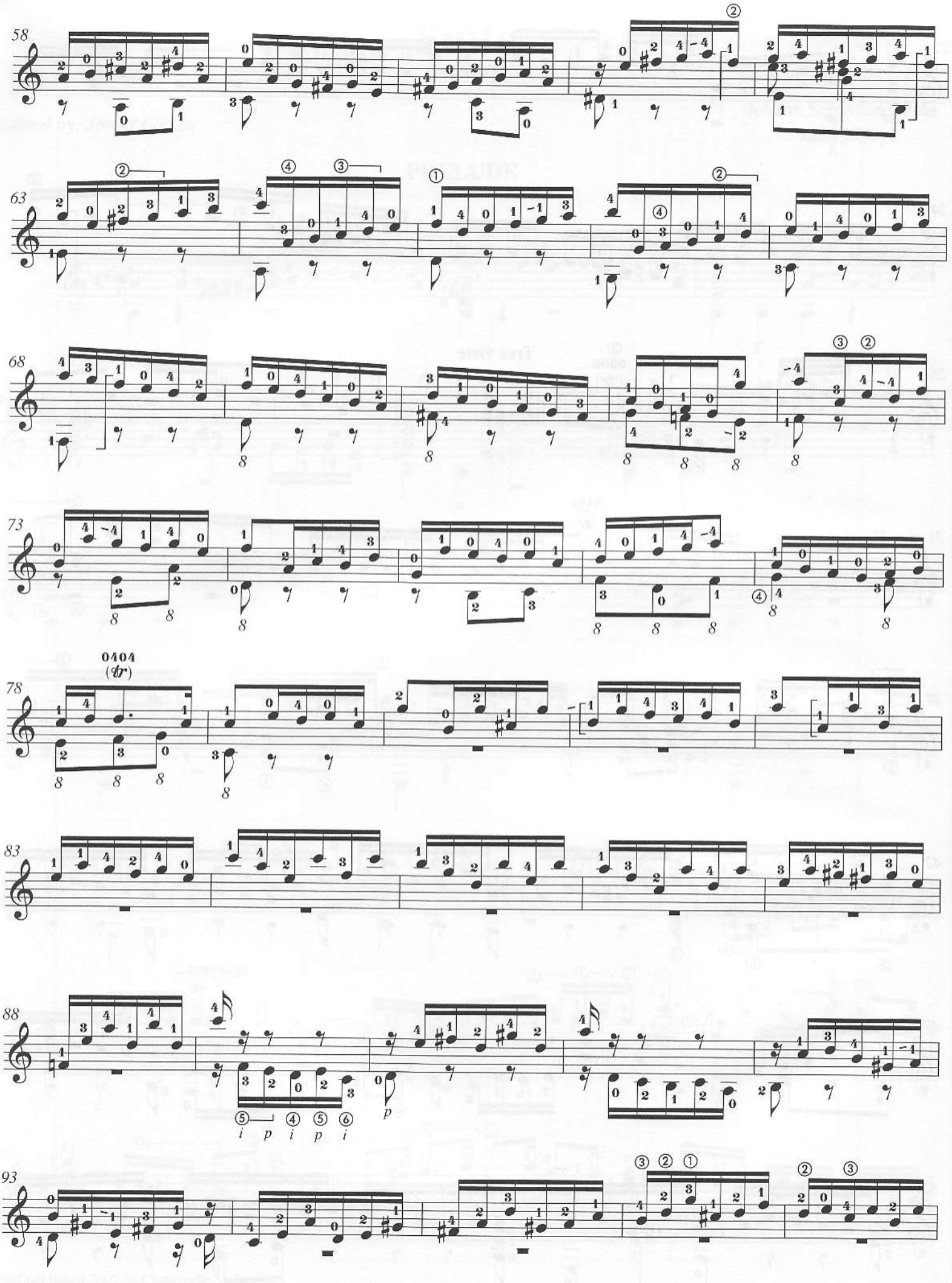
Johann Sebastian Bach
1685-1750

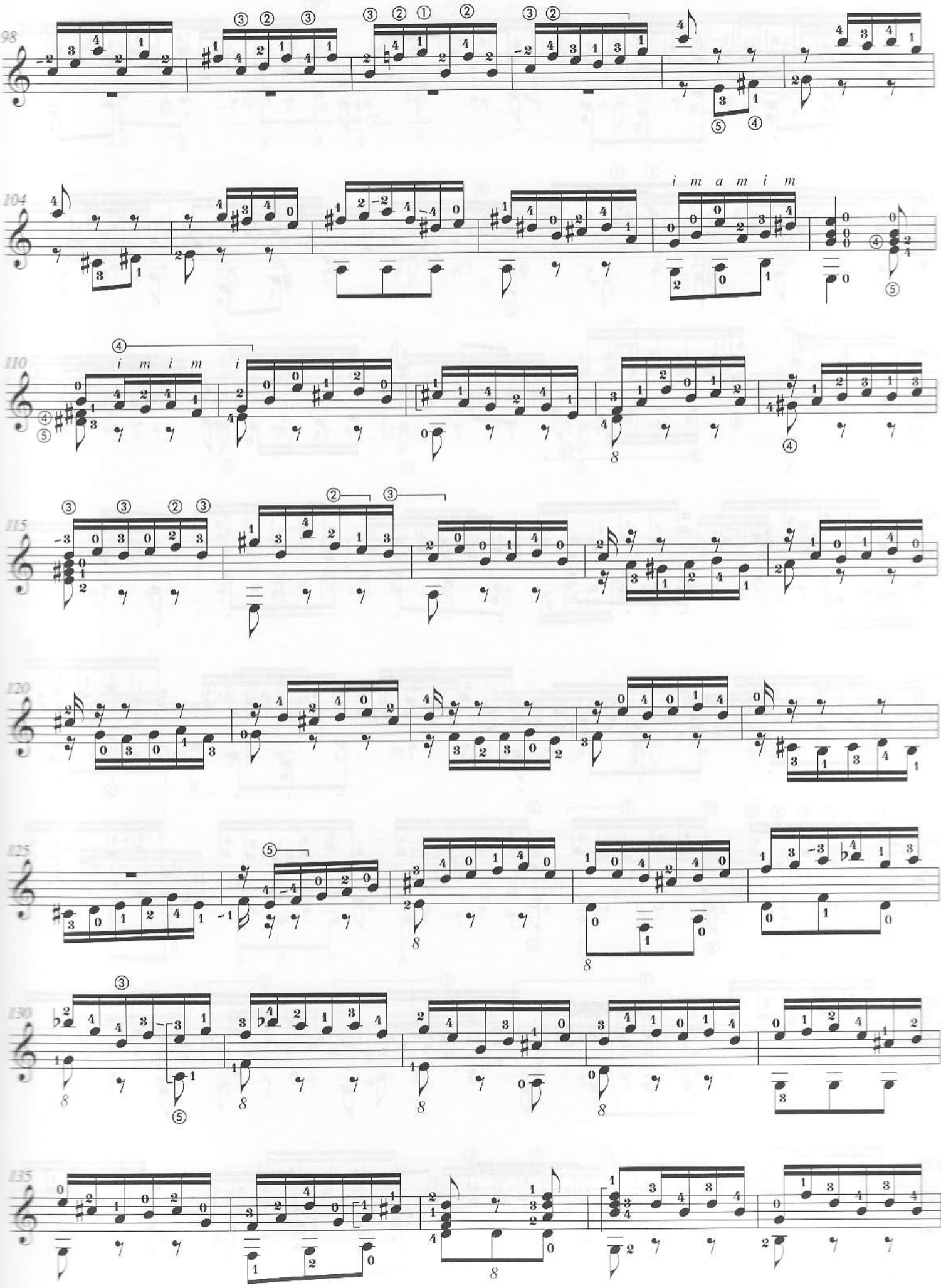
PRELUDE

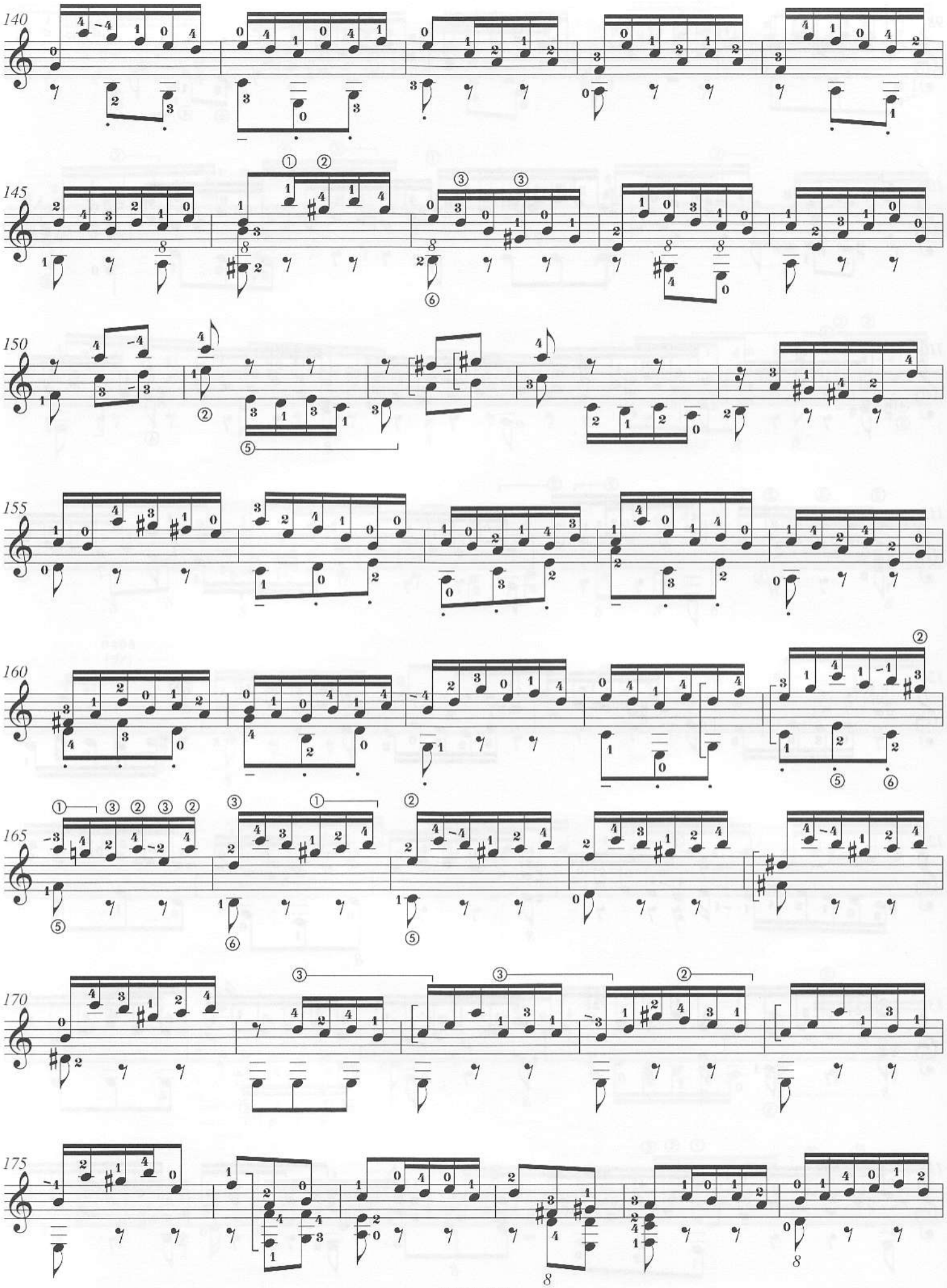


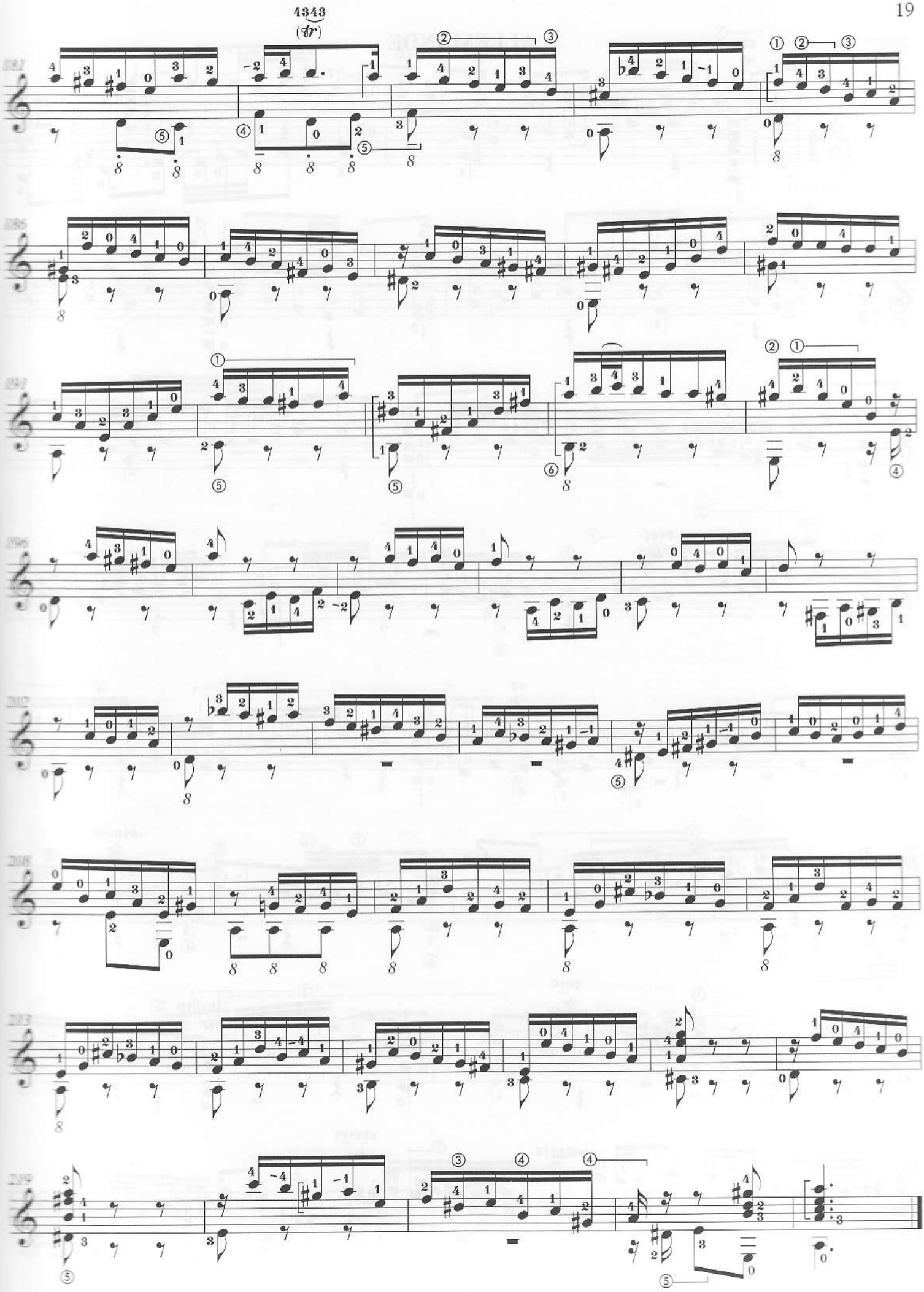
First published 2002 by Chanterelle Verlag
© 2002 by Michael Macmeeken, Chanterelle Verlag (GEMA)
All rights reserved. Photocopying this edition is ILLEGAL


Tres viste
0303
(tr)
3121
tr

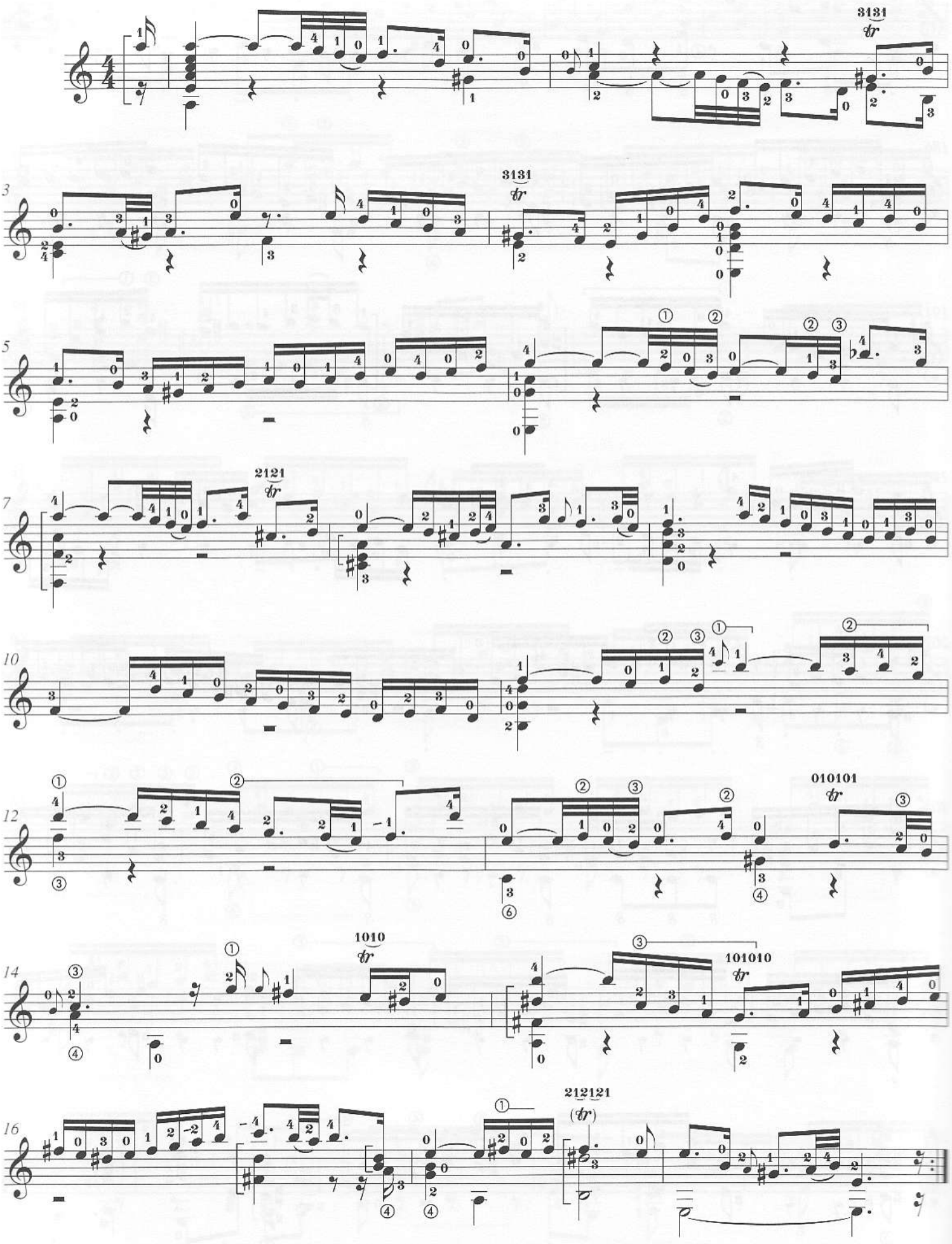

58
63
68
73
78
0404
(tr)
83
88
93
i p i p i
p

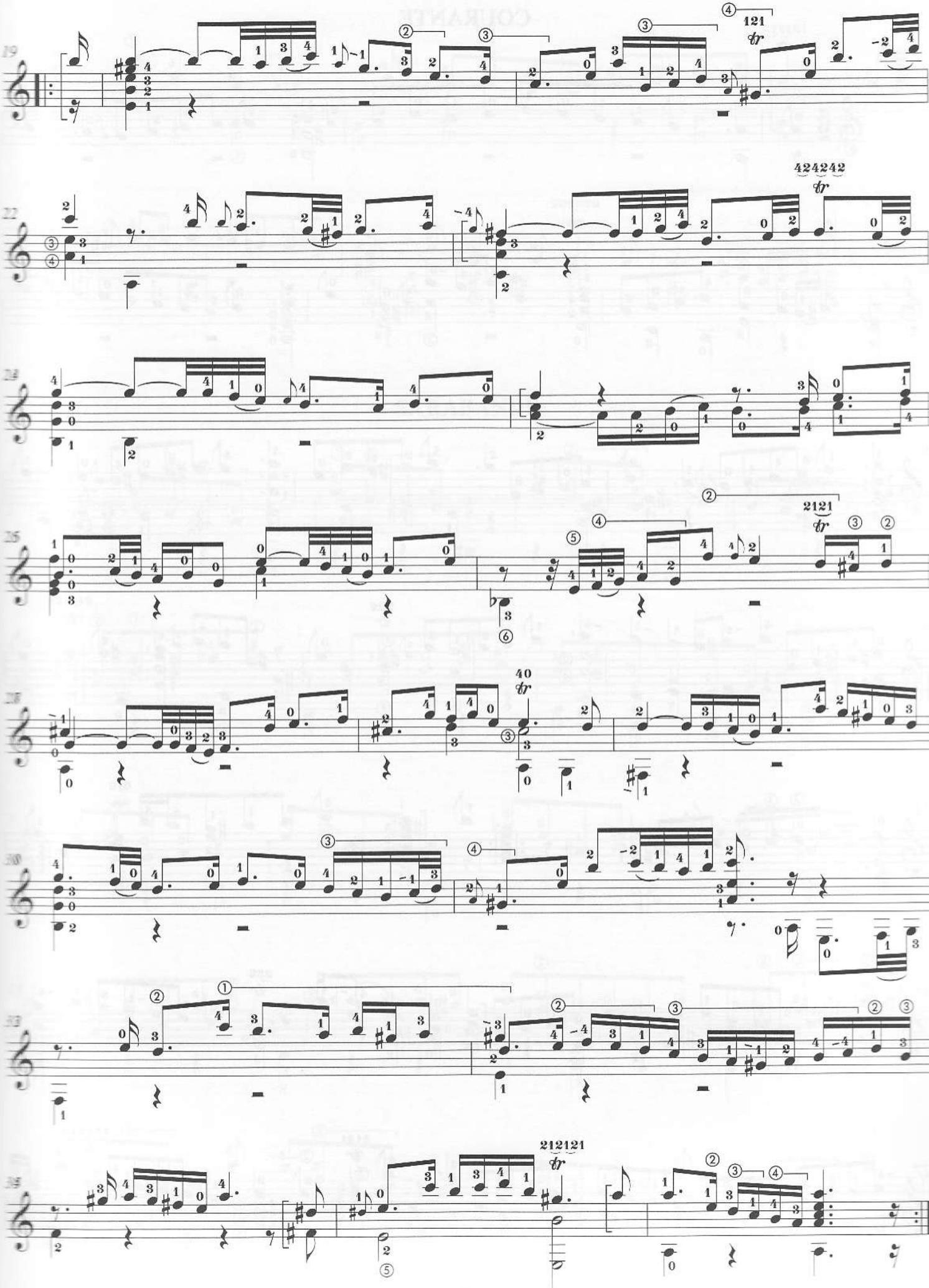

98
104
i m a m i m
110
i m i m i
115
120
125
130
135


140
145
150
155
160
165
170
175

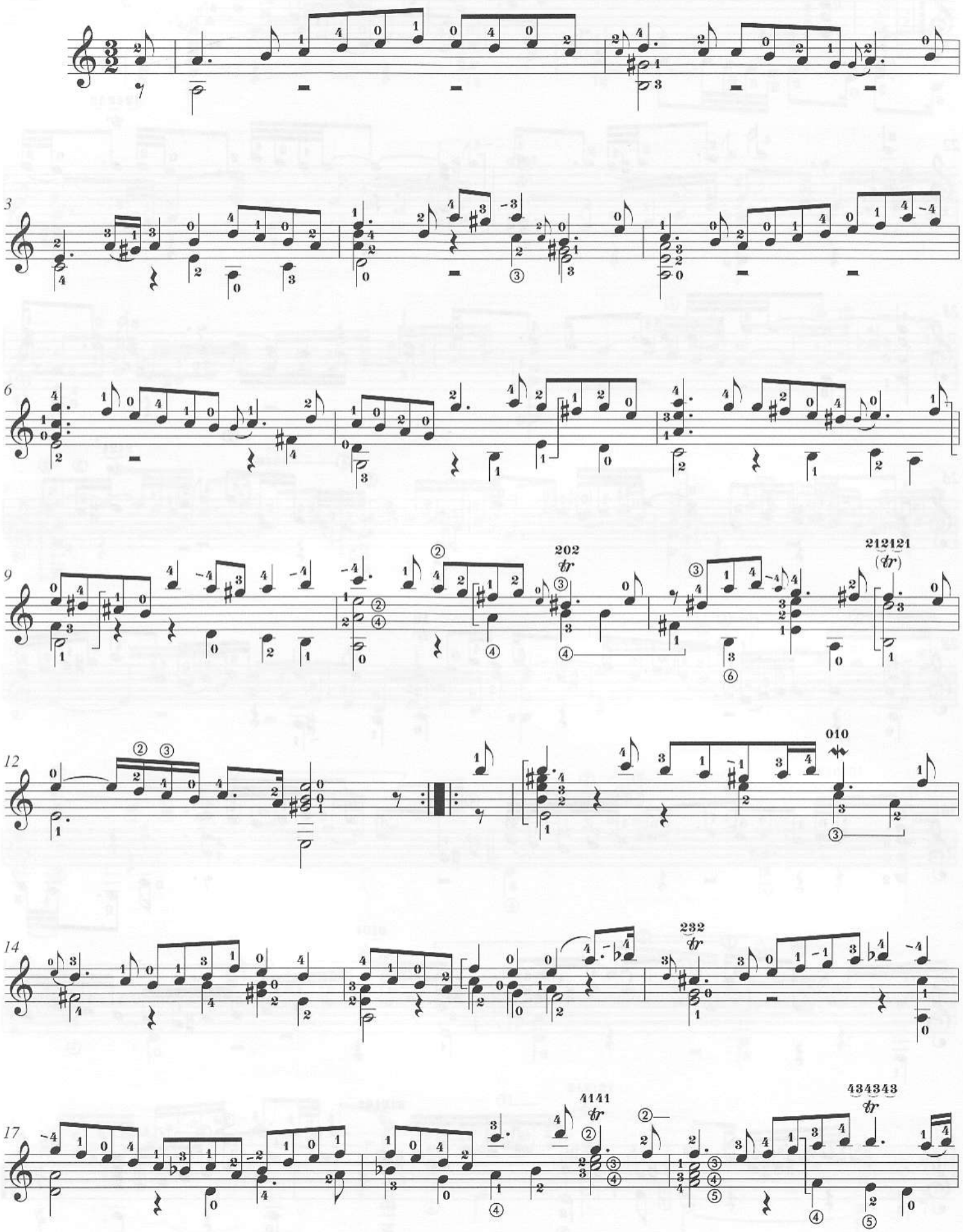

4343
(tr)

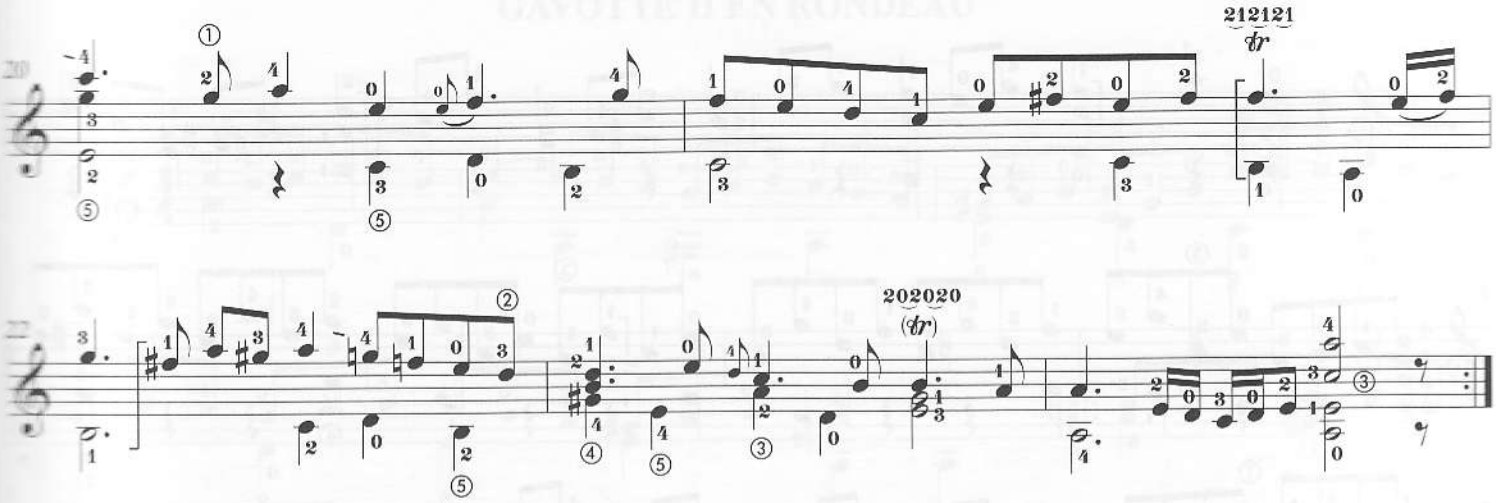
ALLEMANDE



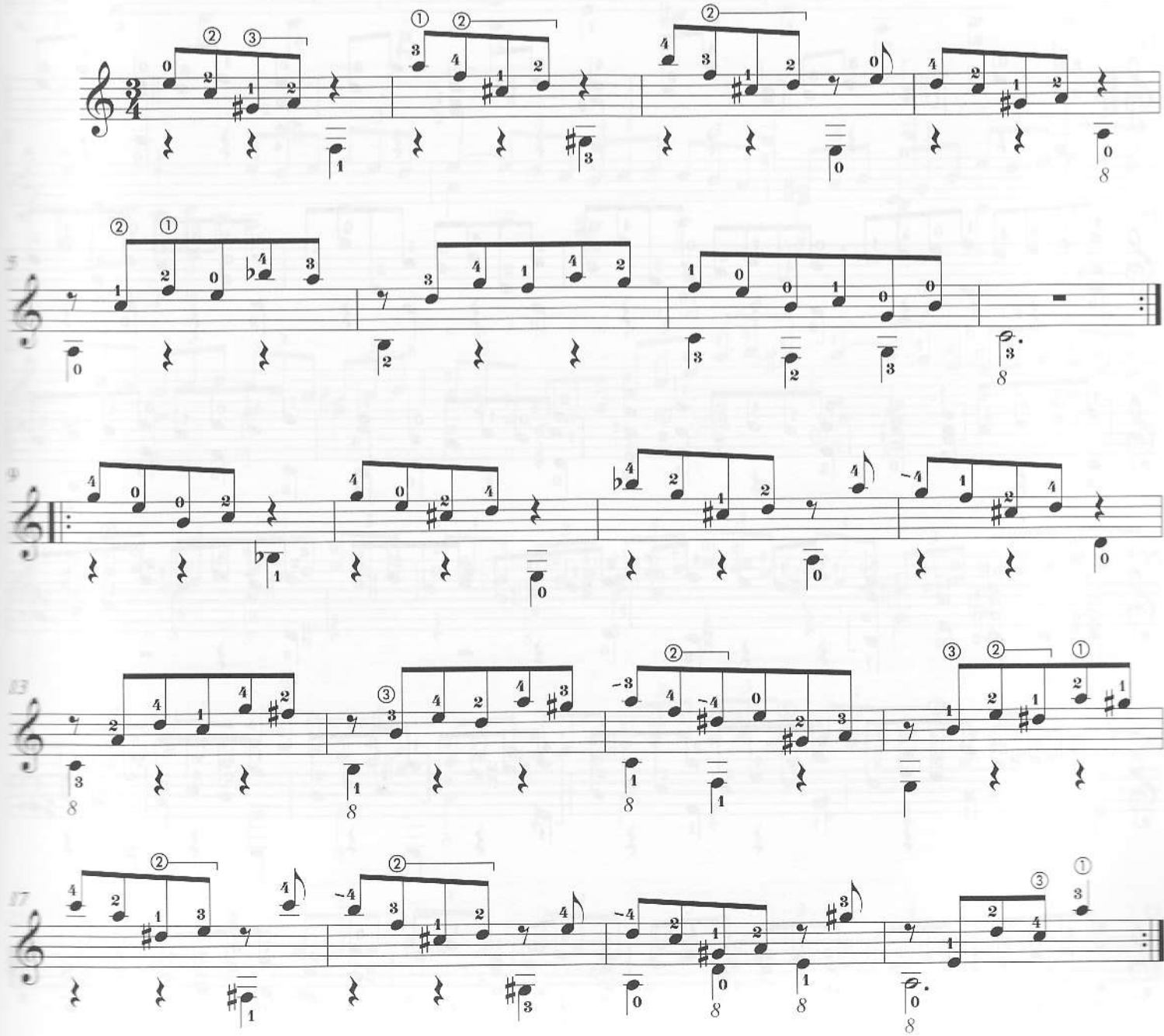

19
121
tr
22
424242
tr
24
25
2121
tr
28
40
tr
30
33
212121
tr
35

COURANTE

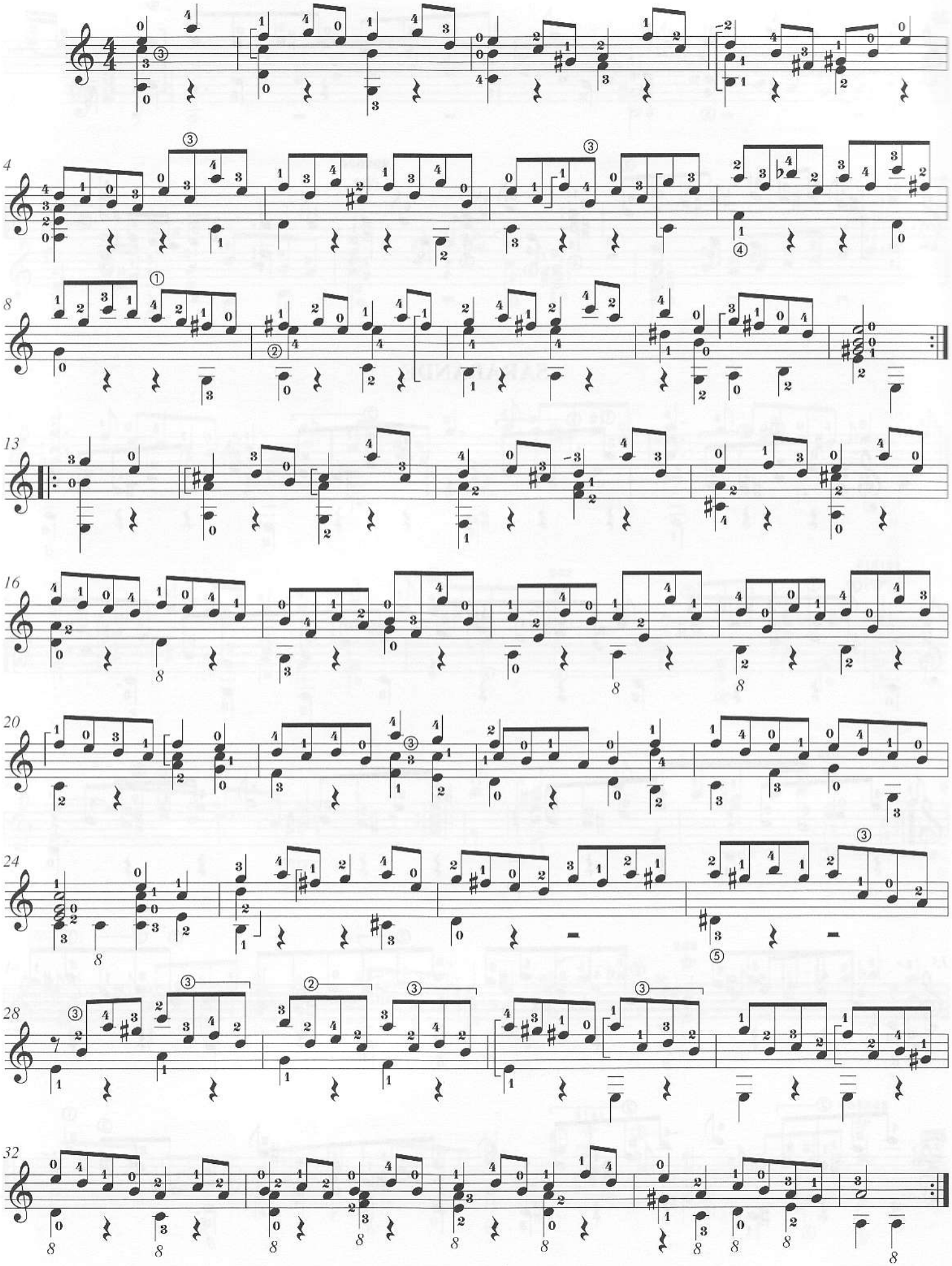




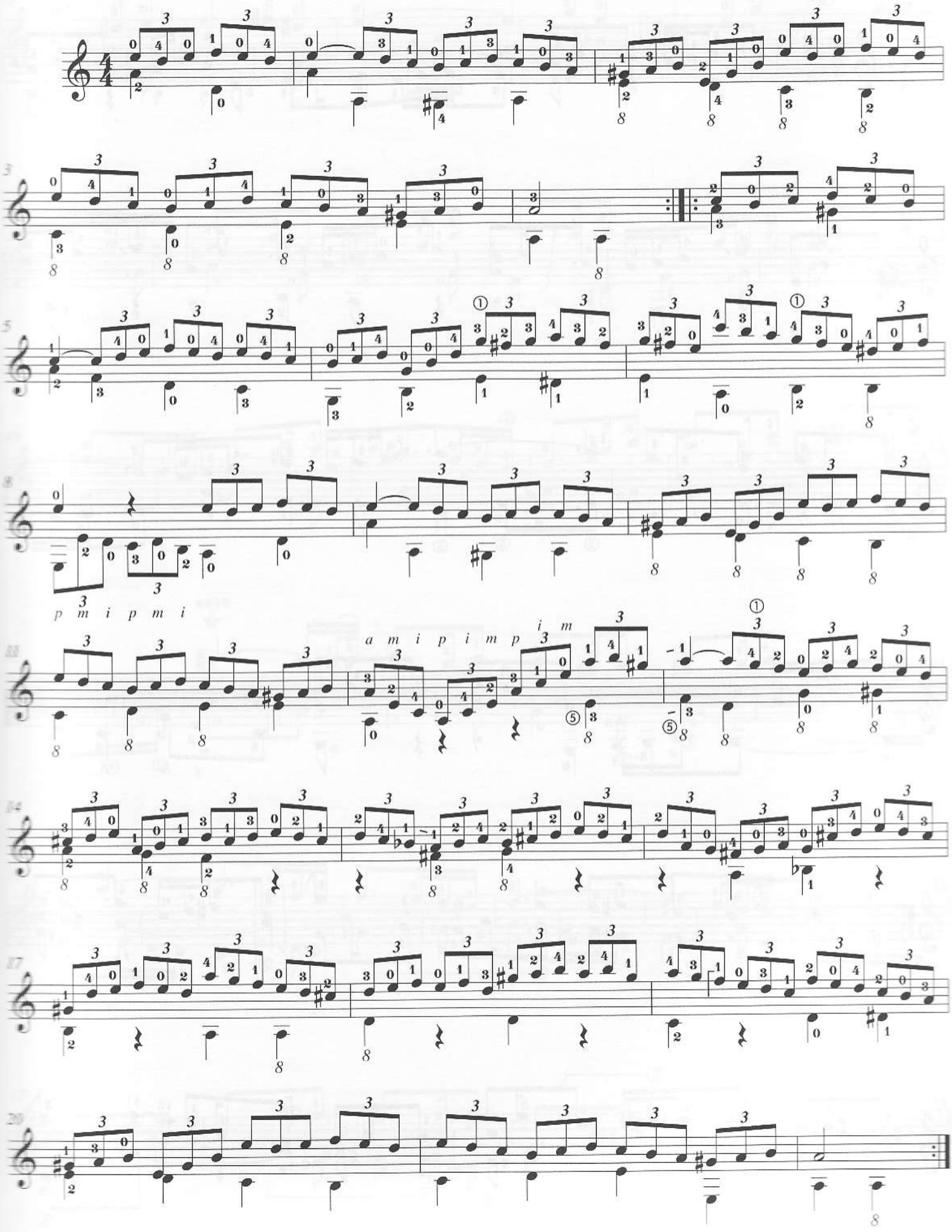
SARABANDE



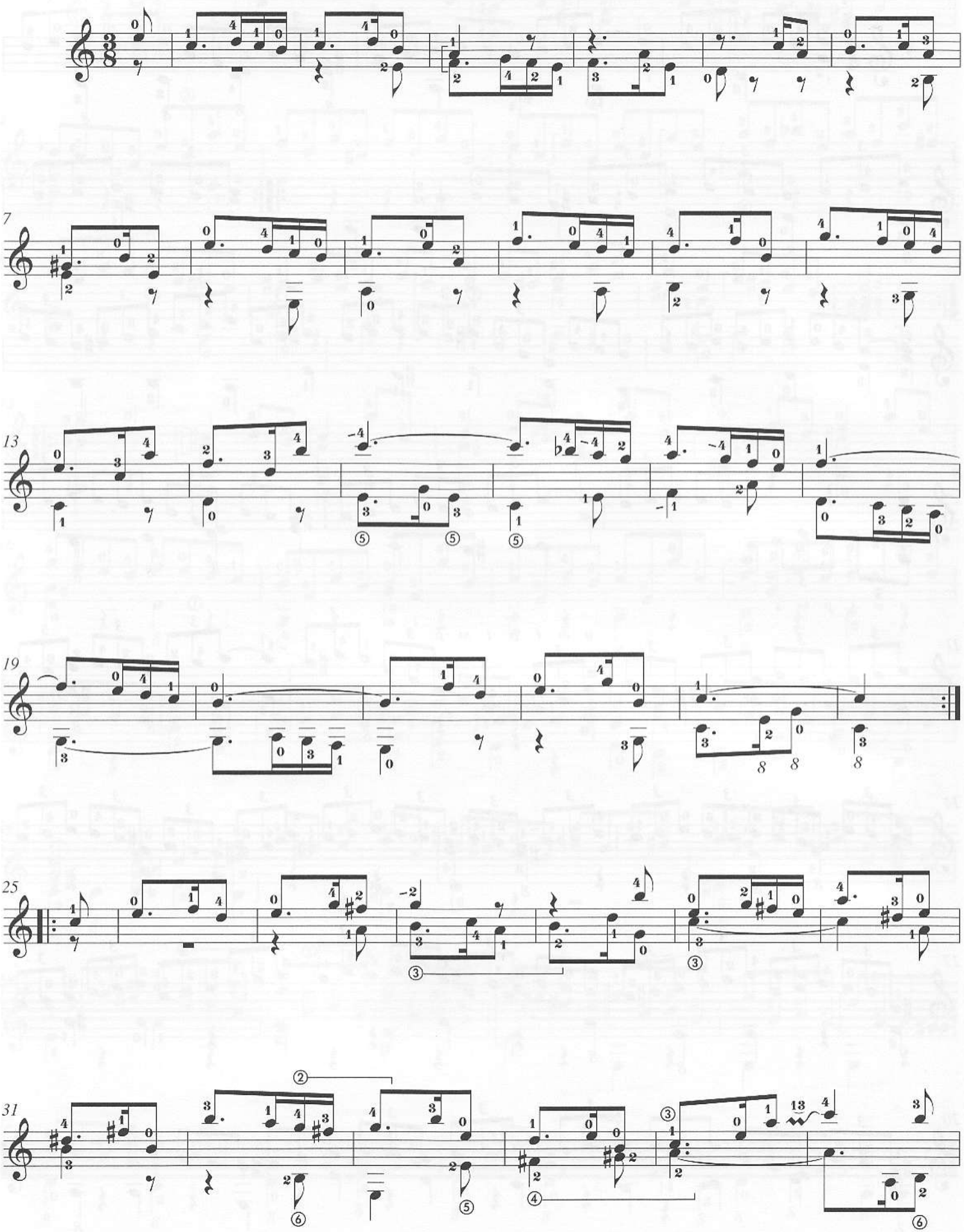
GAVOTTE I

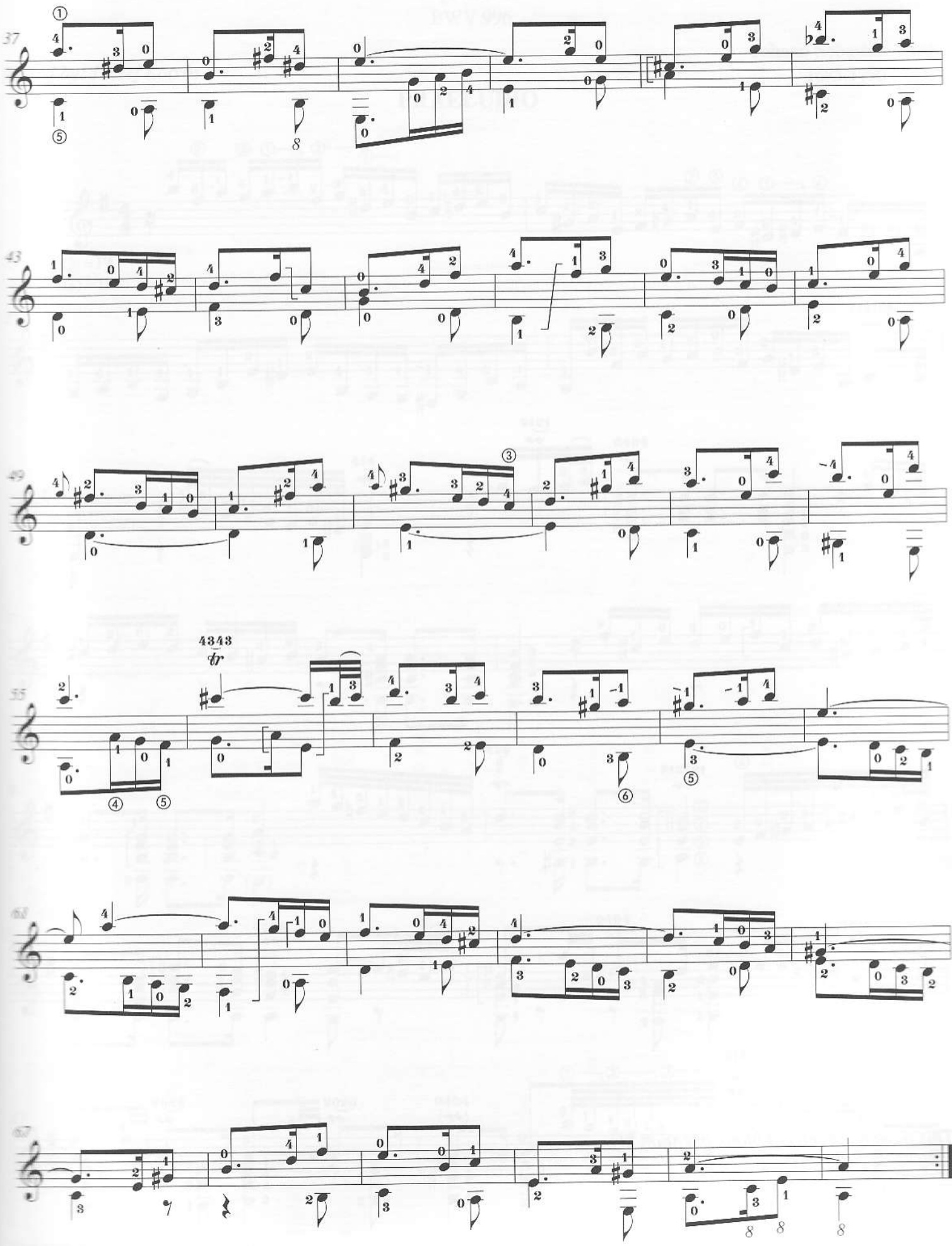


GAVOTTE II EN RONDEAU



GIGUE





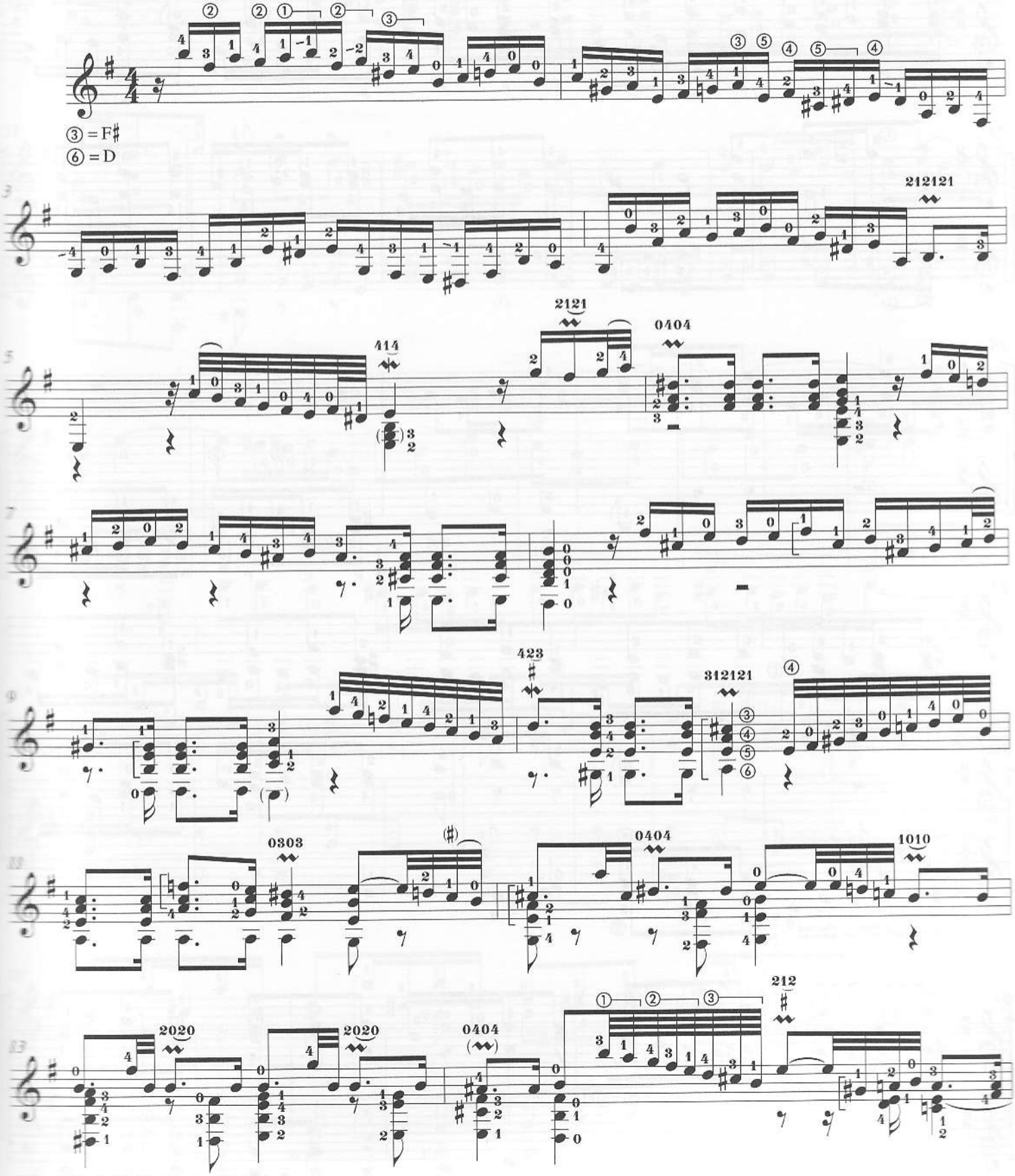
Suite

BWV 996

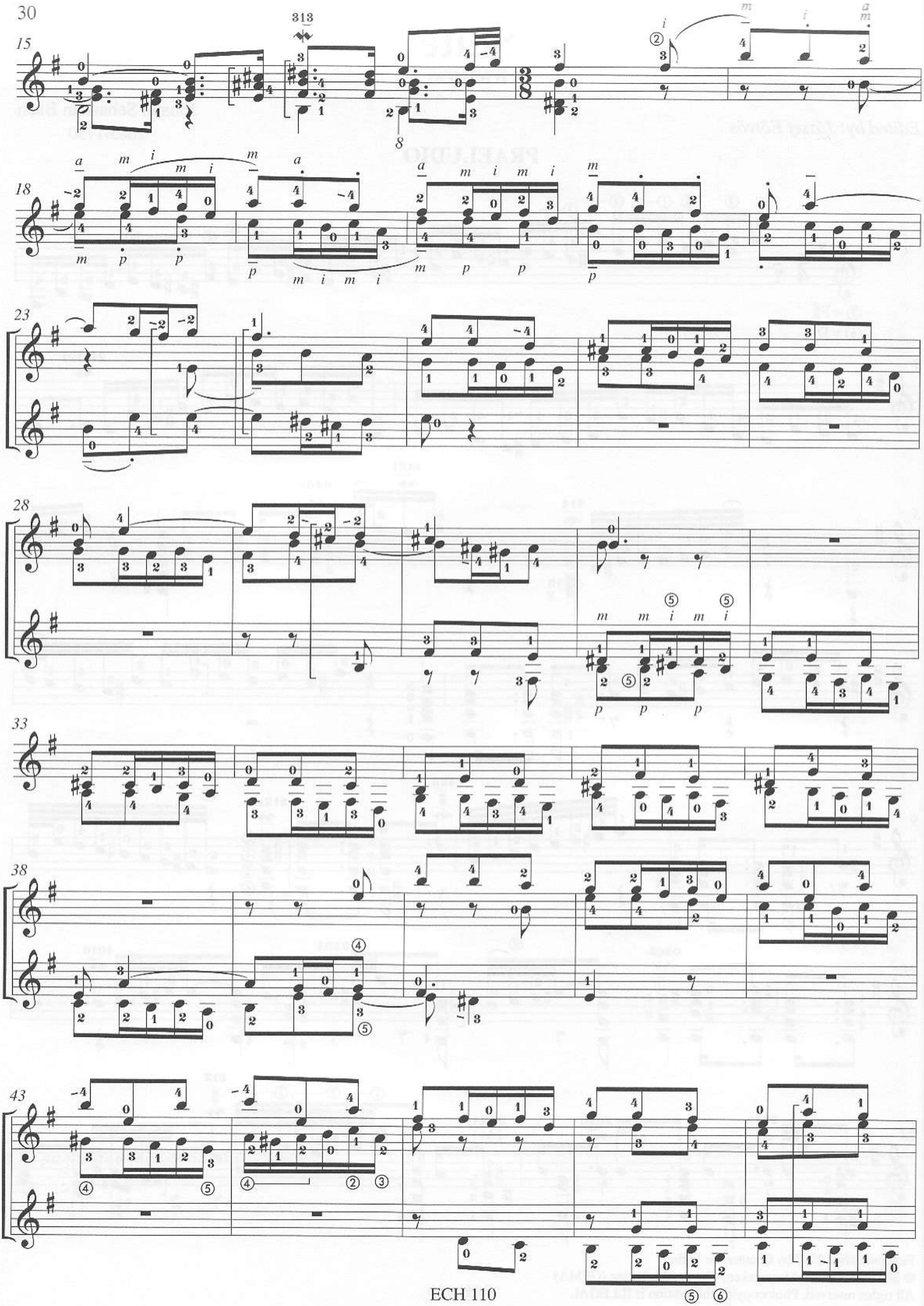
Johann Sebastian Bach
1685-1750

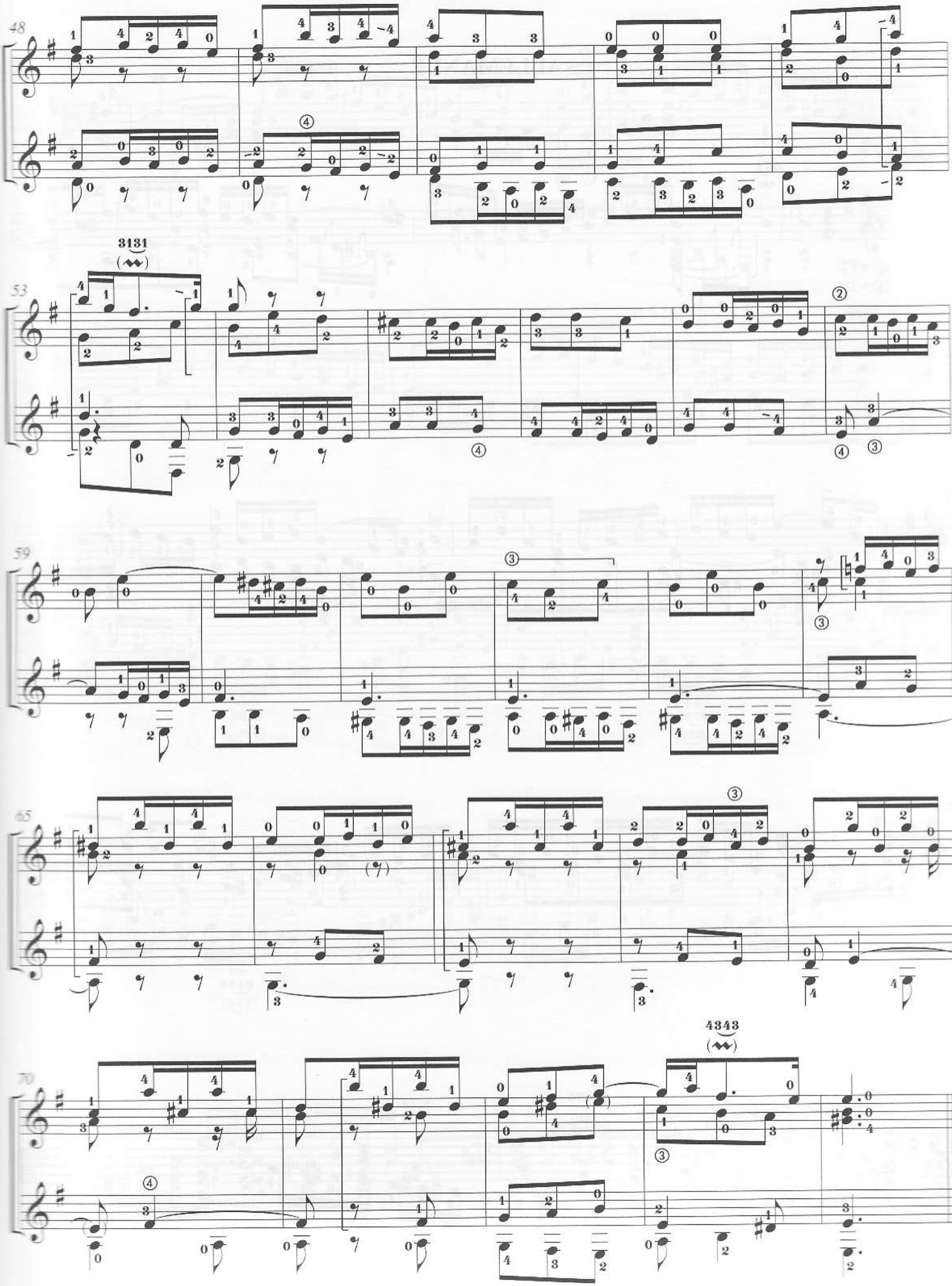
Edited by: József Eötvös

PRAELUDIO

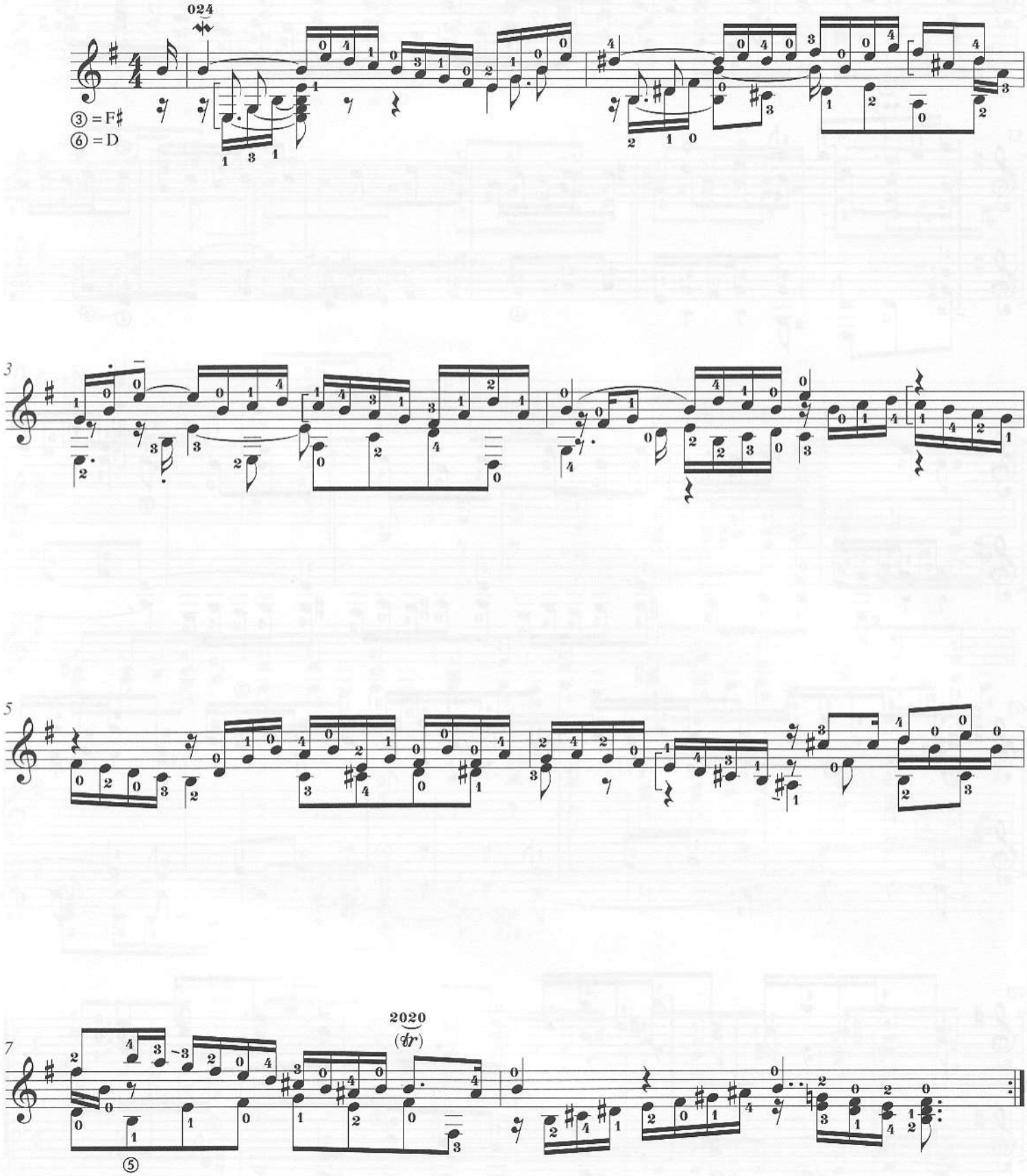


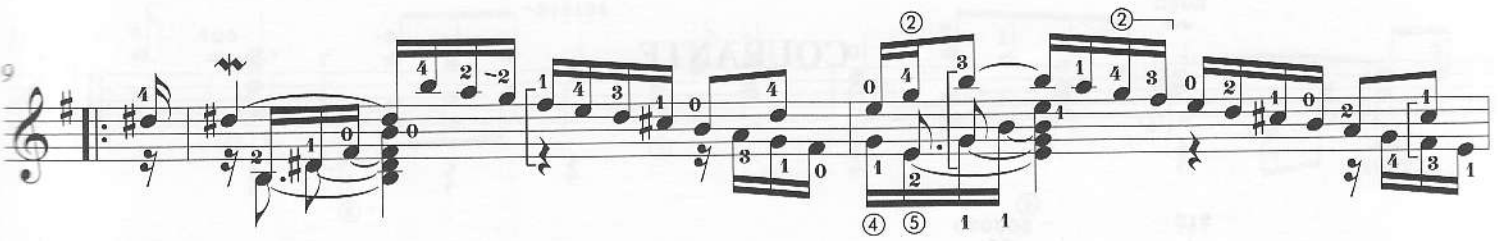
First published 2002 by Chanterelle Verlag
© 2002 by Michael Macmecken, Chanterelle Verlag (GEMA)
All rights reserved. Photocopying this edition is ILLEGAL

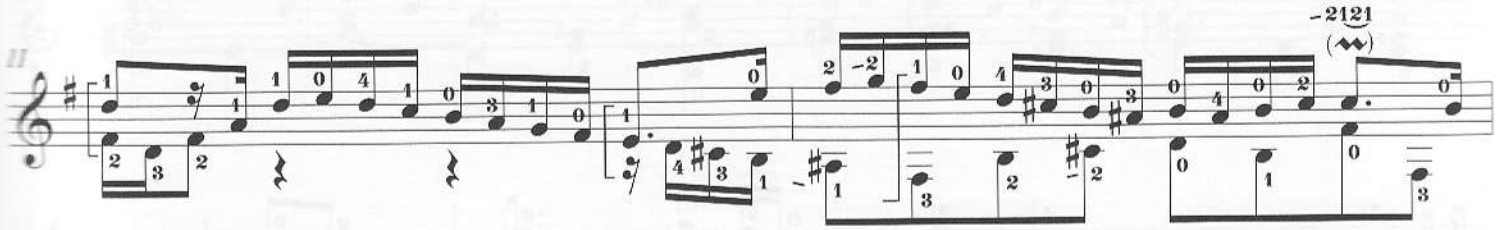


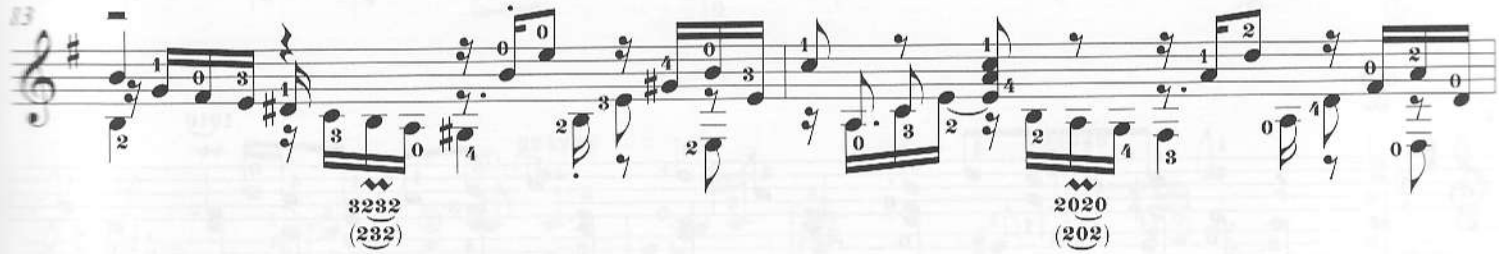

48
53
3131
59
65
70
4343

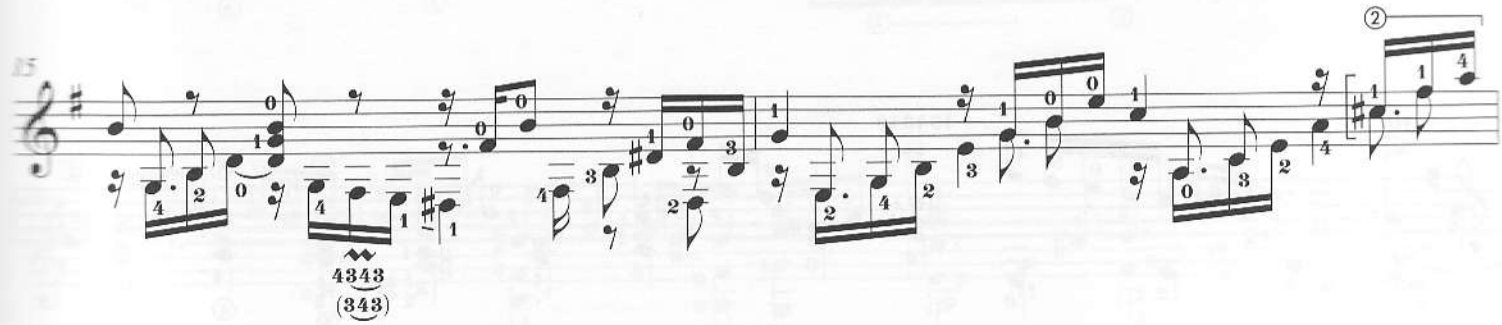
ALLEMANDE

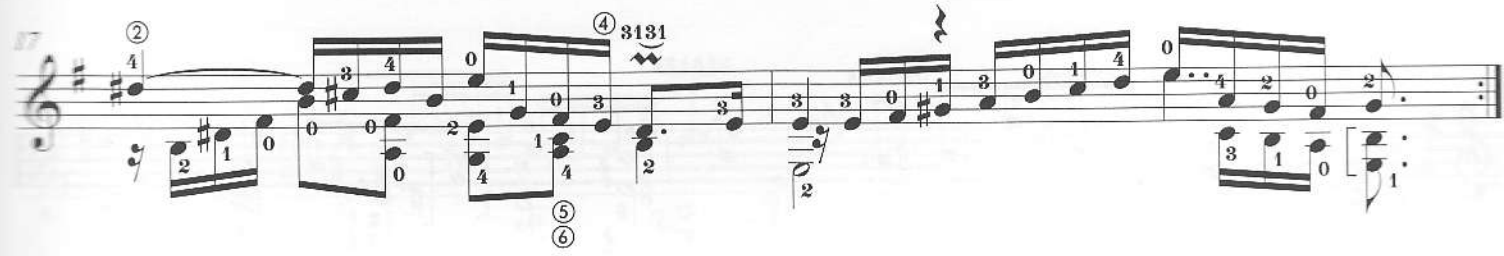




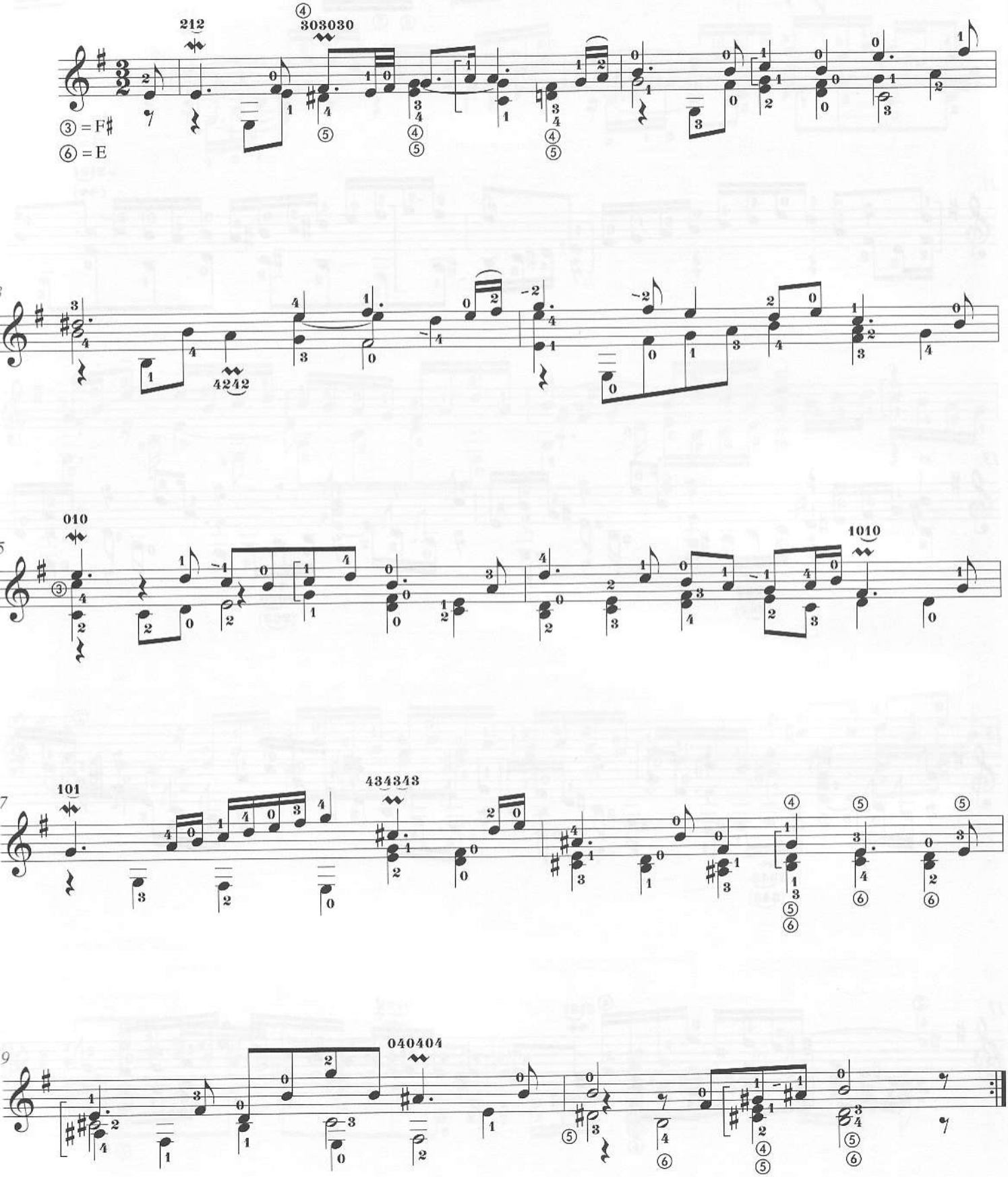

-2121

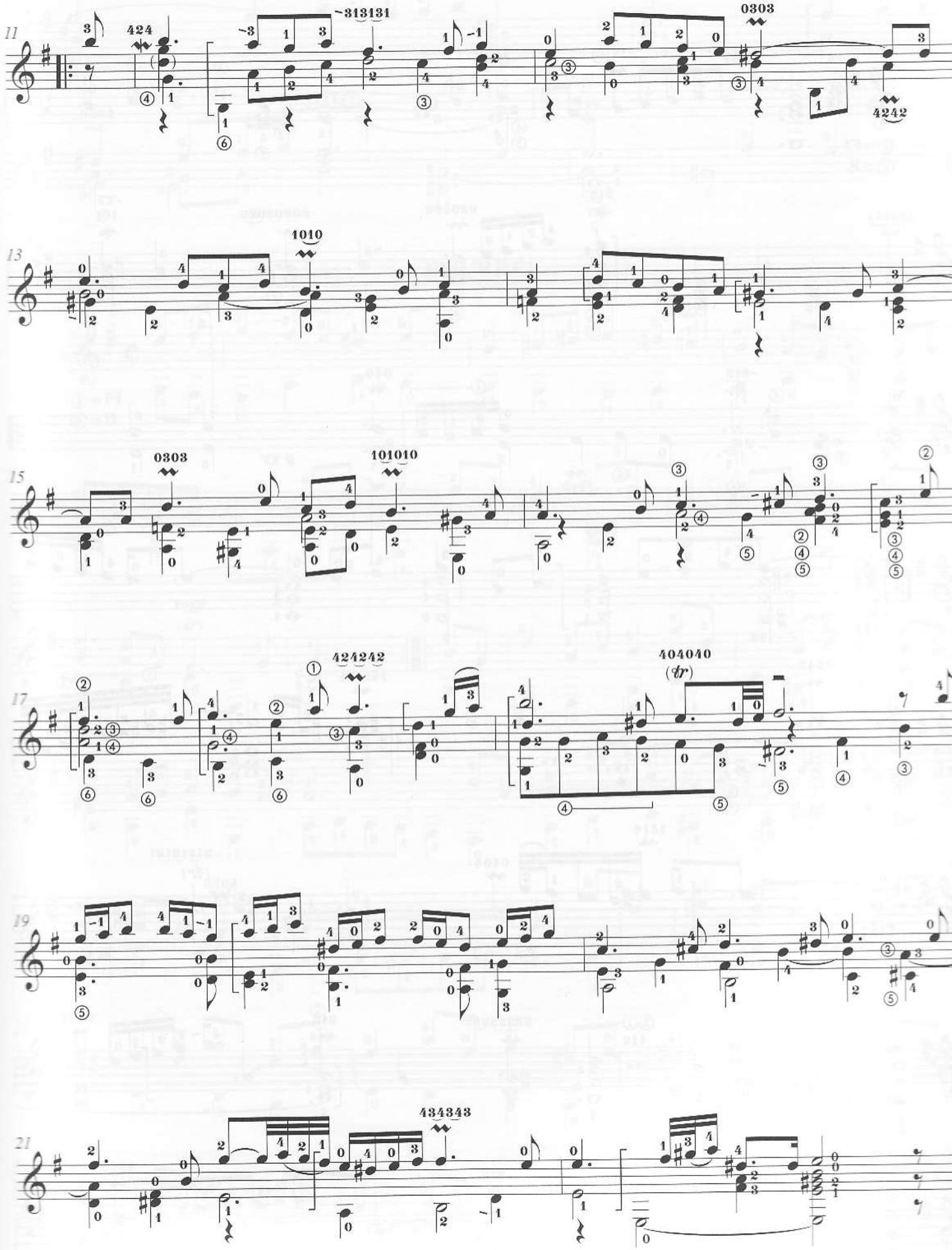

3232
(232)
2020
(202)


4343
(343)

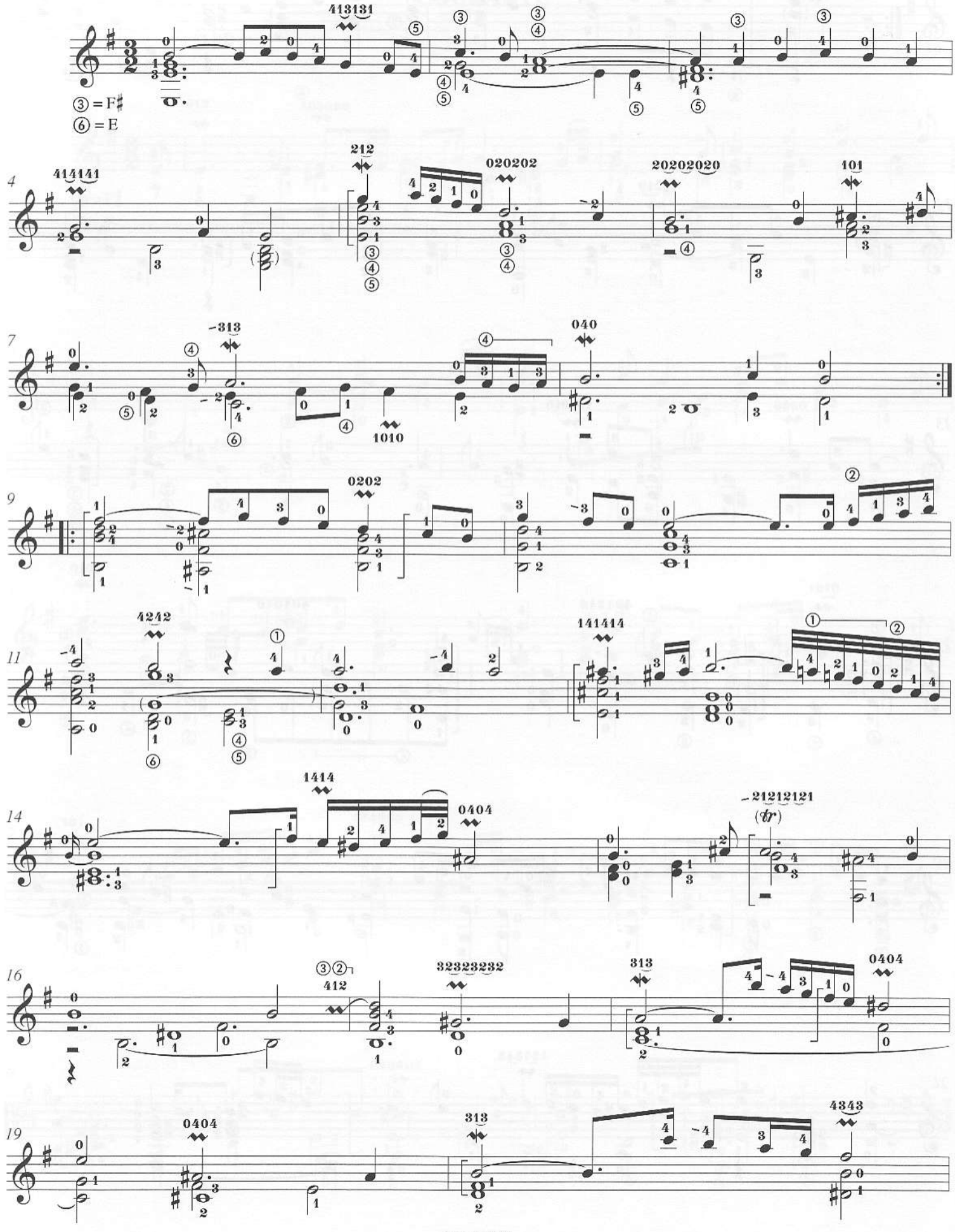

3131

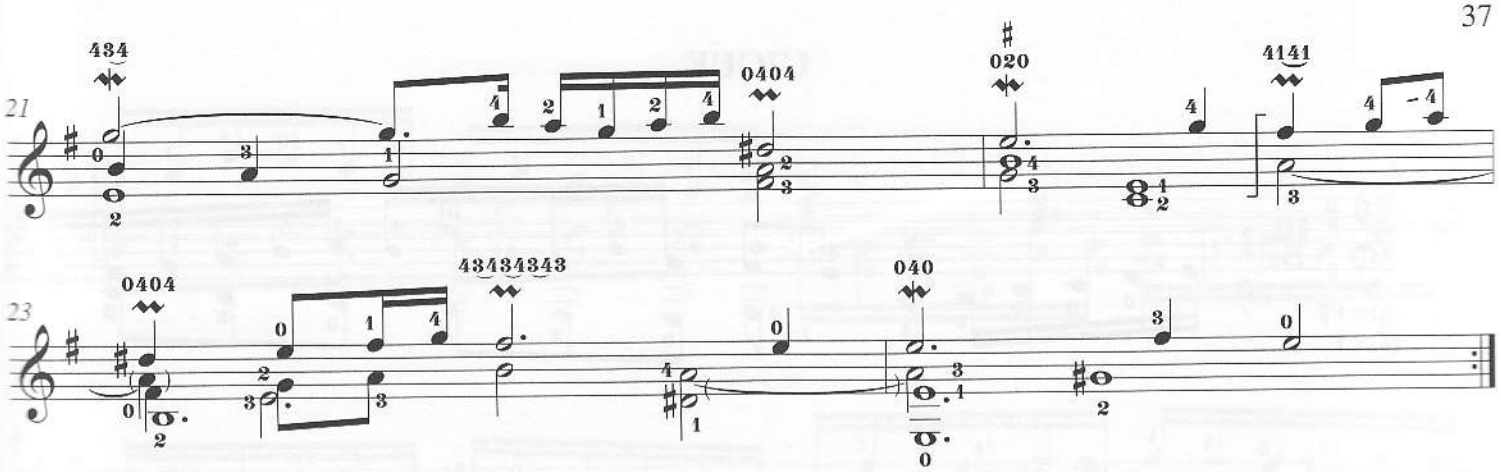
COURANTE



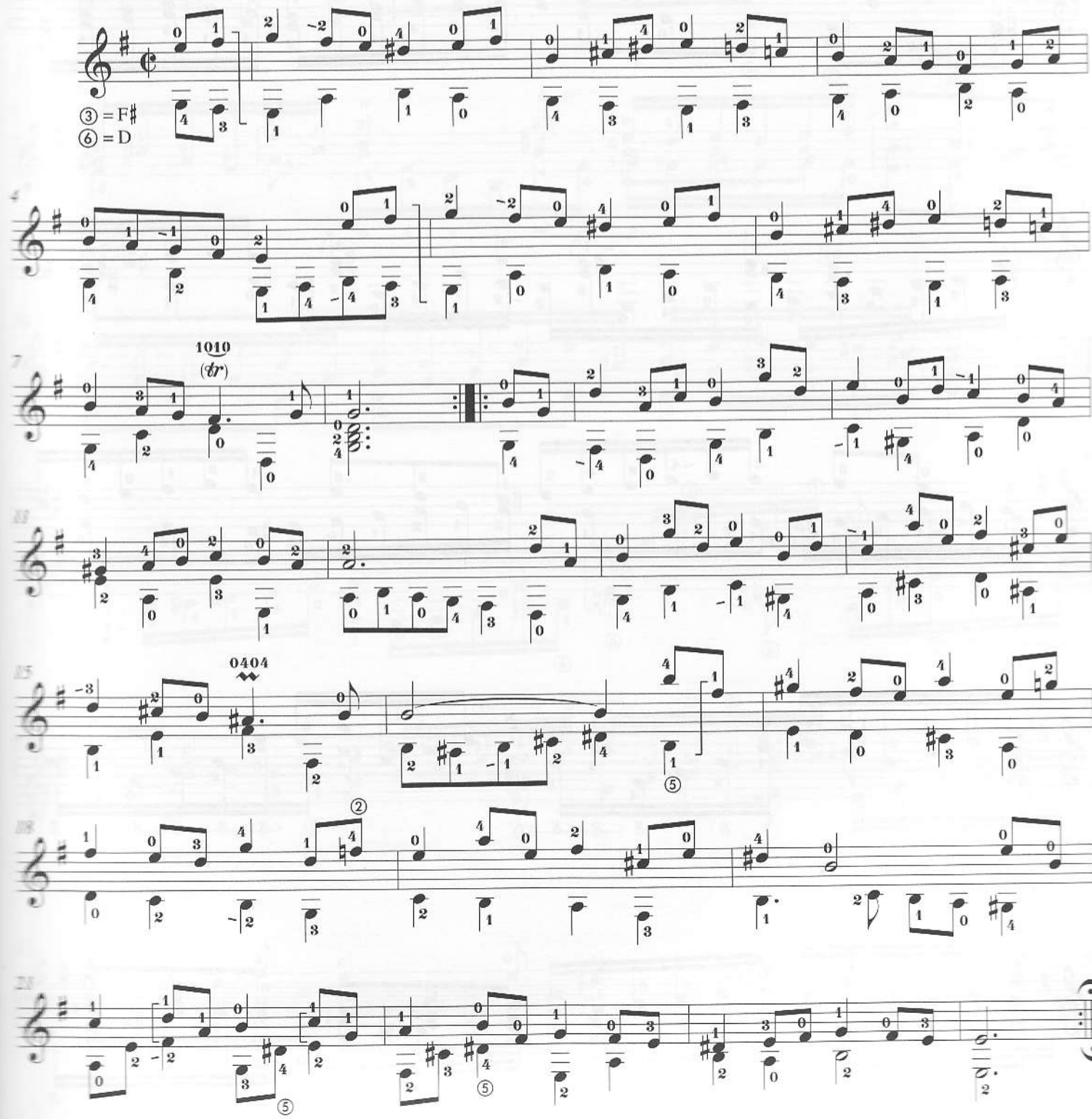

11
424
313131
0303
4242
13
1010
15
0303
101010
17
424242
404040
(tr)
19
21
434343

SARABANDE

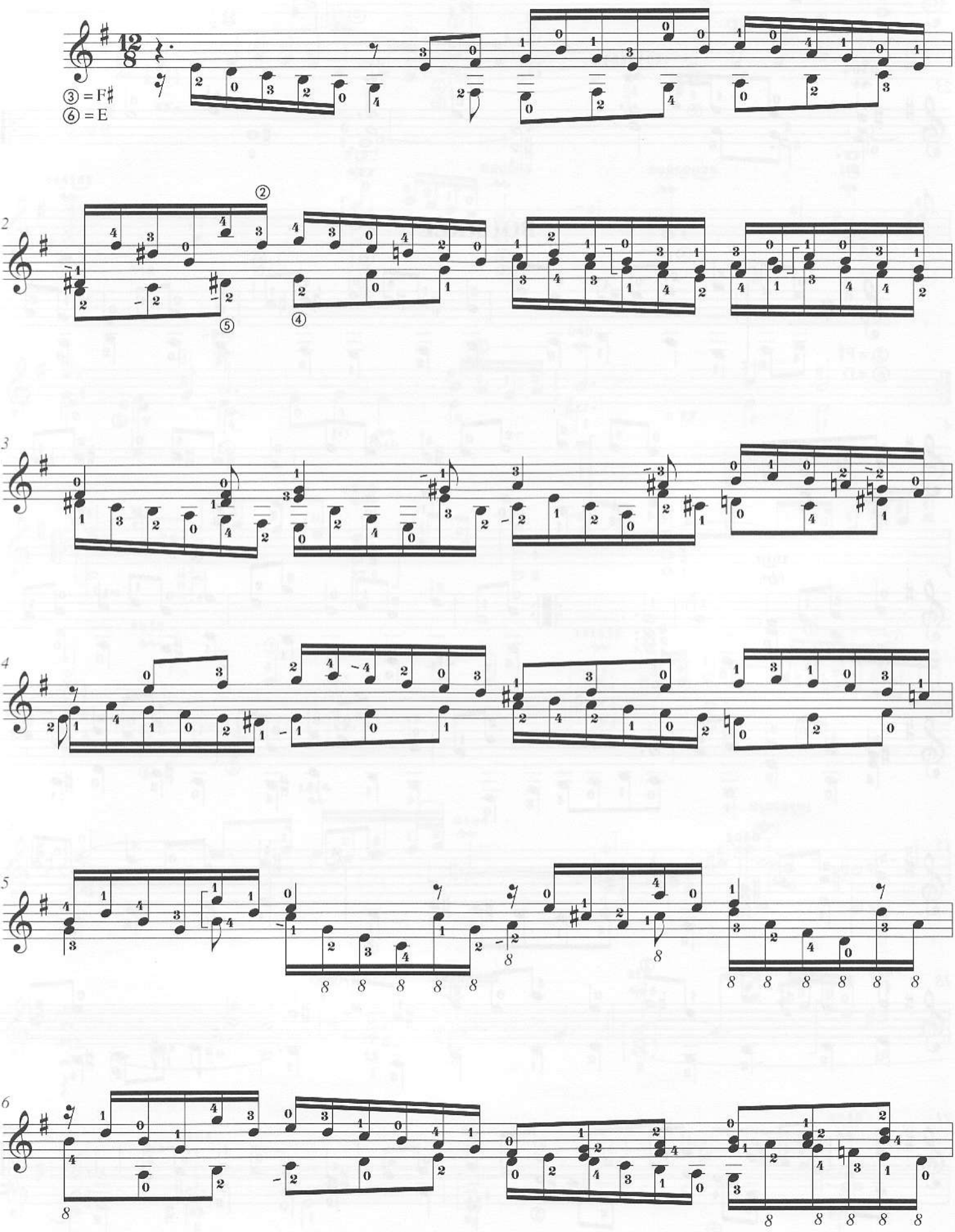


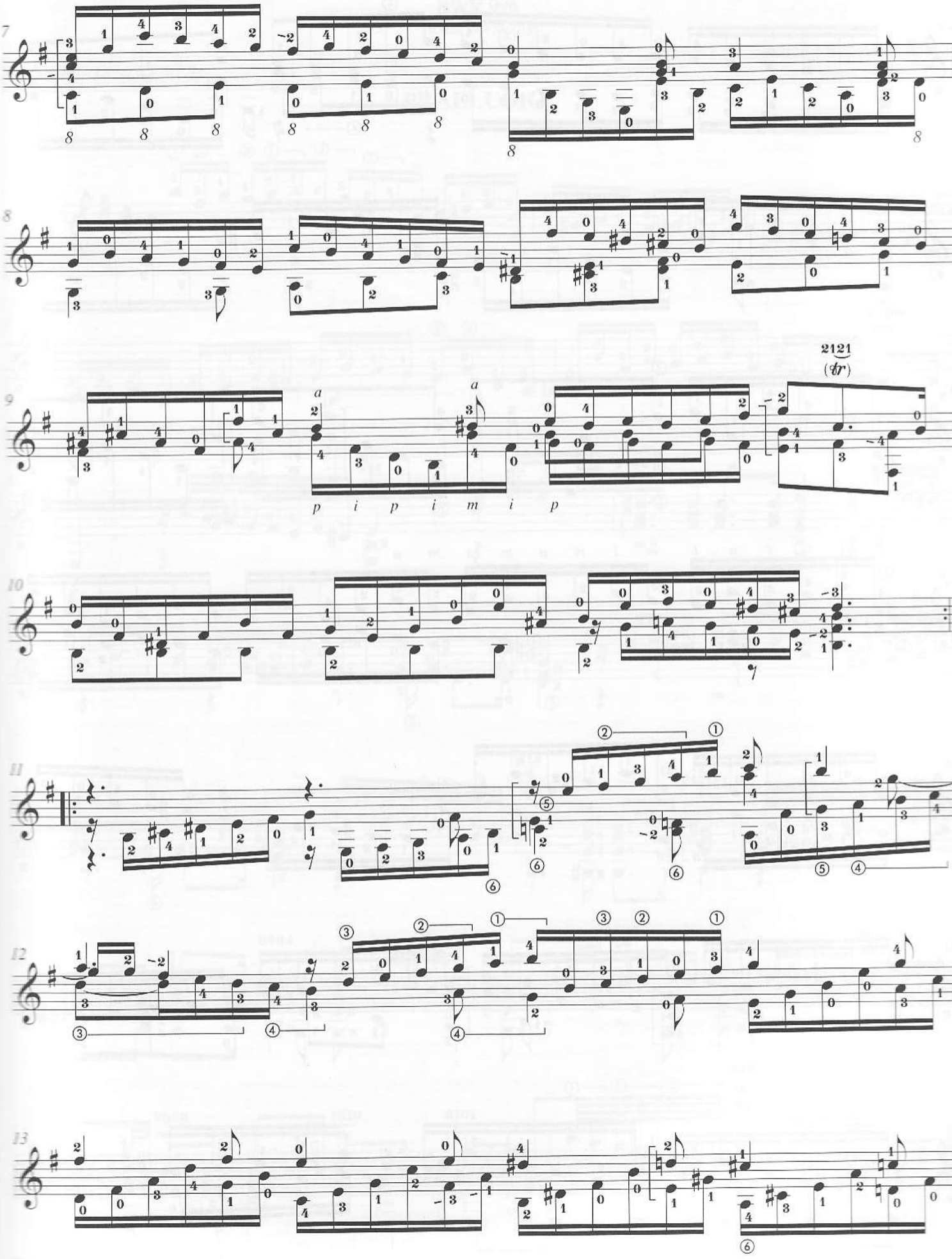


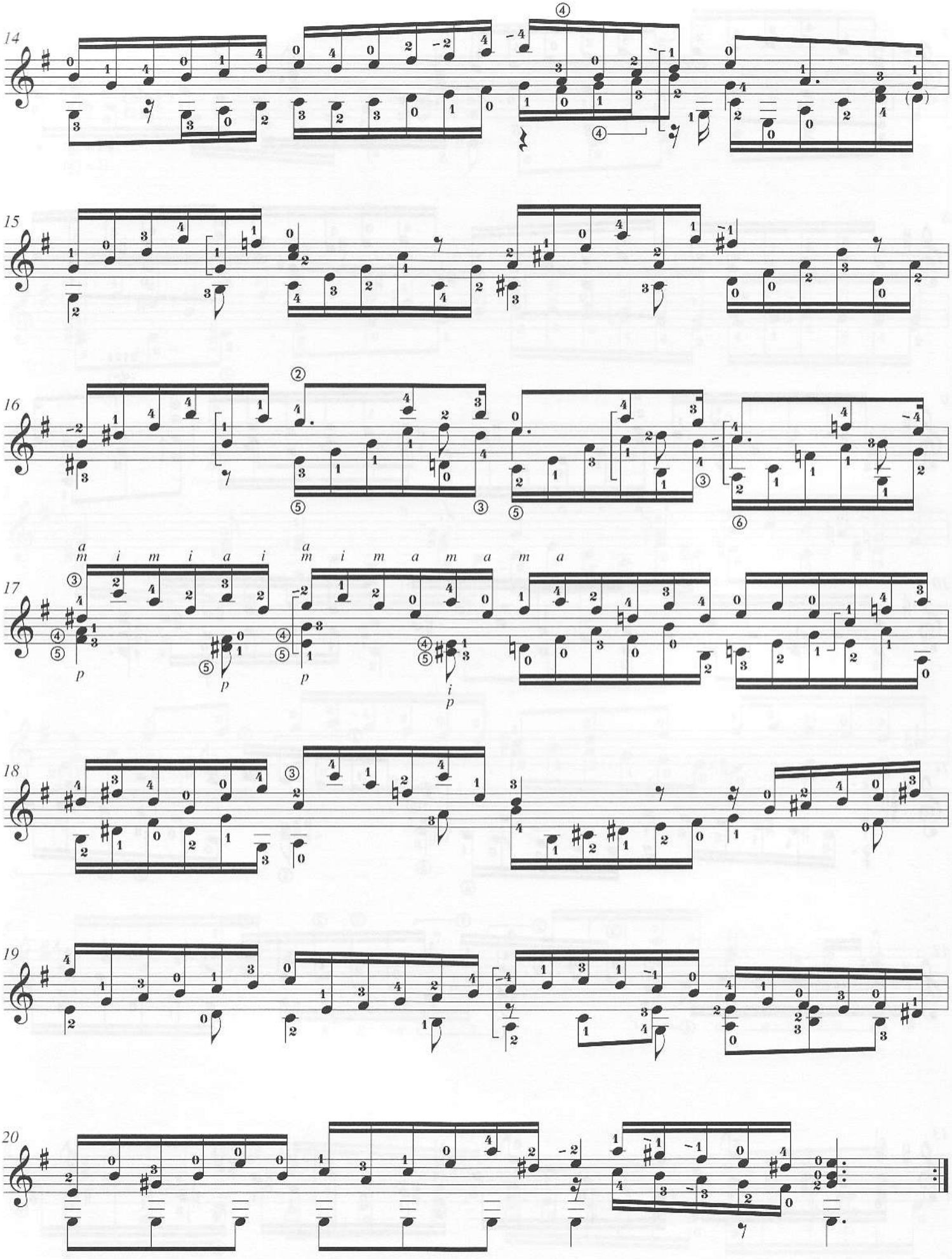
BOURRÉE



GIGUE




7
8
9
2121
(tr)
a
a
p i p i m i p
10
11
12
13



Suite

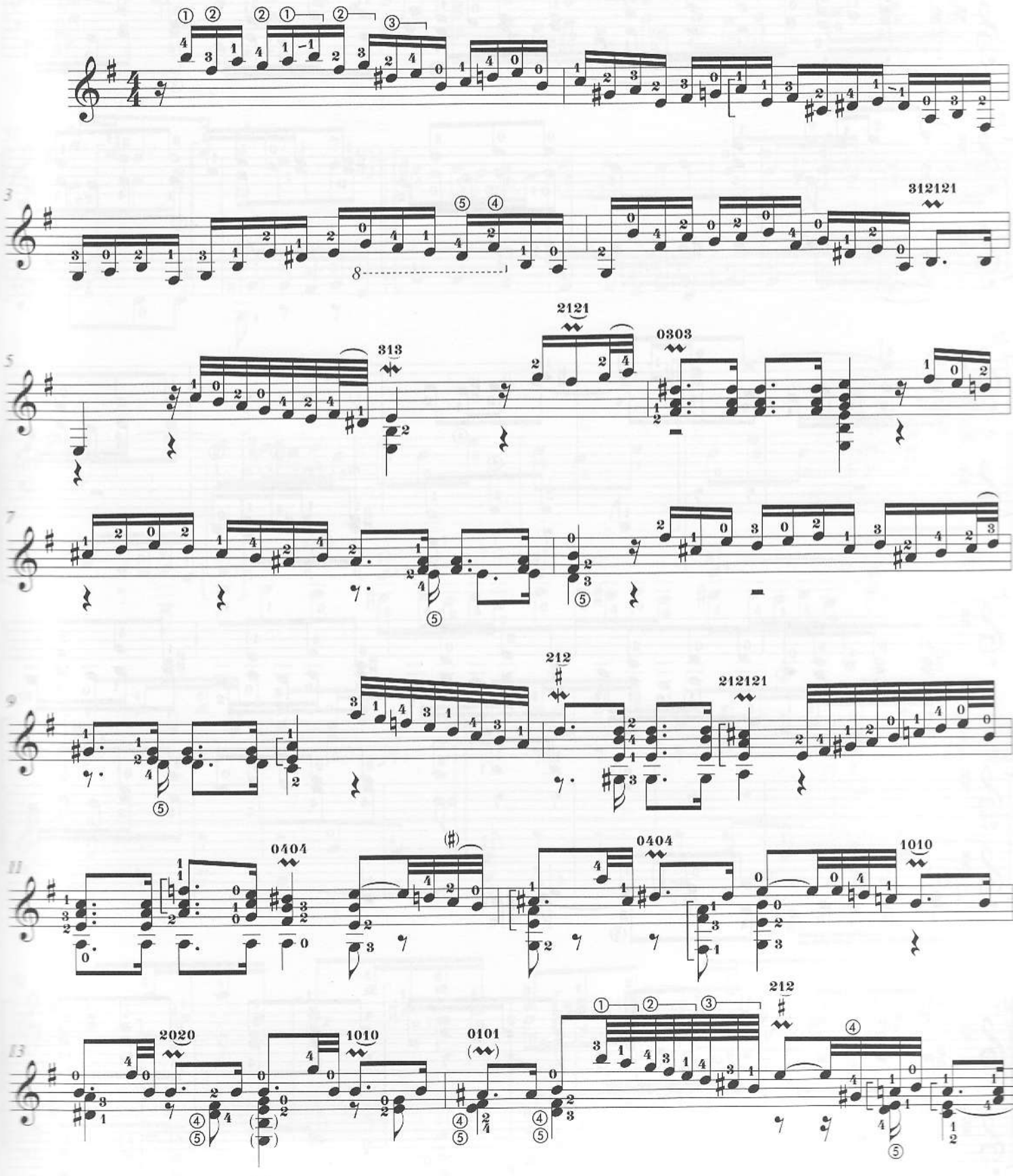
BWV 996

(2nd version)

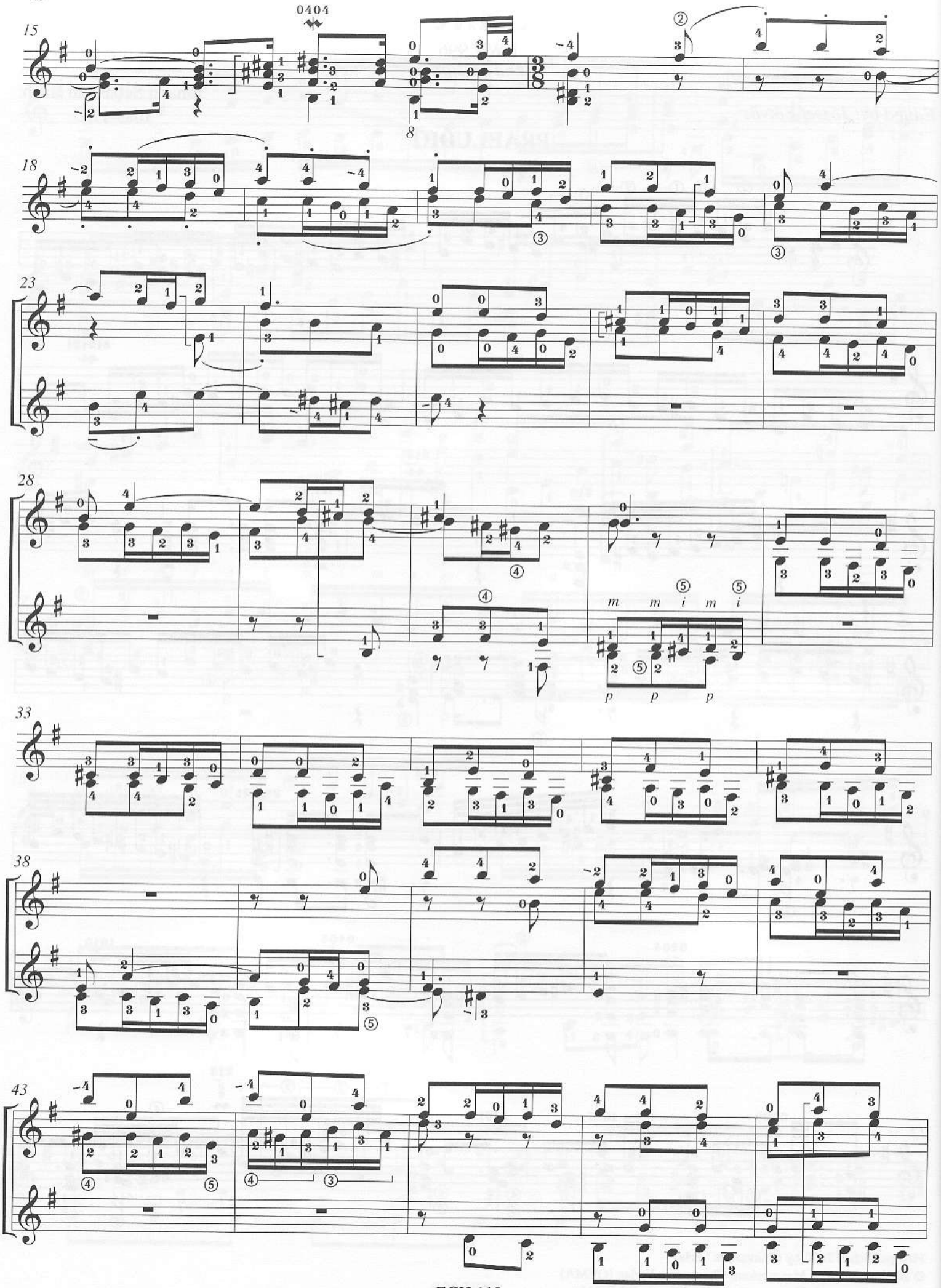
Johann Sebastian Bach
1685-1750

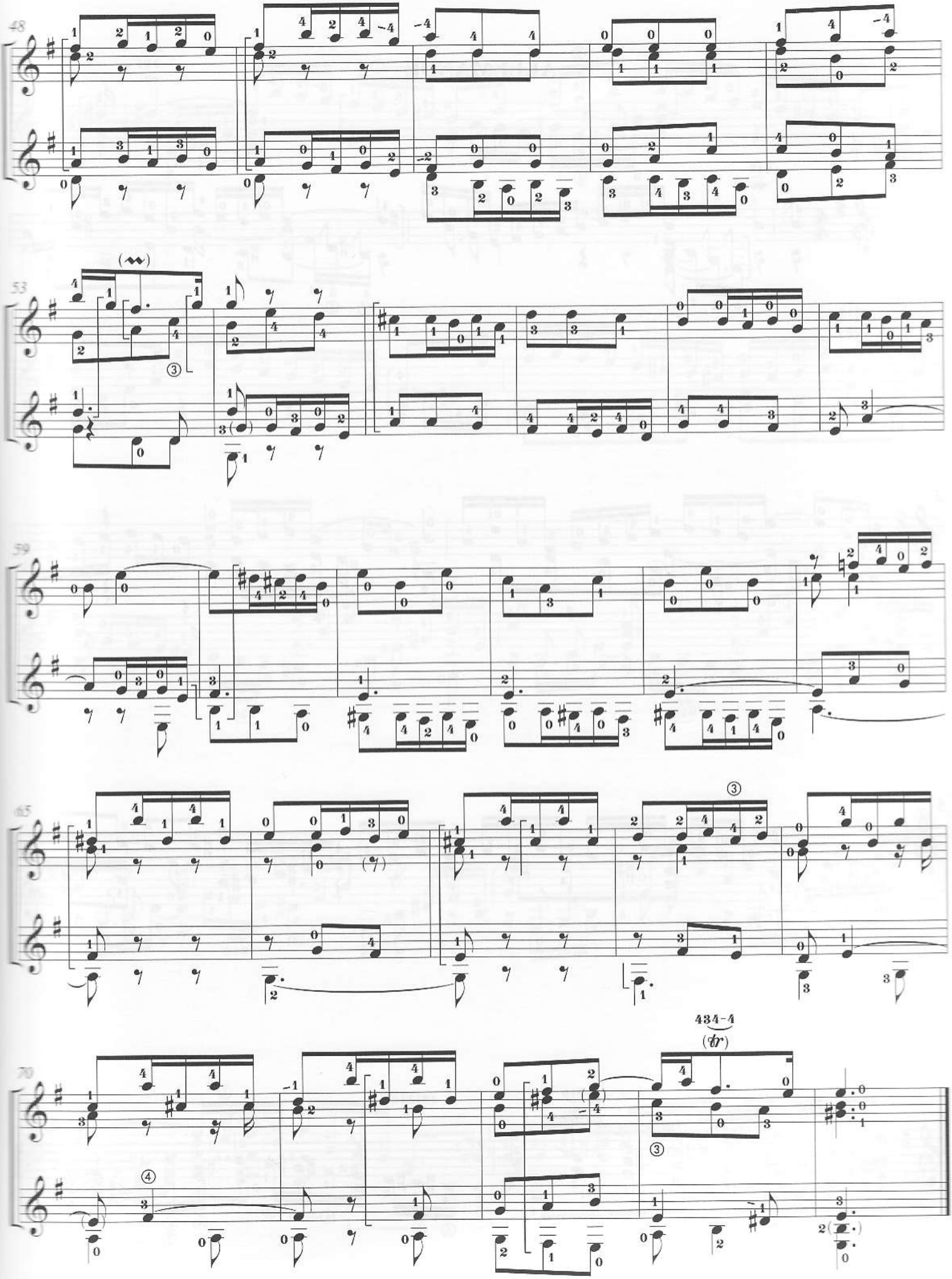
Edited by: József Eötvös

PRAELUDIO

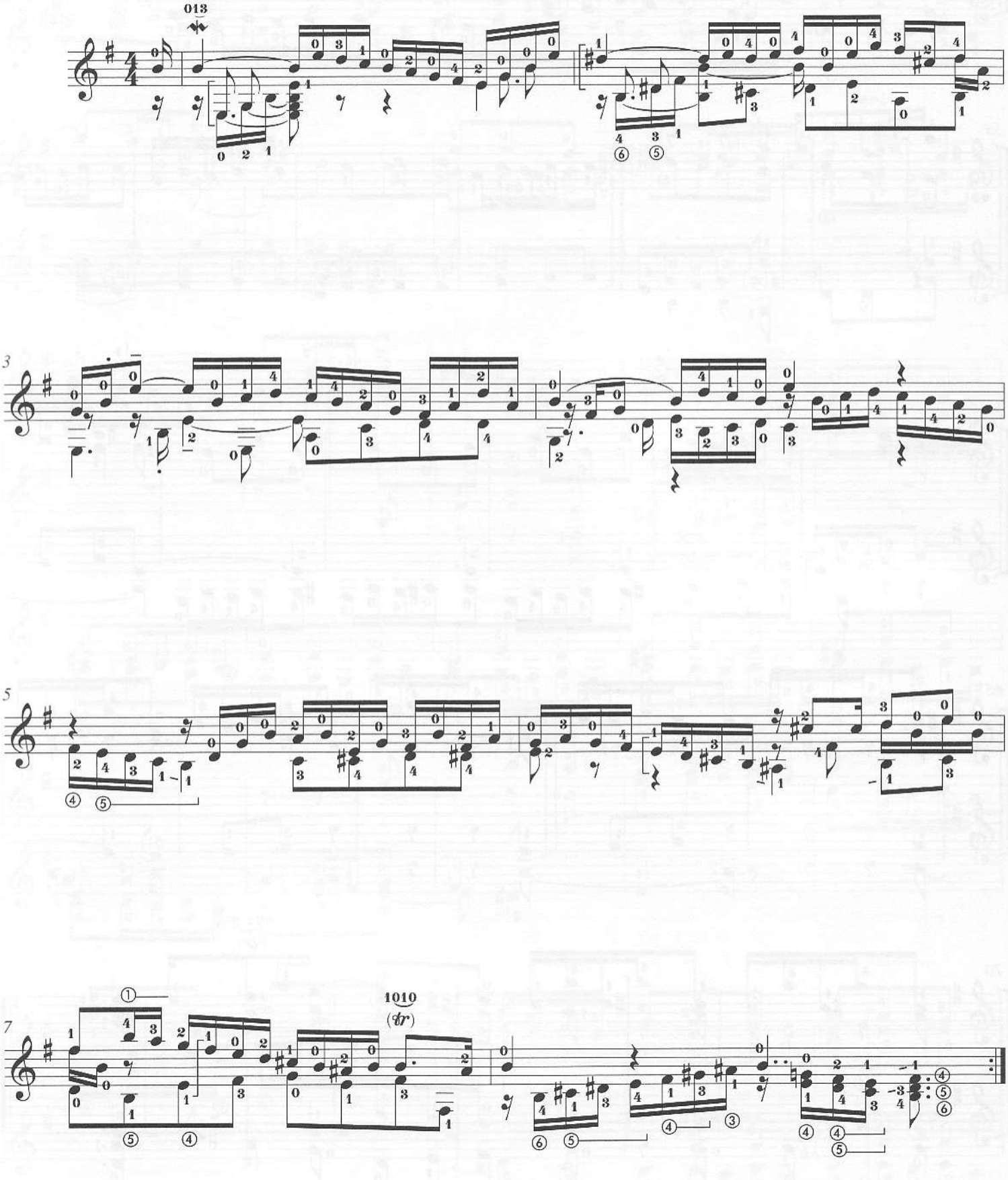


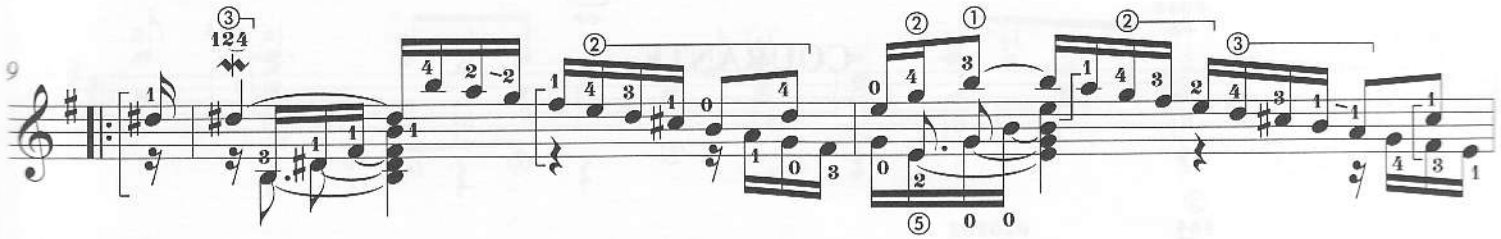
First published 2002 by Chanterelle Verlag
© 2002 by Michael Macmeeken, Chanterelle Verlag (GEMA)
All rights reserved. Photocopying this edition is ILLEGAL

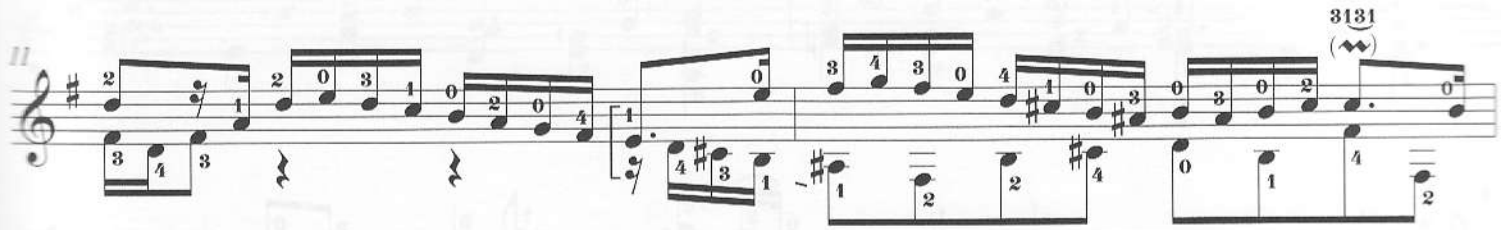

15
0404
8
18
23
28
m m i m i
p p p
33
38
43

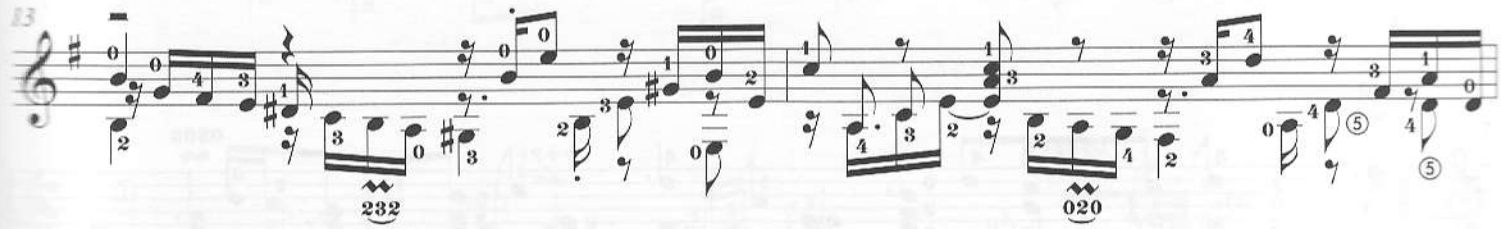


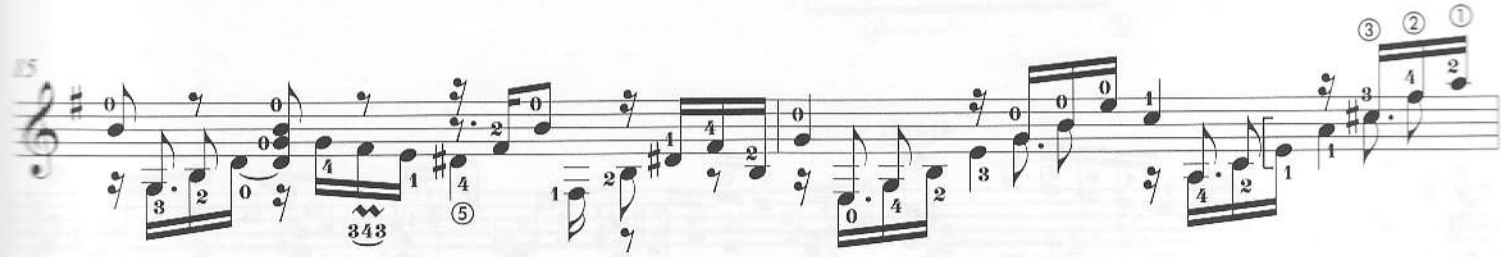
ALLEMANDE

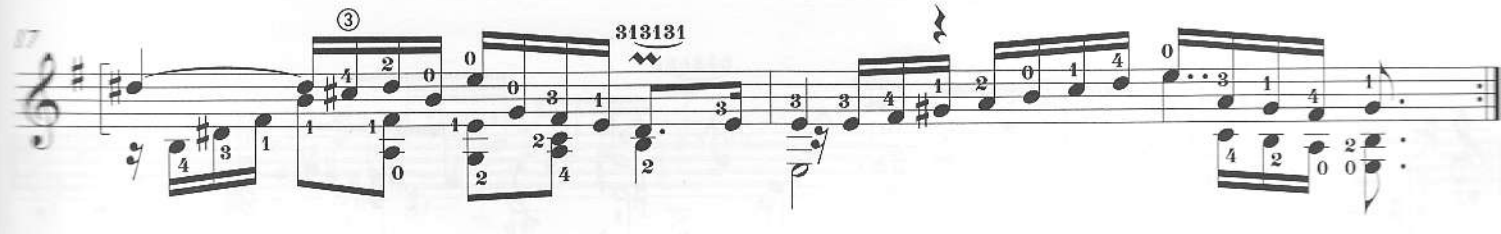




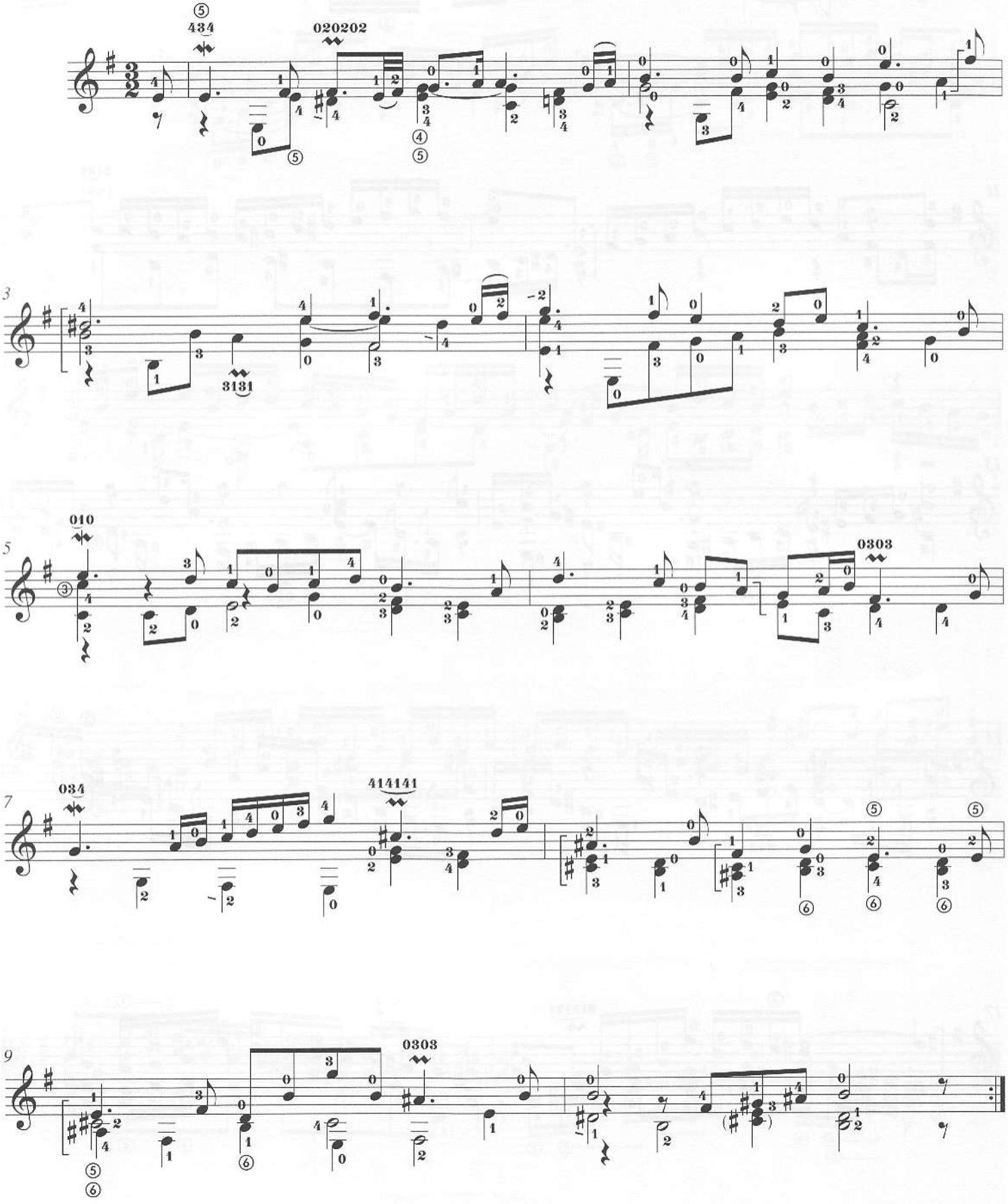


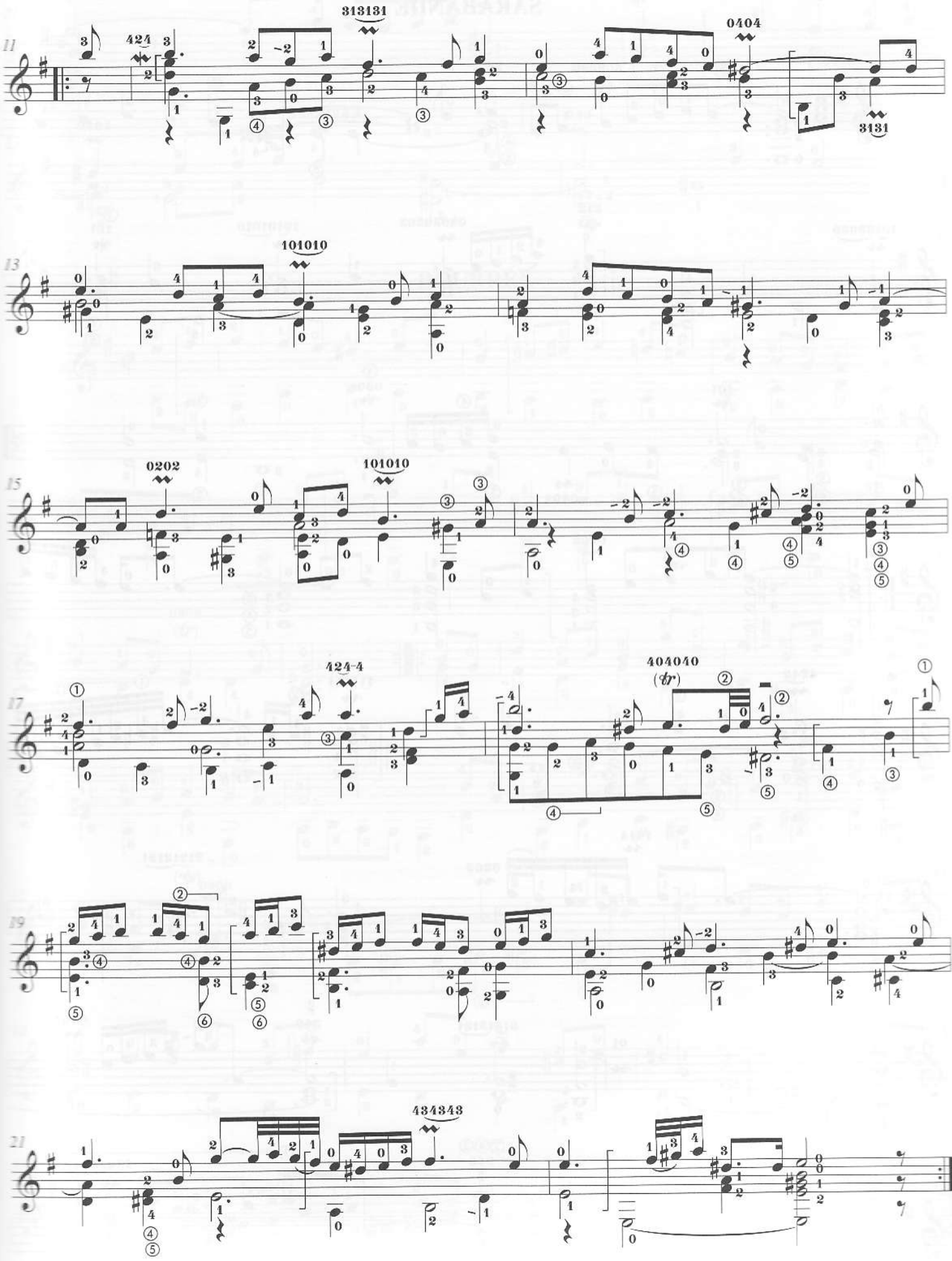




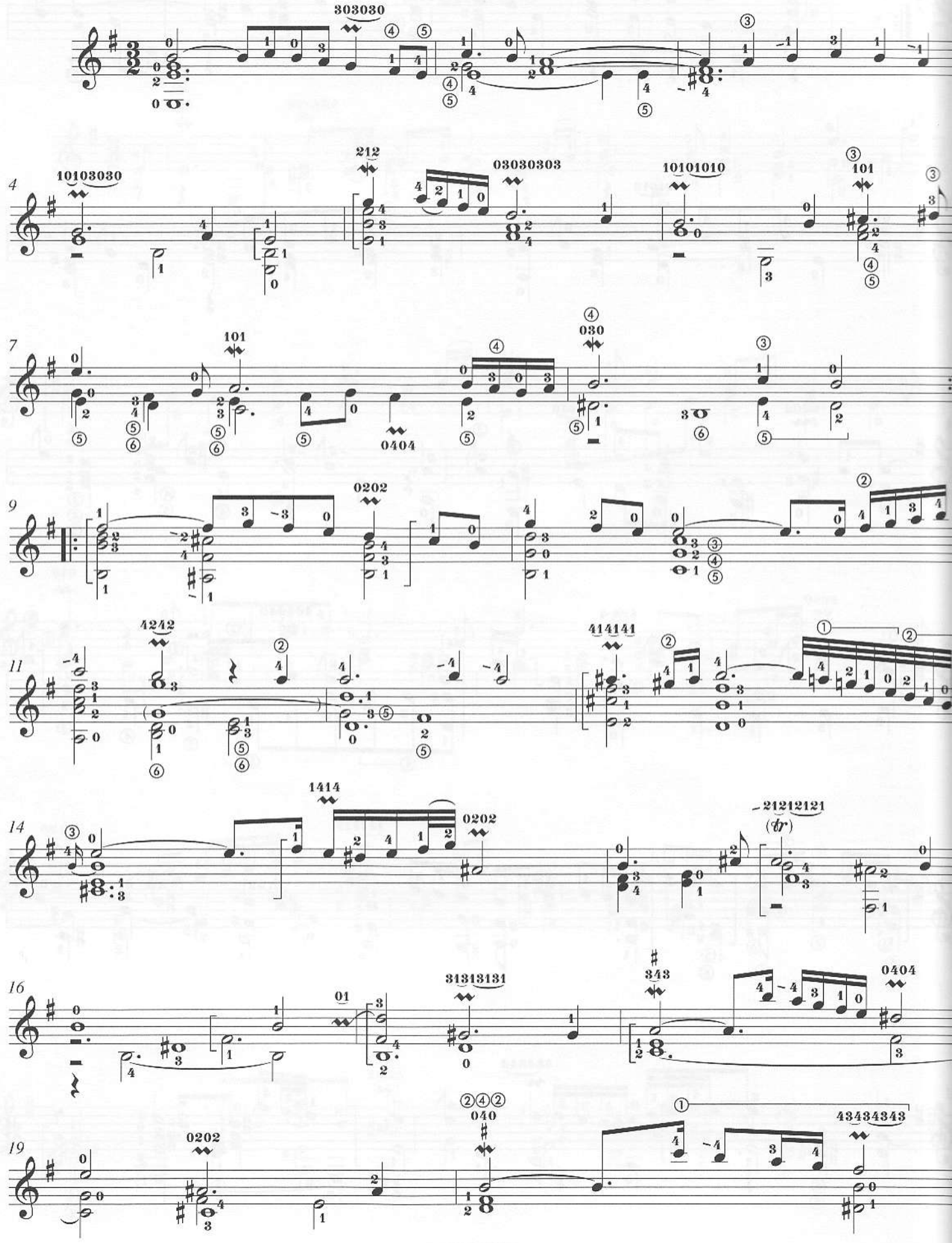


COURANTE

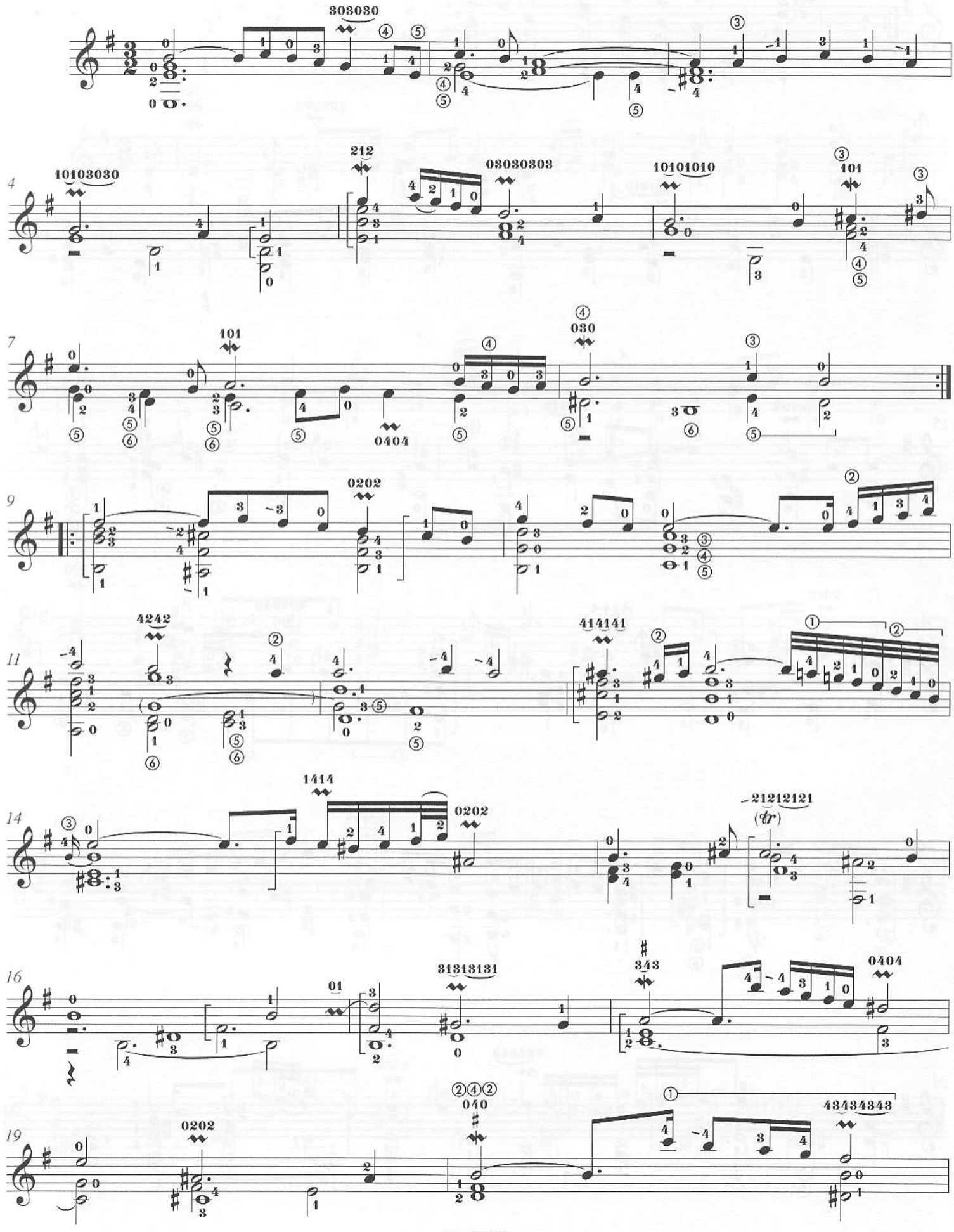


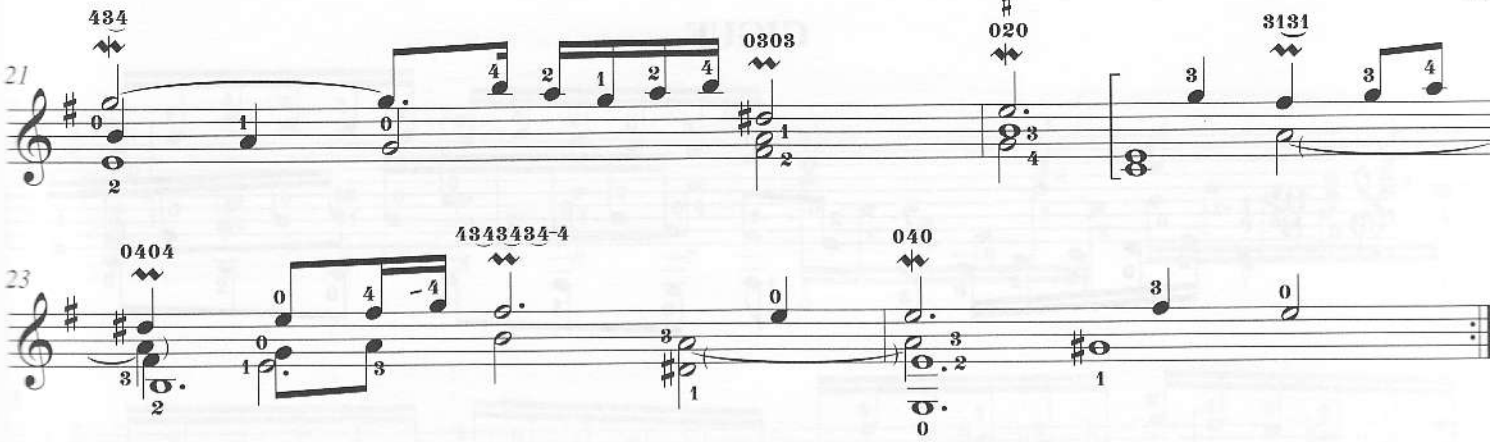

11
313131
0404
3131
13
101010
15
0202
101010
17
424-4
404040
(tr)
19
21
434343

SARABANDE

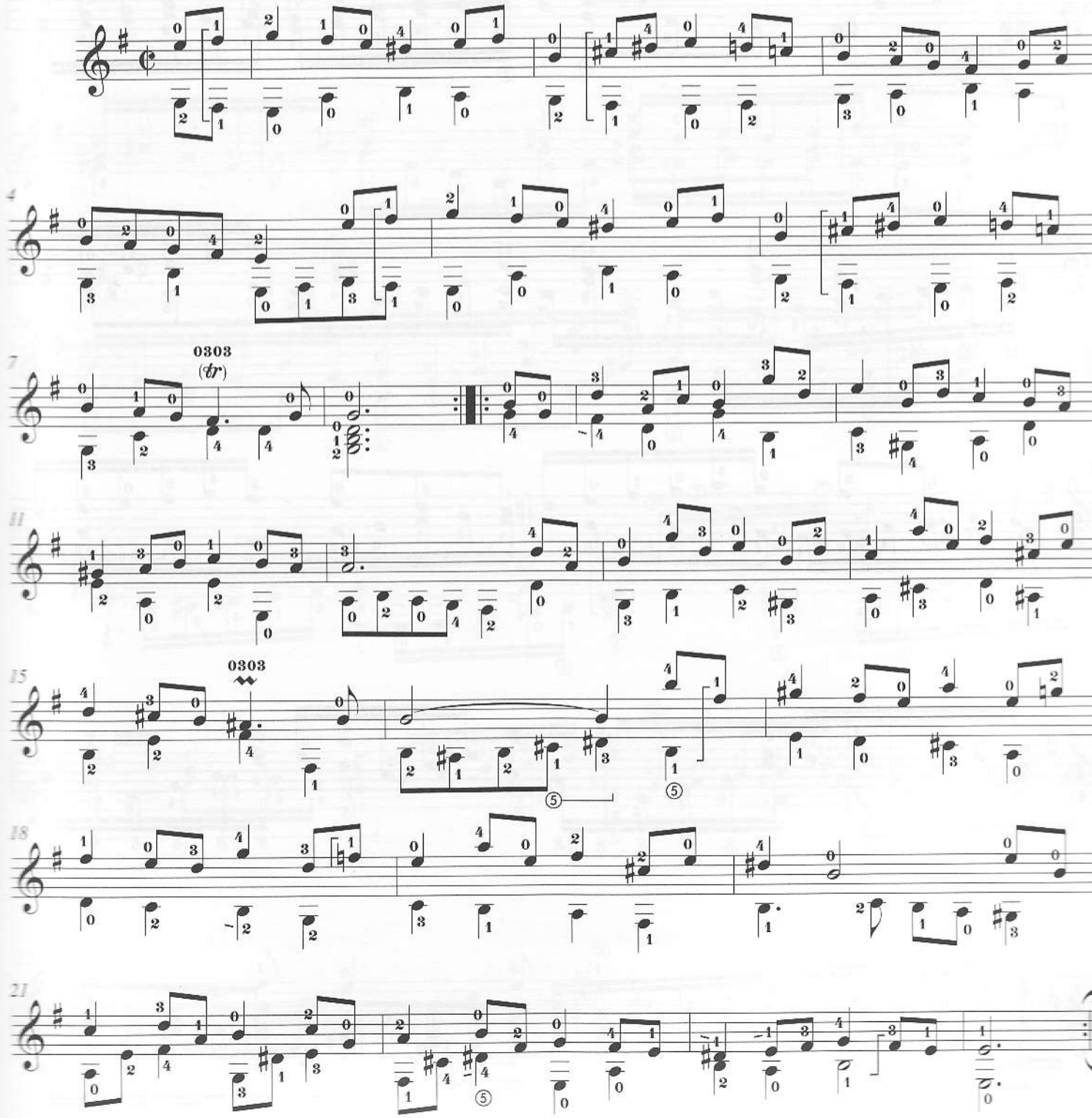

303030
4
10103030
212
03030303
10101010
101
7
101
030
0404
9
0202
11
4242
414141
14
1414
0202
21212121
(tr)
16
01
31313131
343
0404
19
0202
040
43434343

SARABANDE

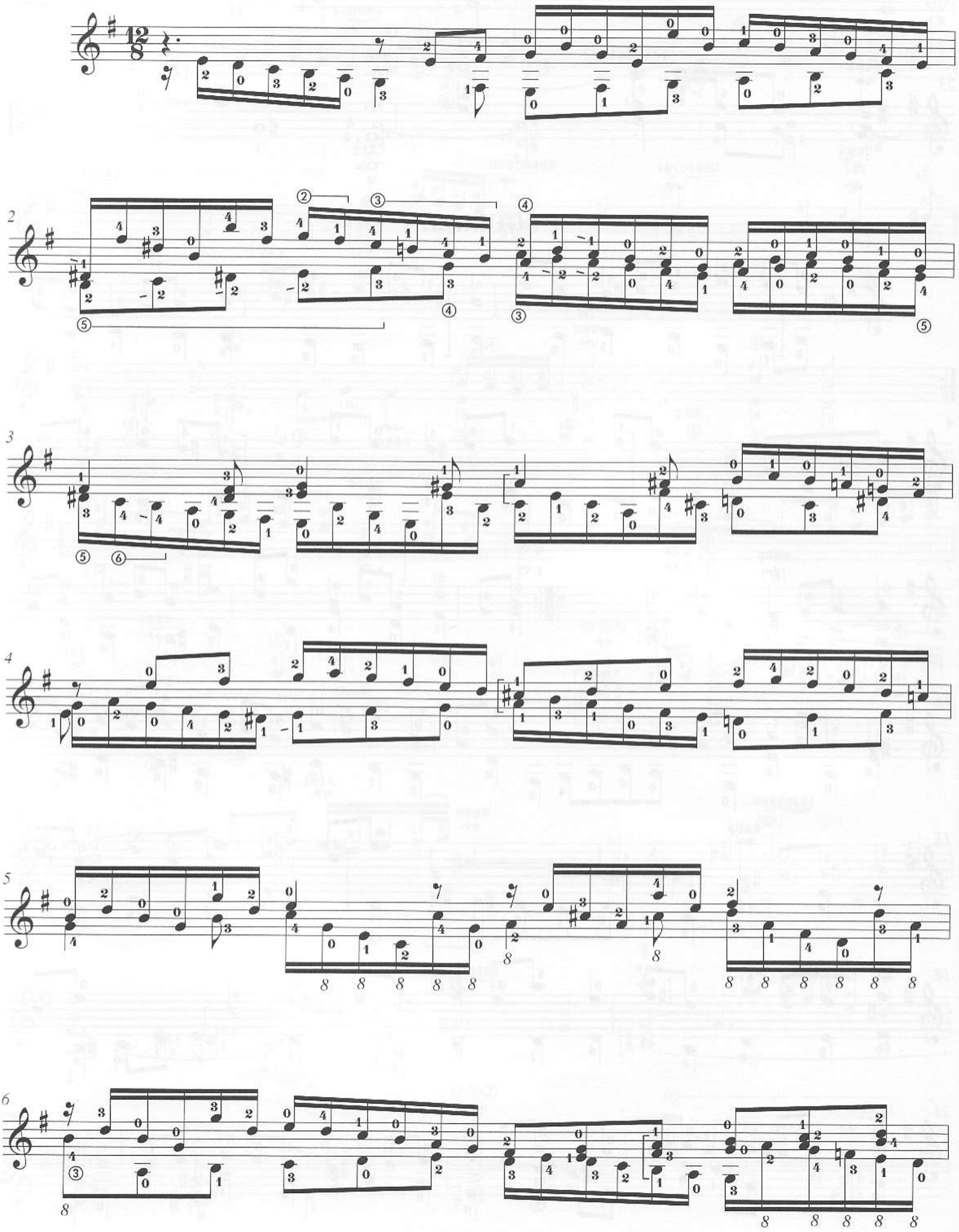

303030
4
10103030
212
03030303
10101010
101
7
101
030
0404
9
0202
11
4242
414141
14
1414
0202
21212121
(tr)
16
01
31313131
343
0404
19
0202
040
43434343

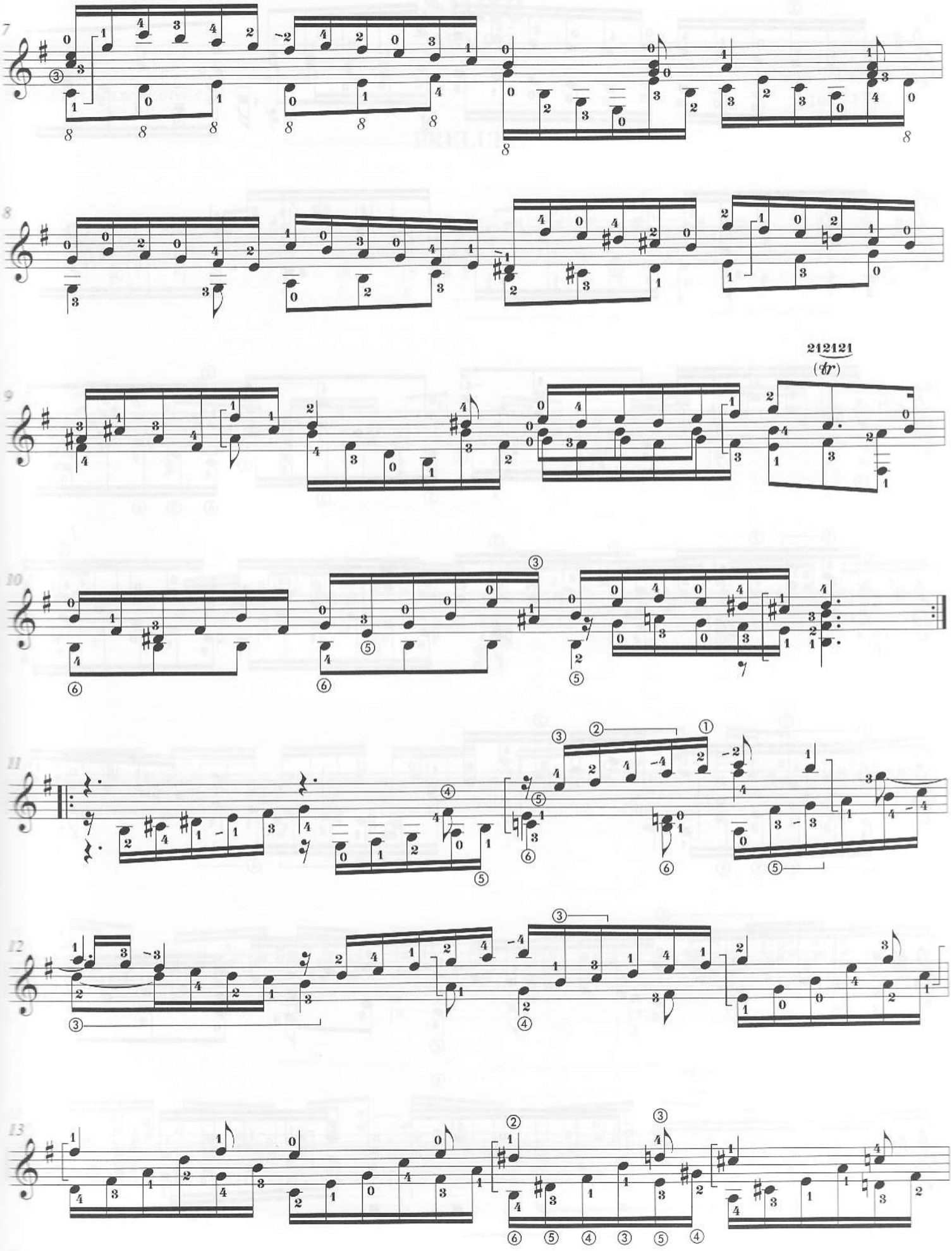


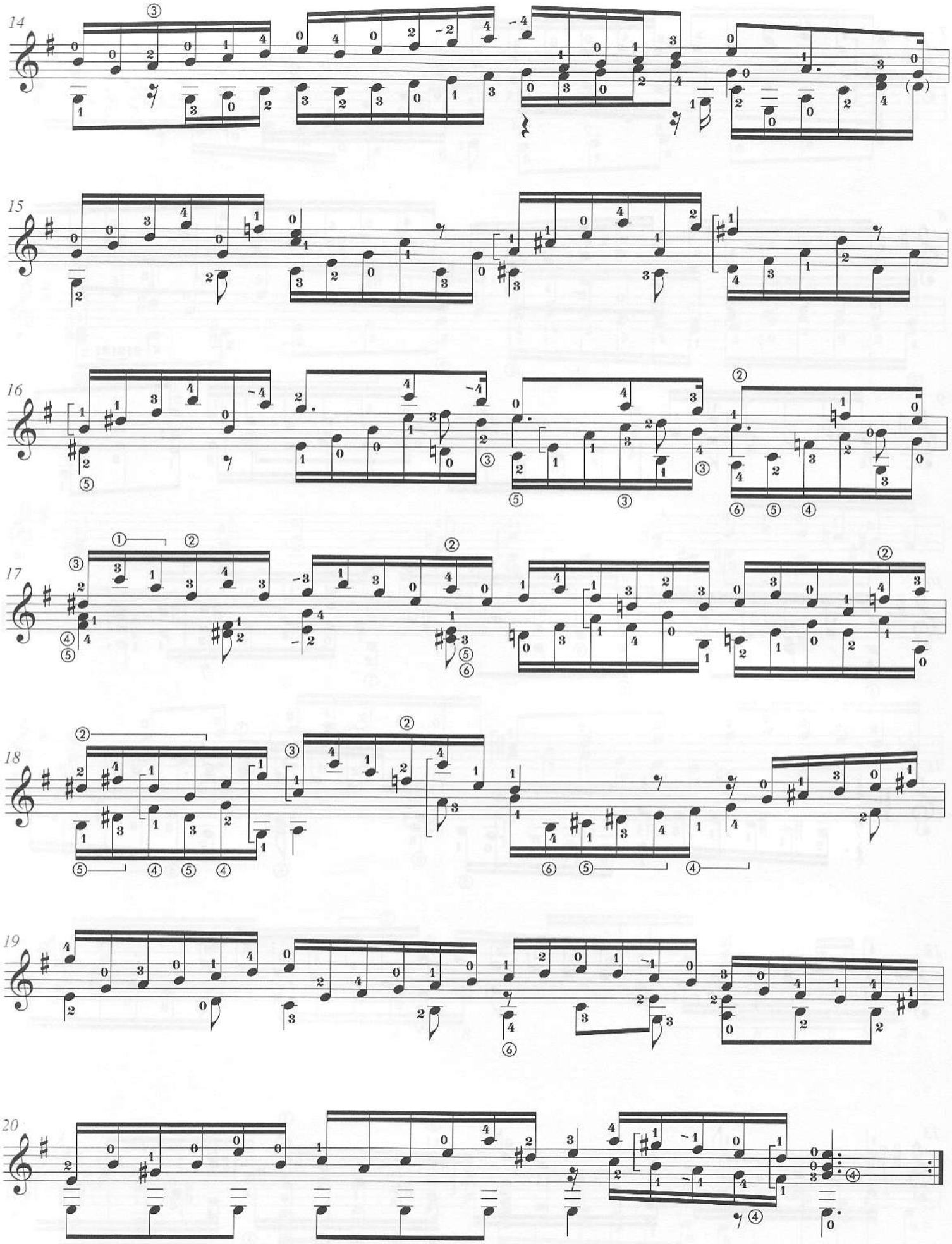
BOURRÉE



GIGUE




212121
(tr)



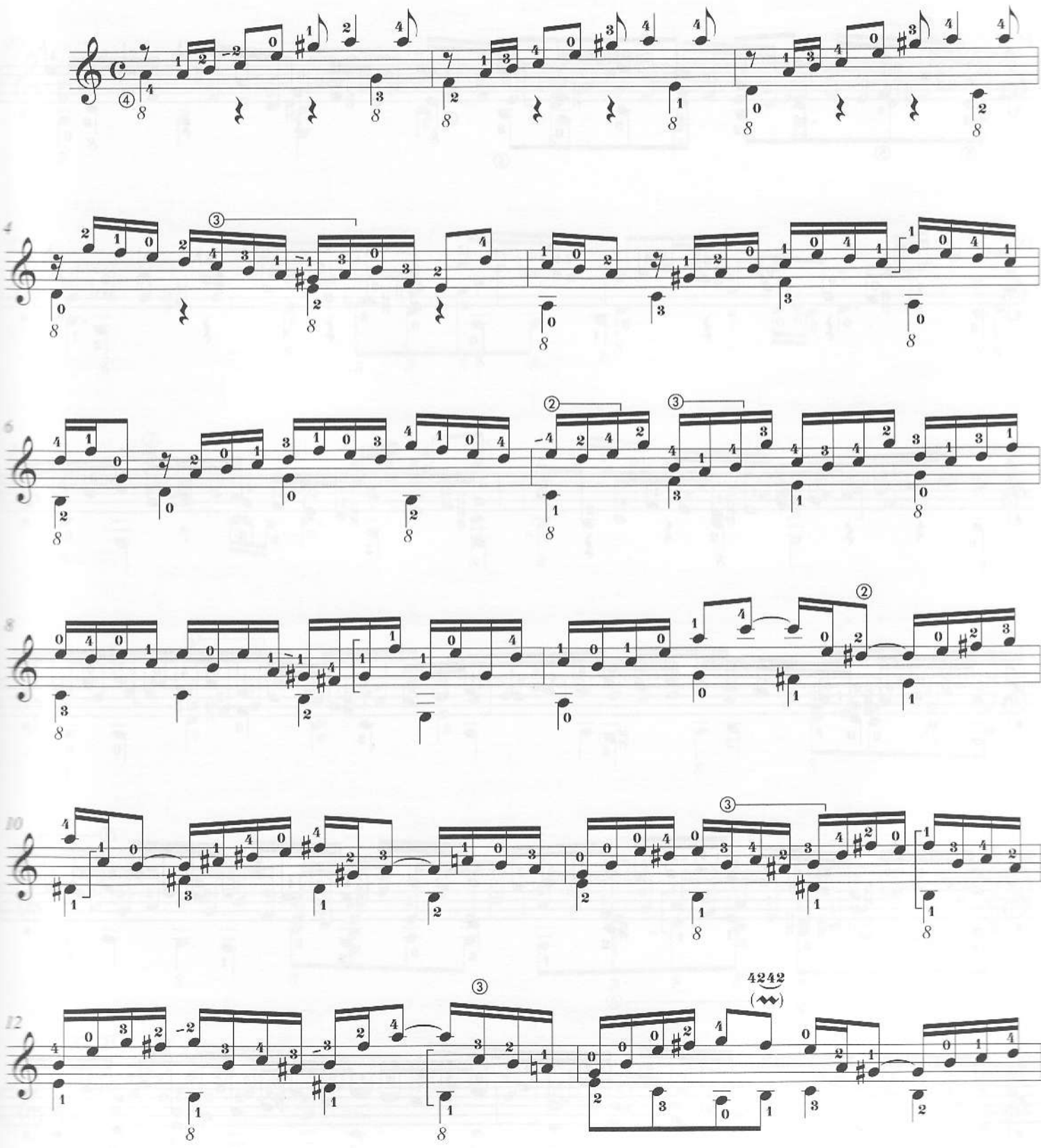
Suite

BWV 997

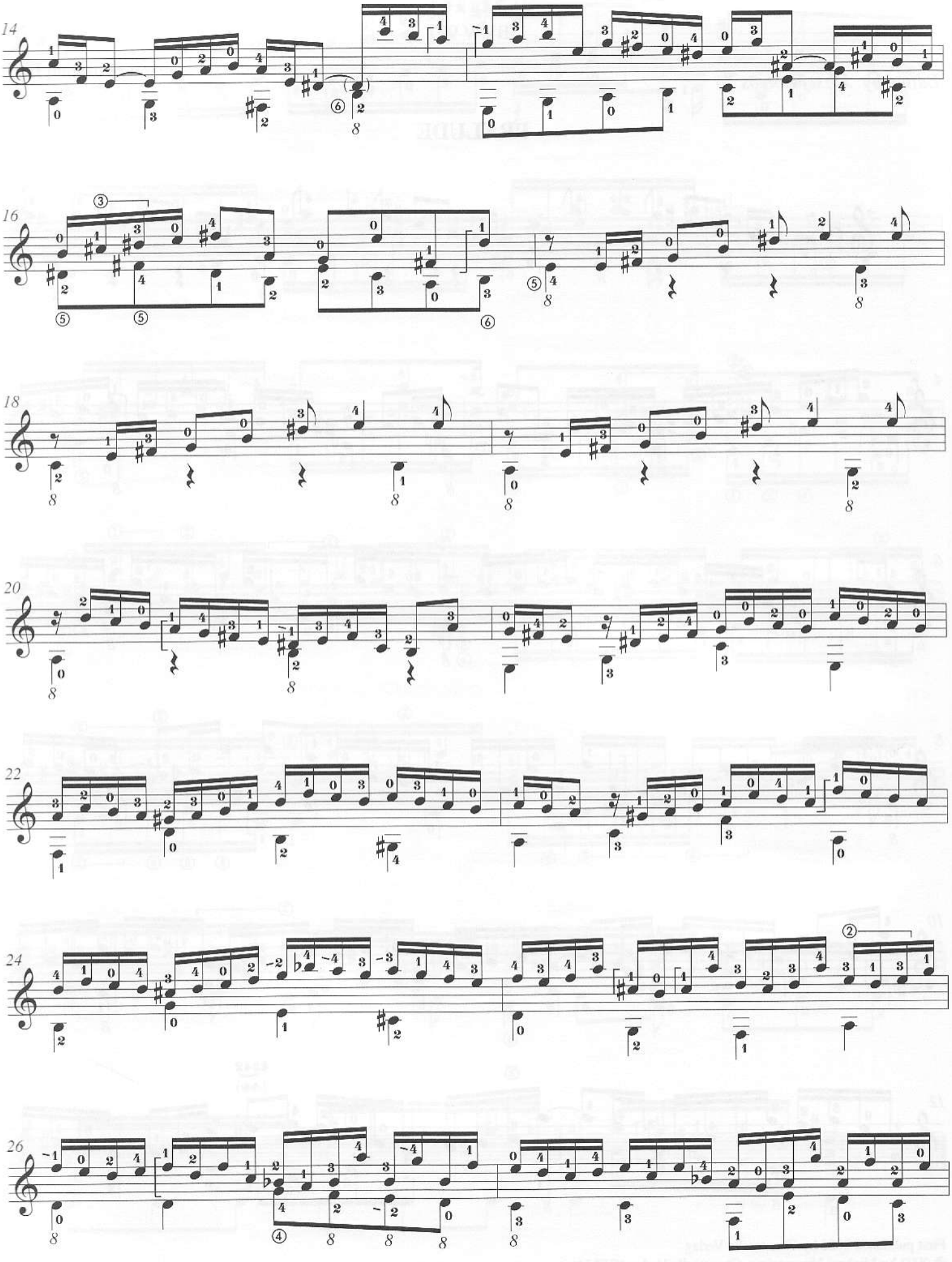
Edited by: József Eötvös

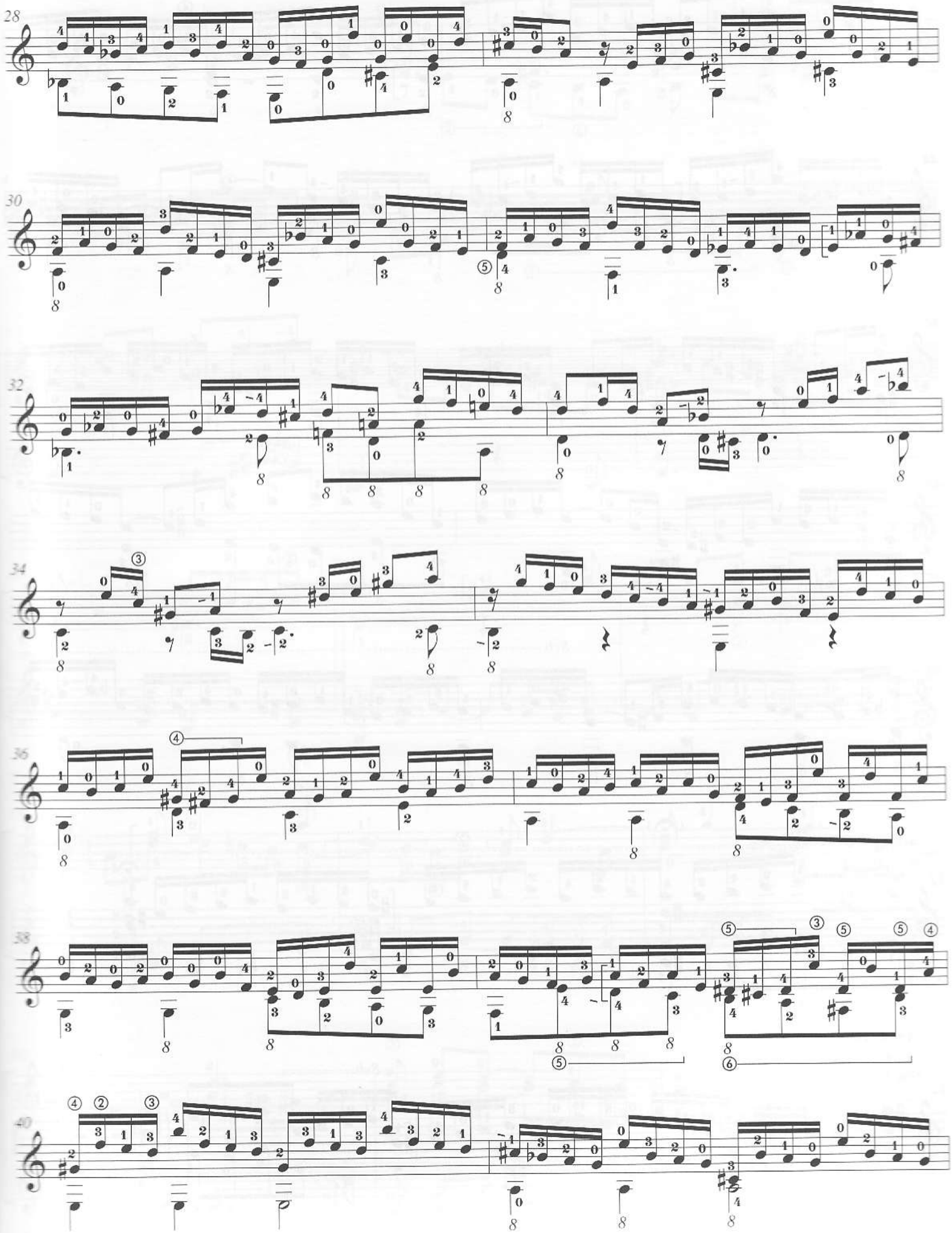
Johann Sebastian Bach
1685-1750

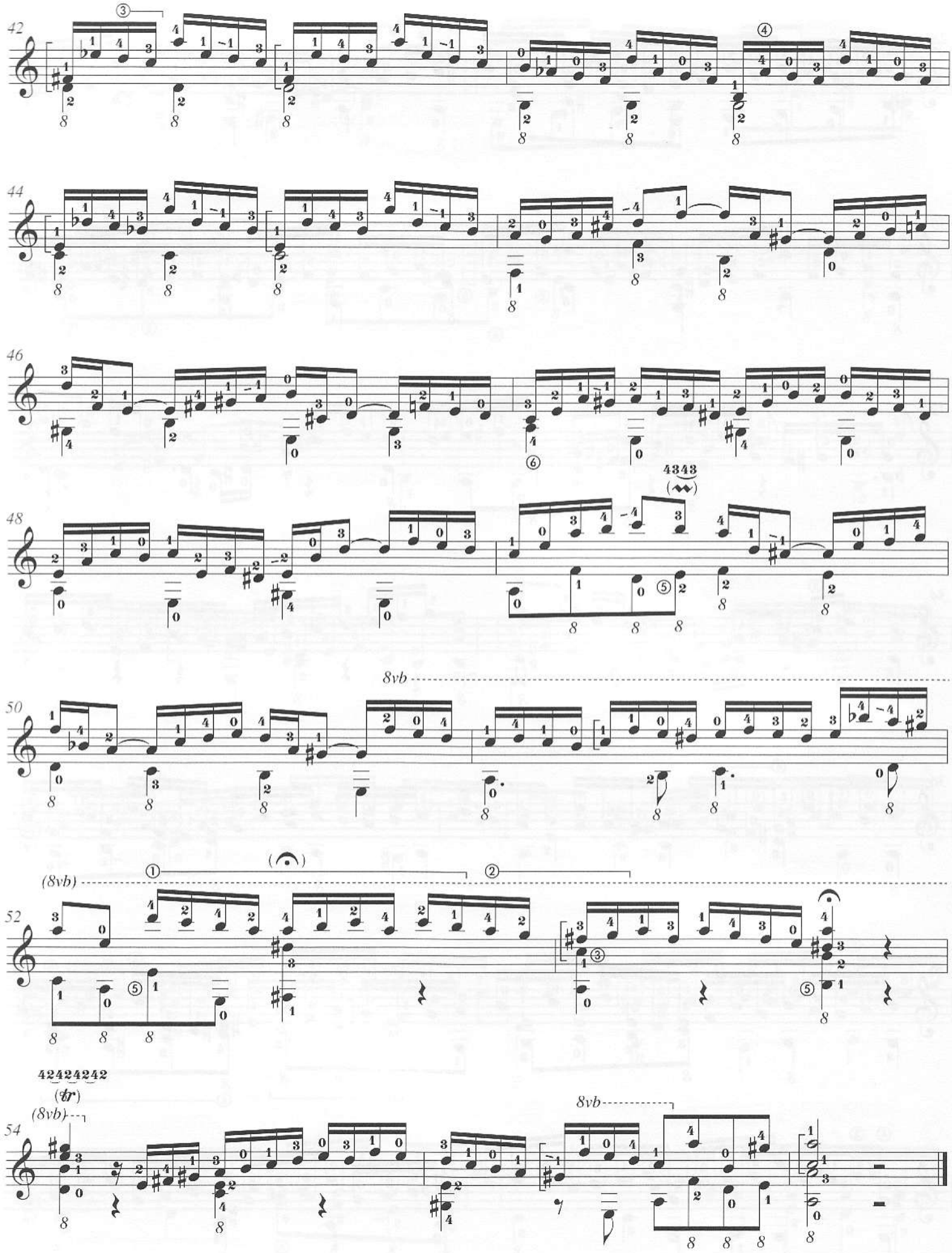
PRELUDE



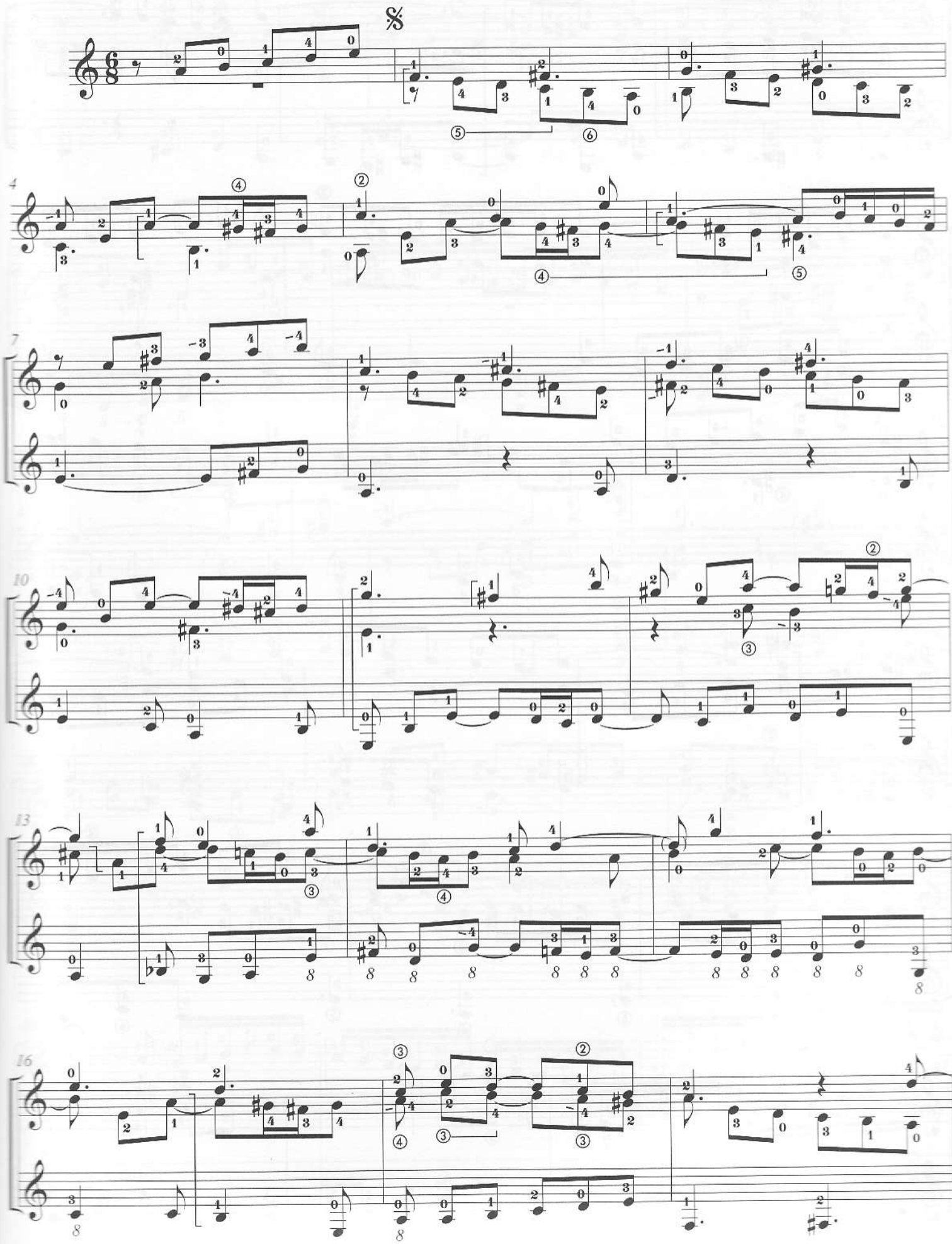
First published 2002 by Chanterelle Verlag
© 2002 by Michael Macmeeken, Chanterelle Verlag (GEMA)
All rights reserved. Photocopying this edition is ILLEGAL

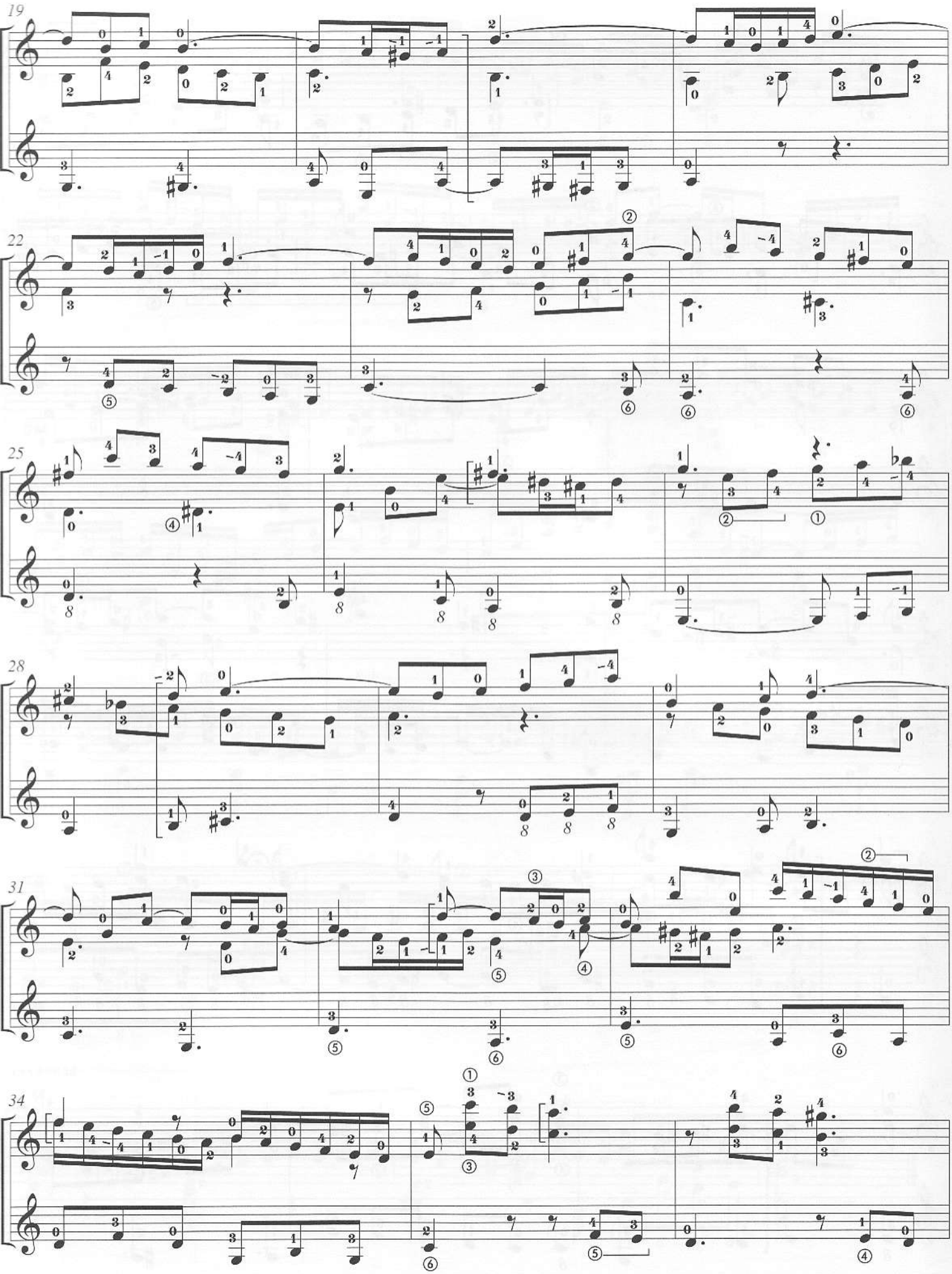


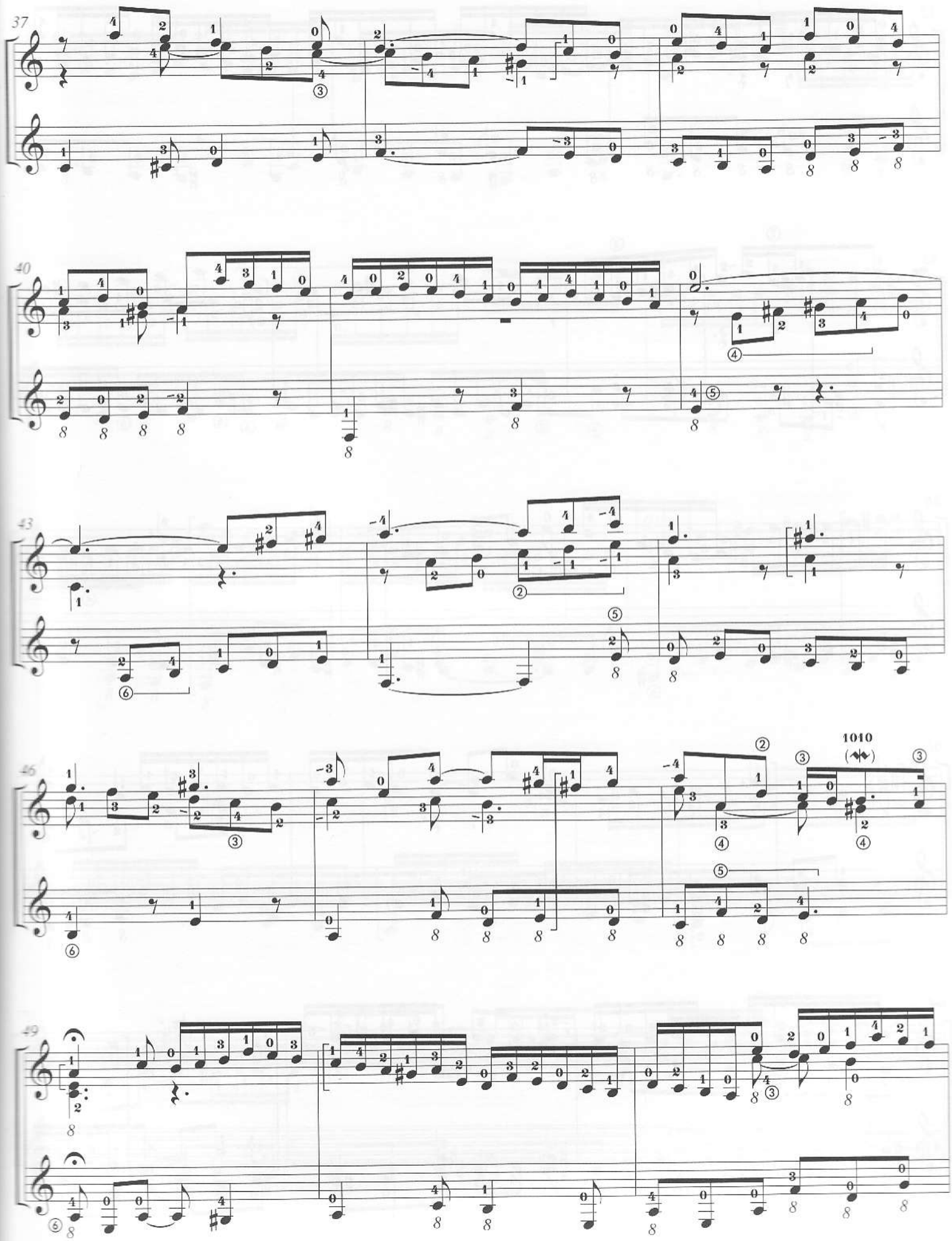


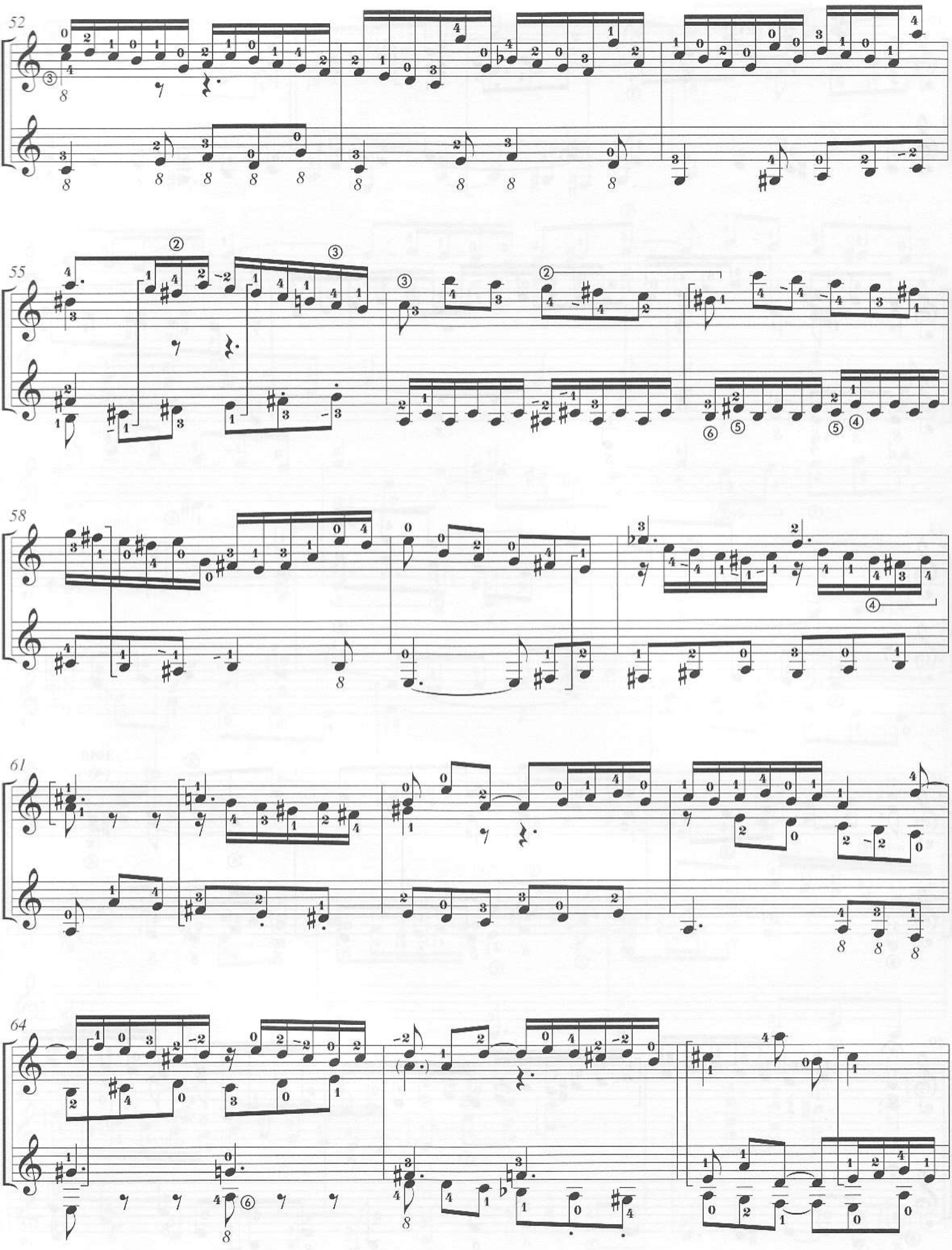

42
44
46
48
4343
8vb
50
(8vb)
52
42424242
(tr)
(8vb)
54
8vb

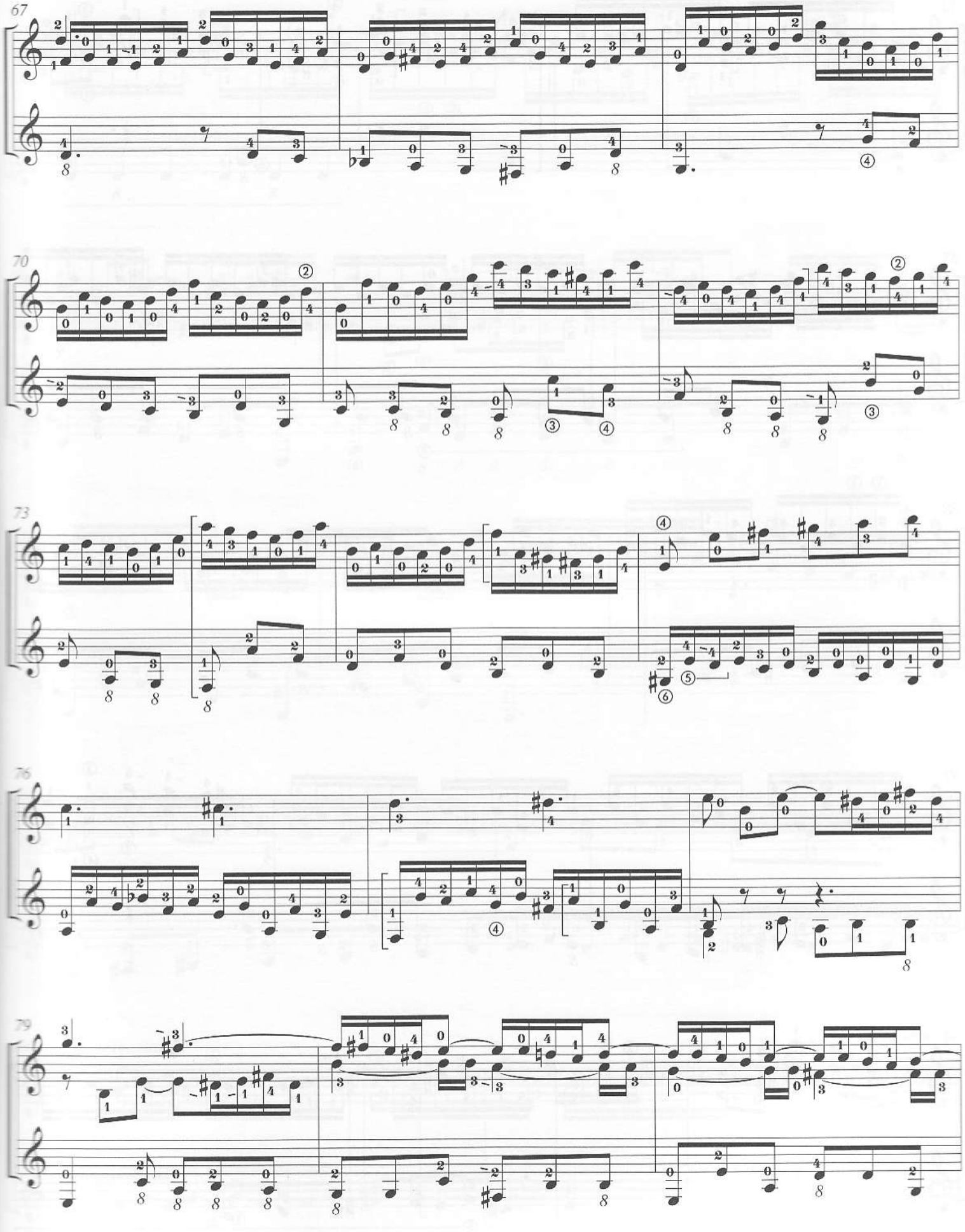
FUGUE

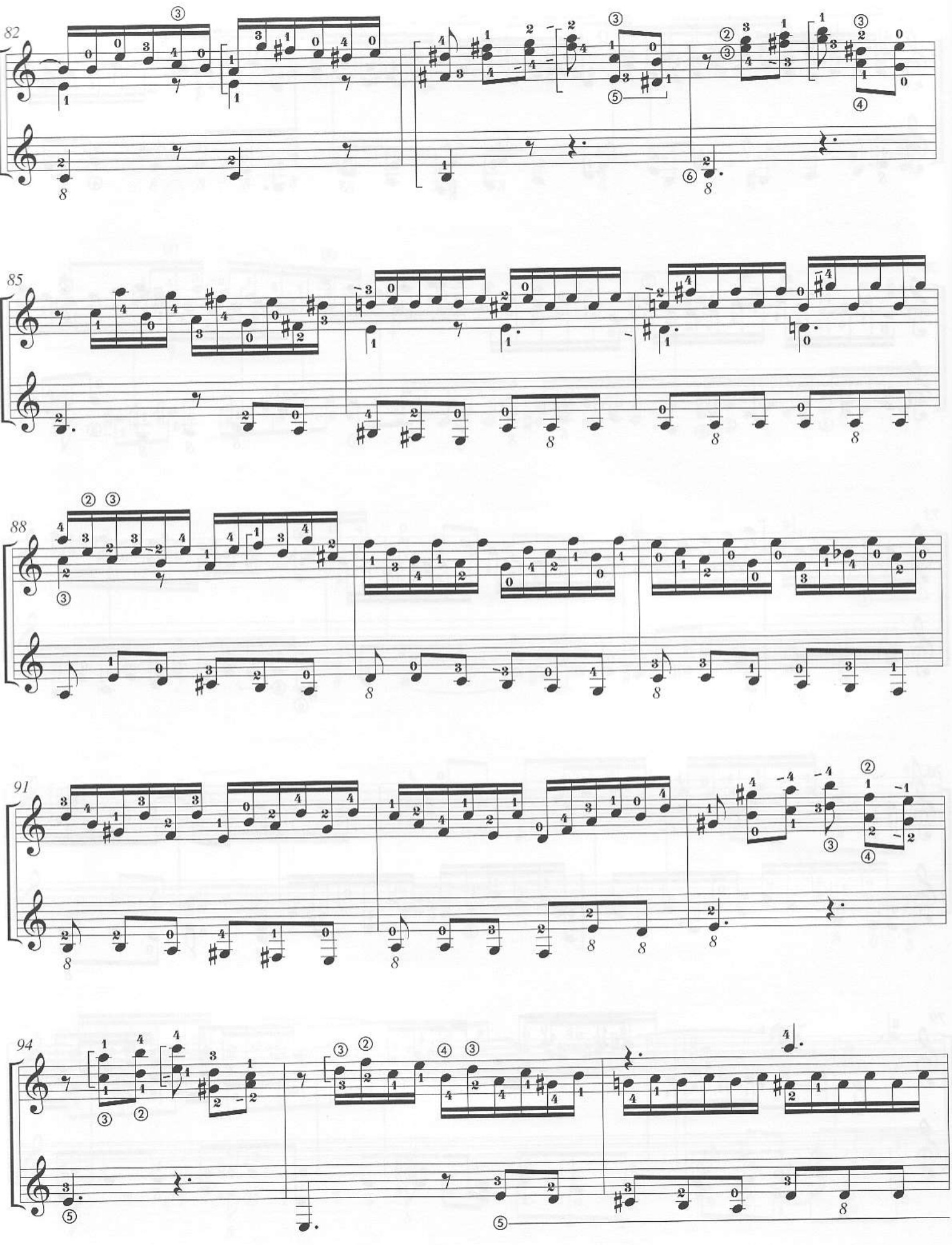


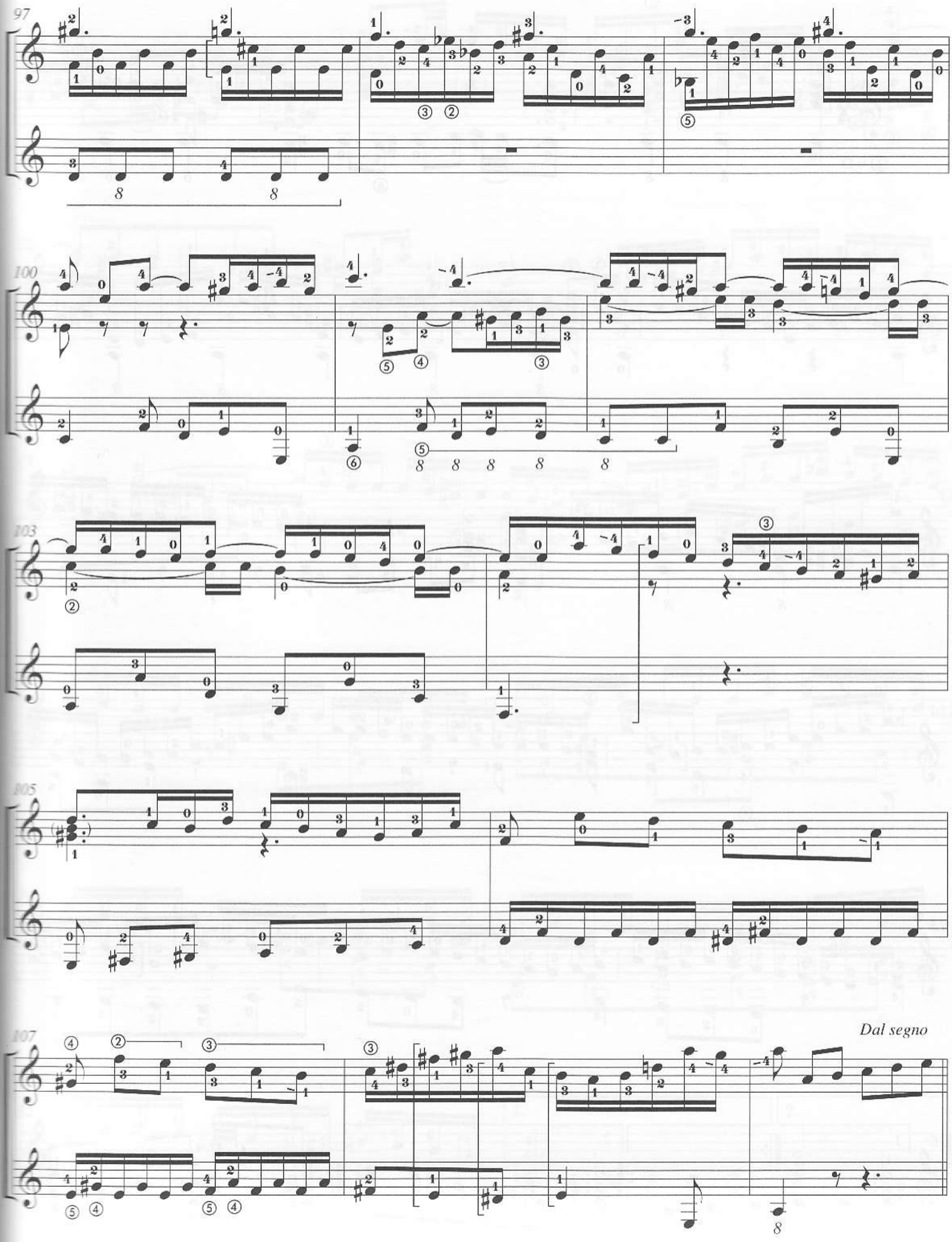

19
22
25
28
31
34


37
40
43
46
1010
49

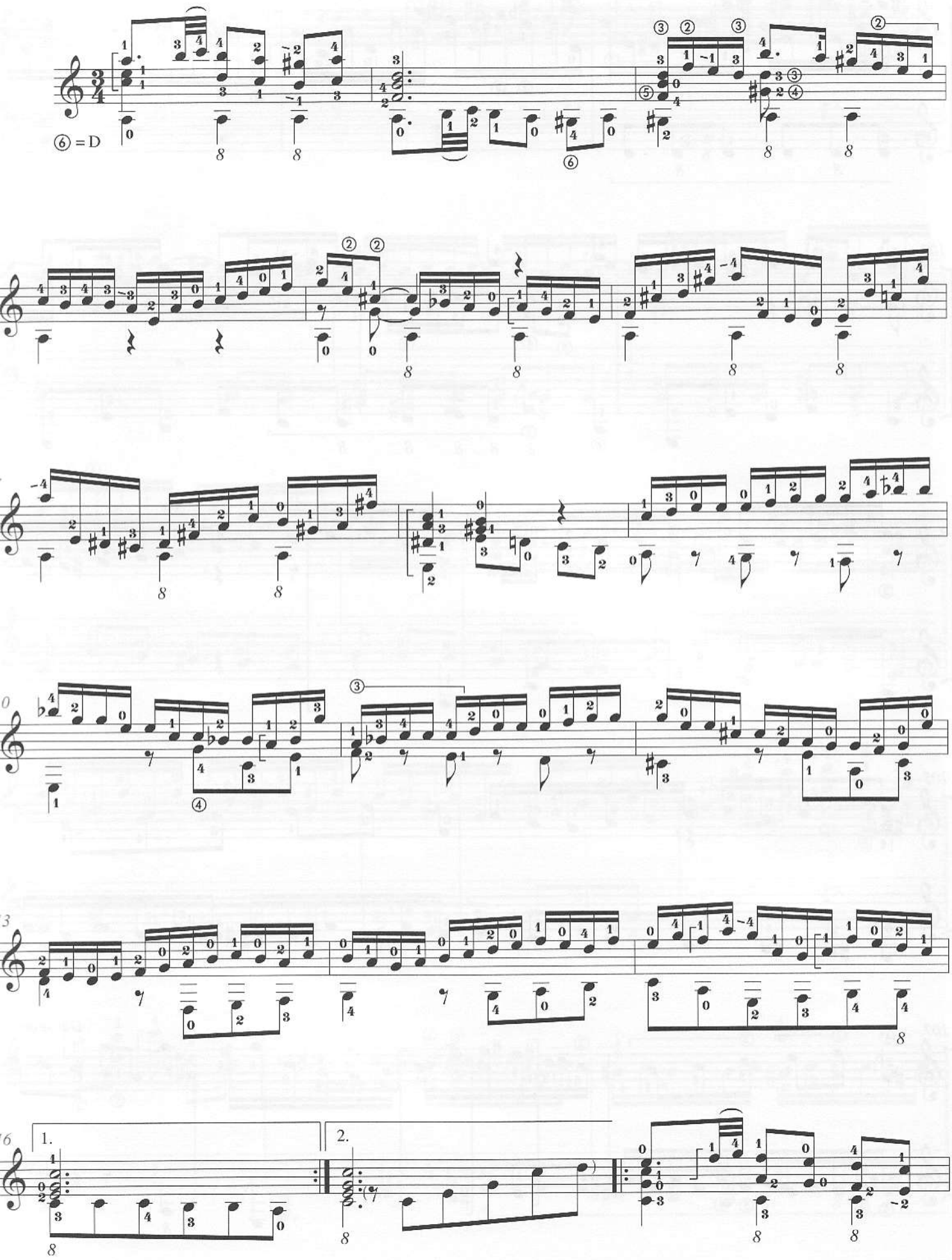


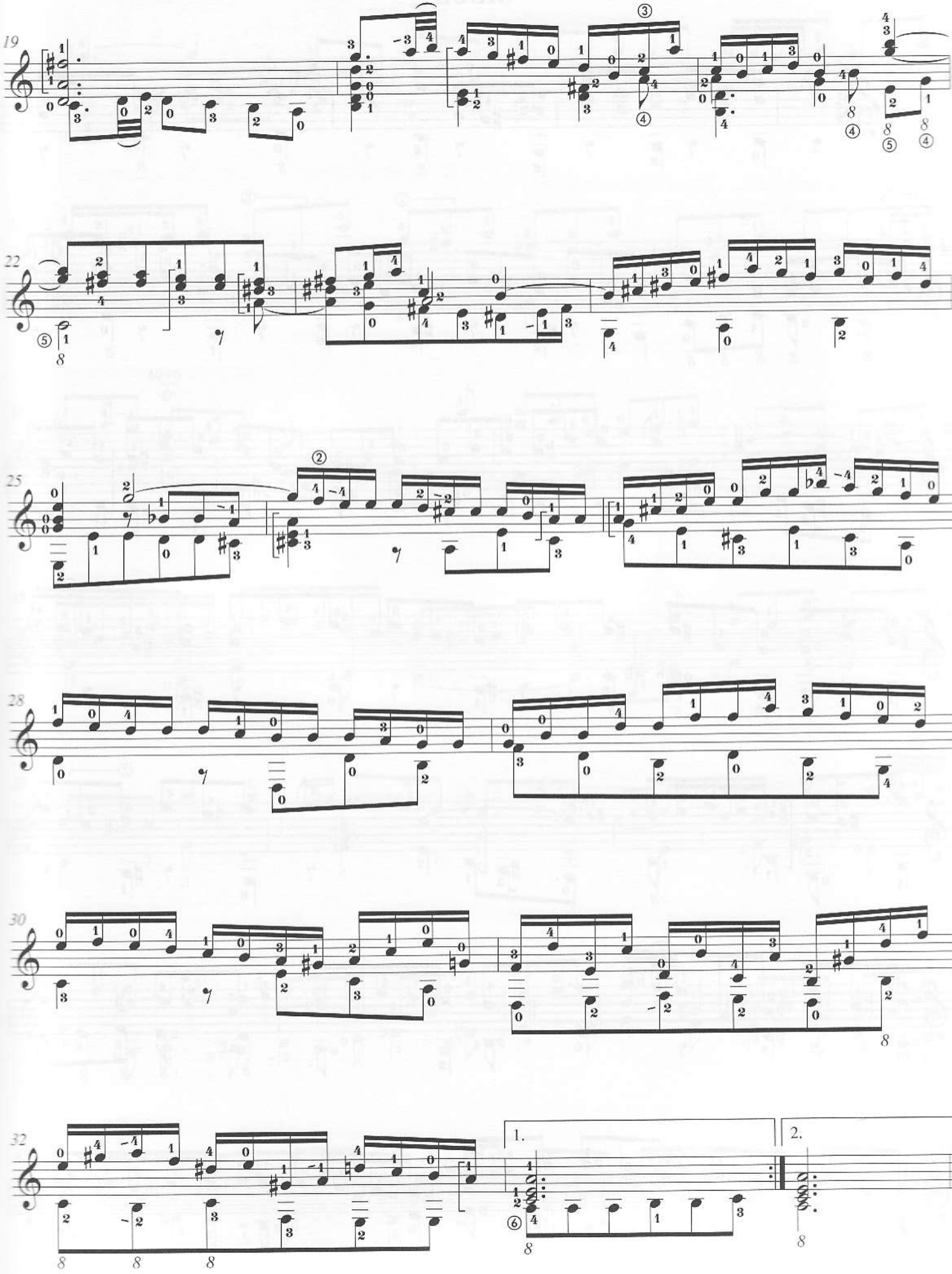

67
70
73
76
79


82
85
88
91
94

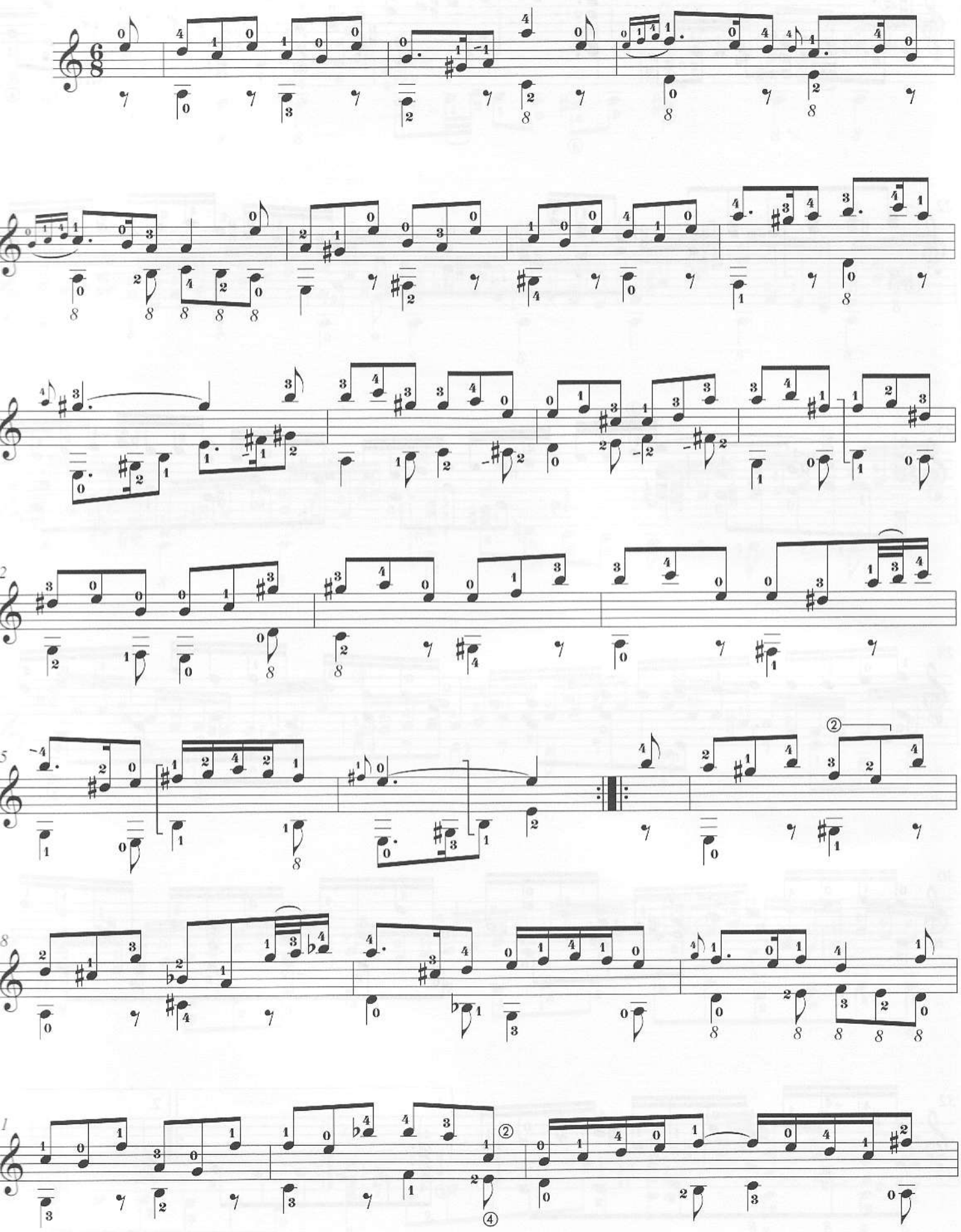

97
100
103
105
107
Dal segno

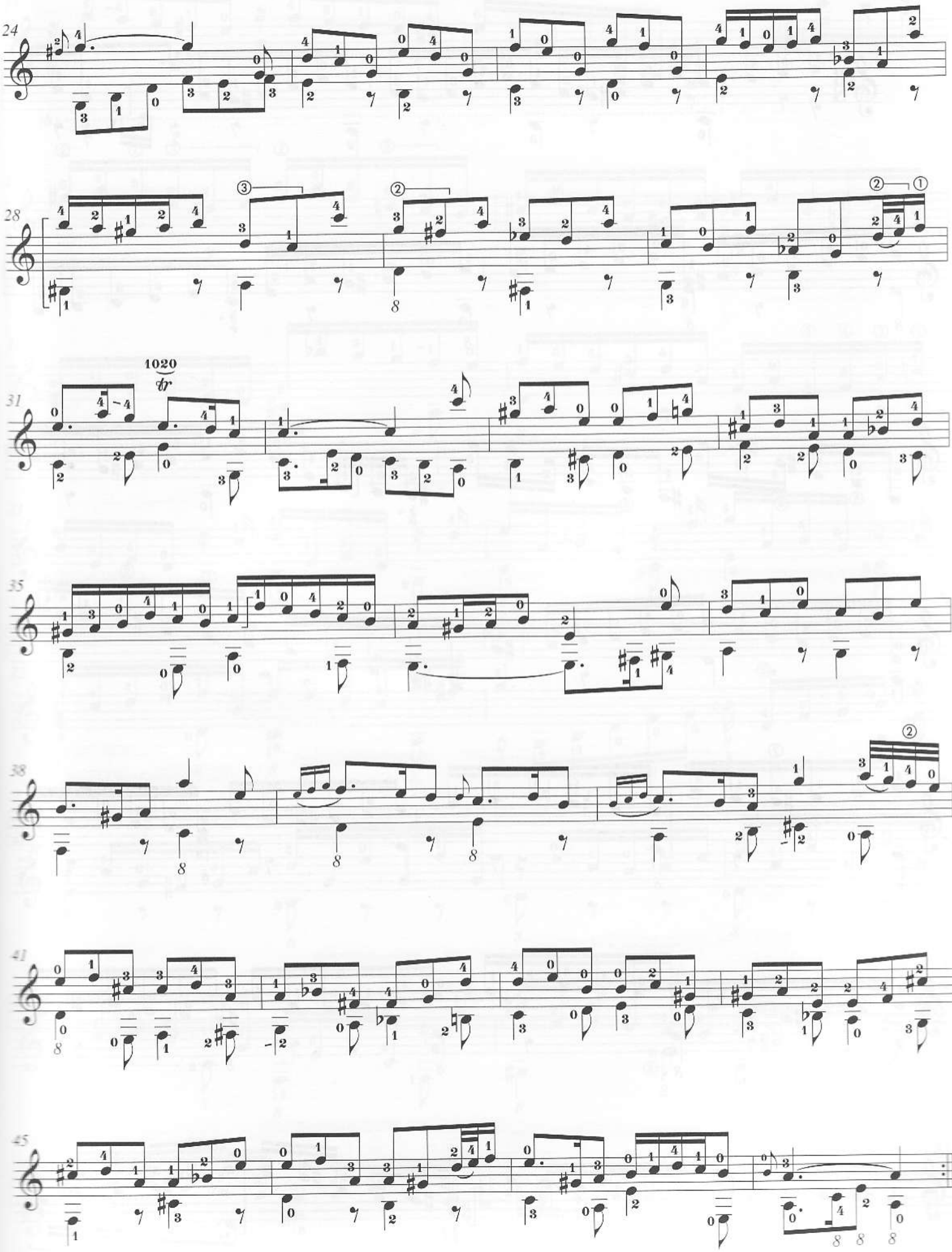
SARABANDE



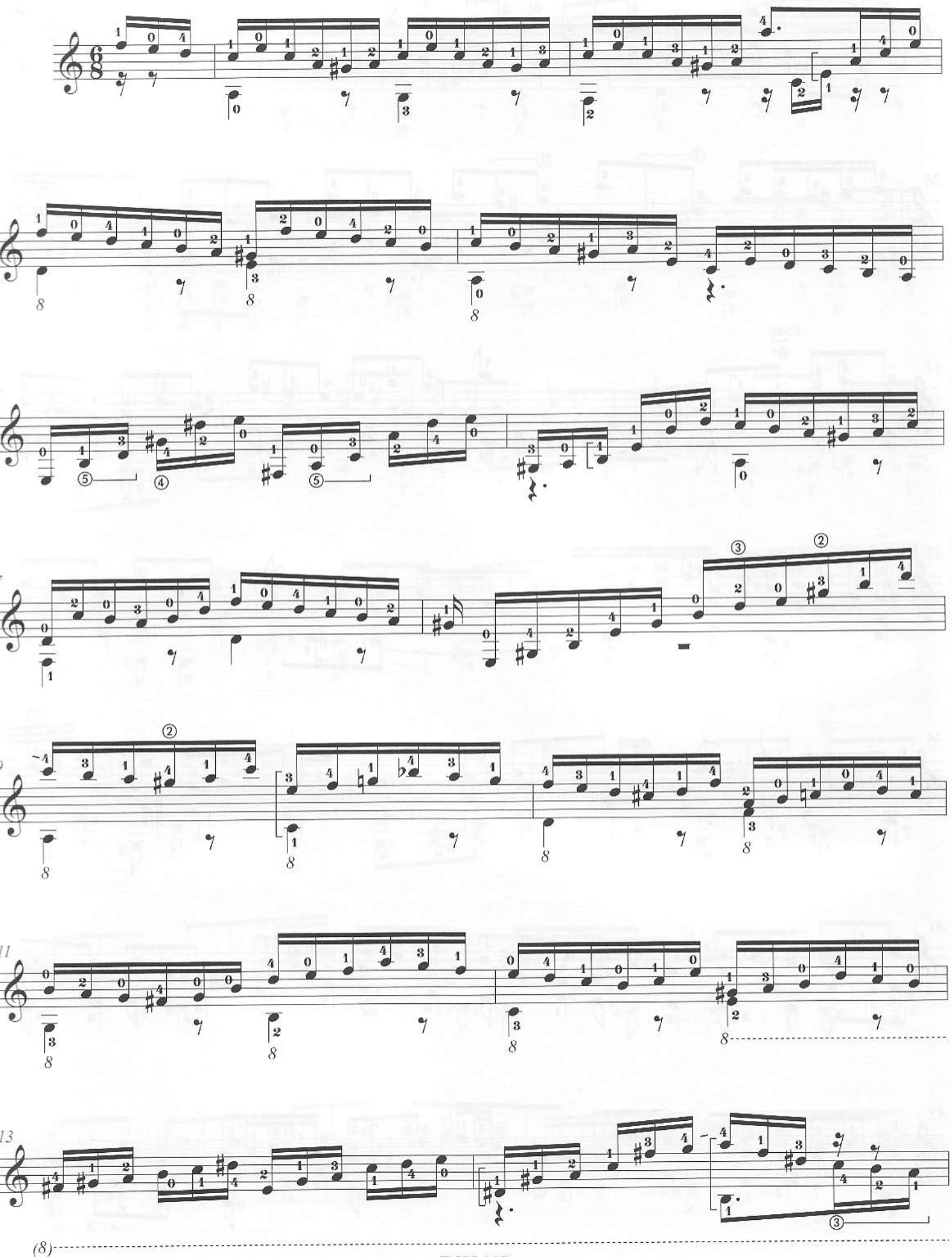

19
22
25
28
30
32
1.
2.

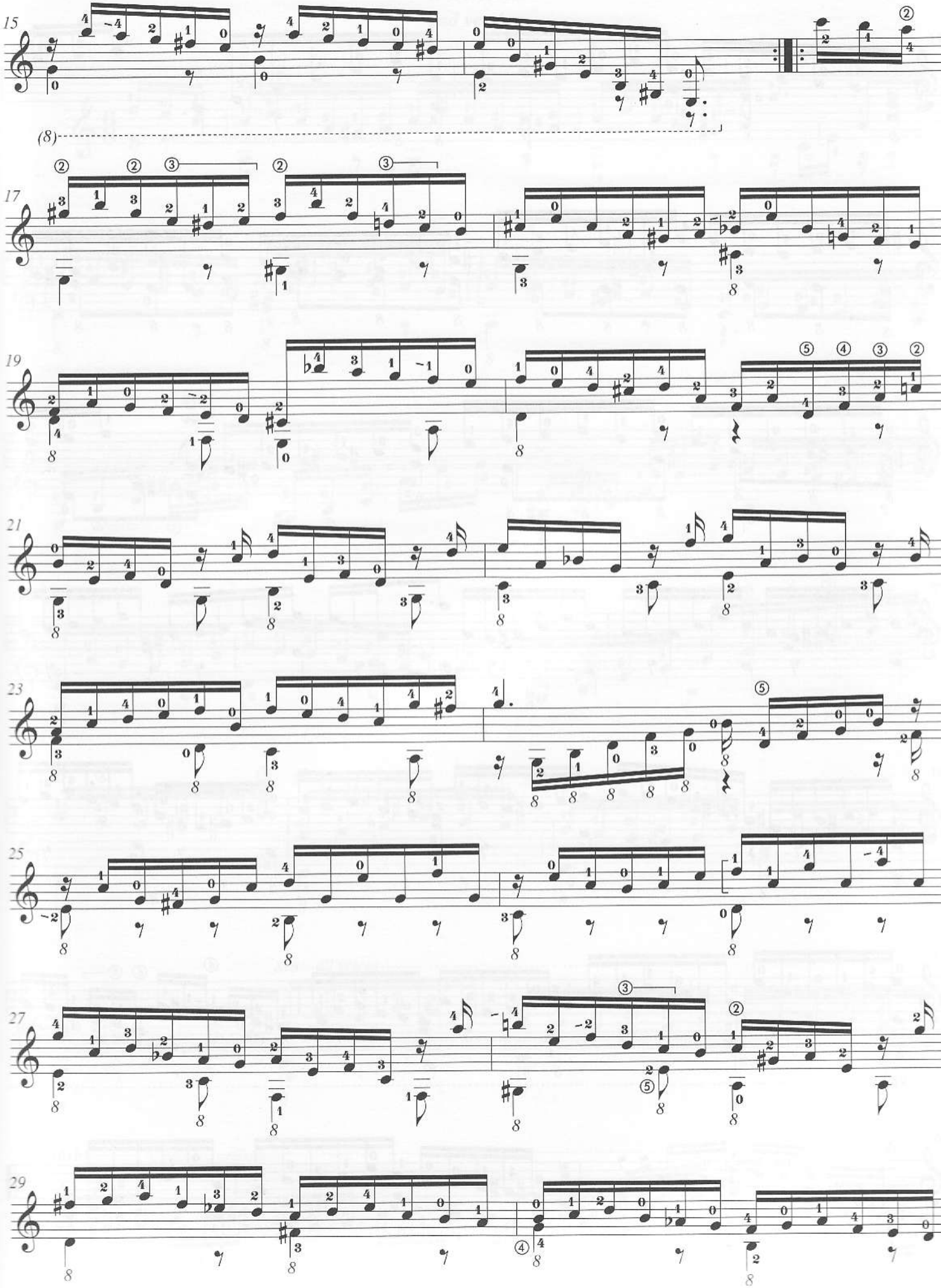
GIGUE

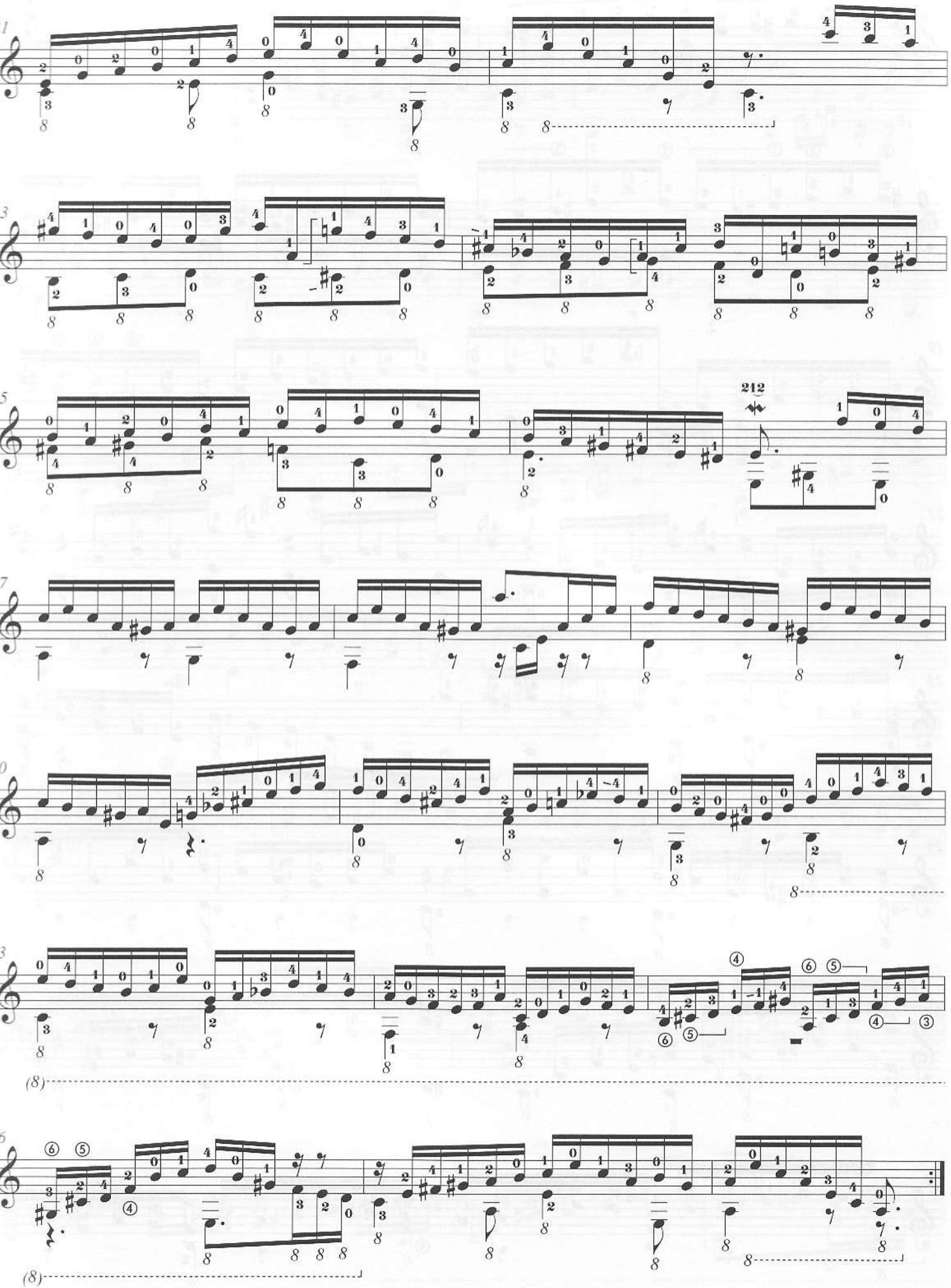



24
28
31
1020
tr
35
38
41
45

DOUBLE

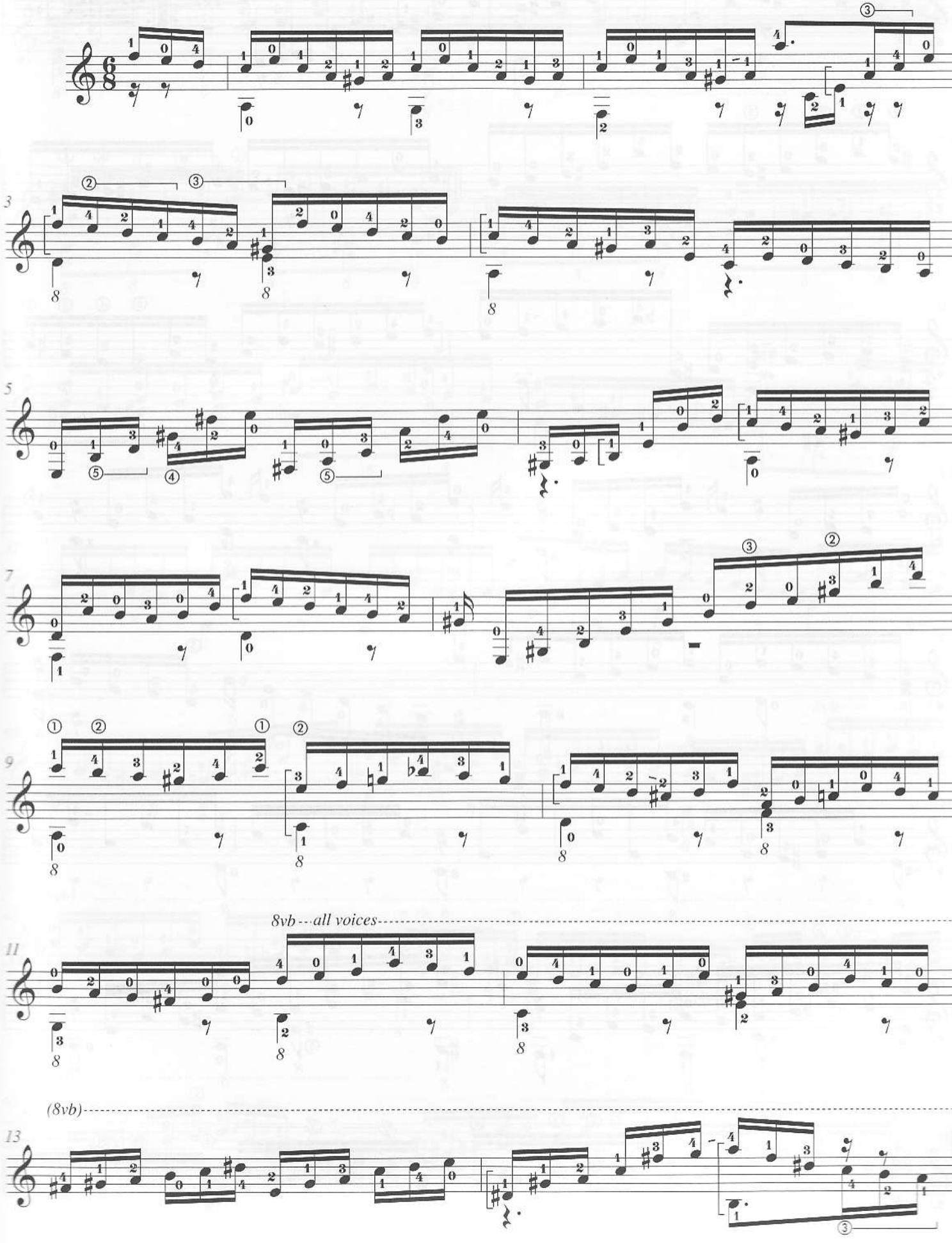


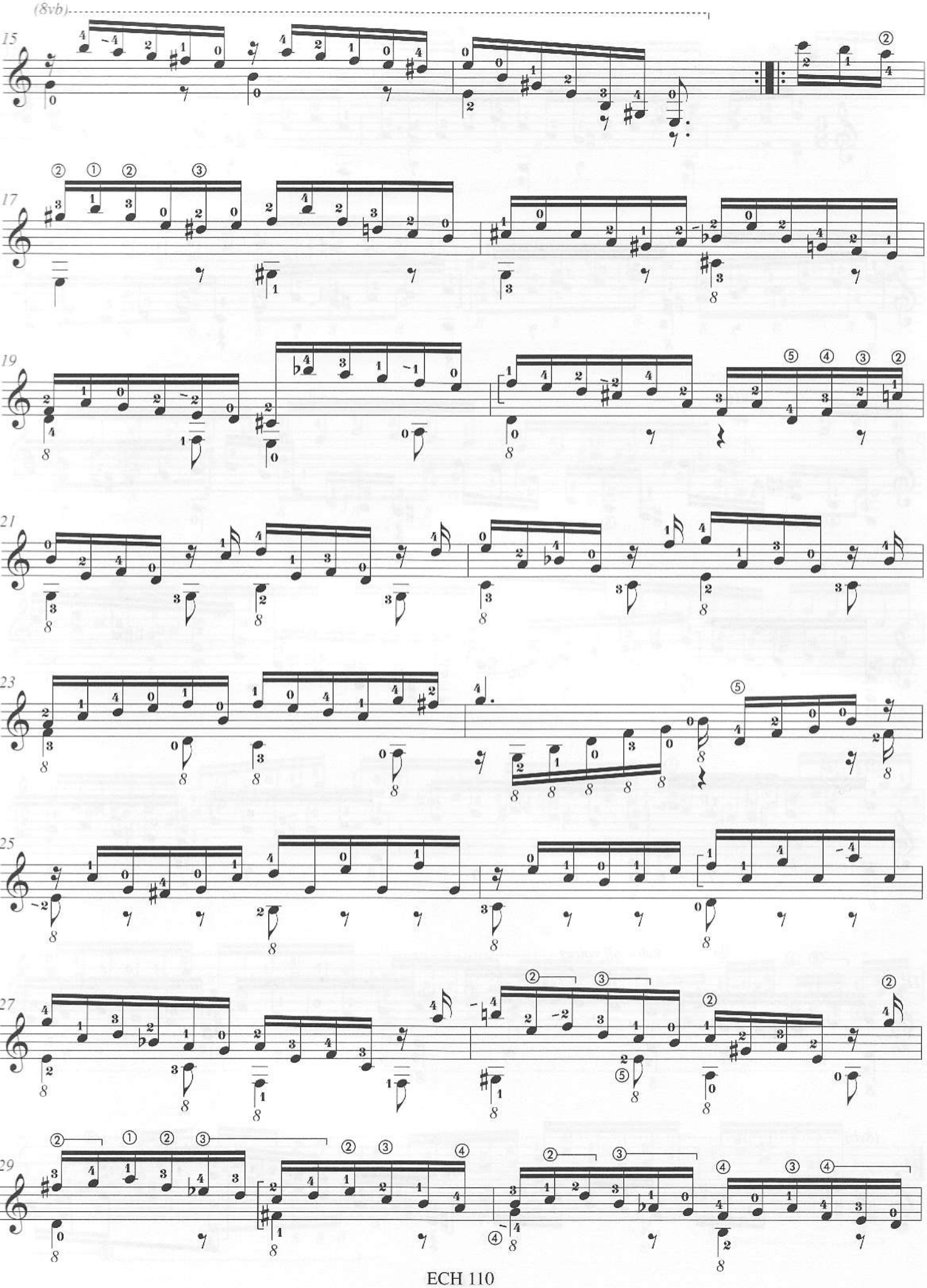


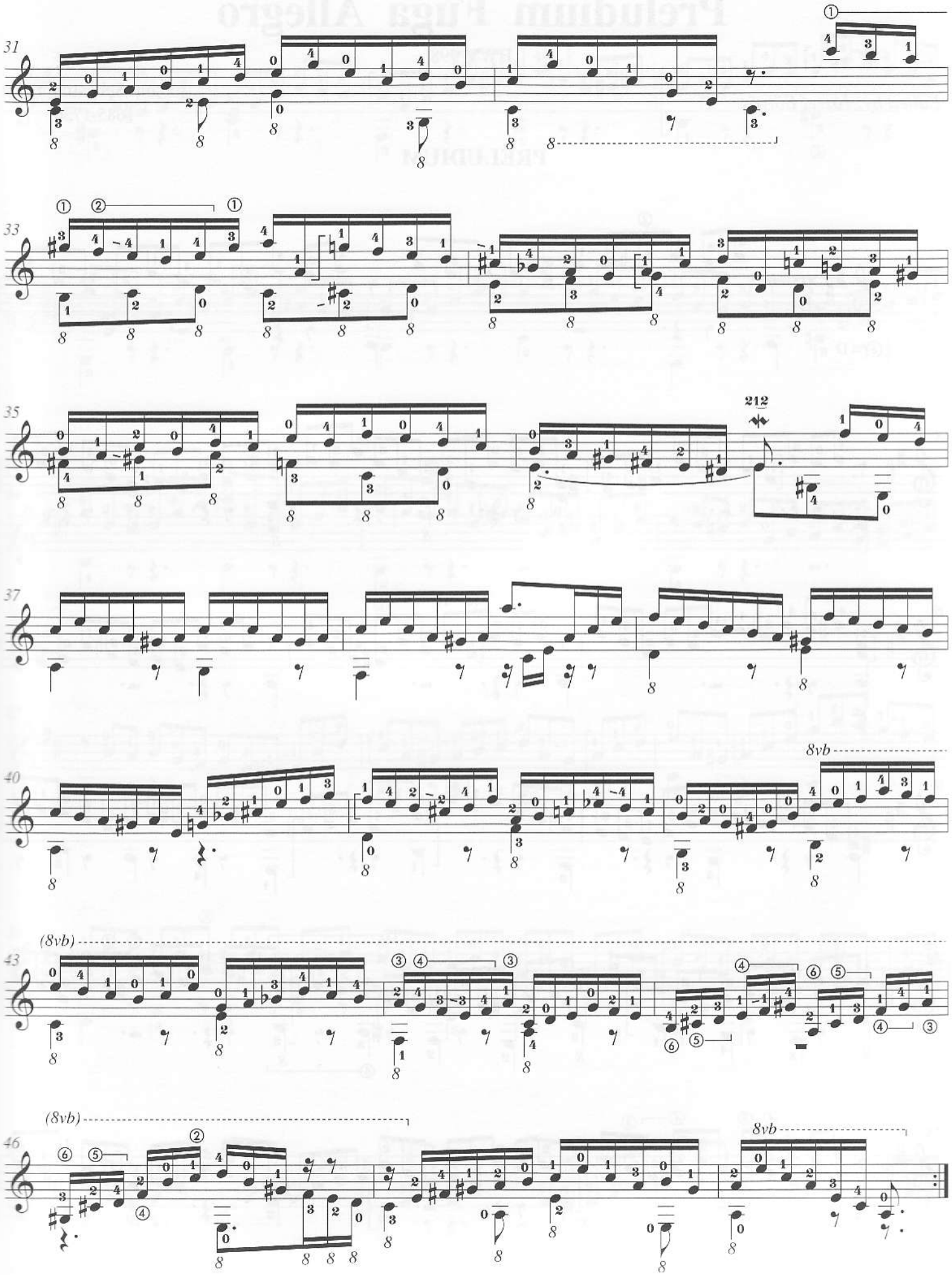


DOUBLE

2nd version




(8vb)
15
17
19
21
23
25
27
29


31
33
35
212
37
40
8vb
(8vb)
43
(8vb)
46
8vb

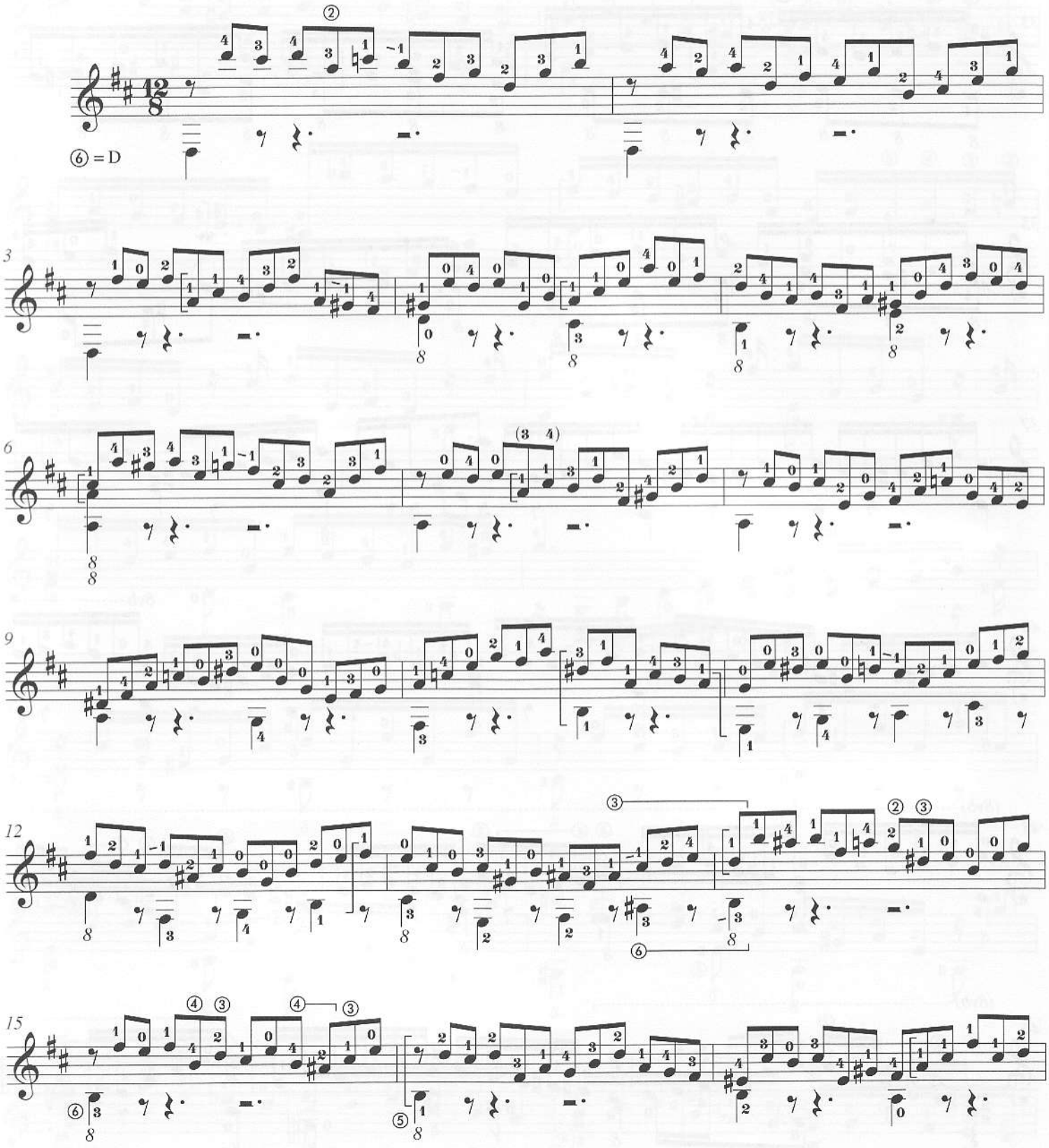
Preludium Fuga Allegro

BWV 998

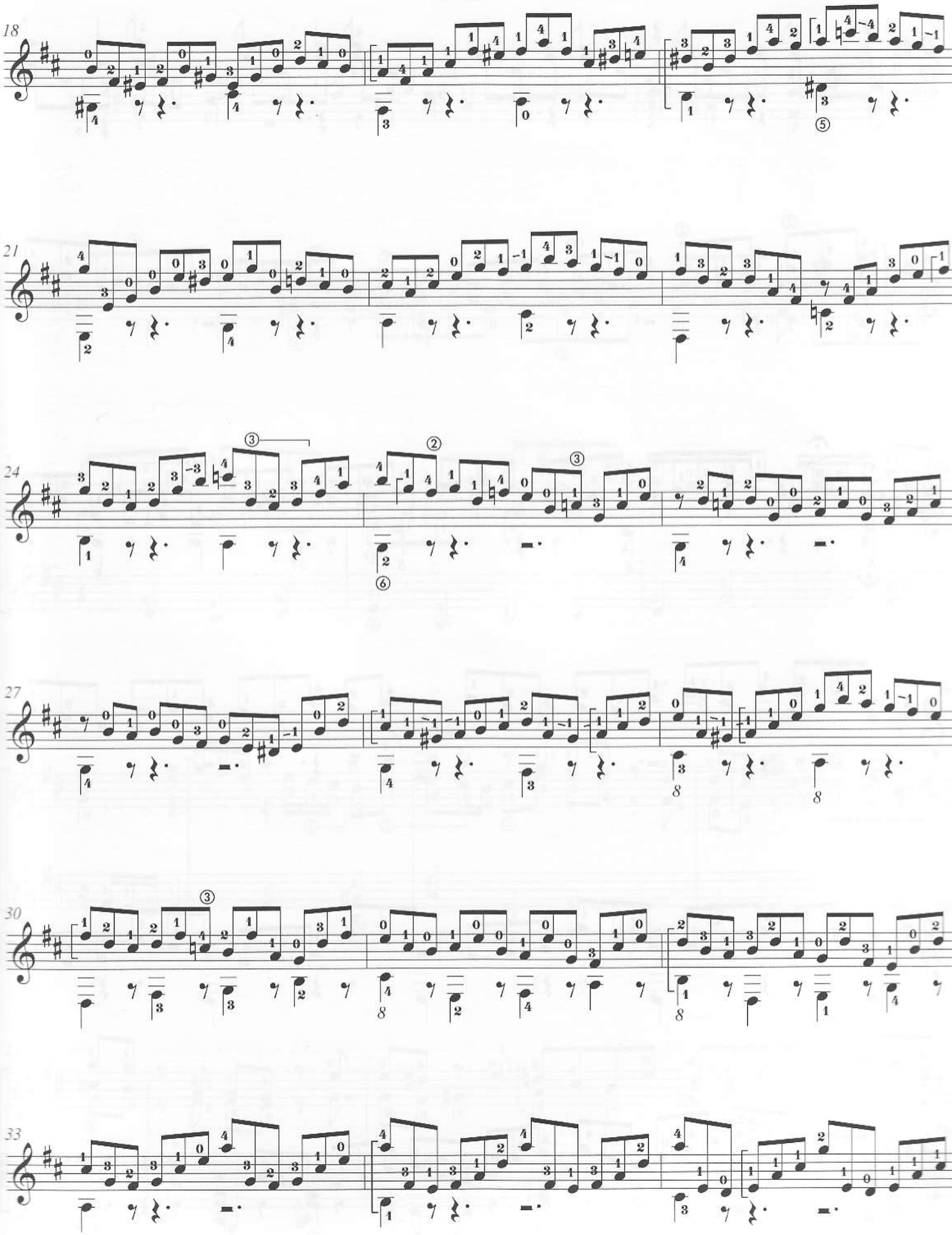
Edited by: József Eötvös

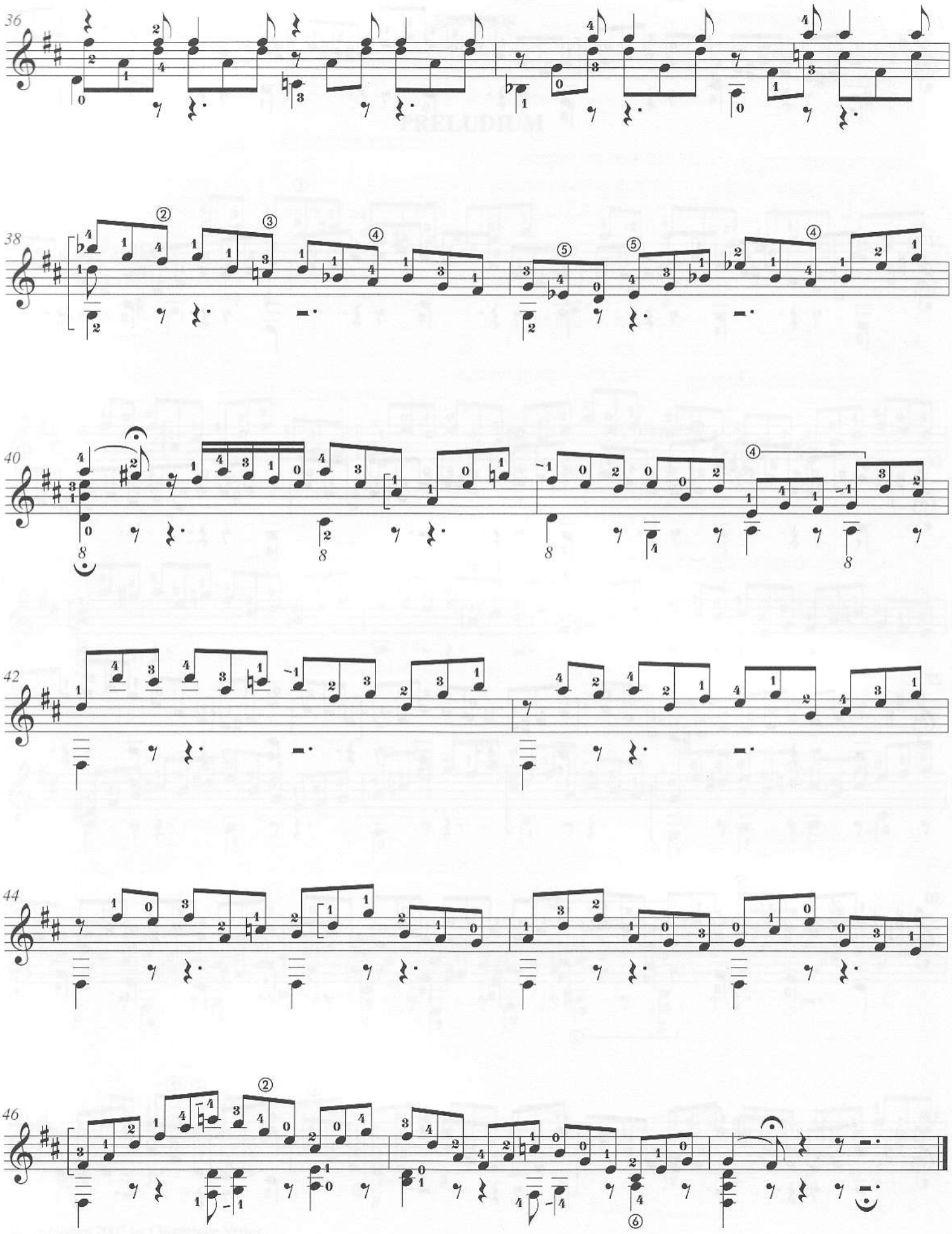
Johann Sebastian Bach
1685-1750

PRELUDIUM

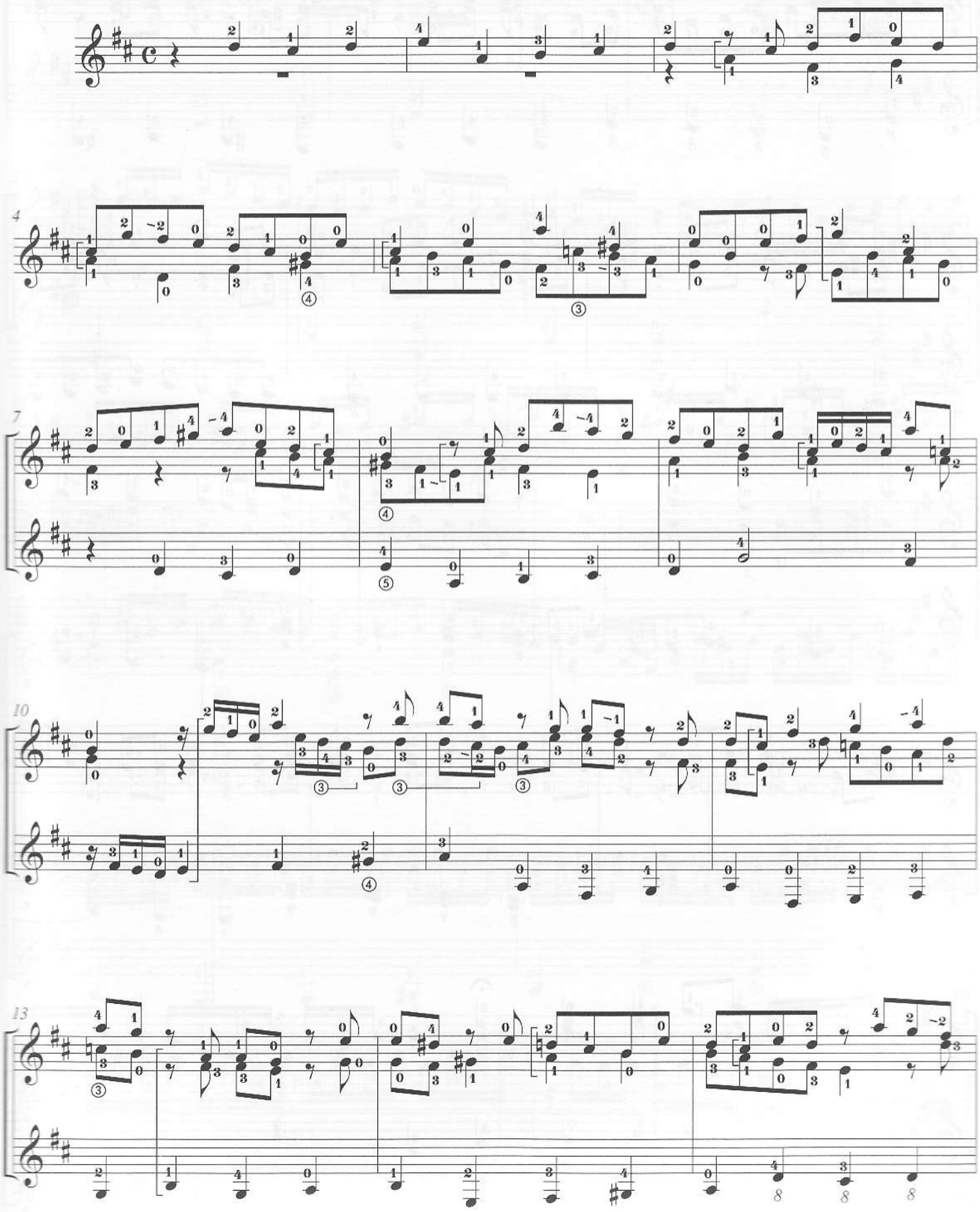


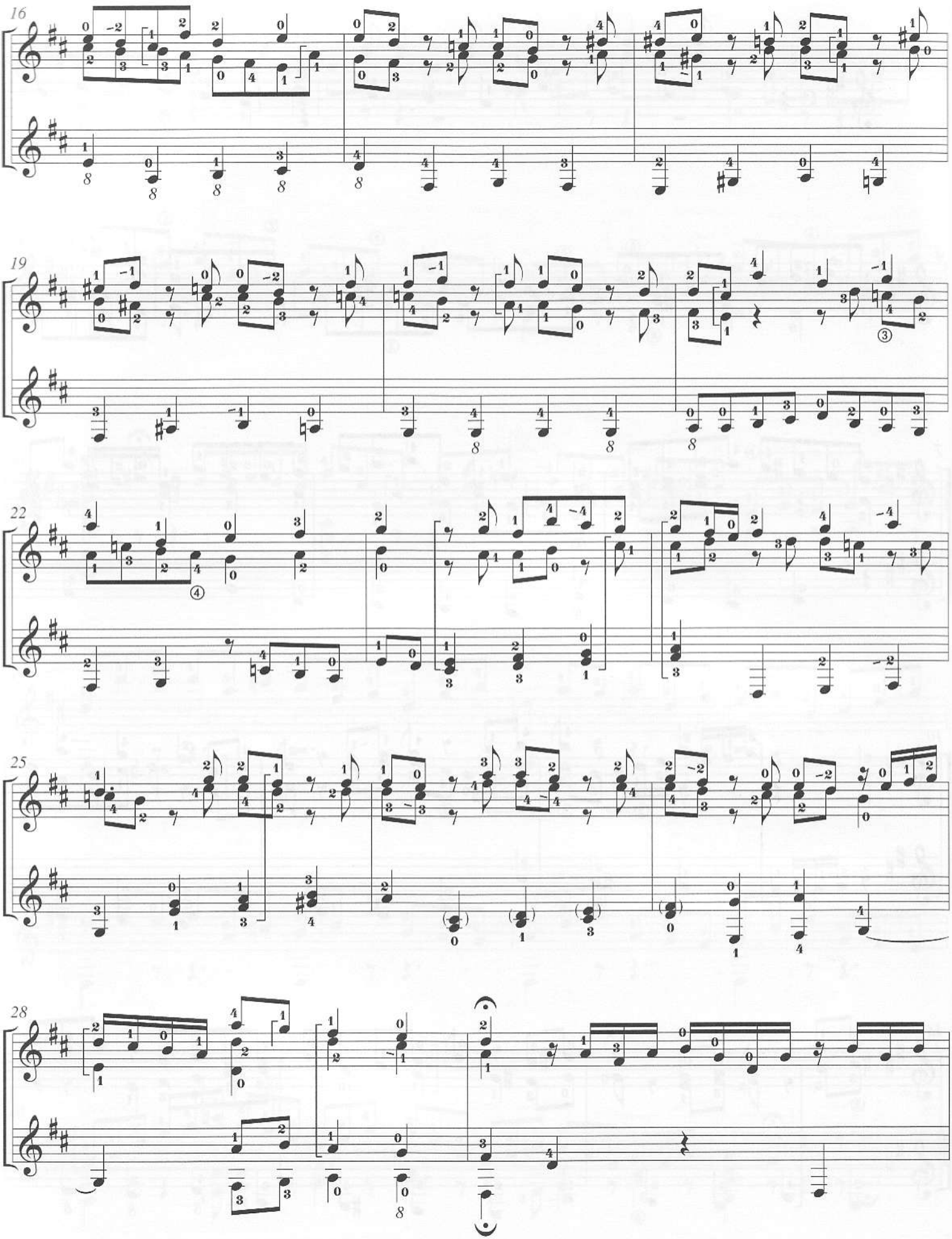
First published 2002 by Chanterelle Verlag
© 2002 by Michael Macmeeken, Chanterelle Verlag (GEMA)
All rights reserved. Photocopying this edition is ILLEGAL

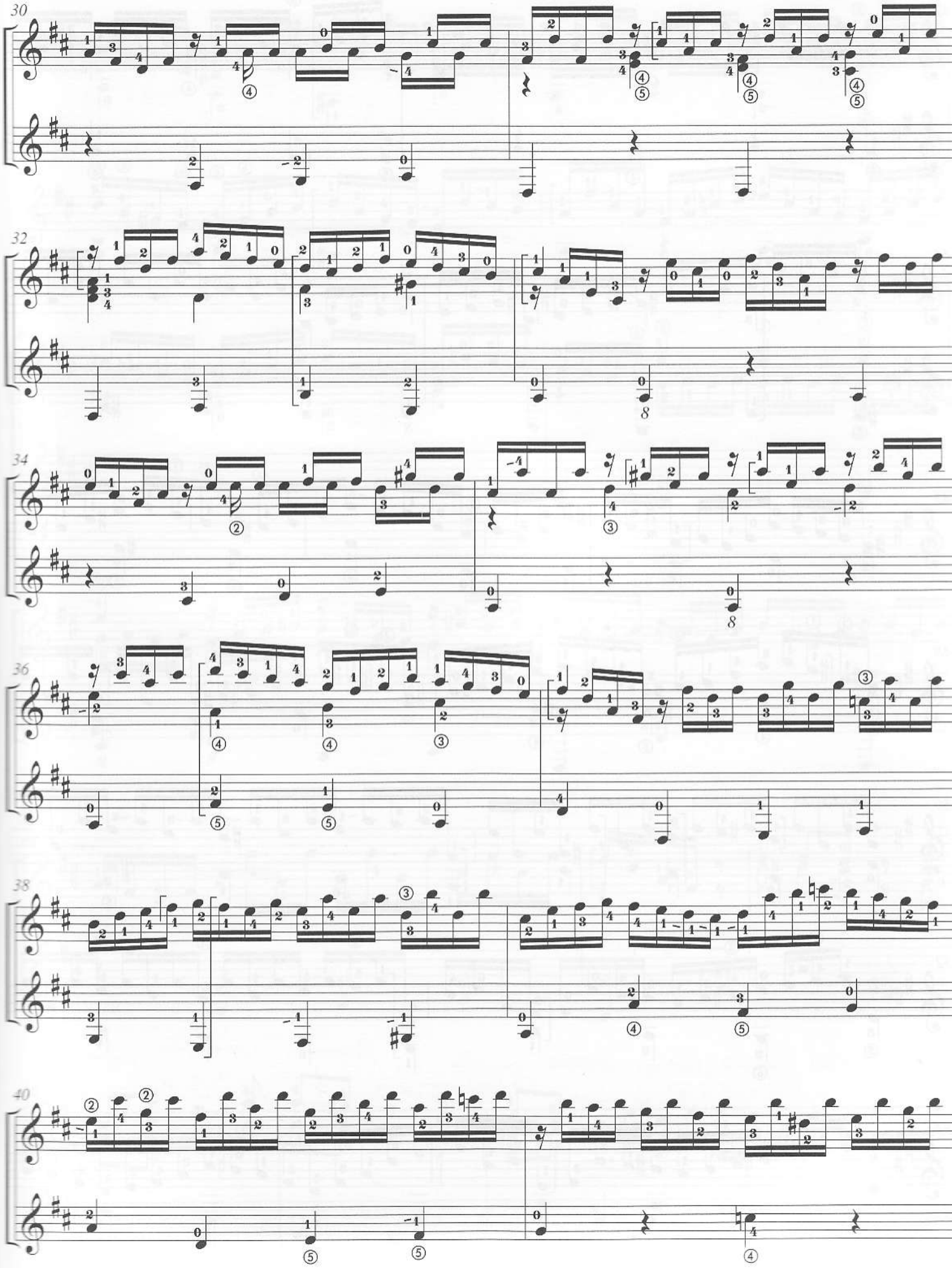

18
21
24
27
30
33

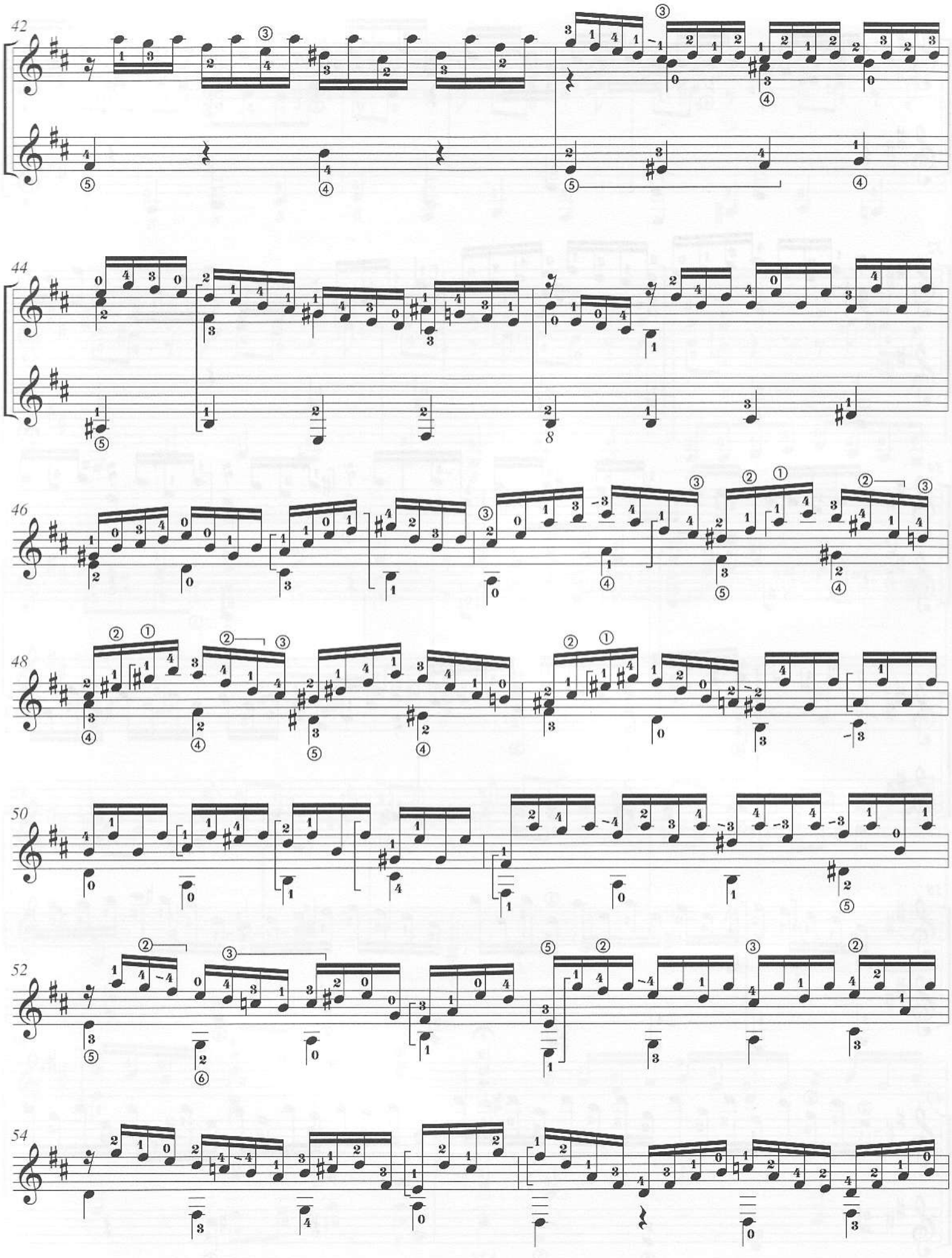


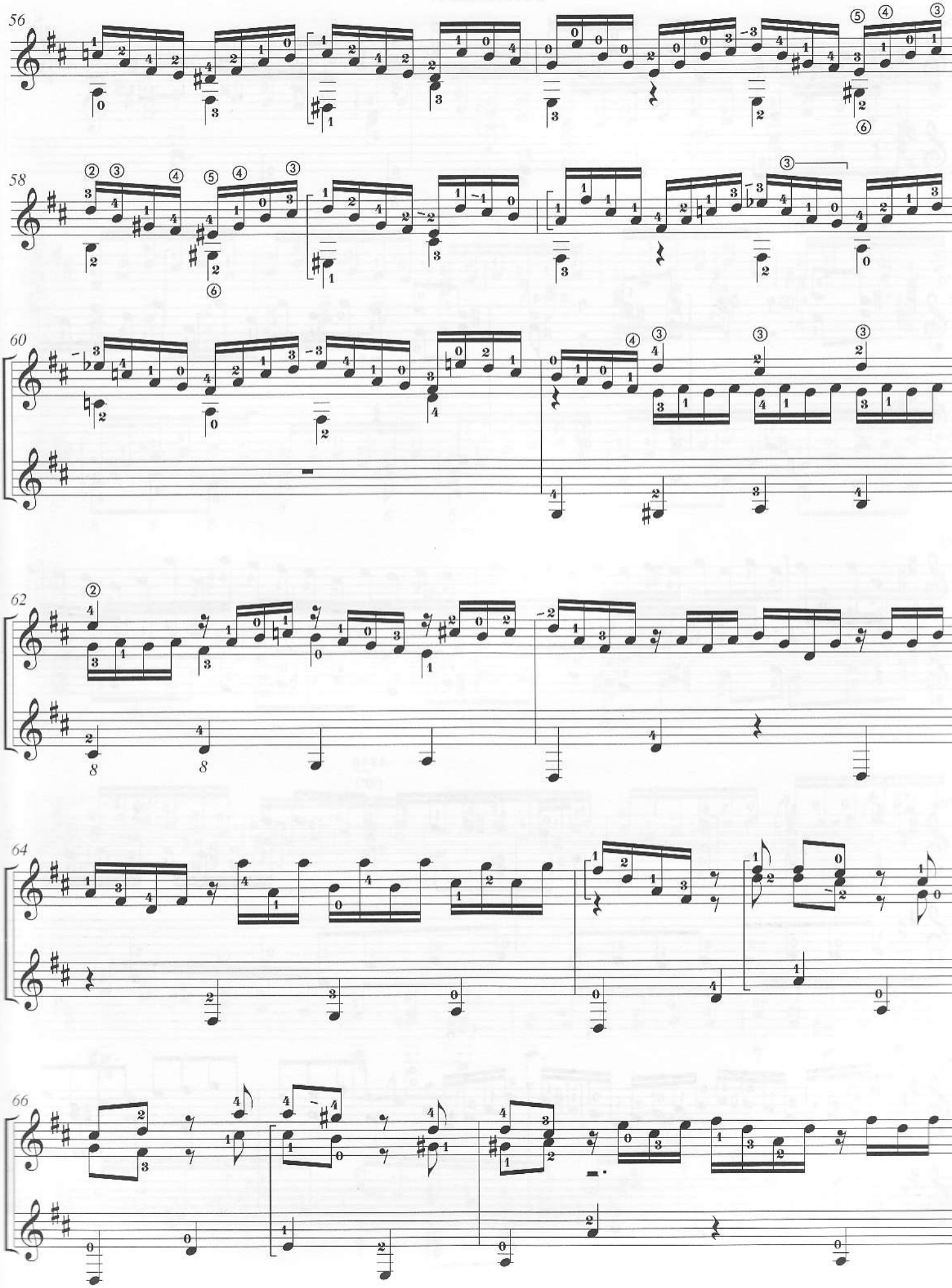
FUGA

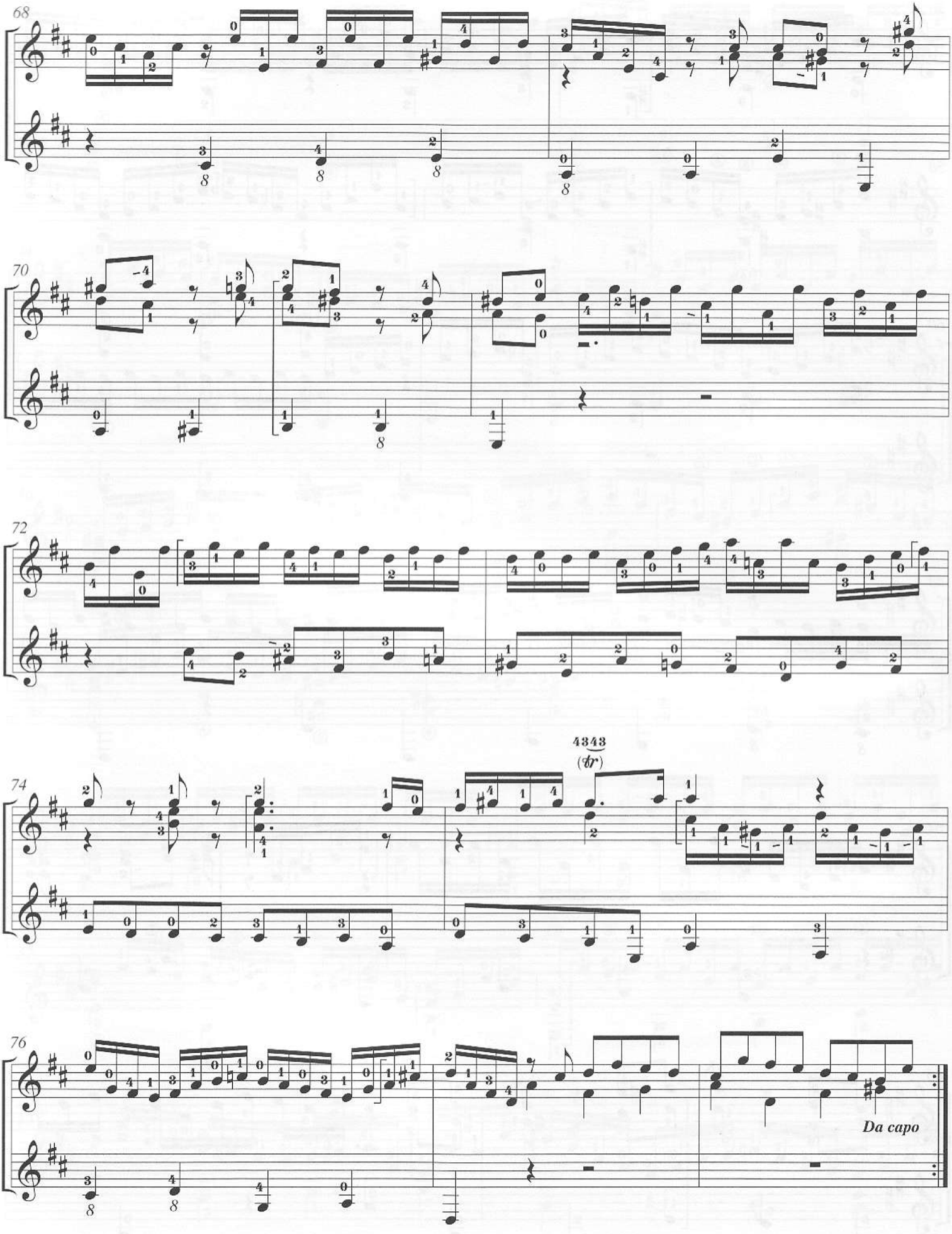



16
19
22
25
28

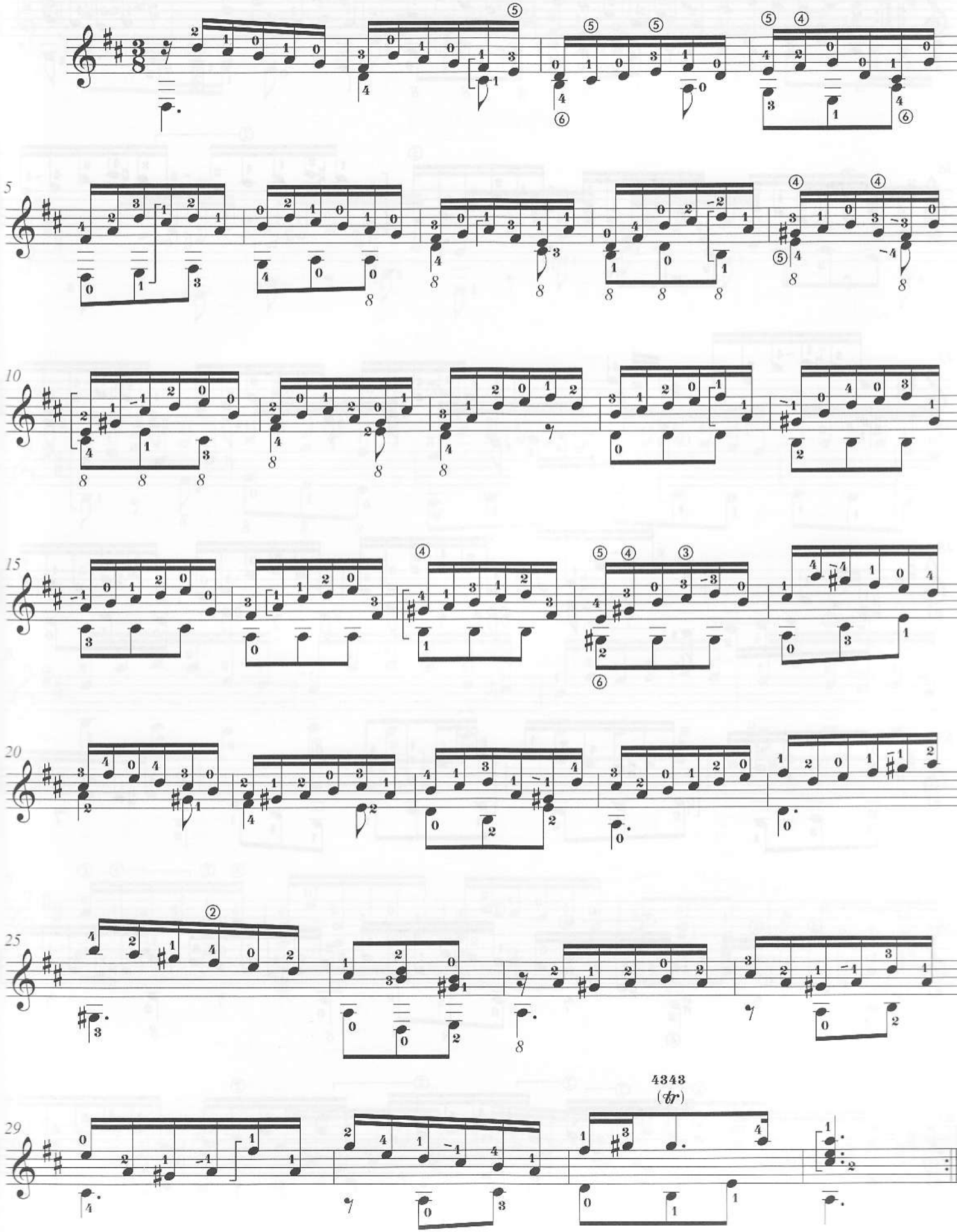

30
32
34
36
38
40

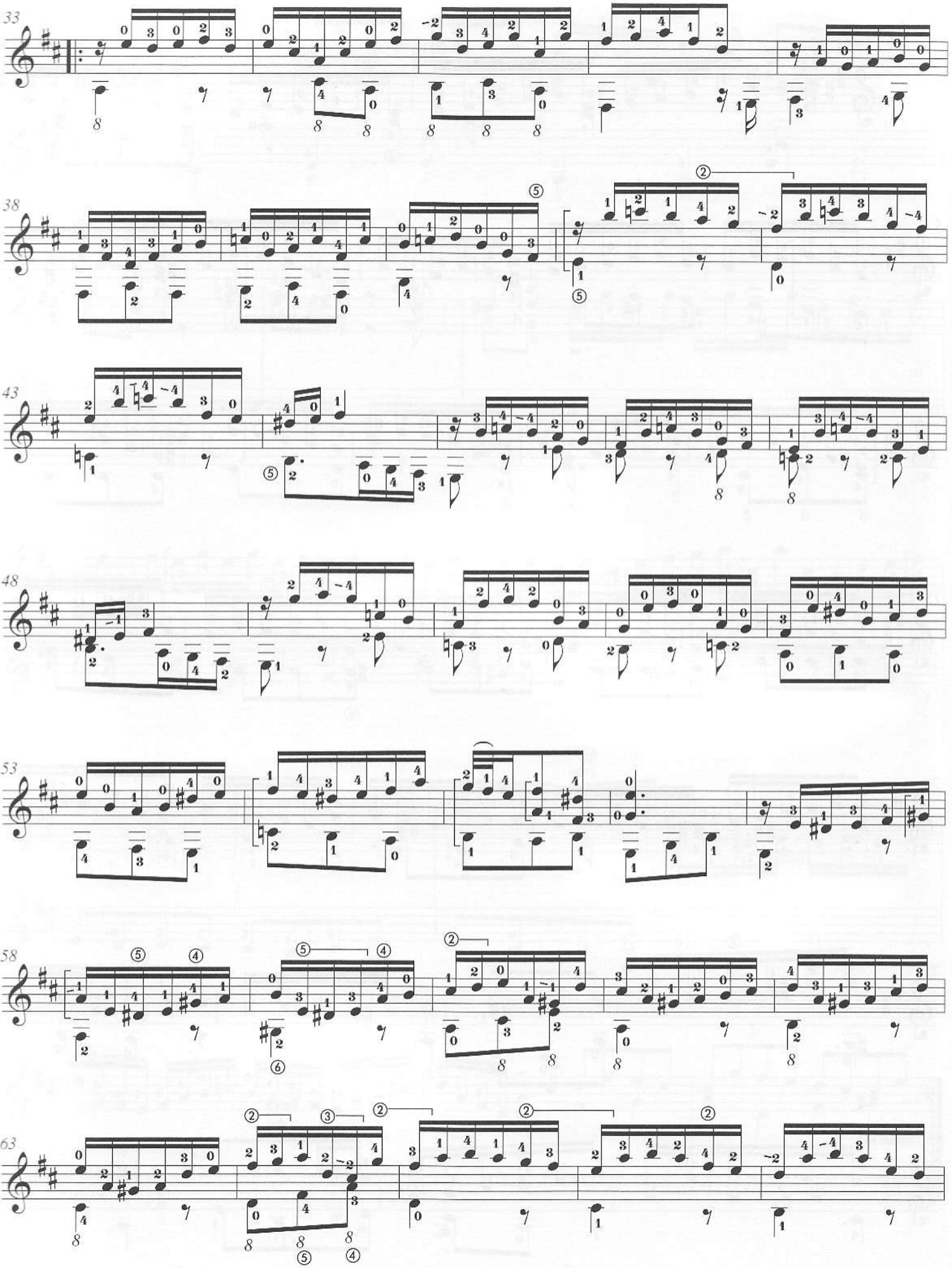

42
44
46
48
50
52
54

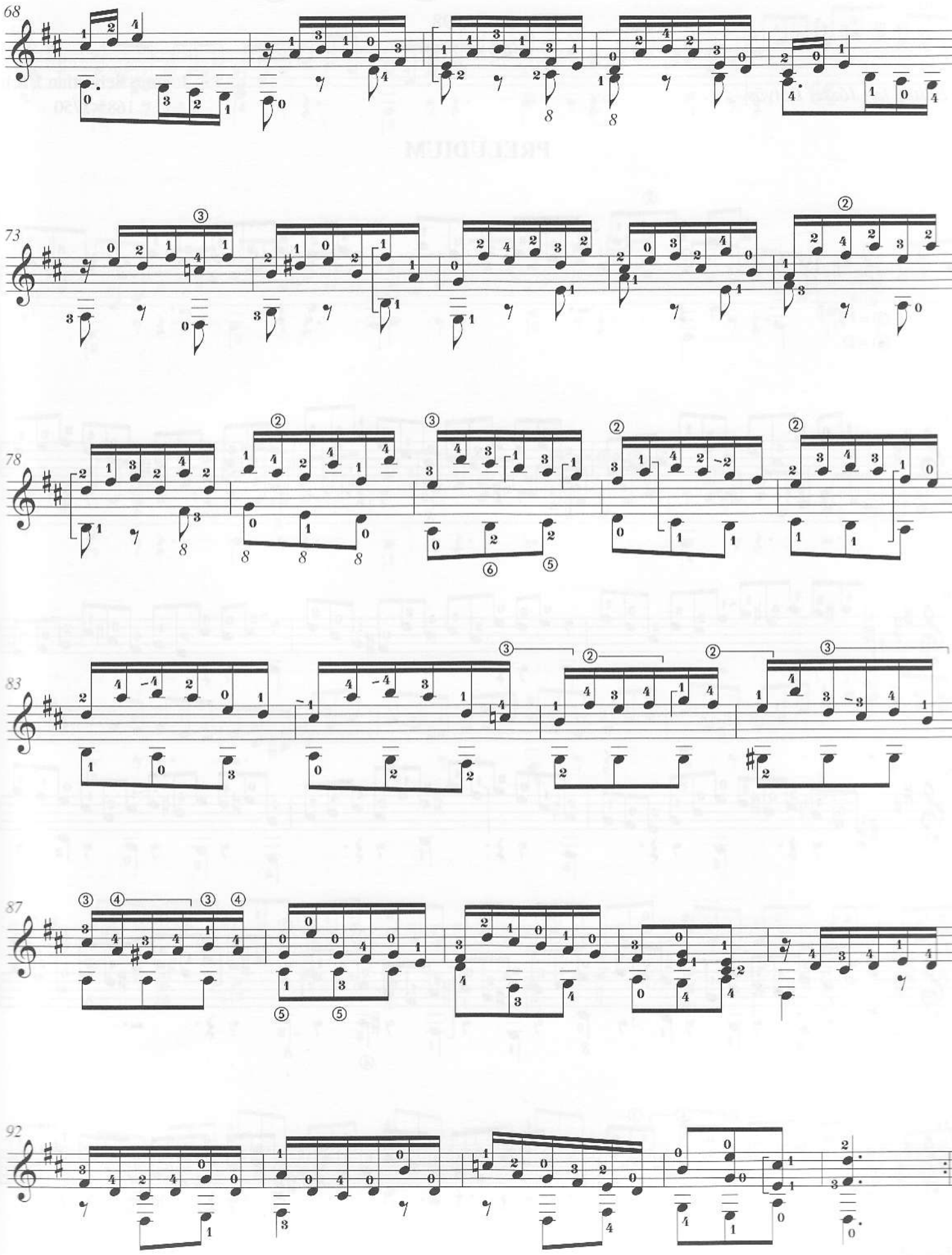

56
58
60
62
64
66


68
70
72
74
4343
(tr)
76
Da capo

ALLEGRO






68
73
78
83
87
92

Preludium Fuga Allegro

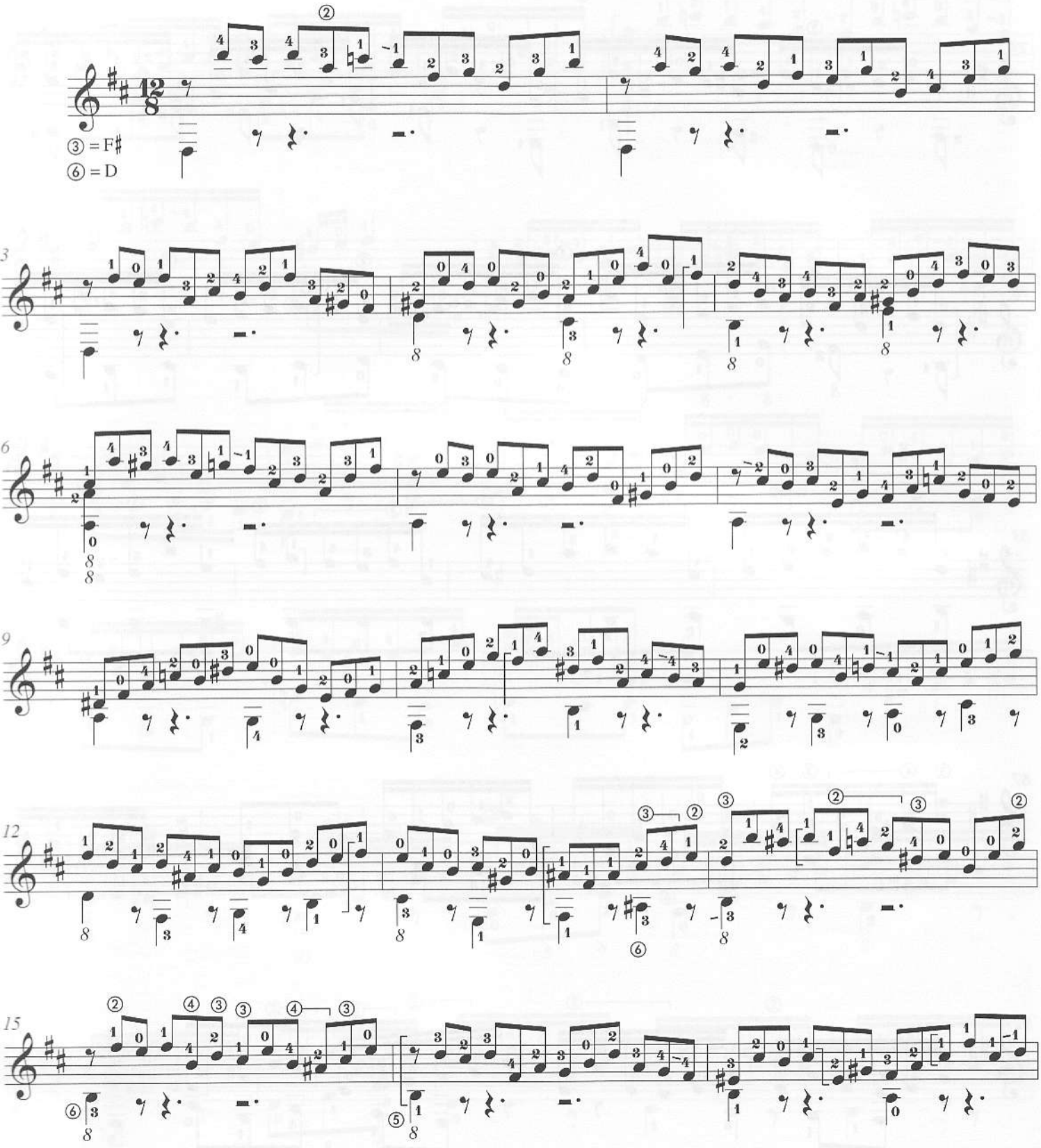
BWV 998

(2nd version)

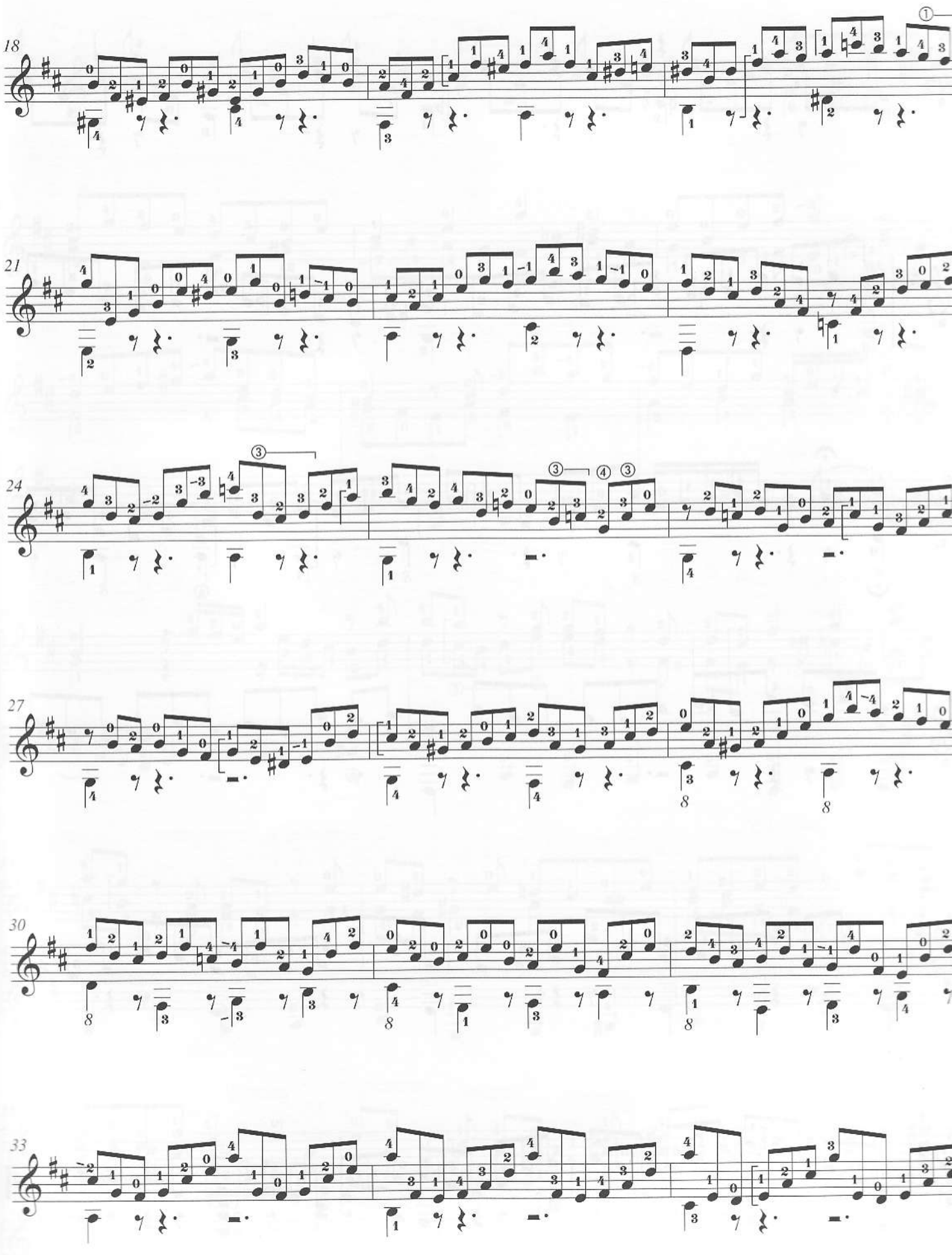
Edited by: József Eötvös

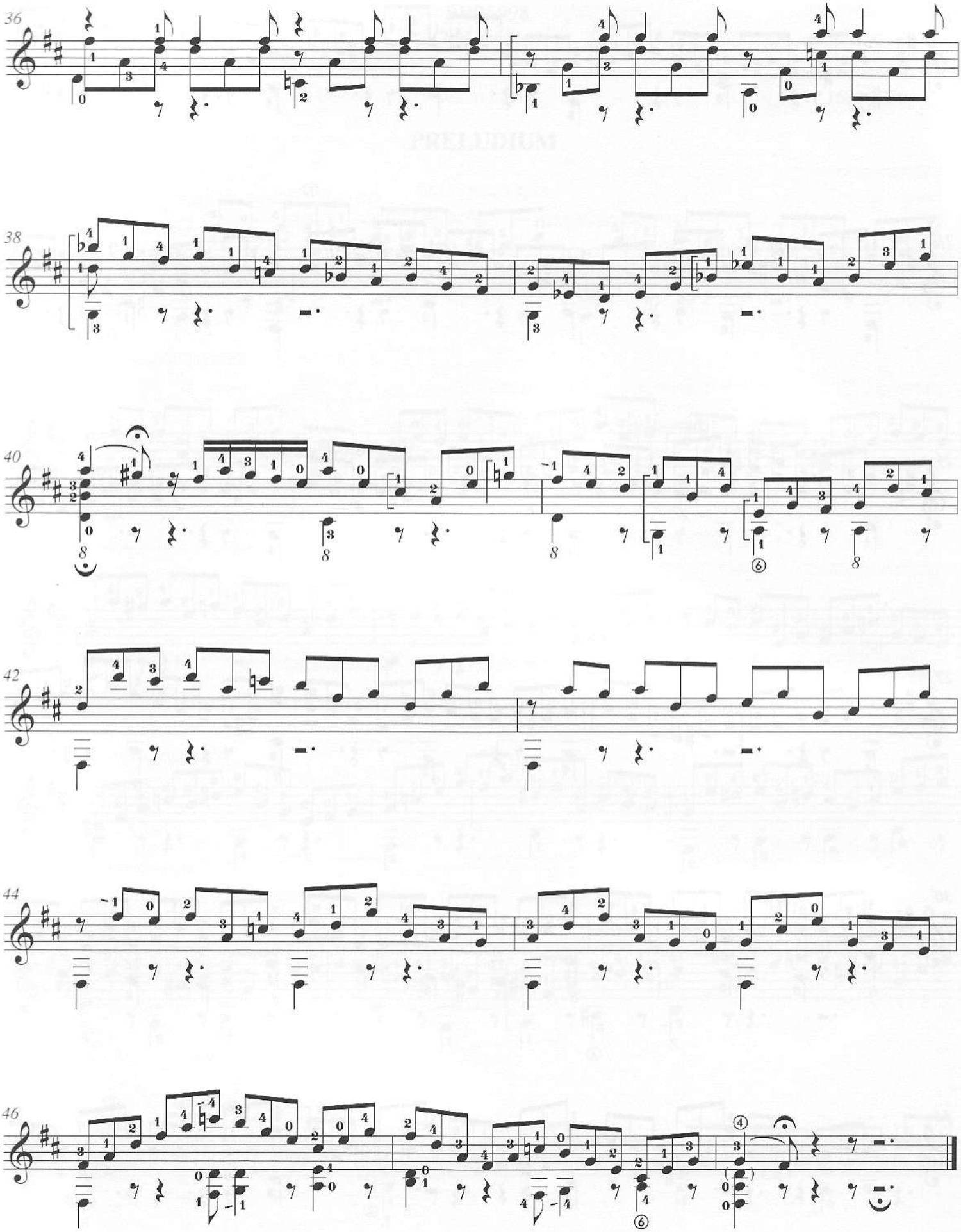
Johann Sebastian Bach
1685-1750

PRELUDIUM

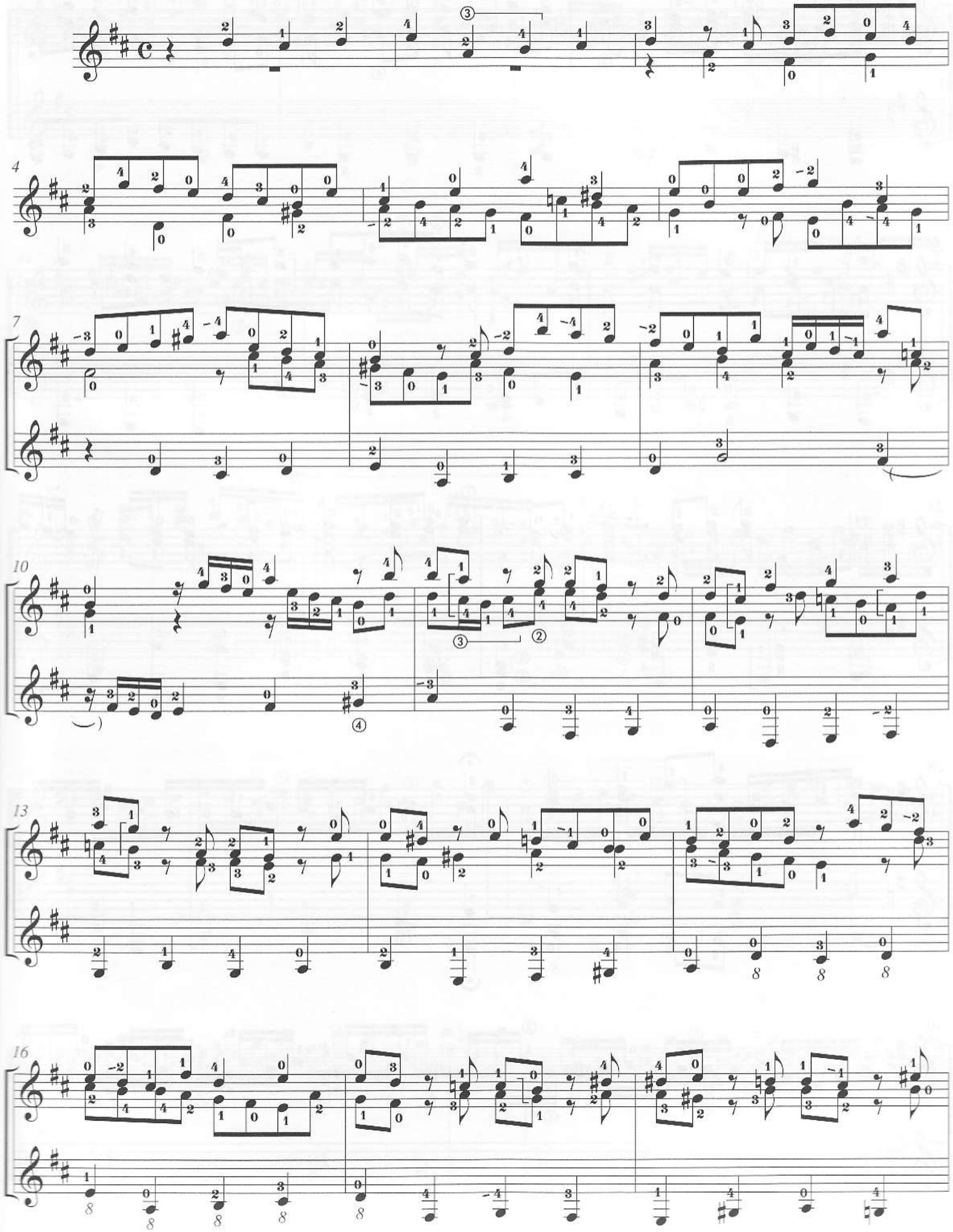


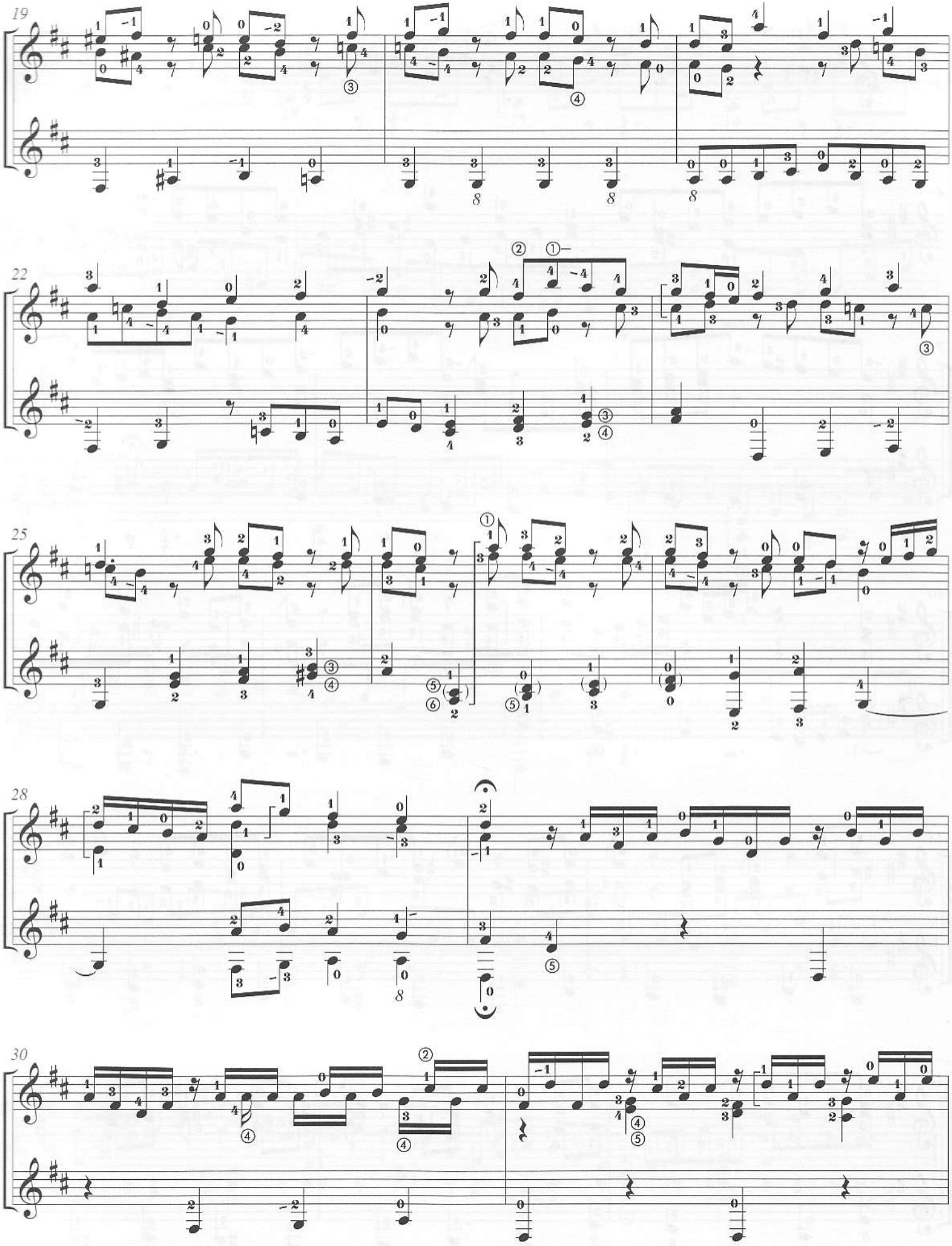
First published 2002 by Chanterelle Verlag
© 2002 by Michael Macmeeken, Chanterelle Verlag (GEMA)
All rights reserved. Photocopying this edition is ILLEGAL

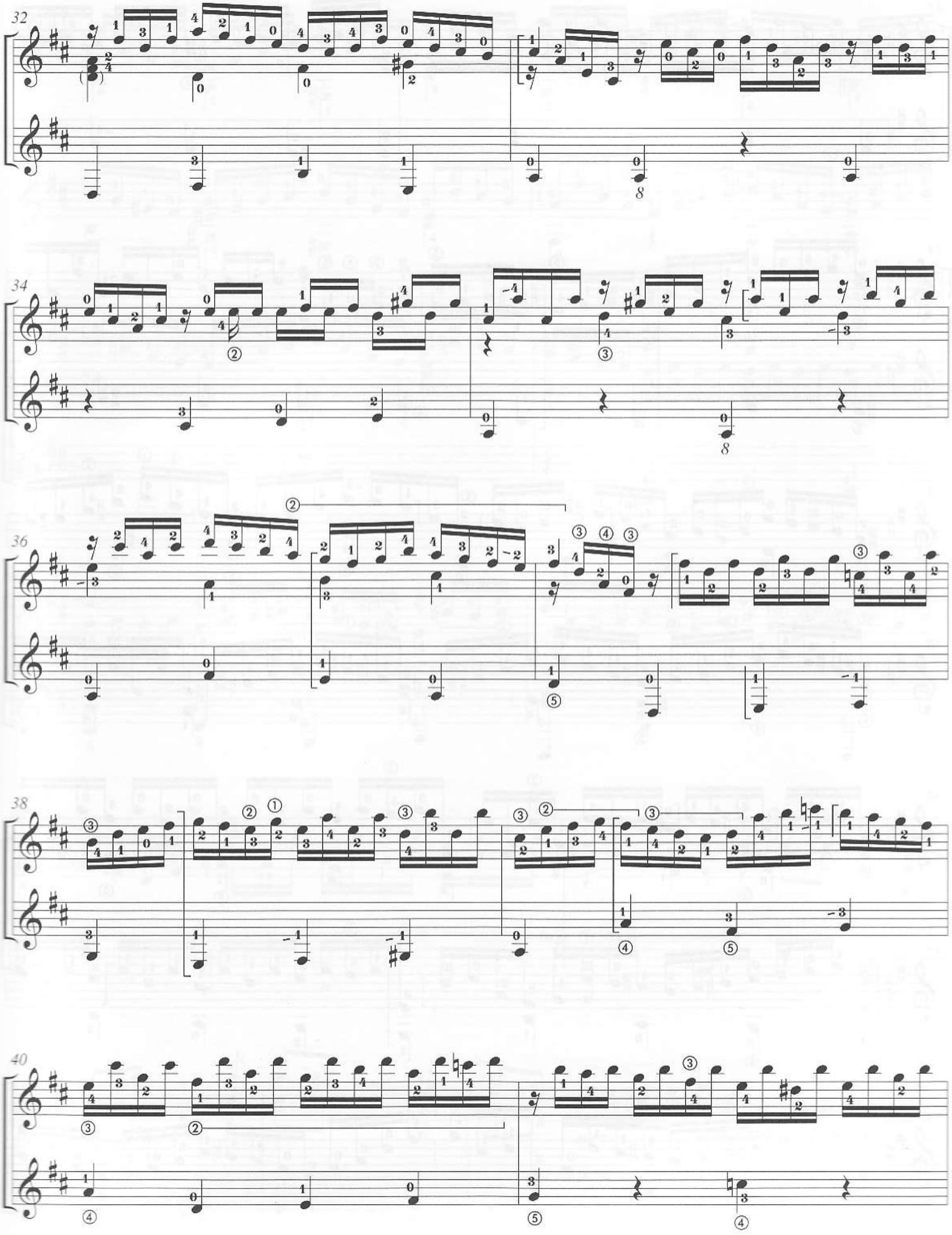

18
21
24
27
30
33

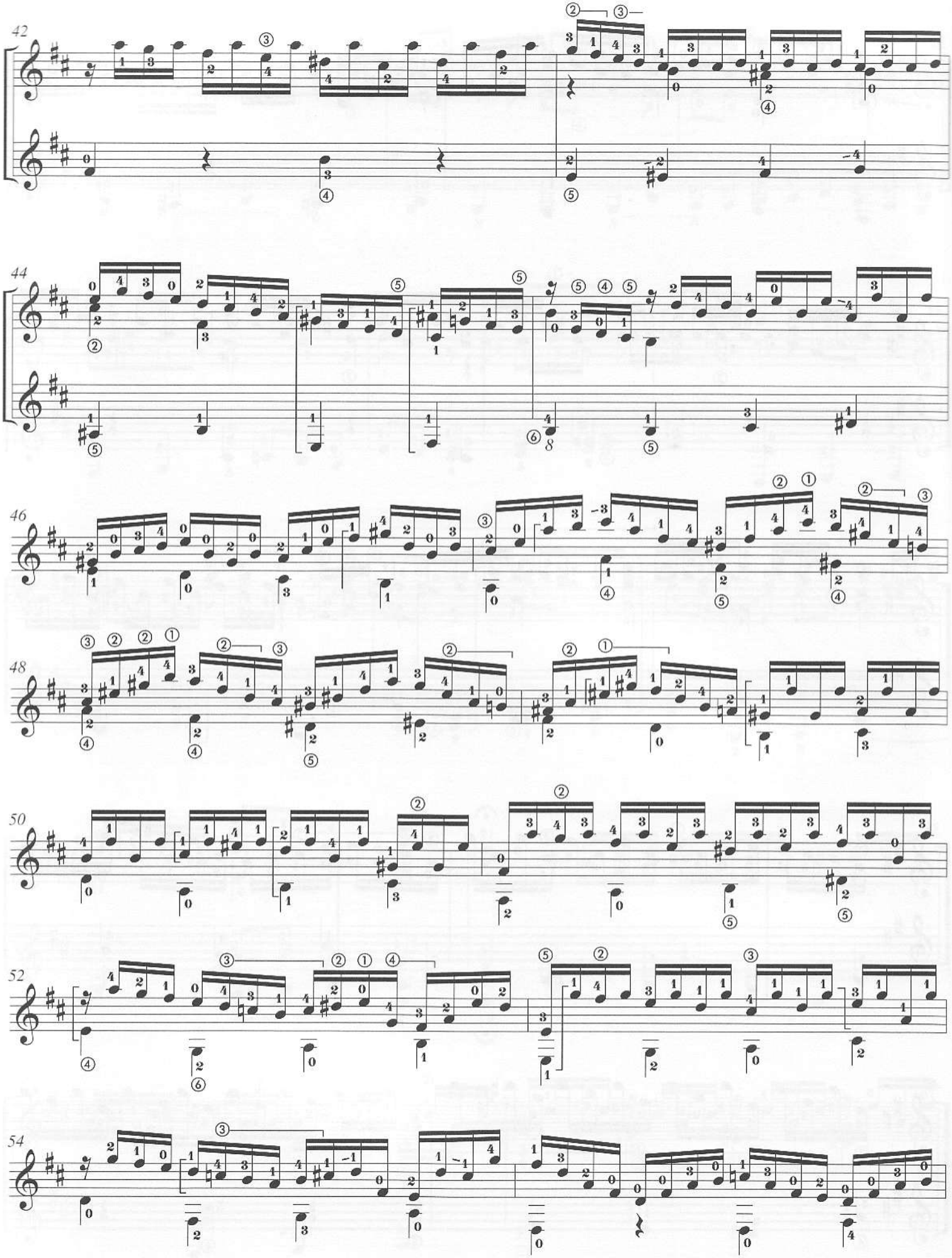

36
38
40
42
44
46

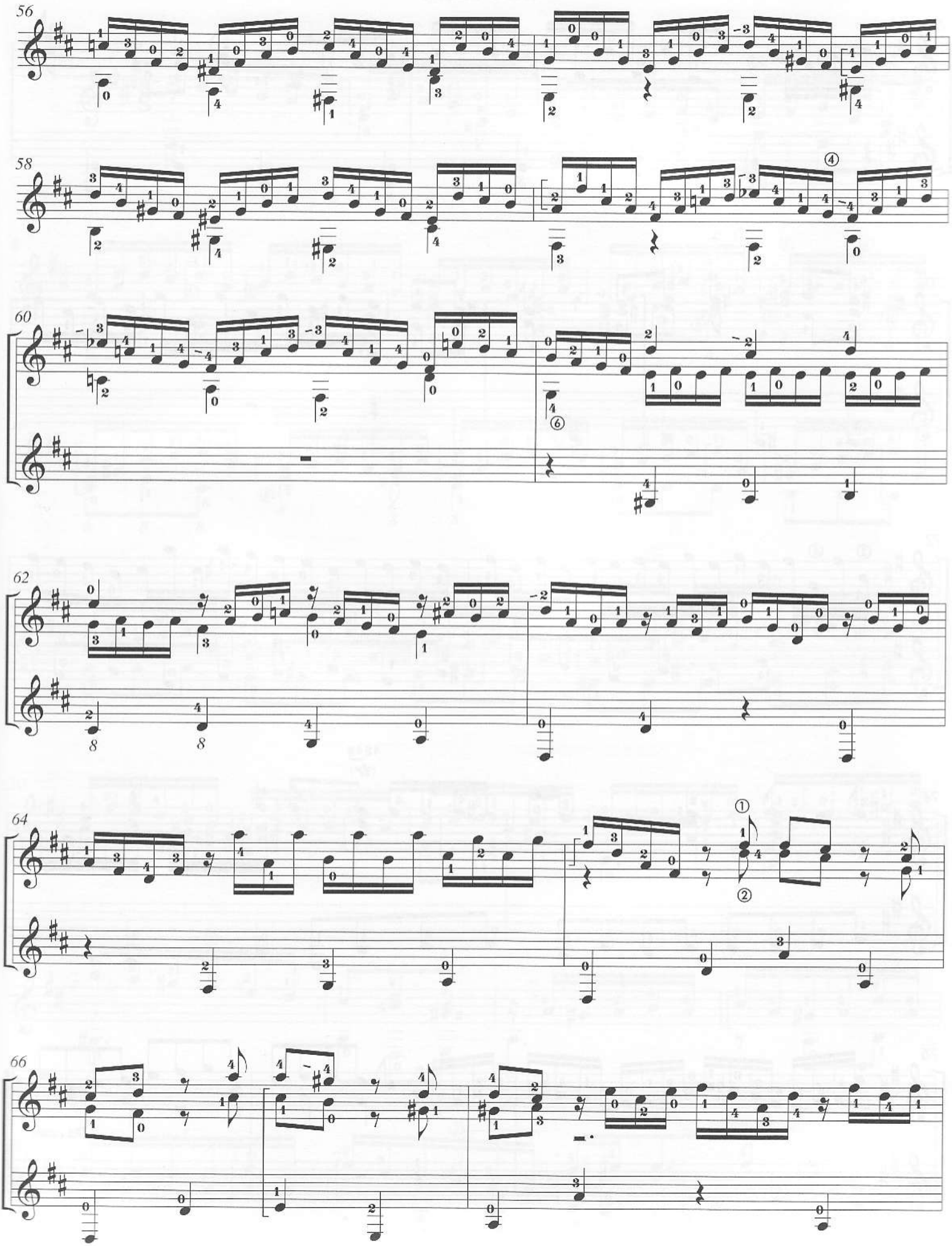
FUGA

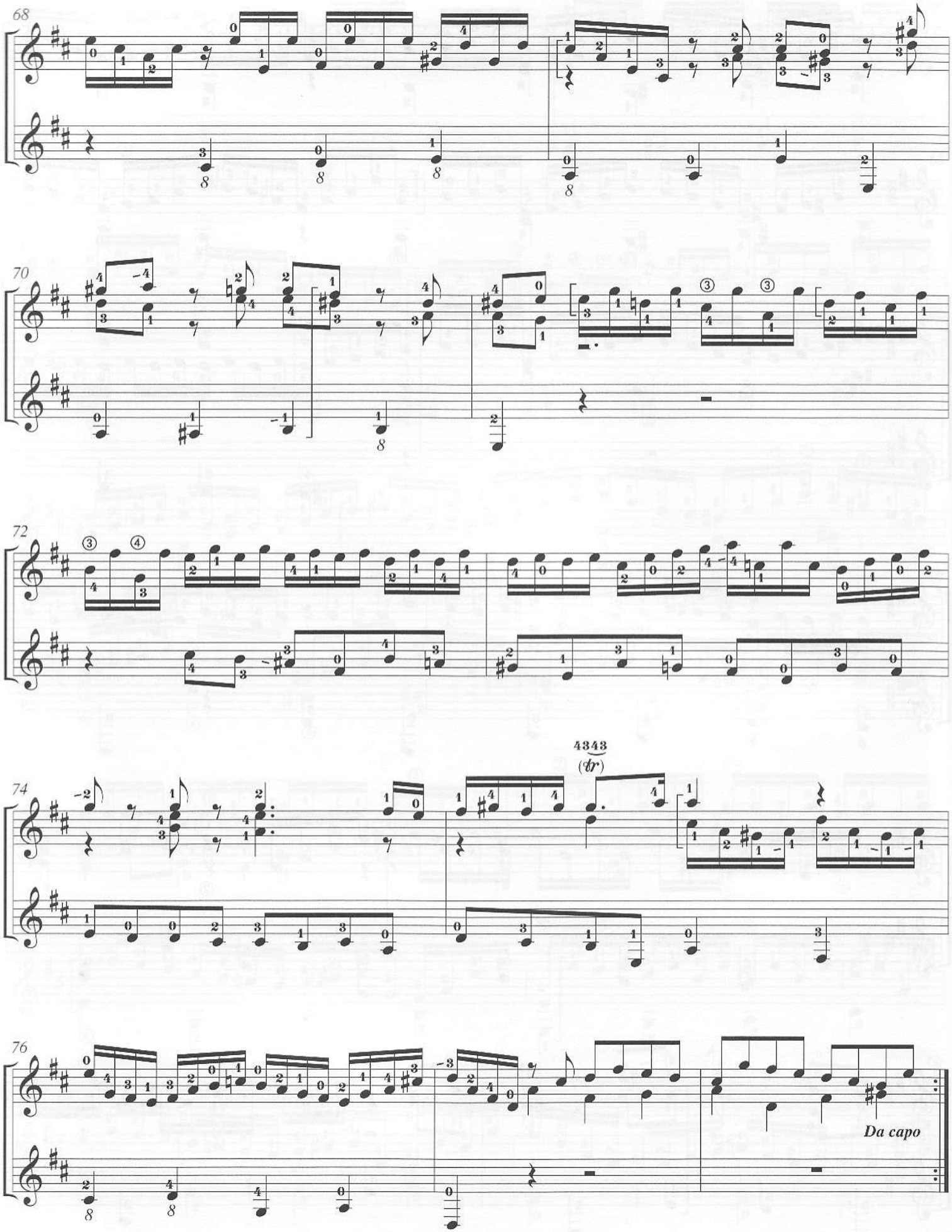



19
22
25
28
30

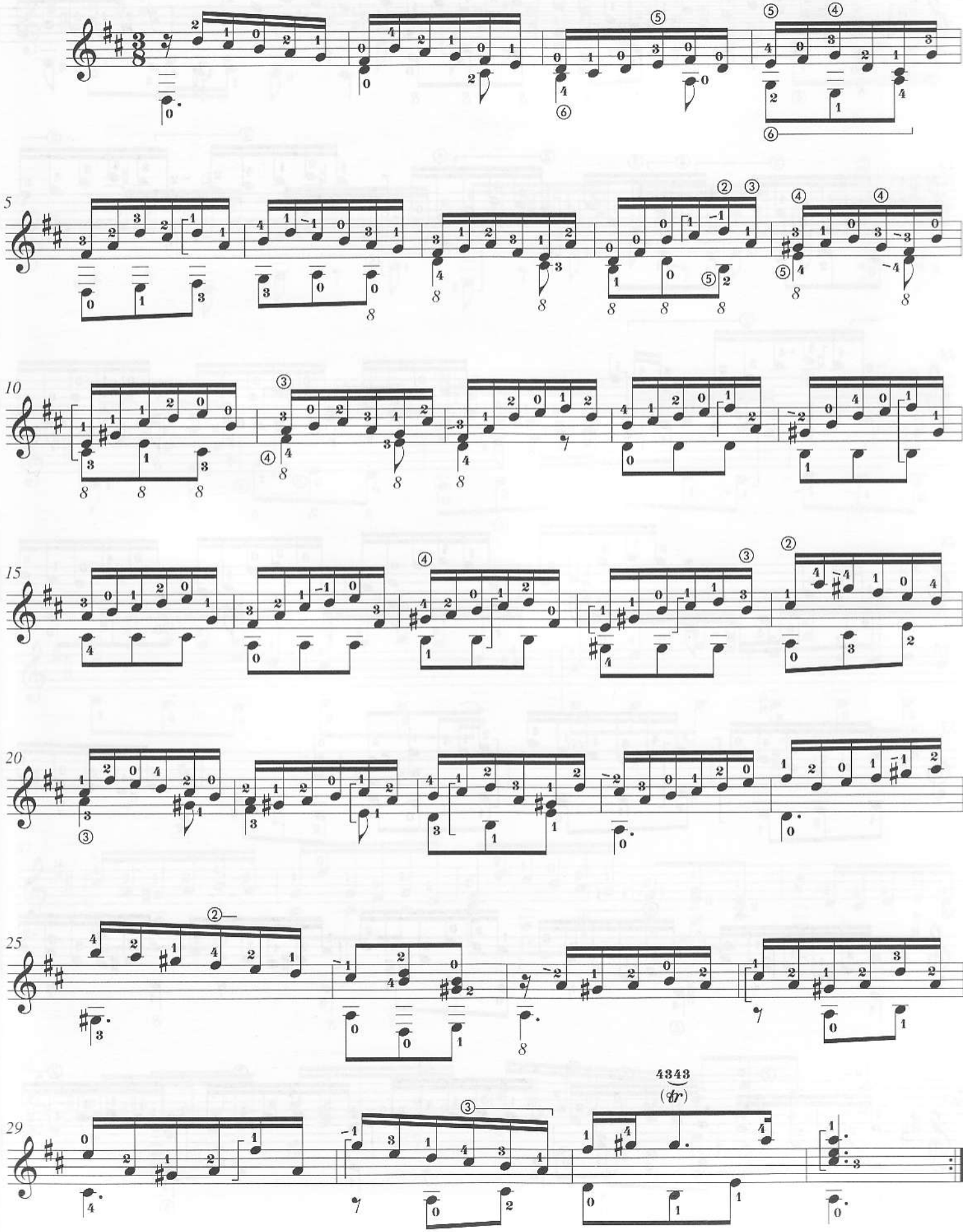

32
34
36
38
40

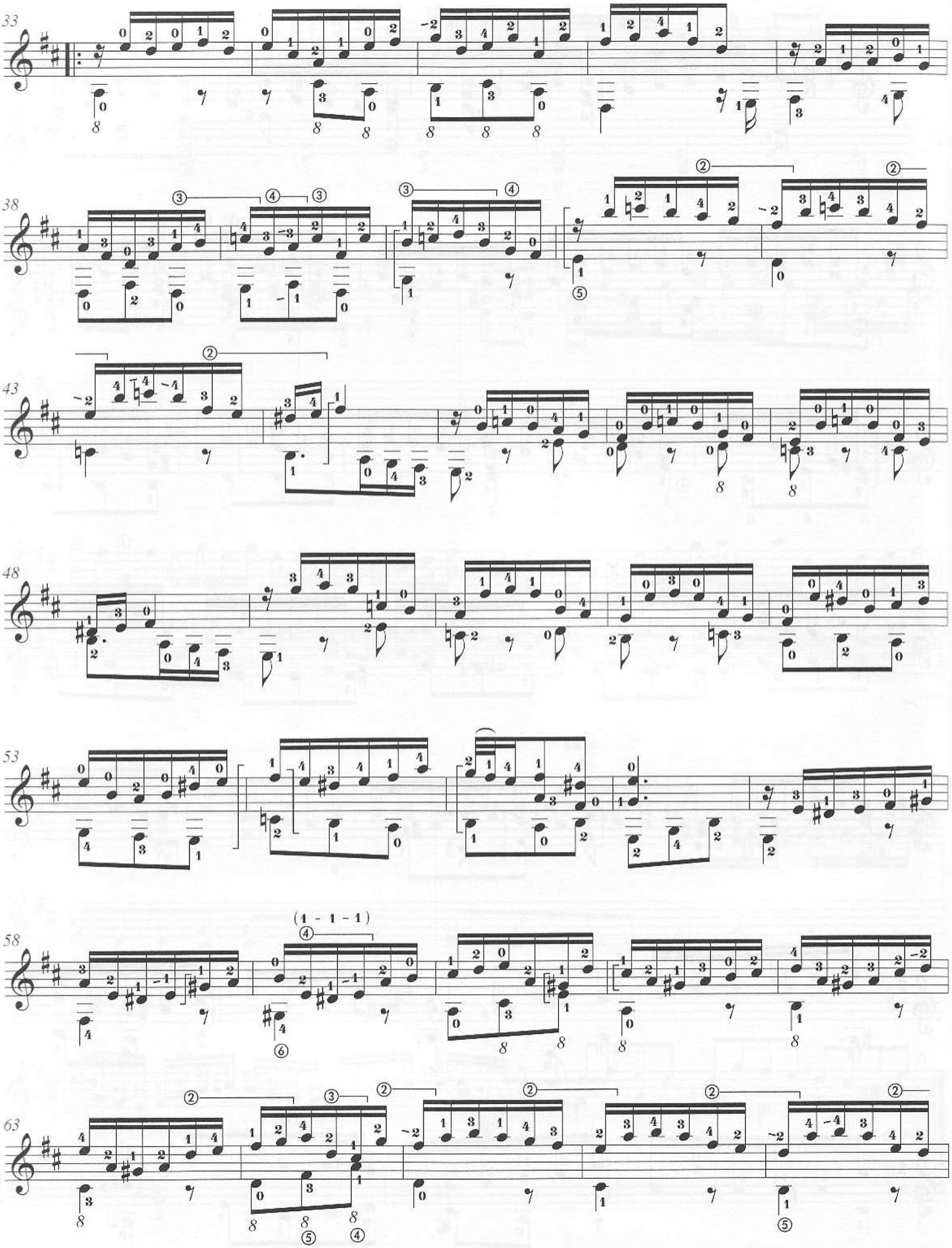

42
44
46
48
50
52
54

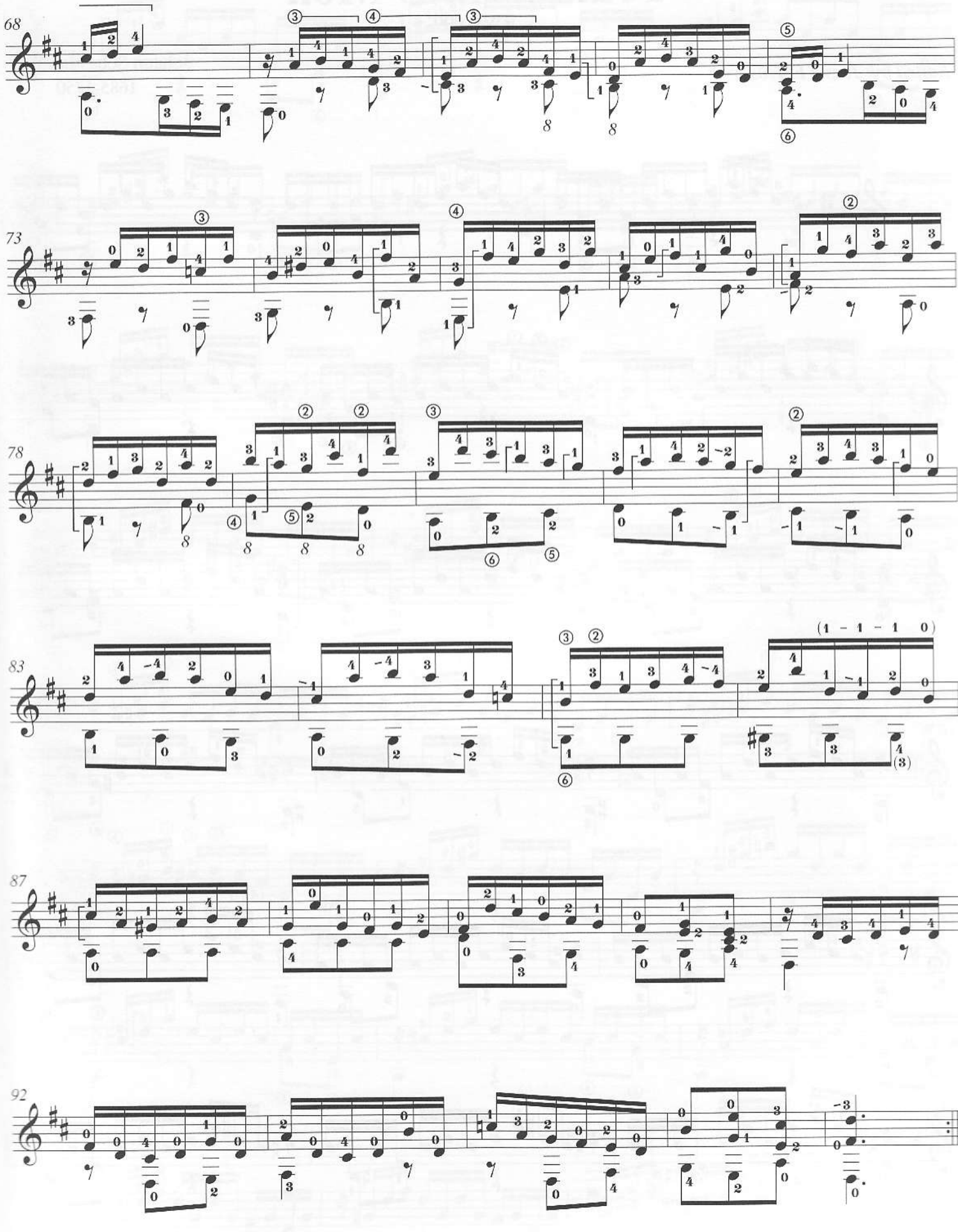

56
58
60
62
64
66


68
70
72
74
4343
(tr)
76
Da capo

ALLEGRO




33
38
43
48
53
58
(1 - 1 - 1)
63

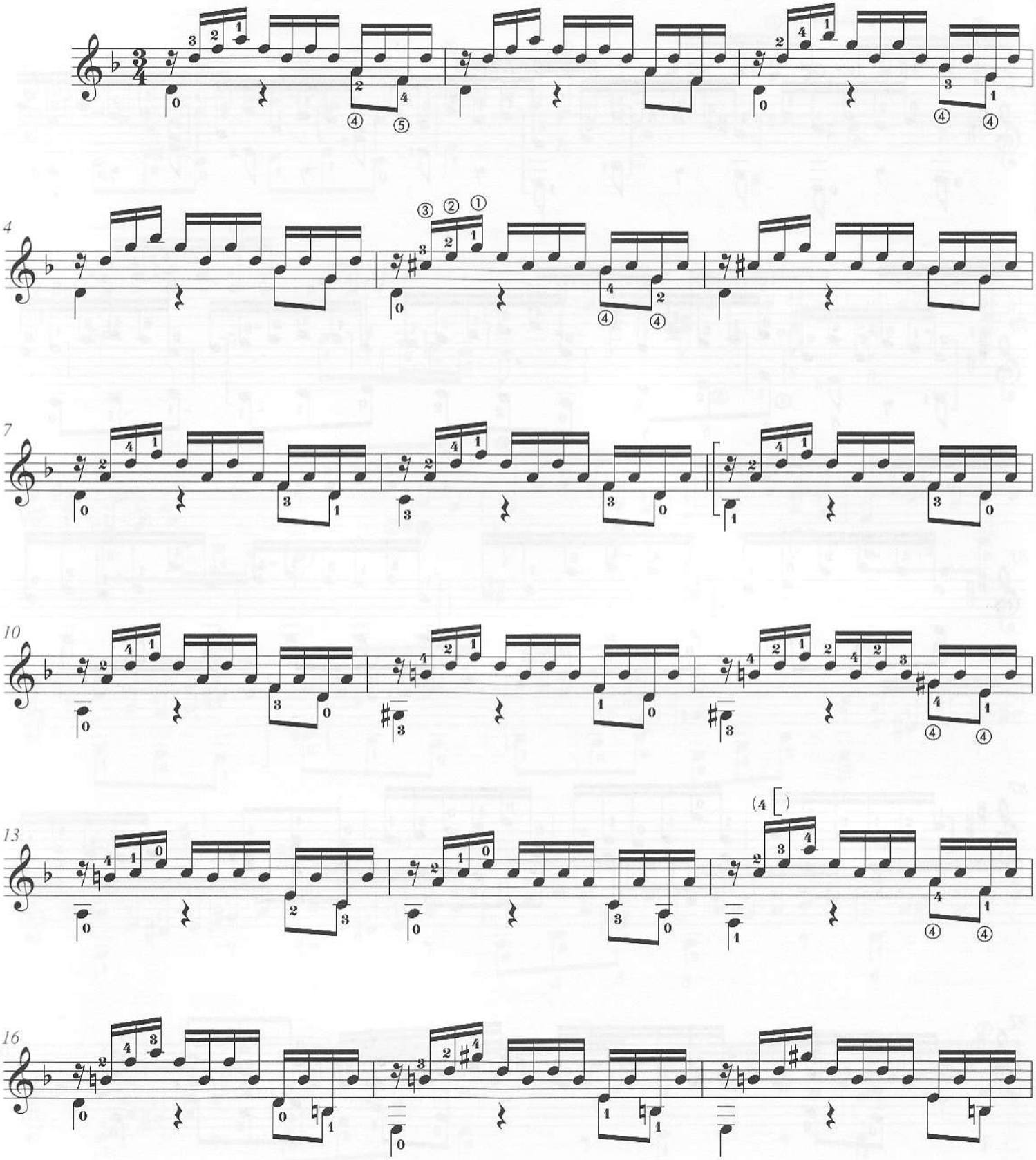

68
73
78
83
87
92

Präludium C-Moll

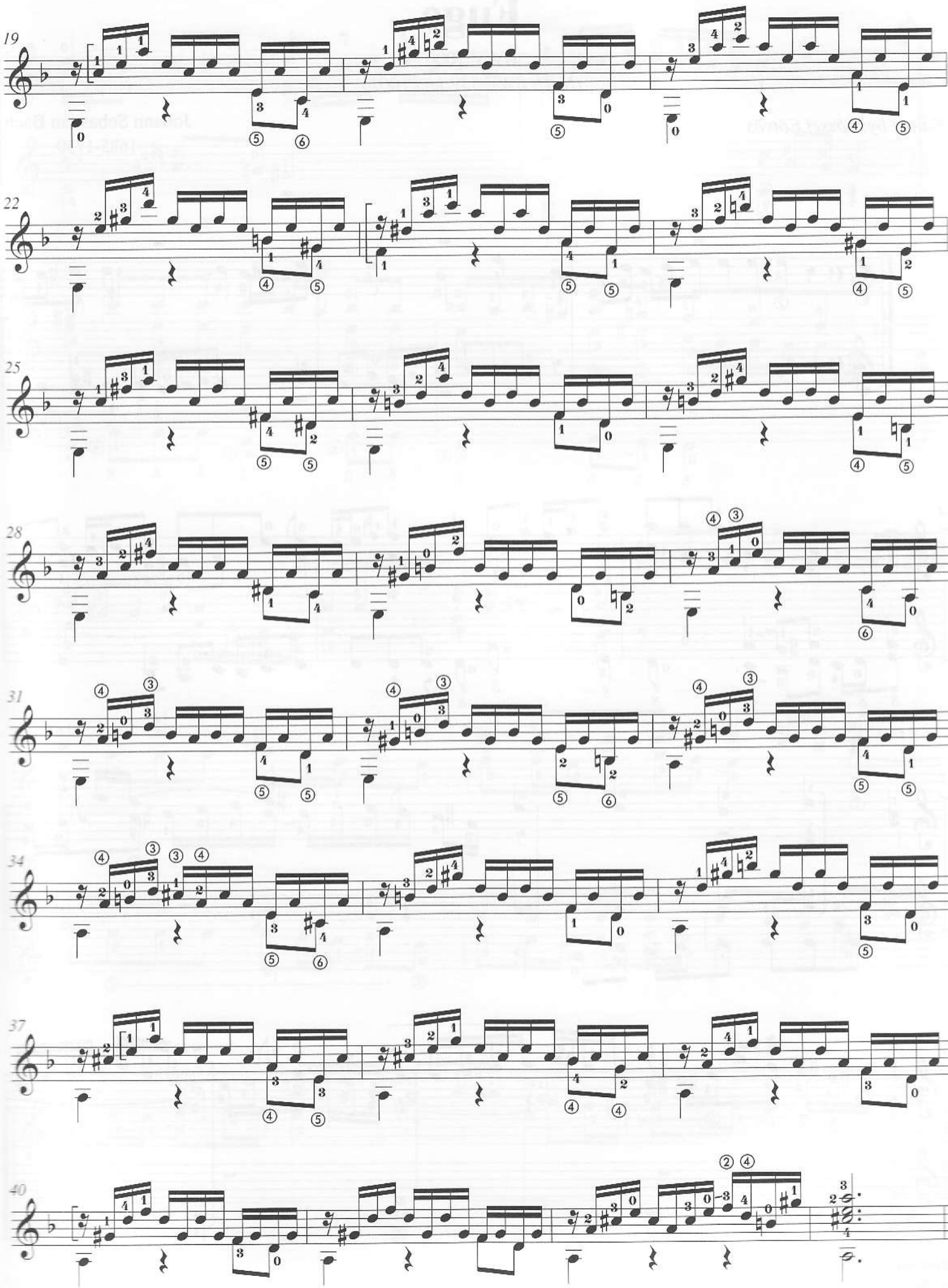
BWV 999

Edited by: József Eötvös

Johann Sebastian Bach
1685-1750



First published 2002 by Chanterelle Verlag
© 2002 by Michael Macmeeken, Chanterelle Verlag (GEMA)
All rights reserved. Photocopying this edition is ILLEGAL


19
22
25
28
31
34
37
40

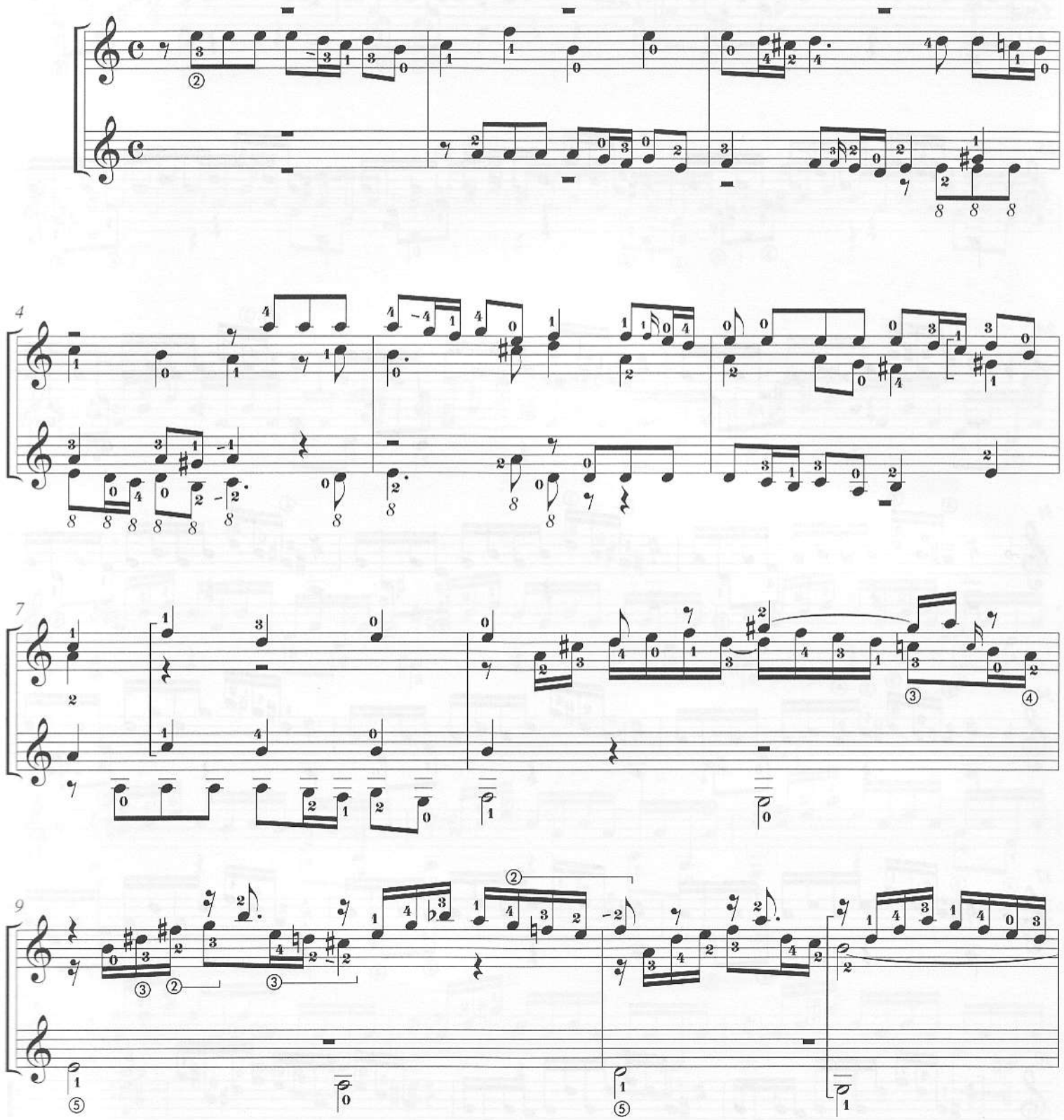
Fuge

BWV 1000

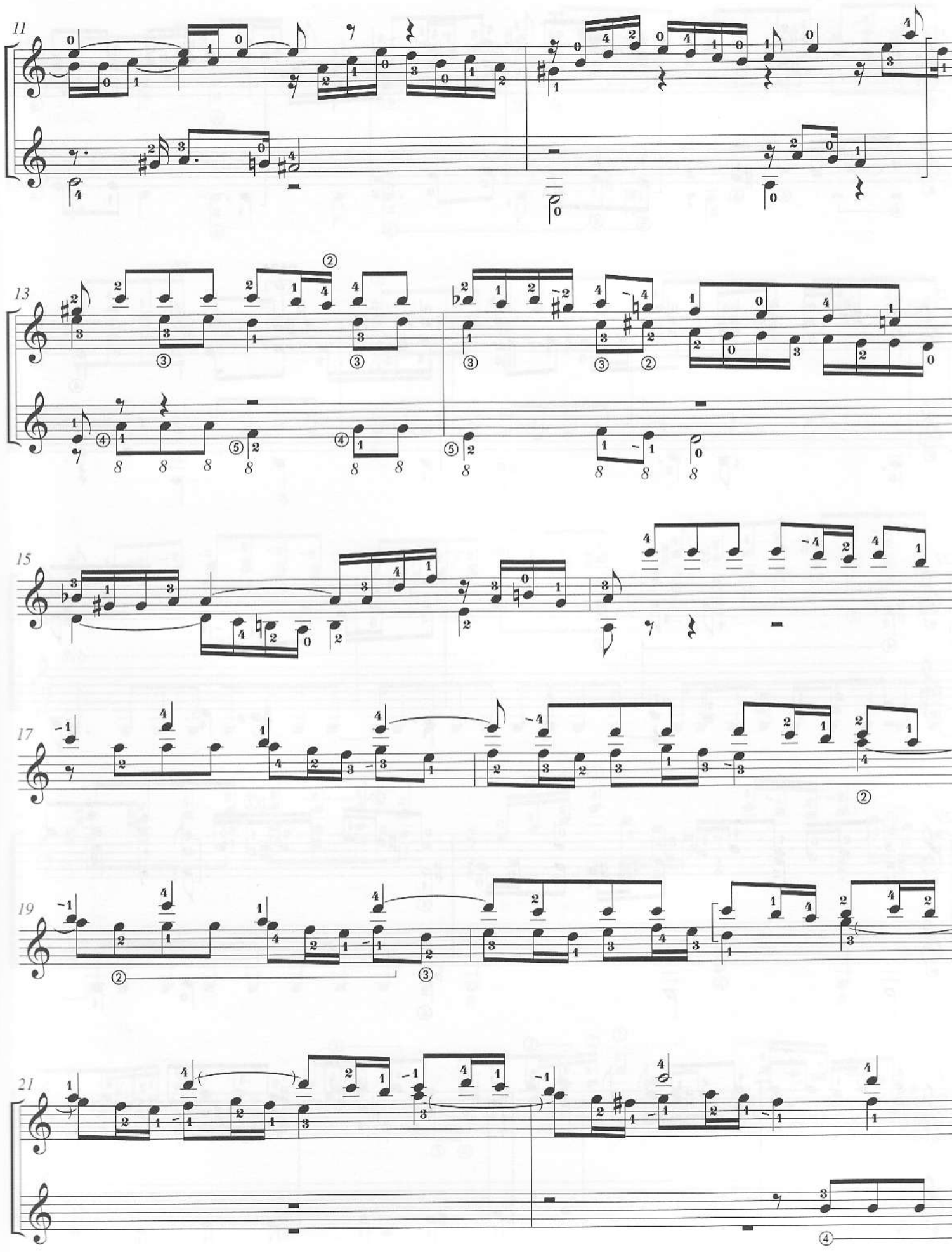
(Nach BWV 539 und 1001)

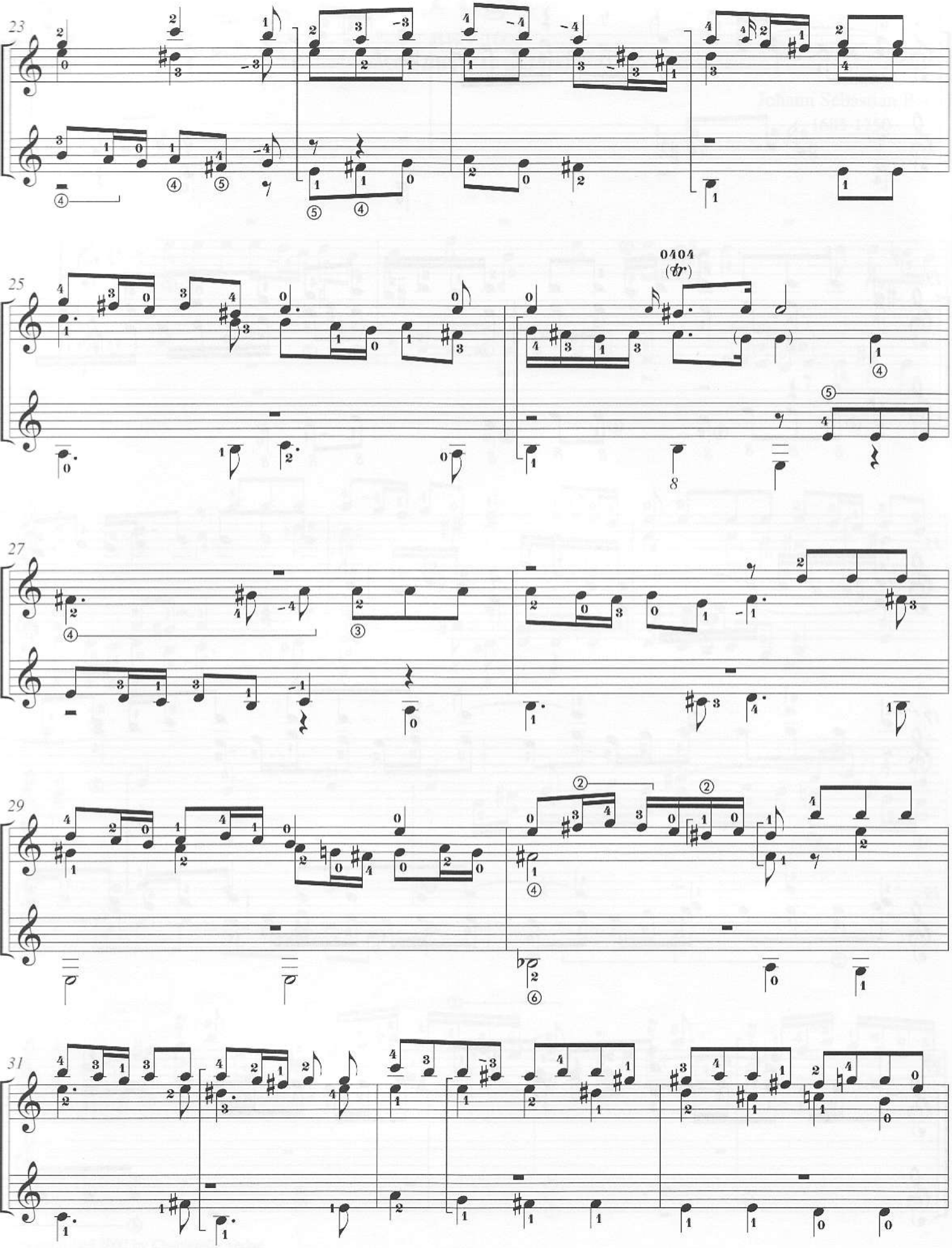
Edited by: József Eötvös

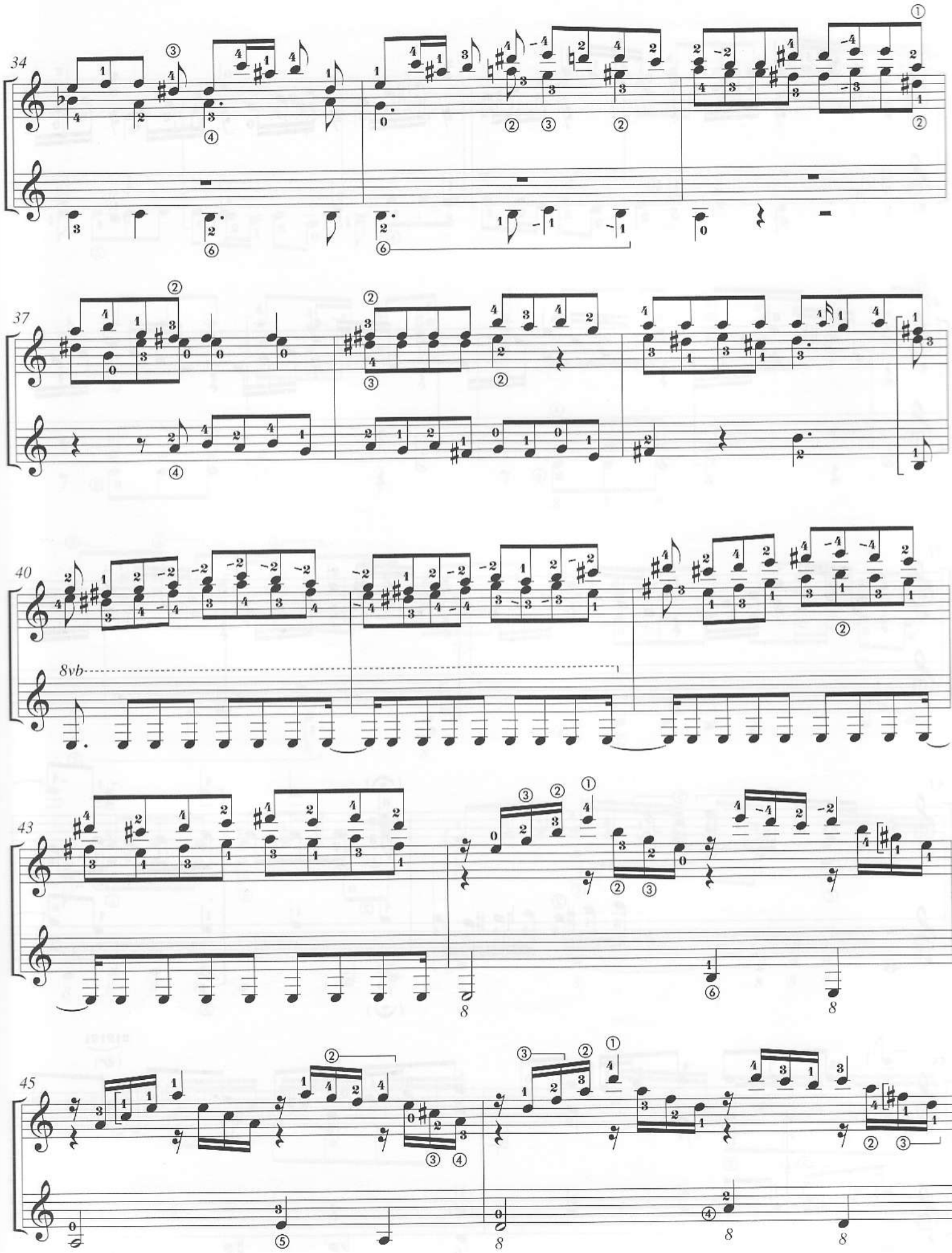
Johann Sebastian Bach
1685-1750

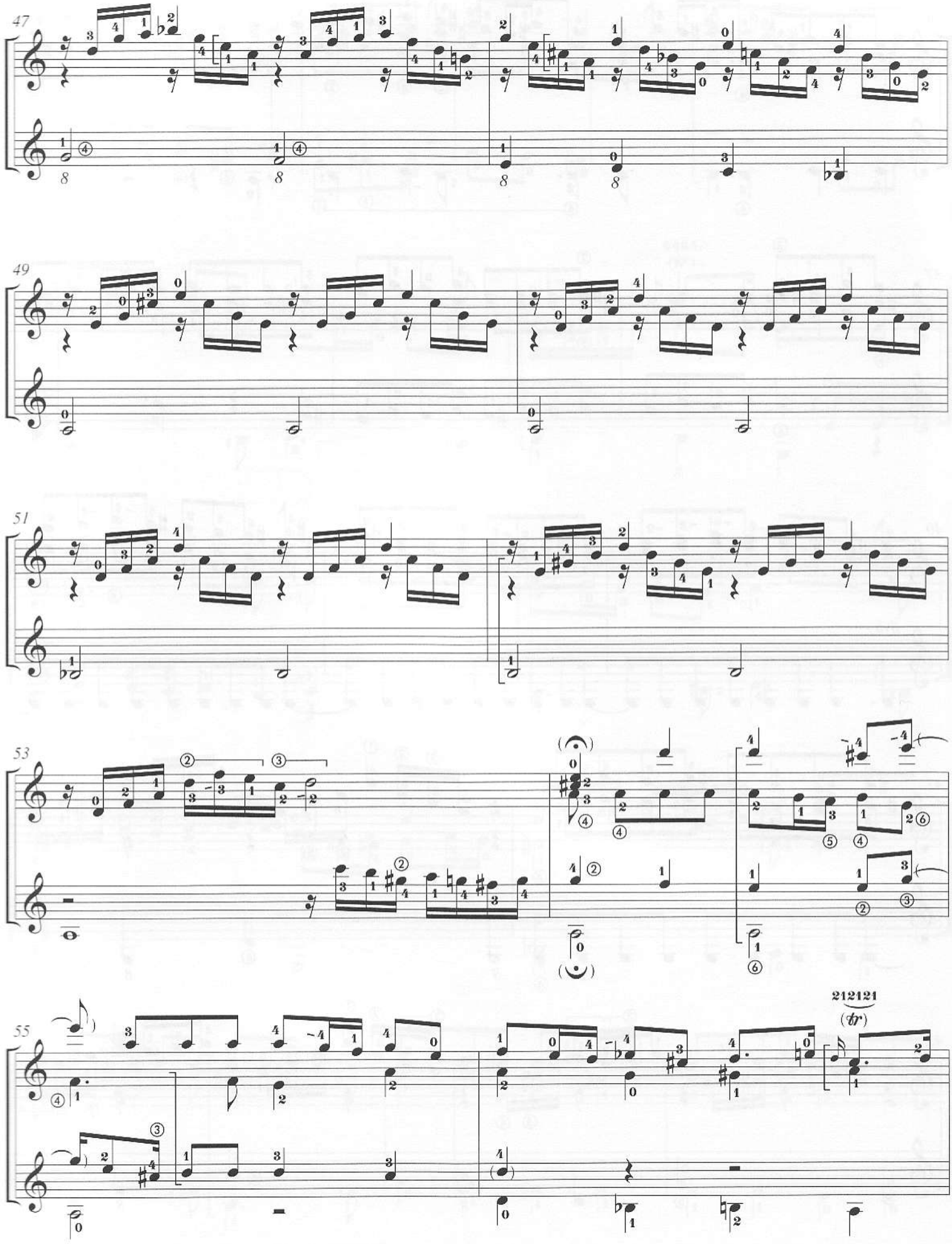


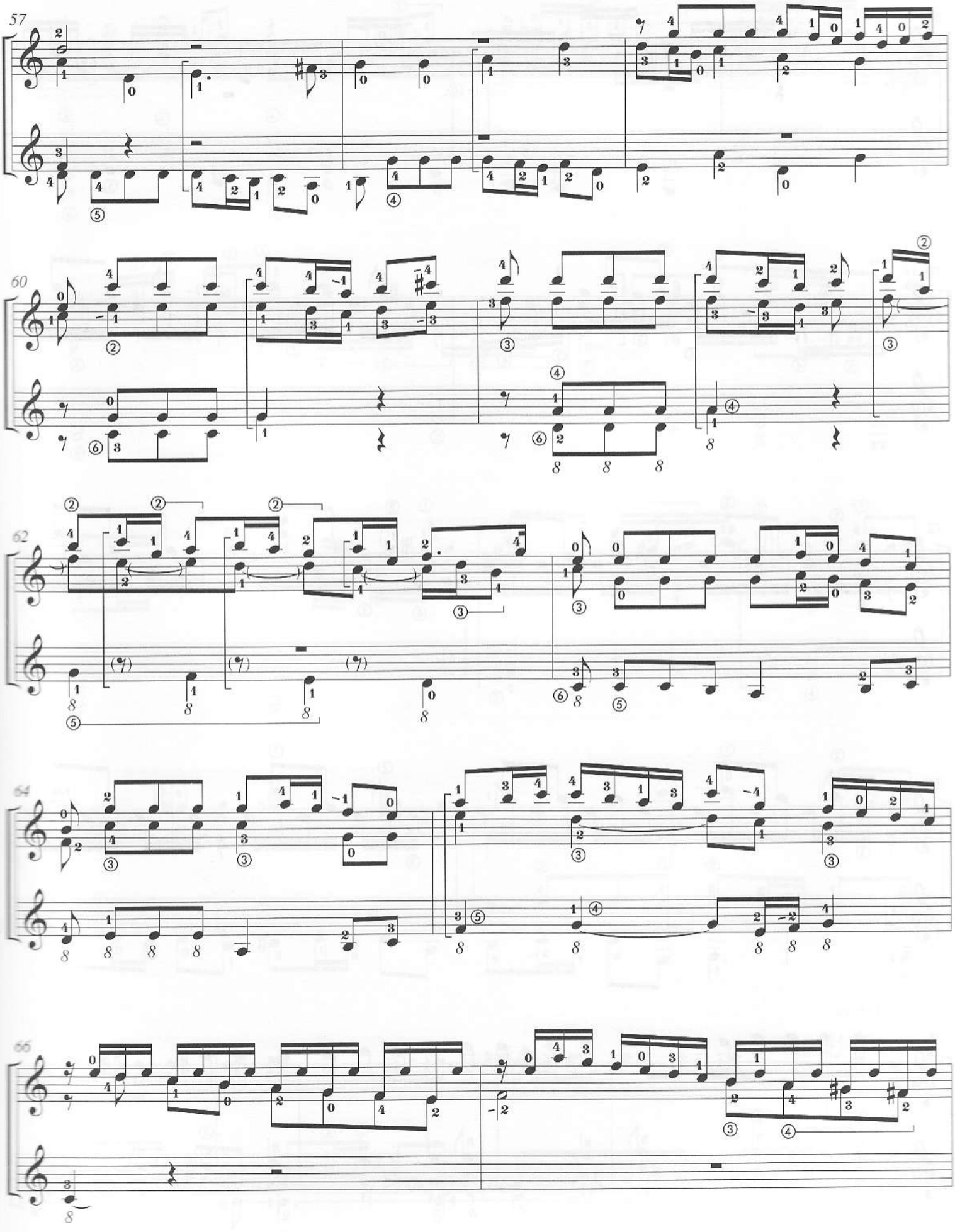
First published 2002 by Chanterelle Verlag
© 2002 by Michael Macmeeken, Chanterelle Verlag (GEMA)
All rights reserved. Photocopying this edition is ILLEGAL

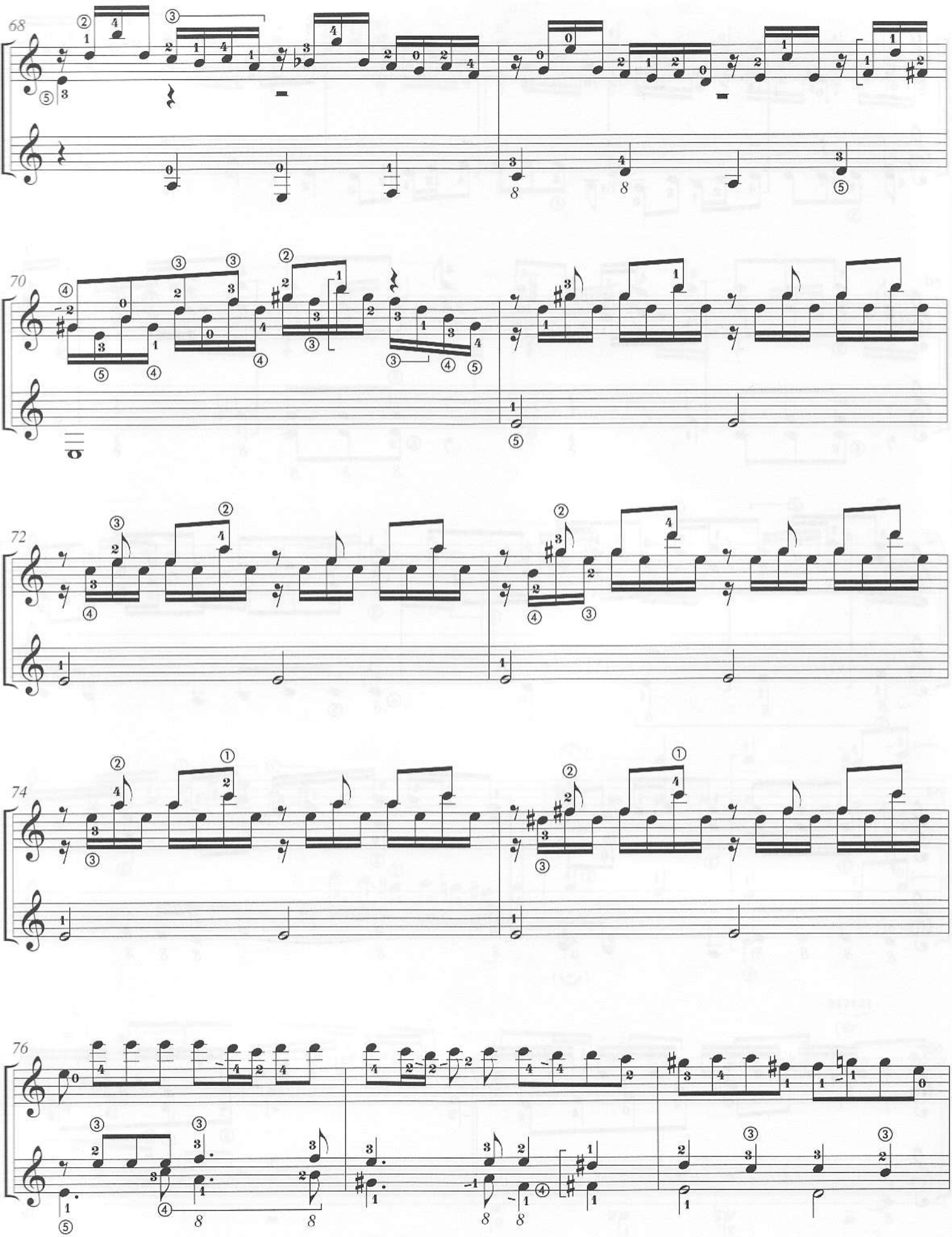

11
13
15
17
19
21

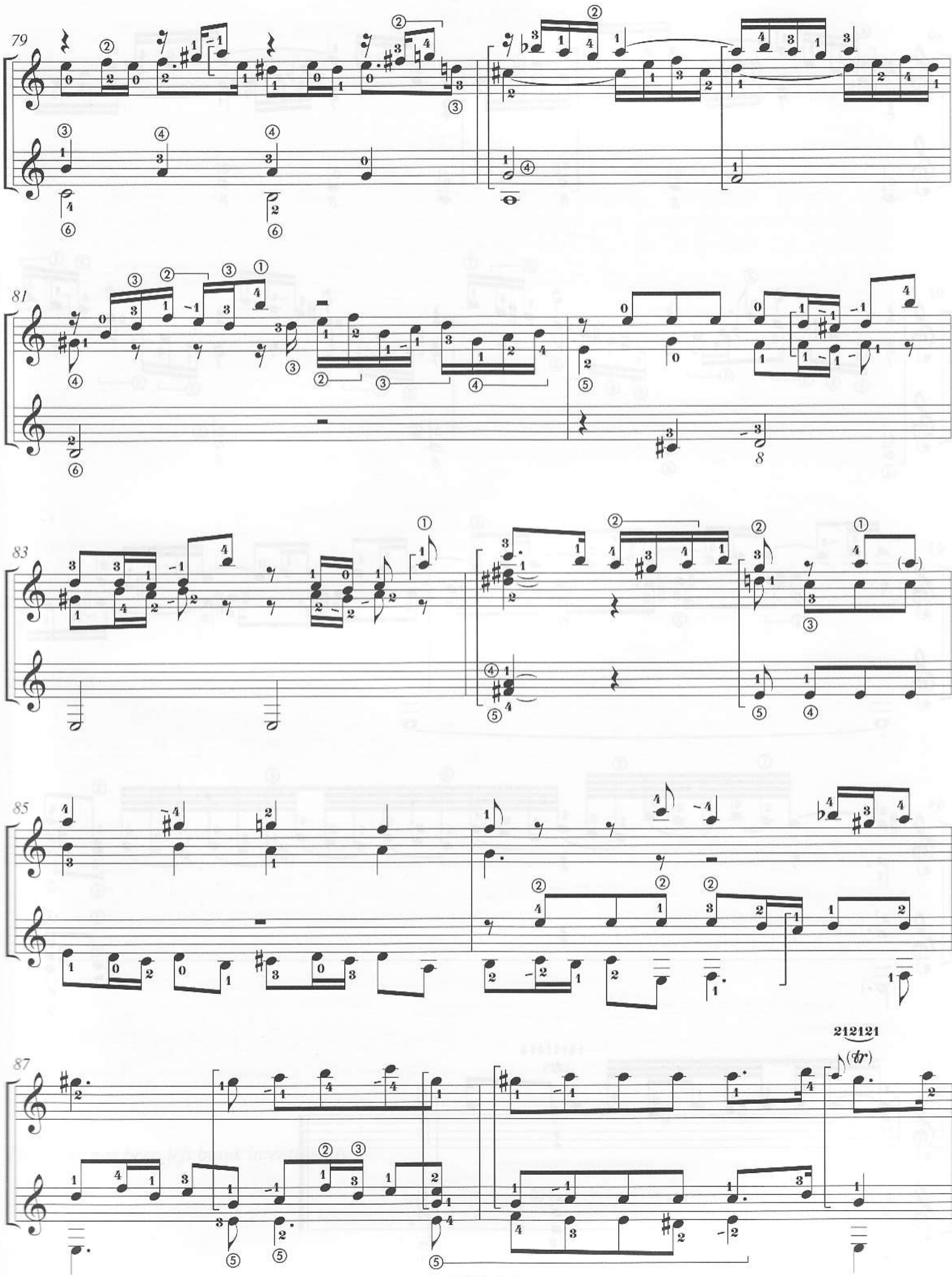

23
25
0404
(tr)
27
29
31

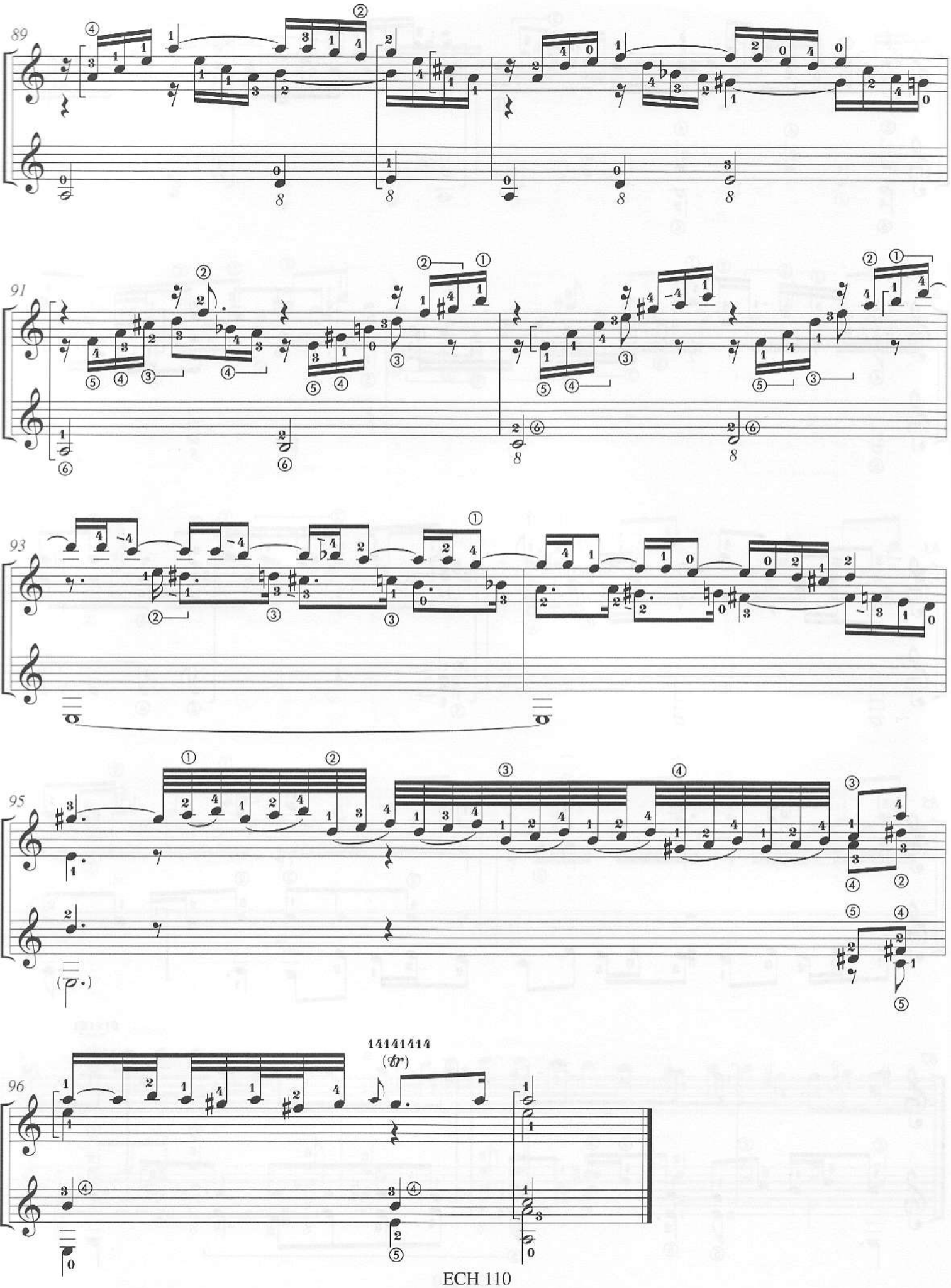

34
37
40
8vb
43
45


47
49
51
53
55
212121
(tr)


57
60
62
64
66


68
70
72
74
76


79
81
83
85
87
212121
(tr)


89
91
93
95
96
14141414
(tr)

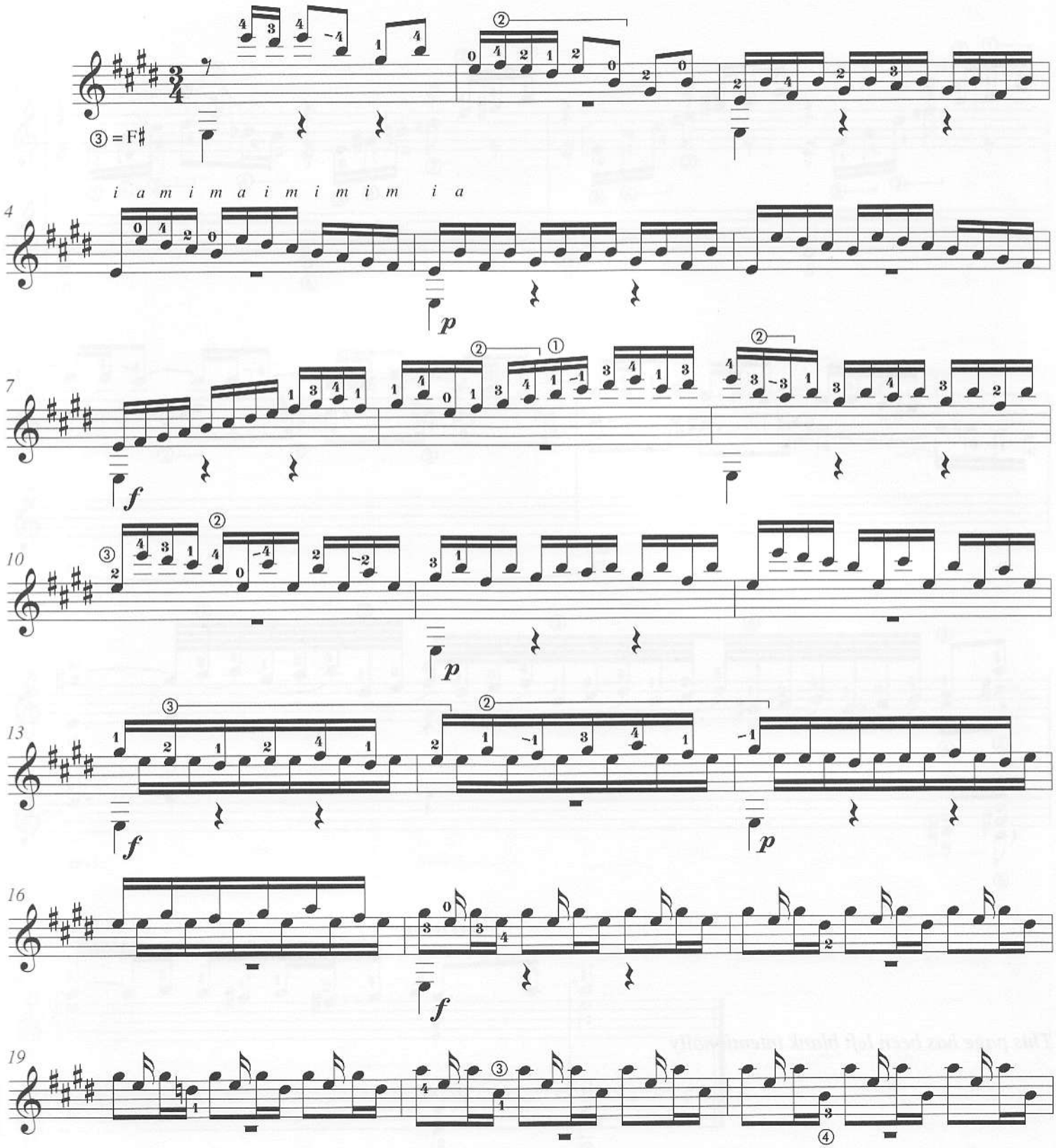
Suite

BWV 1006a

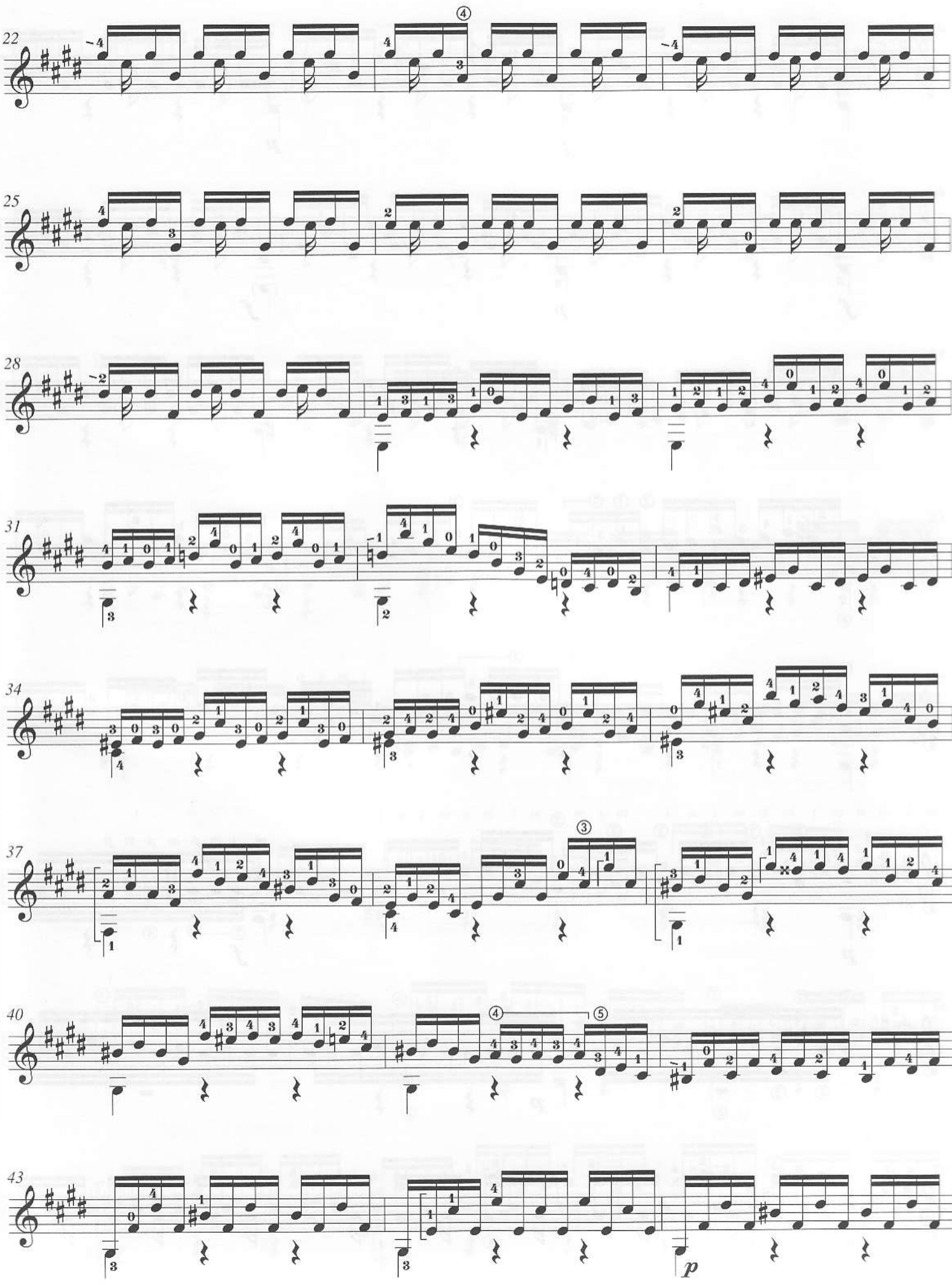
Edited by: József Eötvös

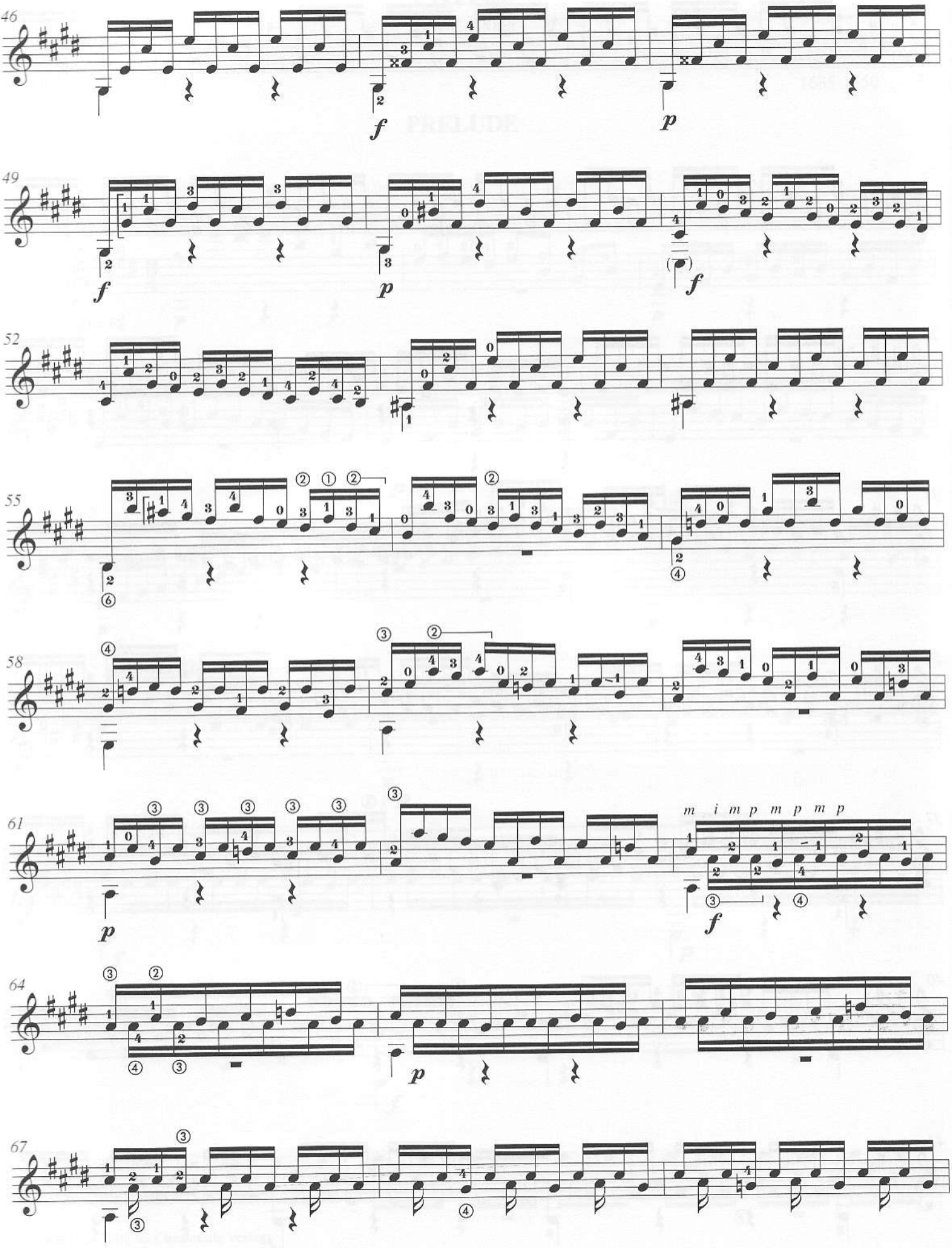
Johann Sebastian Bach
1685-1750

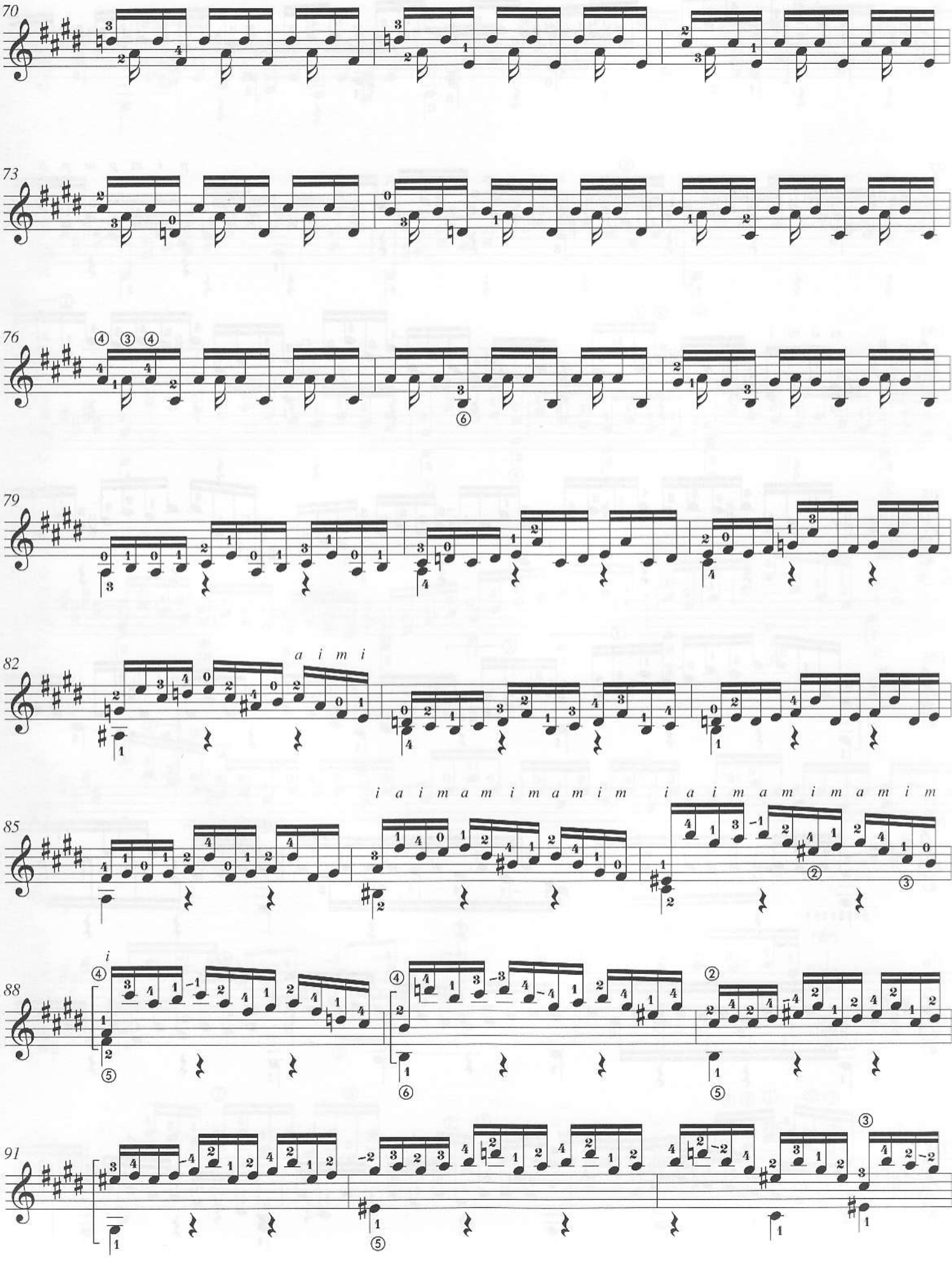
PRELUDE

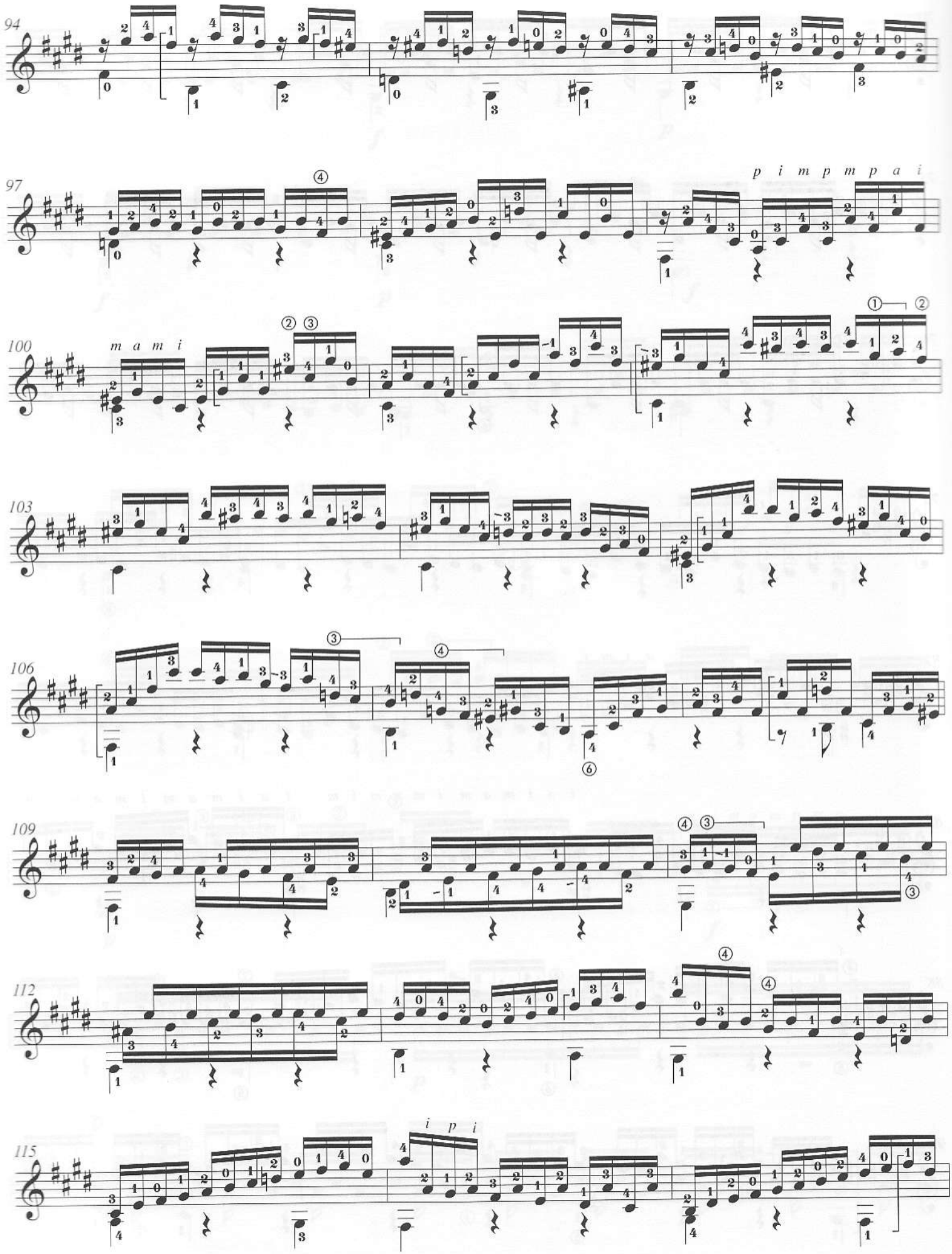


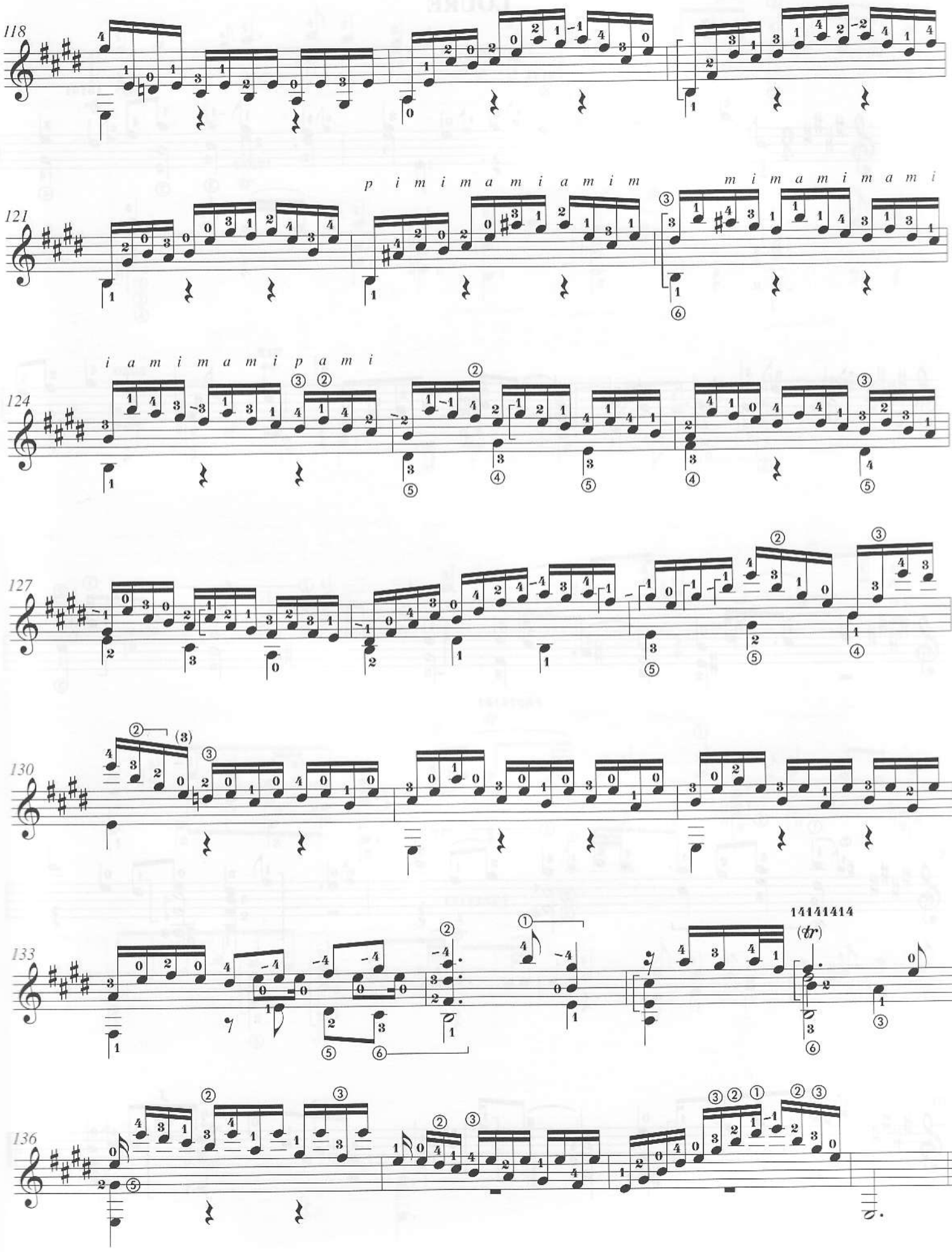
First published 2002 by Chanterelle Verlag
© 2002 by Michael Macmeeken, Chanterelle Verlag (GEMA)
All rights reserved. Photocopying this edition is ILLEGAL


22
25
28
31
34
37
40
43
p

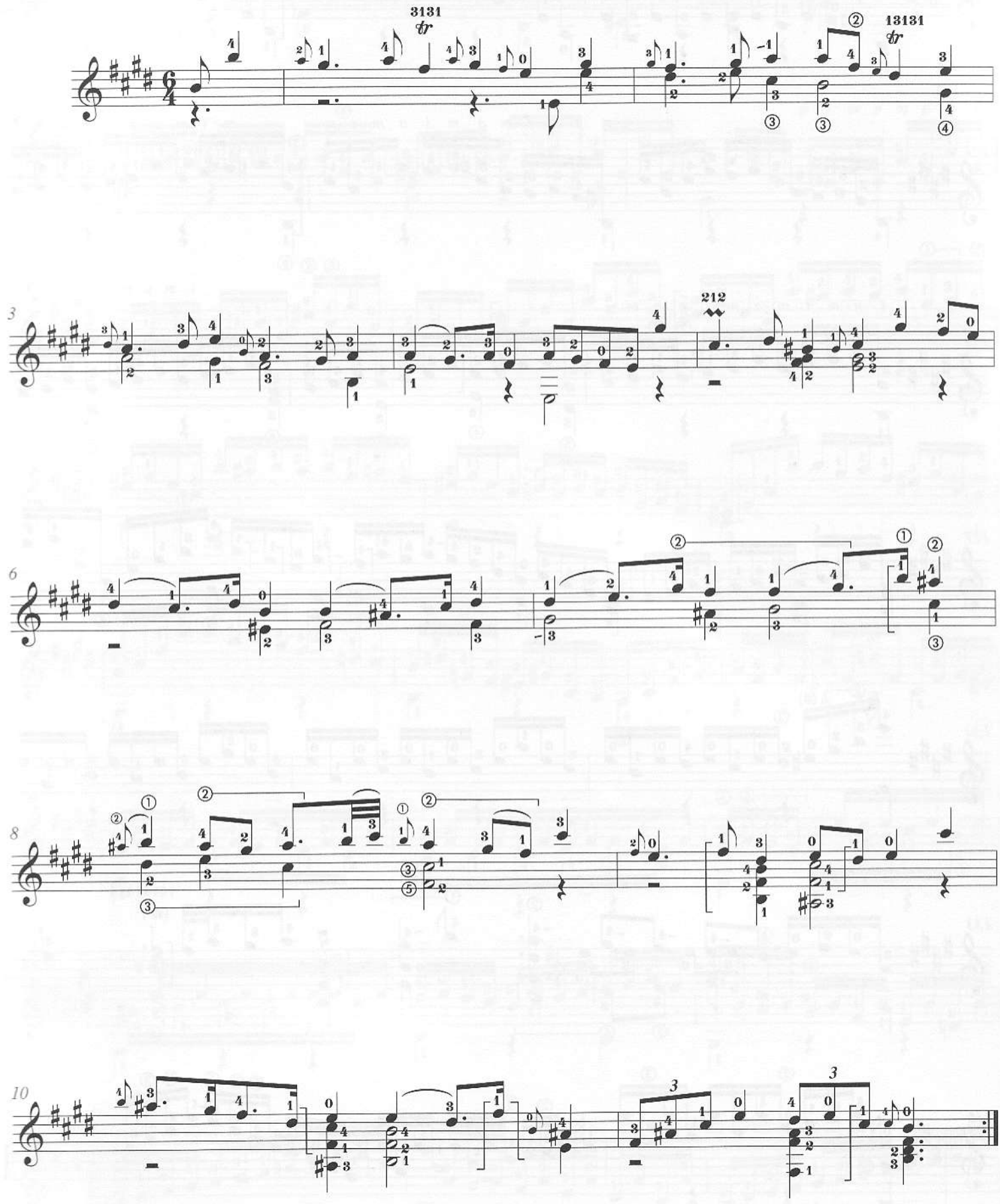

46
f
p
49
f
p
f
52
55
58
61
m i m p m p m p
f
p
64
p
67

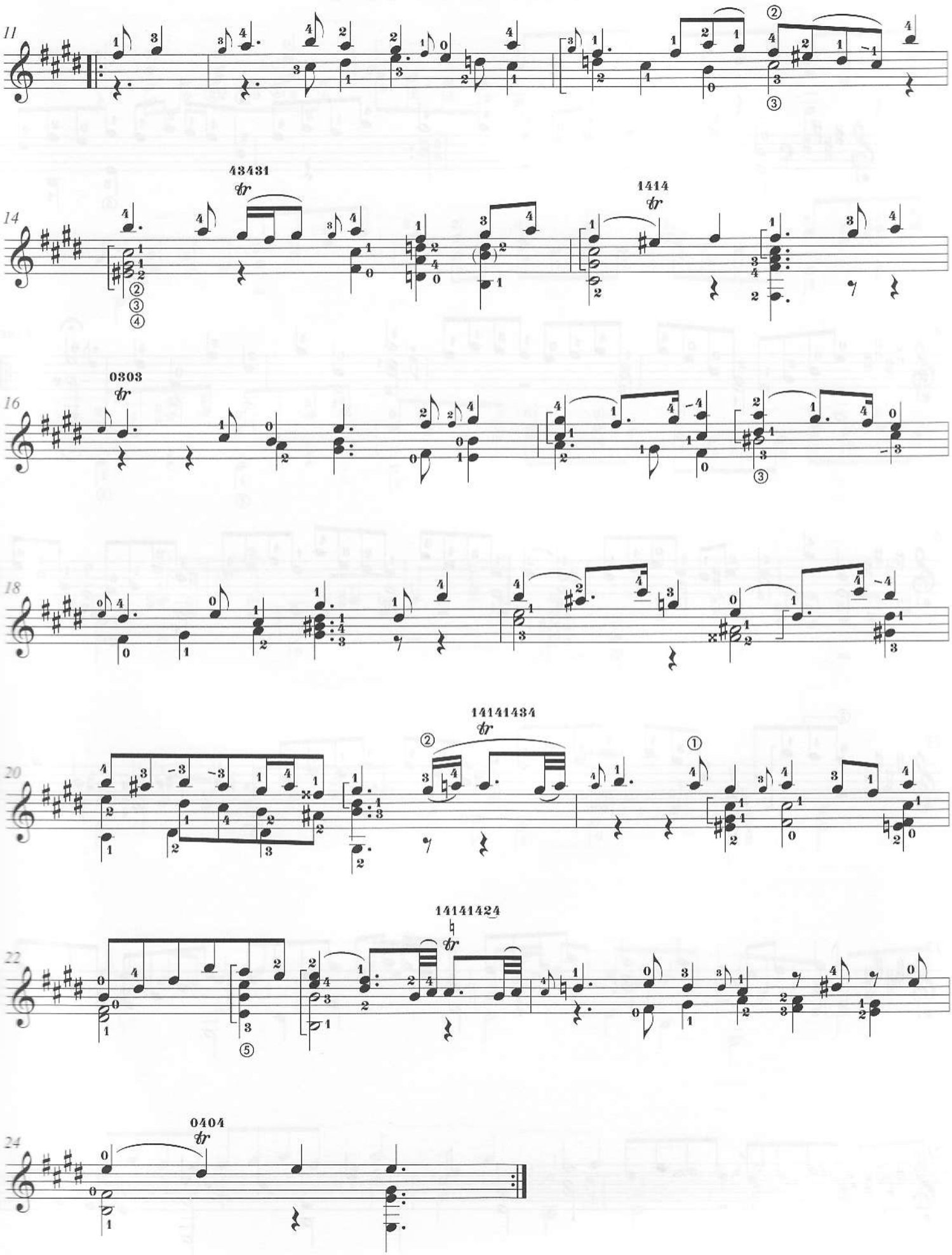

70
73
76
79
82
a i m i
85
i a i m a m i m a m i m i a i m a m i m a m i m
88
i
91


94
97
p i m p m p a i
100
m a m i
103
106
109
112
115
i p i

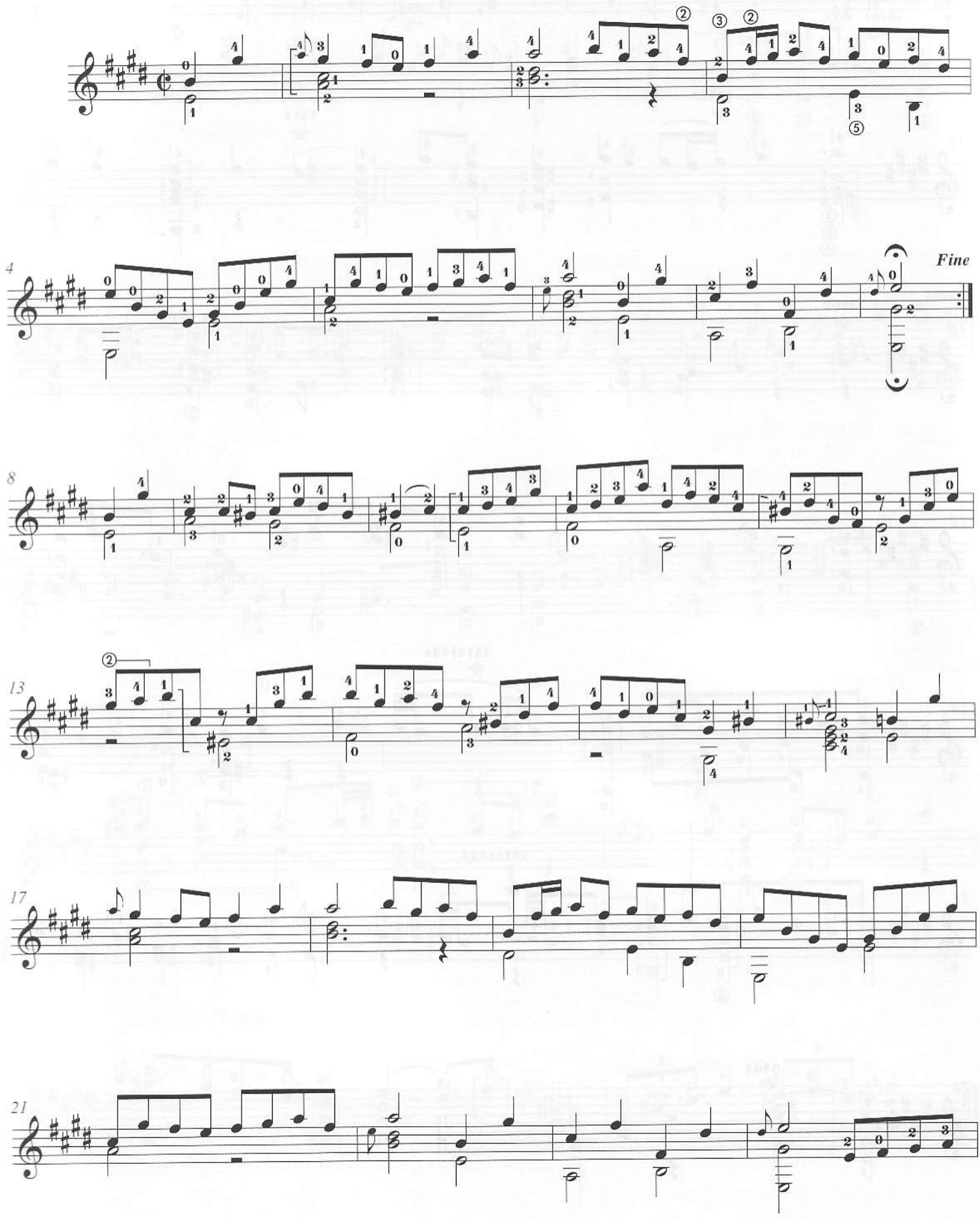

118
121
p i m i m a m i a m i m
m i m a m i m a m i
124
i a m i m a m i p a m i
127
130
133
14141414
(tr)
136

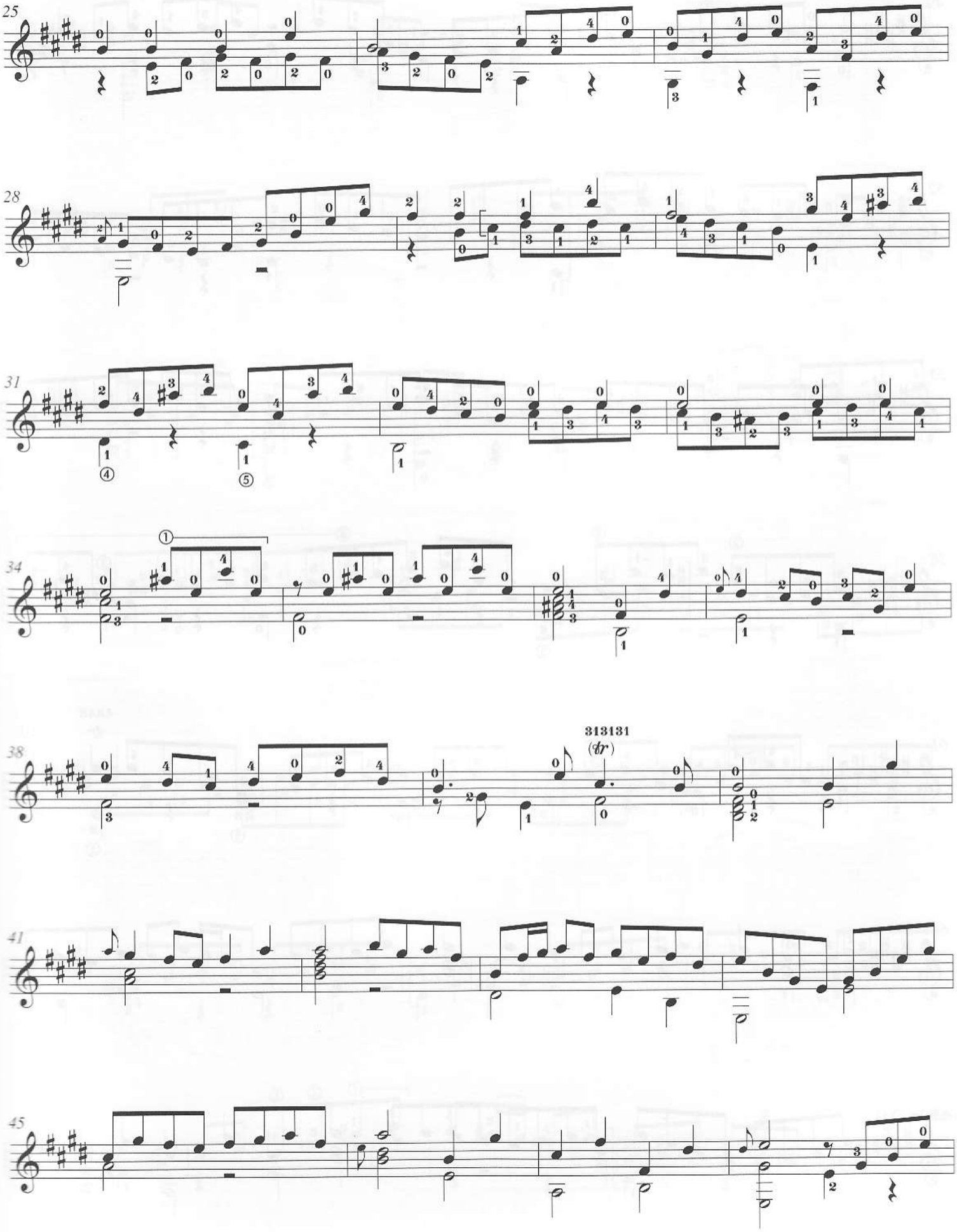
LOURE

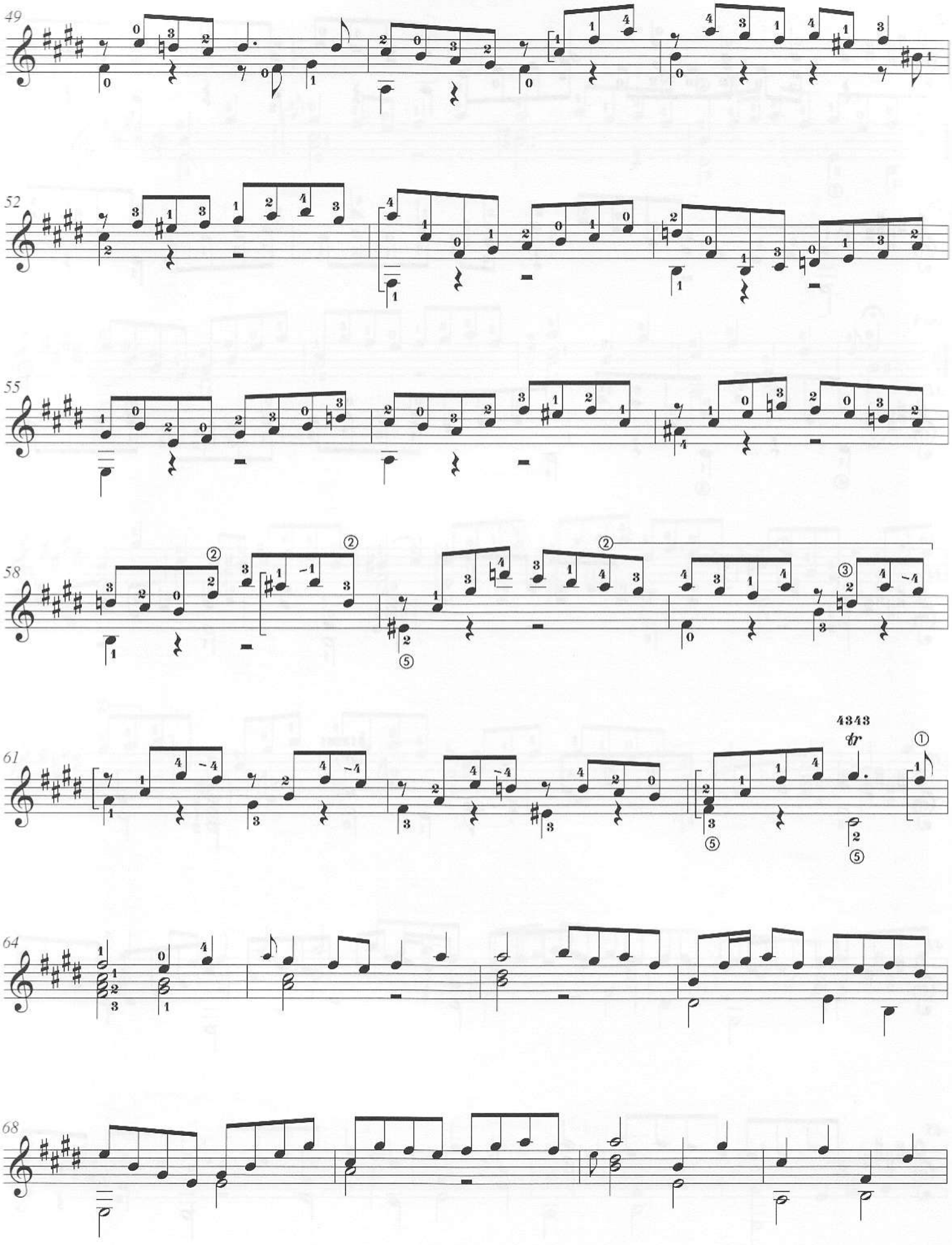


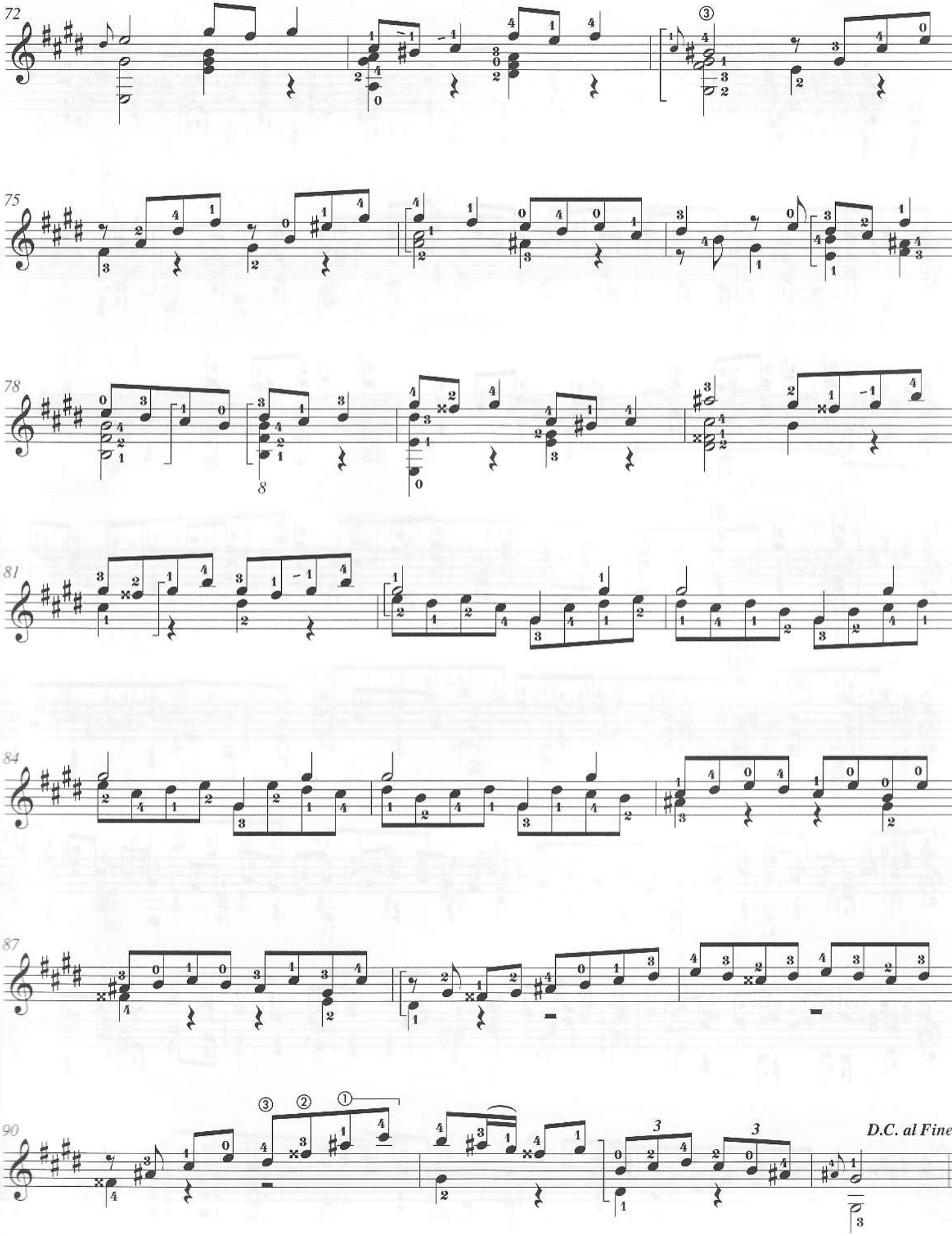

11
14
43431
1414
16
0303
18
20
14141434
22
14141424
24
0404

GAVOTTE EN RONDEAU

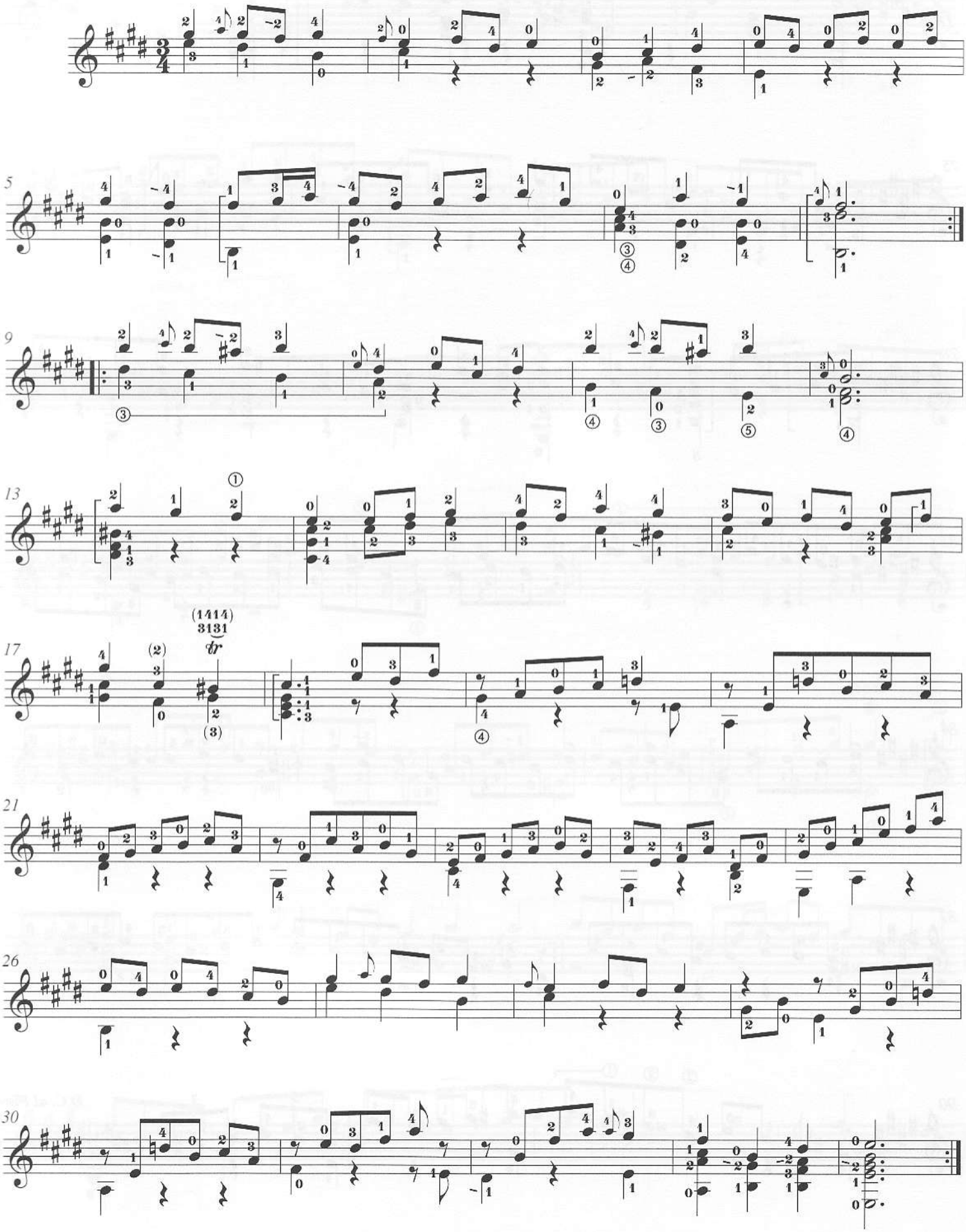



25
28
31
34
313131
(tr)
38
41
45

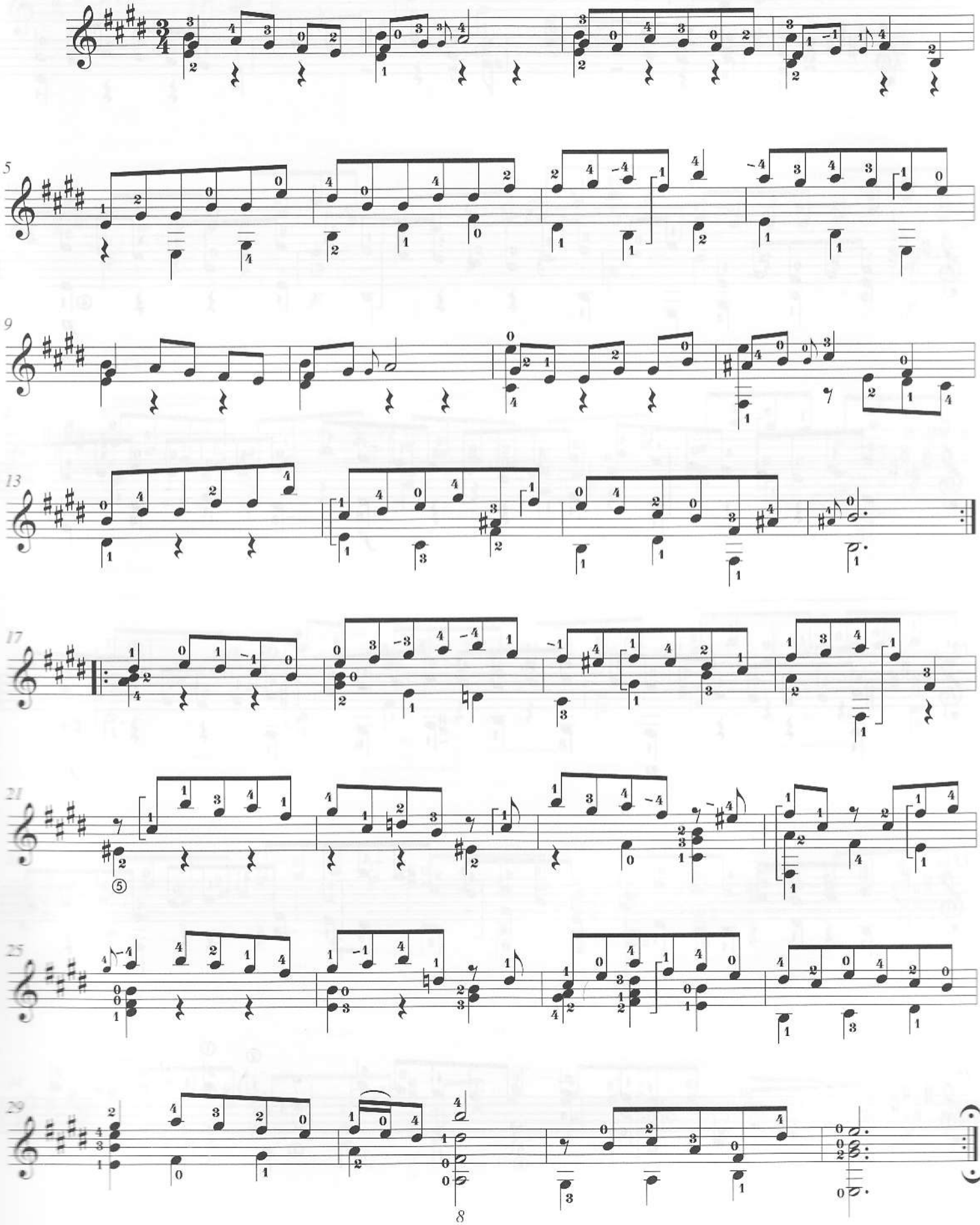

49
52
55
58
61
4343
64
68


72
75
78
81
84
87
90
D.C. al Fine

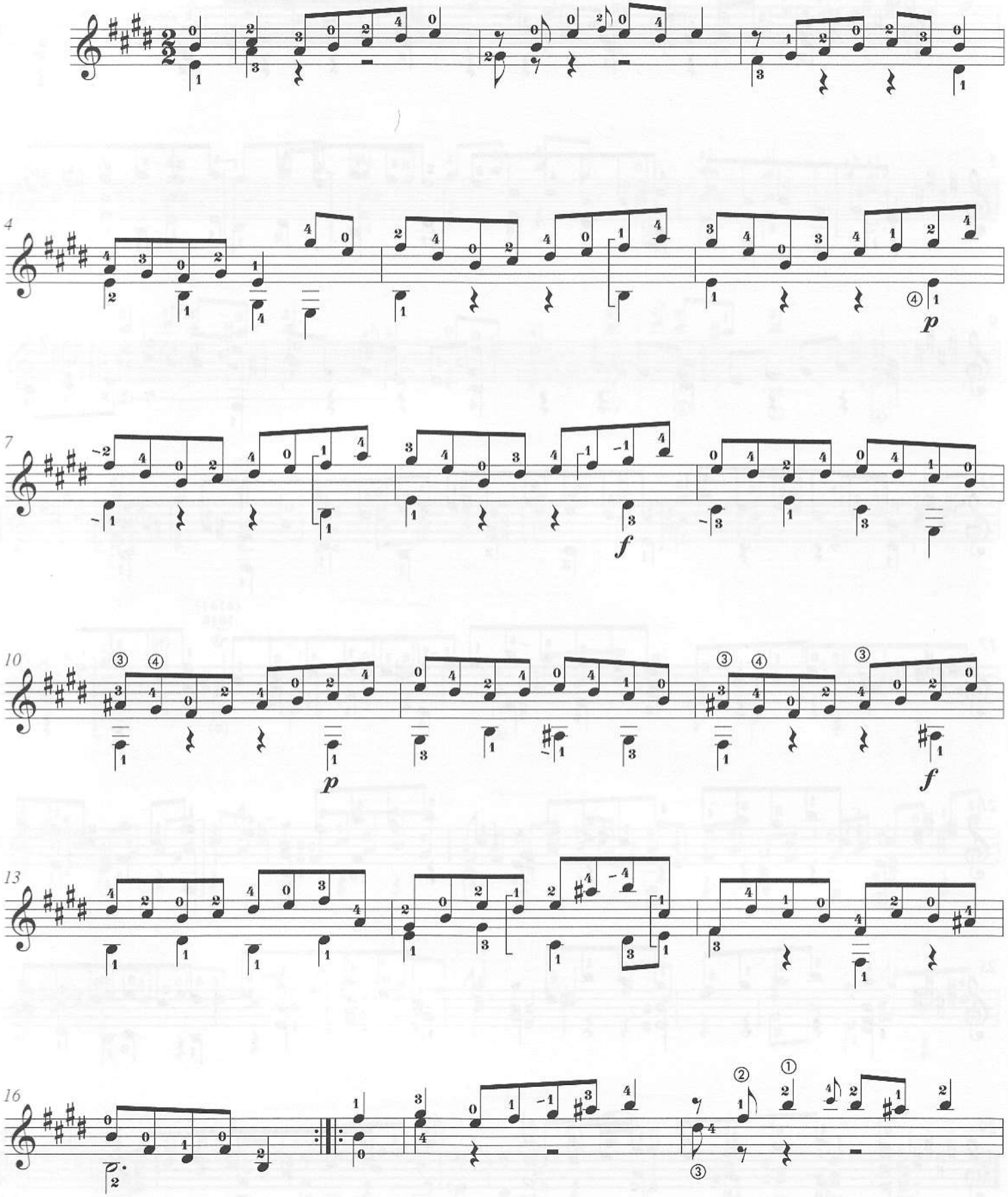
MENUET I

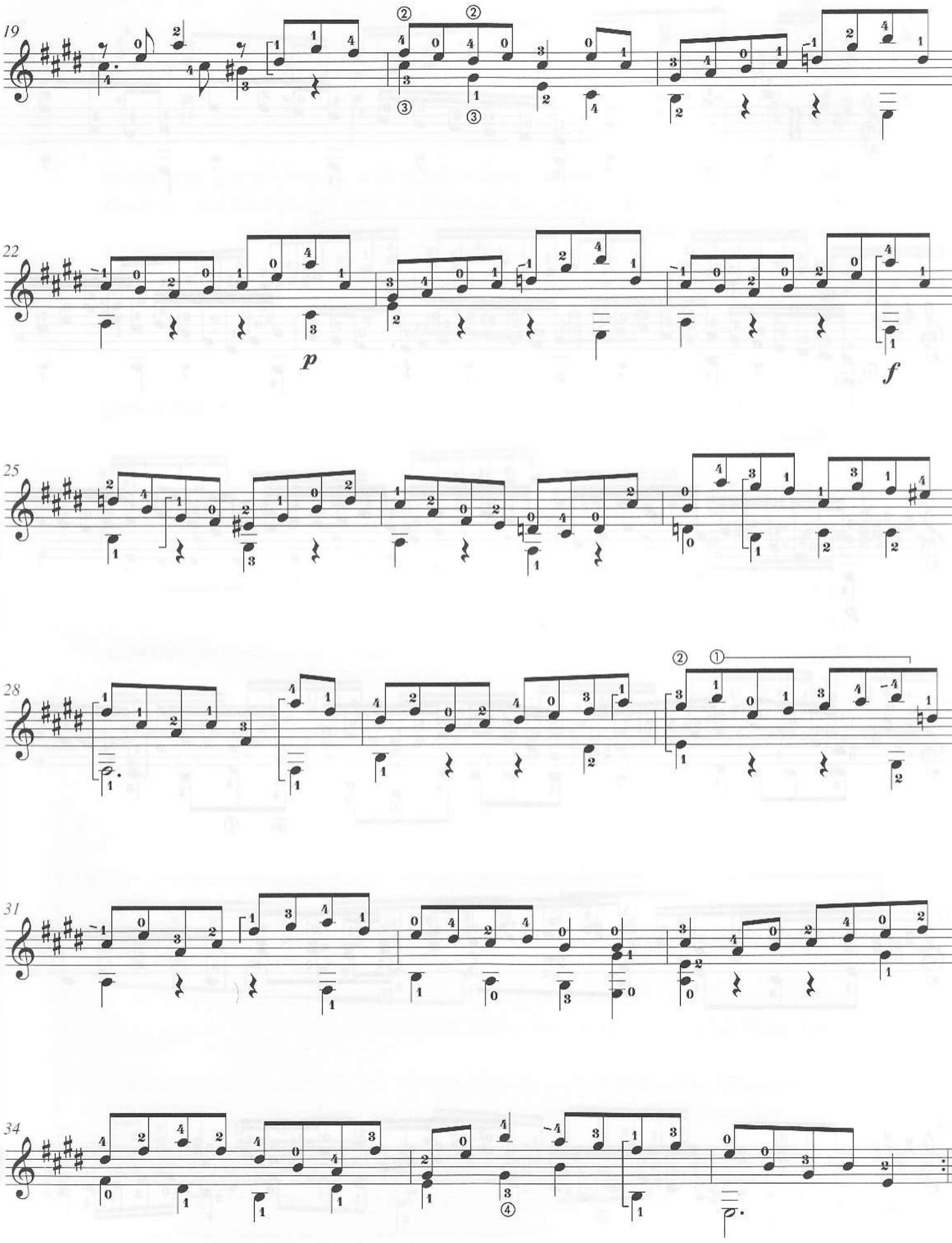


MENUET II

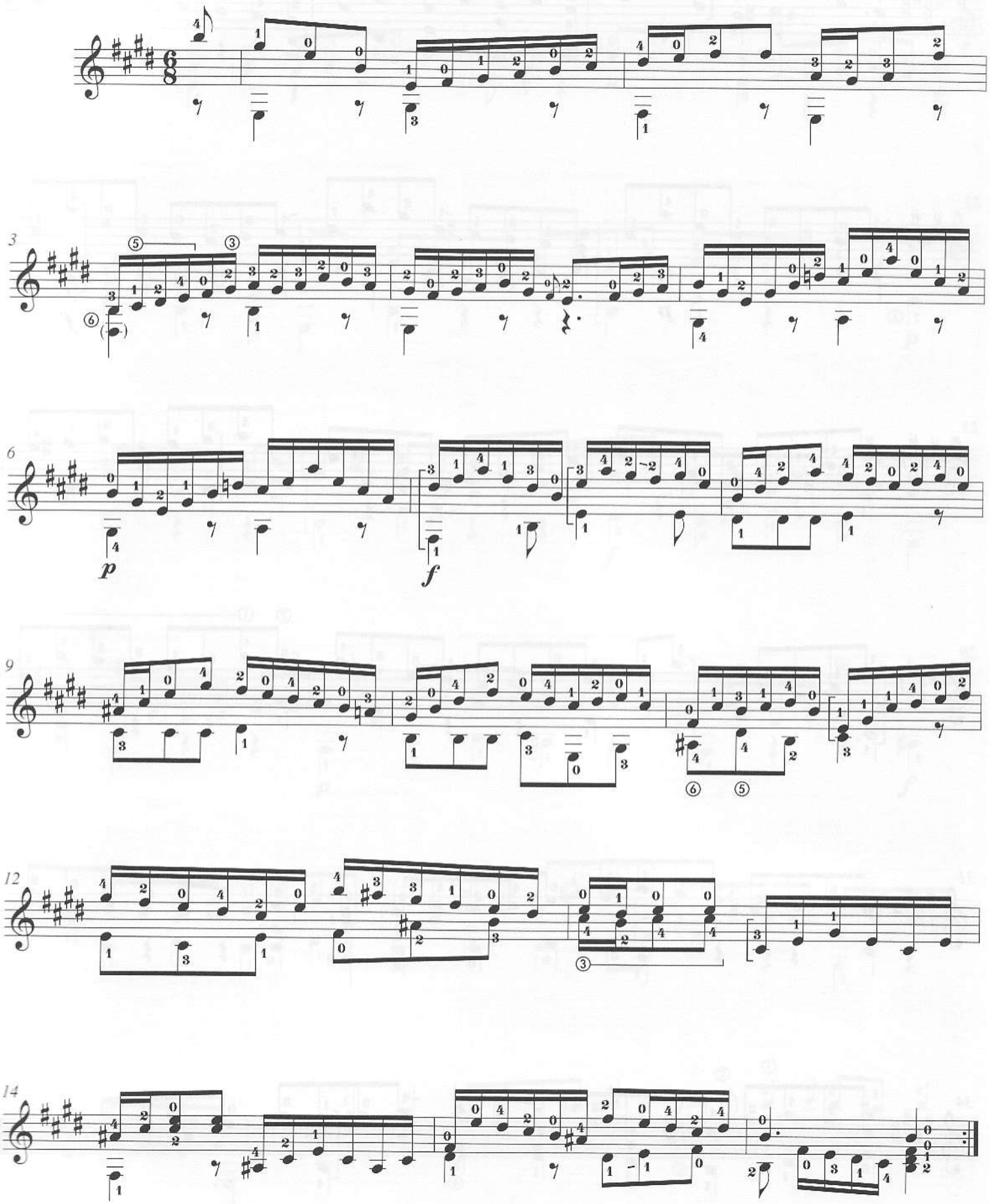


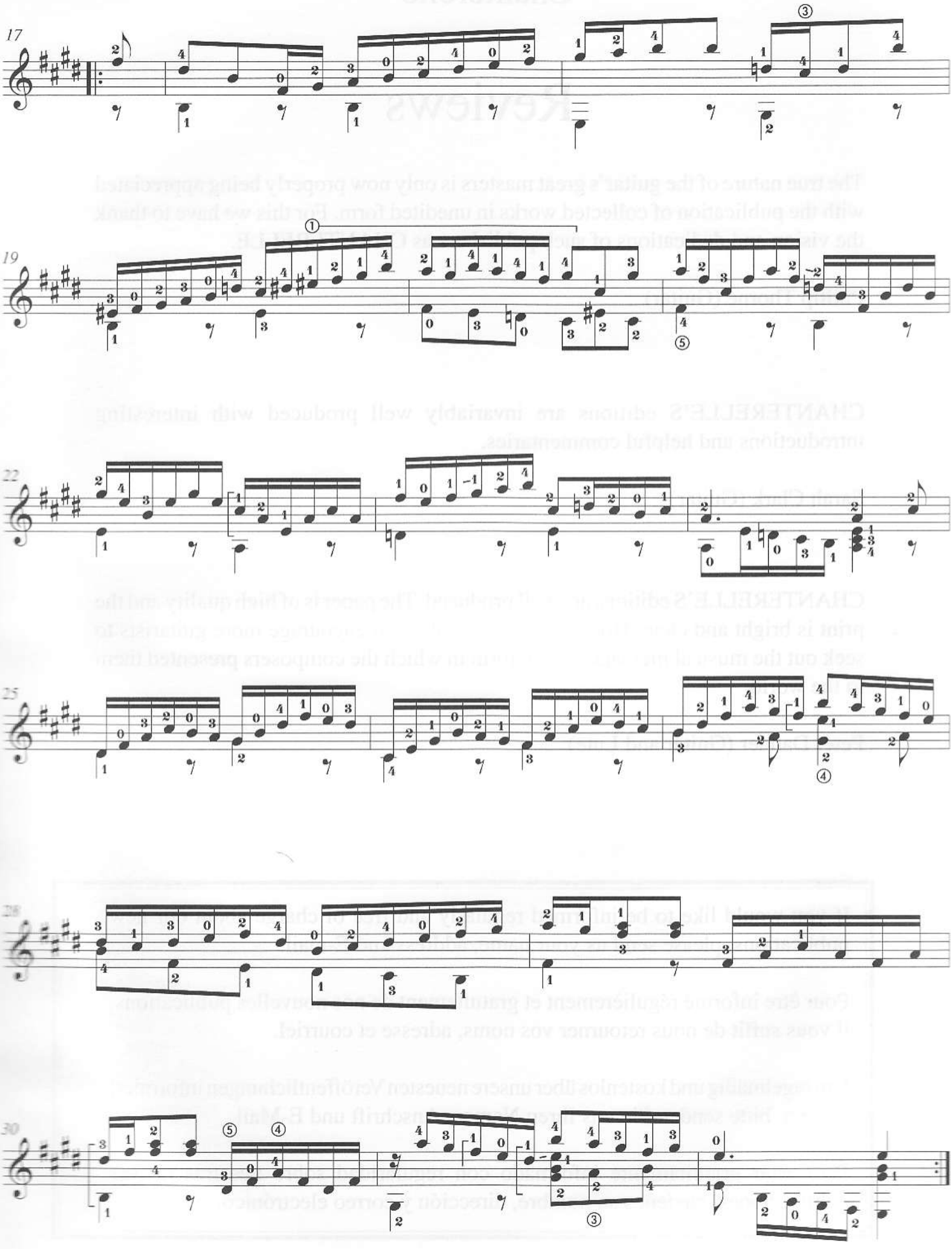
BOURRÉE




19
22
p
f
25
28
31
34

GIGUE




17
19
22
25
28
30