

J. S. BACH

Drei Sonaten und drei Partiten
für Violine solo

Three Sonatas and Three Partitas
for Solo Violin

BWV 1001–1006

Herausgegeben von / Edited by
Peter Wollny

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe – Revidierte Edition
Urtext of the New Bach Edition – Revised Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5256

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Zur Edition	VII
Preface	VIII
Editorial Note	XII
Sonata I (g-Moll / G minor), BWV 1001	1
Partita I (h-Moll / B minor), BWV 1002	8
Sonata II (a-Moll / A minor), BWV 1003	18
Partita II (d-Moll / D minor), BWV 1004	28
Sonata III (C-Dur / C major), BWV 1005	40
Partita III (E-Dur / E major), BWV 1006	52

Urtextausgabe aus: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke – Revidierte Edition*,
herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Band 3: *Kammermusik mit Violine* (BA 5937-01),
vorgelegt von Peter Wollny.

Urtext Edition taken from: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke – Revised Edition*,
issued by the *Bach-Archiv* Leipzig, Volume 3: *Kammermusik mit Violine* (BA 5937-01),
edited by Peter Wollny.

VORWORT

Johann Sebastian Bachs Zyklus von je drei Sonaten und Partiten für Violine solo stellt unbezweifelbar einen Gipfelpunkt der abendländischen Violinmusik dar. Sowohl in spiel- als auch in kompositionstechnischer Hinsicht setzten die Werke neue Maßstäbe, die über die Zeiten hinweg nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben. Das Exzeptionelle der Kompositionen wurde bereits im 18. Jahrhundert erkannt, wenngleich ihre künstlerische Bedeutung unterschiedlich beschrieben wurde. Für Carl Philipp Emanuel Bach bildeten die Werke in erster Linie ein Dokument der profunden Kenntnisse seines Vaters in der idiomatischen Behandlung der Streichinstrumente, woraus ihr Wert als einzigartiges Studienmaterial resultierte: „E[.] J. S. Bach] verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Dies zeugen seine Soli für die Violine und für das Violoncell ohne Begleitung, die ersten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommneres zu werden, gesehen hätte u. d. d. Geigen anrathen könnte, als die Baß.“¹ Der Bach hingegen hat die Werke hervor. „polyphonen Satz, der beherrschte von Harmonie in einem geringen ersten Teil seines Satzes in der M[.] nach der Erläuterung von d. Fugen folgerichtig auch auf Werke für ein unbegleitetes Melodieinstrument zu sprechen: „Noch schwerer ist es, ohne die geringste Begleitung, einen einfachen Gesang so harmonisch zu schreiben, daß es nicht möglich sey, eine Stimme ohne Fehler beyzufügen: nicht einmal zu rechnen, dass die hinzugefügte Stimme höchst unsingbar und ungeschickt seyn würde. In dieser Art hat man von J. S. Bach, ohne einiges Accompagnement, 6 Sonaten für die Violin und 6 für das Violoncell.“² Die außergewöhnliche Schwierigkeit, der Bach sich bei dieser größtmöglichen Reduzierung der klanglichen Mittel

stellte, bestand darin, auf einem Melodieinstrument mit nur begrenzten Möglichkeiten zu akkordischem und mehrstimmigem Spiel den ganzen harmonischen und polyphonen Reichtum seiner Musiksprache ohne merkliche Abstriche zu realisieren. In diese Richtung zielt eine Bemerkung von Johann Friedrich Reichardt, der die in den Violin-Soli zu findende Meisterschaft in dem Vermögen des Komponisten erkennt sich mit der größten Freiheit und Sicherheit in den selbstauferlegten Ketten zu bewegen. Philipp Spitta auf die Chaconne der zweiten Partita bezogenes Wort vom „Triumph des Geistes über die Materie“ ist damit eine treffende Charakterisierung des gesamten monumentalen Zyklus.

Mit seinen Werken für ein unbegleitetes Streichinstrument wagte sich Bach an ein Konglomerat, das vor ihm nur wenige Komponisten erkundet hatten und dessen Möglichkeiten seinerzeit noch nicht einmal annähernd ausgeschöpft waren. Besondere Bedeutung als mögliches Vorbild für Bach haben die Solosuiten von Johann Paul von Westhoff. Diese bedeutende mitteldeutsche Geiger wirkte von 1674 bis 1697 als Mitglied der Dreifachen Hofkapelle und war von 1699 bis zu seinem Tod als Kammersekretär und Musiker am Weimarer Hof tätig, wo der junge Bach während seiner ersten dortigen Anstellung (1703) gewiss mit ihm zusammentraf. Westhoff hatte bereits 1682 im Selbstverlag eine – heute verschollene – Sammlung von Suiten mit dem Titel „Erstes Dutzend Allemanden, Couranten, Sarabanden & Giquen Violino Solo sonder Passo Continuo auf die neueste Manier mit 2. 3. & 4. Sayten“ veröffentlicht und 1696 eine – immerhin in zwei Exemplaren erhaltene – Fortsetzung mit sechs Suiten folgen lassen. Die Suiten Westhoffs weisen in stilistischer Hinsicht zwar kaum Verbindungen mit Bachs Werken auf, doch zielen sie wie jene darauf ab, das mehrstimmige Spiel auf einer unbegleiteten Violine mit den Regeln des reinen Satzes zu verbinden und damit diese Art von Komposition in den Bereich der hohen Kunst zu erheben.

Bachs Zyklus wurde nach Ausweis der auf der Titelseite der autographen Reinschrift zu findenden Datierung im Jahr 1720 fertiggestellt. Über einen konkreten Anlass ist ebenso wenig bekannt wie über einen möglichen Auftraggeber oder Widmungsträger. Verschiedentlich wurde der Name des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel ins Spiel gebracht,



1 Brief an Johann Nikolaus Forkel, Ende 1774; zitiert nach H.-J. Schulze, *Dokumente zum Nachwirken J. S. Bachs 1750–1800*, Leipzig 1972 (Dok III), Nr. 801.

2 Ebenda, Nr. 767, S. 219. Kirnbergers Urteil wurde in der Folge von Johann Nikolaus Forkel und Friedrich Rochlitz aufgegriffen.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

che er hernachmals, nebst dem *Studio theologico* auf dasiger *Universität* immer fort getrieben ...“¹⁰ Wagner, der von 1712 bis 1719 Alumne der Leipziger Thomasschule war und während dieser Zeit den Unterricht Johann Kuhnaus genoss, nahm – wie aus verschiedenen Dokumenten hervorgeht – in den Jahren 1723–1726 als Geiger in Kirchenmusikaufführungen Bachs eine führende Position ein.¹¹ Eine eindeutige Identifizierung durch Schriftvergleich wird durch den Umstand erschwert, dass von Wagners Hand nur einige Textdokumente, jedoch keine Notenschriftzeugnisse vorliegen, während P 267 nur wenig Buchstaben-schrift enthält. Immerhin finden sich die meisten der in den Werktiteln und Satzbezeichnungen anzutreffenden charakteristischen Schriftformen (vor allem die lateinischen Buchstaben C, F, G, g, P, S) auch in den Briefen Wagners wieder, so dass dieser mit einiger Wahrscheinlichkeit tatsächlich als Schreiber von P 267 gelten darf.¹² Akzeptiert man diese Zuweisung, dürfte die Abschrift um 1723–1726 in Leipzig entstanden sein.

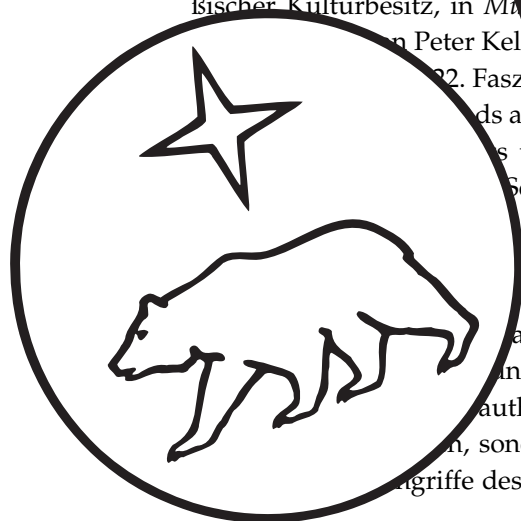
QUELLE D (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, in *Manuscripta Bach P 804*), Teilabschnitt von Peter Kellner, geschrieben 1726. Die Faszikel (S. 121–146) eines unvollständigen Autographs aus dem Besitz des bekannten Violoncellisten und Organisten¹³ und bezieht sich auf Sonaten sowie ausgewählte Kantaten. Kellners Abschriften enthalten die Sonaten in d-Moll und G-Dur sowie die Partita in d-Moll, die Varianten zu den Violoncell- und der übrigen frühen Abweichungen in Quelle D findet sich im Kritischen Bericht zu NBA VI/1, S. 34–44.

Chaconne etwa erscheint in Kellners Abschrift um mehr als ein Drittel gekürzt; auch in der C-Dur-Fuge fehlen längere Passagen. Für eine kritische Edition ist die Quelle demnach ohne Bedeutung.

QUELLE E (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 968*), Abschrift von der Hand eines Köthener Kopisten aus der Zeit um 1720, der auch in den Köthener Originalstimmen der Kantate BWV 184/184a sowie in den gleichfalls in Köthen entstandenen Stimmen der d-Moll-Fassung der Kantate BWV 21 nachgewiesen ist.¹⁵

Der Schreiber der Violin-Soli wurde von Hans-Joachim Schulze hypothetisch mit dem Köthener Organisten Emanuel Hieronymus Gottschalck (gestorben 1727) gleichgesetzt, der 1729 die Nachfolge Johann Bernhard Bachs als Notenschreiber der Hofkapelle in Köthen übernahm.¹⁶ In der Abschrift fehlen jedoch signierte Schriftstücke von Gottschalcks Hand, die eine Verifizierung dieser Vermutung ermöglichen würden.

QUELLE F 148 (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, *Am.B. 70a+b*), zwei Abschriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Quellen gehören zur Musikalien-Sammlung der Prinzessin Anna Amalia von Preußen, eine Schwester Friedrichs des Großen und Schülerin von Johann Philipp Kirnbergers.¹⁷ Sie stammen von der Hand des Berliner Kopisten Johann Gottfried 401, der häufig in Quellen der Amalienbibliothek nachgewiesen ist; auf ihn bezieht sich möglicherweise eine Mitteilung der Prinzessin in einem Brief an Kirnberger aus der Zeit um 1780: „S. Bach seine Violin Solos, hat Kühn zum abschreiben.“¹⁹ Der in beiden Quellen nahezu identische Notentext weist gegenüber dem Autograph einige Abweichungen auf, die offenbar auf Textverderbnissen beruhen und für die Edition ohne Konsequenz sind.²⁰



10 Vgl. Dok III, S. 654 (Nachträge zu Dok II, Nr. 324a).

11 Zu Wagners Biographie vgl. besonders Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bach und Georg Gottfried Wagner – Neue Dokumente*, in: *Bach-Studien* 5, hrsg. von Rudolf Eller und H.-J. Schulze, Leipzig 1975, S. 147–154.

12 Verglichen wurden Wagners Bewerbungsschreiben um das Kantorat in Plauen vom 9. November 1726, sein lateinischer Lebenslauf vom 16. November 1726 sowie sein Bewerbungsschreiben vom 23. Juni 1744 um das Kantorat in Freiberg (Kopien im Bach-Archiv Leipzig).

13 Eine genaue Beschreibung der Quelle findet sich bei Russell Stinson, *Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz*, in: *Bach-Jahrbuch* 78 (1992), S. 45–64.

14 Vgl. hierzu Russell Stinson, *J. P. Kellners copy of Bachs sonatas and partitas for violin solo*, in: *Early Music* 13 (1985), S. 199–211, sowie ders., *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle. A Case Study in Reception History*, Durham und London, 1989, S. 55–70. Eine detaillierte Beschreibung sämtlicher Abweichungen in Quelle D findet sich im Kritischen Bericht zu NBA VI/1, S. 34–44.

15 Vgl. NBA I/14, Kritischer Bericht, S. 146, sowie NBA I/16, Kritischer Bericht, S. 102. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass von der Hand dieses Kopisten auch zwei Stimmen (Fagotto, Violoncello) der D-Dur-Fassung der Pfingstkantate „Erschallet, ihr Lieder“ BWV 172 stammen; eine Köthener Aufführung dieser Kantate kann somit nunmehr als gesichert gelten (zur Beschreibung dieser Quellen vgl. den Kritischen Bericht zu NBA I/13, S. 16).

16 Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981, S. 926, speziell S. 19.

17 Zu Gottschalck siehe speziell Dok II, S. 74 (Kommentar zu Nr. 95), S. 203 (Kommentar zu Nr. 277) und S. 535.

18 Vgl. hierzu Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalienbibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1728–1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 8).

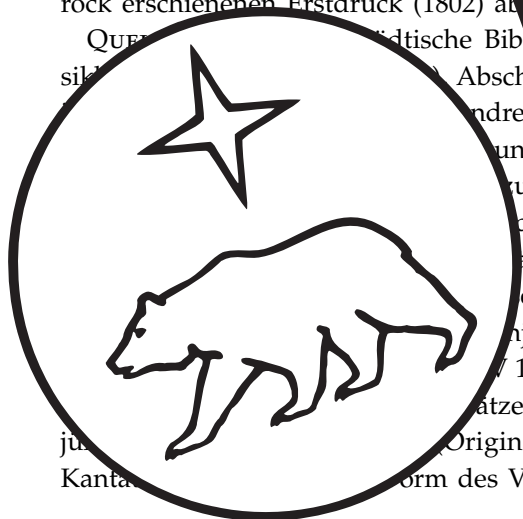
19 Vgl. Dok III, Nr. 878.

20 Eine genaue Aufstellung und Diskussion dieser Varianten findet sich im Kritischen Bericht zu NBA VI/1, S. 48–49.

QUELLE G (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, in *Mus. ms. Bach P 573*), Abschrift von Johann Gottfried Berger, geschrieben vermutlich gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Über die Person des Schreibers und ersten Besitzers liegen keine Erkenntnisse vor; im 19. Jahrhundert befand sich die Quelle im Besitz von Eduard Grell, aus dessen Nachlass sie 1887 über das Antiquariat Leo Liepmannssohn an die Königliche Bibliothek zu Berlin kam. Die Handschrift geht möglicherweise direkt auf das Autograph (Quelle A) oder die Köthener Abschrift (Quelle E) bzw. eine diesen nahverwandte Quelle zurück.

QUELLE H (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 236*), Abschrift des frühen 19. Jahrhunderts, eine Duodezime tiefer im Bassschlüssel (hohe Stellen teilweise im Tenorschlüssel) notiert. Die Handschrift kam 1865 als Geschenk eines Grafen von Stosch an die Königliche Bibliothek zu Berlin. Die Werke wurden in dieser Abschrift – ohne substantielle Änderungen – für Violoncellen eingerichtet; der Notentext ist offenbar von dem 1891 in New York erschienenen Erstdruck (1802) abhängig.

QUELLE I (Städtische Bibliotheken, Musikabteilung), Abschrift der Sonate für Andreas Kuhnau, gezeichnet durch offenbar zurückgehenden Handschriften, dass Kuhnau in der Abschrift ältere Formen des Bassschlüssels in seinen Stimmen verwendet. Im Jahrgang 167 (aufgeführt in den Absätze 2–4 zeigen die Originalstimmen der Kantaten in der Form des Violinechlüssels.



Somit dürfte Kuhnaus Abschrift der g-Moll-Sonate – setzt man voraus, dass die Kopienahme ohne längere Unterbrechung erfolgte – Ende Juni/Anfang Juli 1723 entstanden sein.²² Es ist unklar, ob Kuhnau das Werk für den eigenen Gebrauch anfertigte oder aber im Auftrag Bachs zur Weitergabe an einen Interessenten. Die Quelle kam 1833 über den Oelsnitzer Kantor Johann Gottlob Schuster in den Besitz des Handschriftensammlers Franz Hauser. Dieser stellte sie dem Verlag C. F. Peters für Editionsprojekte zur Verfügung.²³ Nach dem Tod des Verlagsinhabers Carl Gotthelf Siegmund Böhme (1785–1855) gelangte die Handschrift mit anderen wertvollen Bach-Quellen an die Leipziger Stadtbibliothek, wo sie der Sammlung Pötz – als der städtischen Musiksammlung – einverleibt wurde, obwohl sie sich nie als im Besitz von Carl Heinrich Ludwig Pötz (1772–1827) befunden hatte.²⁴

Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers gekennzeichnet, und zwar durch Kursivdruck, Bögen durch Stachelung, sonstige Zeichen durch kleinen Stich. Darin werden alle aus der Quelle entnommenen Buchstaben, auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. in geradem Druck wiedergegeben. Die Akzidenzien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzien, die vom Herausgeber nach eigenem Ermessen gesetzt wurden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig werden,) werden in kleinerem Stich wiedergegeben.

21 Zur Entwicklung der Notenschrift Kuhnaus siehe Alfred Dürr, *Studien zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus *Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel 1976, S. 24.

22 In der Abschrift finden sich parallel beide Arten der von Dürr beschriebenen Sechzehntelformen, doch dürfte das regelmäßige Ausweichen auf die in Kuhnaus Kantatenstimmen erst viel später nachweisbare moderne Form der Fähnchen durch die Faktur des kopierten Werks bedingt sein.

23 Ein auf der ersten Notenseite mit roter Tinte eingetragener Vermerk „Hauser Catalog, No 404.“ stammt vermutlich von der Hand des bei C. F. Peters als „Erster Korrektor“ angestellten Ferdinand August Roitzsch und bezieht sich auf einen von Hauser dem Verlag zur Verfügung gestellten thematischen Katalog der Instrumentalwerke Bachs, gewissermaßen ein Vorläufer des Bach-Werkeverzeichnis.

24 Für weitere Einzelheiten und Hintergründe der hier geschilderten Provenienzen siehe Karen Lehmann, *Bachiana unter „Tabak & Cigaretten“*. Die Bach-Sammlung des Leipziger Verlages C. F. Peters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: *Bach-Jahrbuch* 82 (1996), S. 49–76.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

intended to compose a series of related instrumental cycles. The “Libro Secondo” was probably the six cello suites (BWV 1007–1012), and the isolated partita for unaccompanied flute (BWV 1013) may possibly be a fragment from a presumably unfinished “Libro Terzo”. The ordering of the six violin solos within a larger compositional scheme, although it does not preclude the possibility that they were composed for a particular musician, makes this possibility less relevant.

Nor do we know whether any or all of the works in this cycle date from an earlier period, that is, whether 1720 merely marks the year in which Bach collected these pieces and wrote them out in fair copy. Various notational idiosyncrasies in one of the early copyist’s manuscripts (see Source C below) have occasionally led scholars to posit the existence of an autograph dating from Bach’s early Weimar period, i. e. before 1714.³ This contention, however, will not bear close scrutiny, and it seems highly unlikely that any of the surviving copyist’s manuscripts presents a stage of the work’s genesis antedating that of the autograph. For musical reasons, too, a date much earlier than 1720 is improbable. Compared to other works which have originated during Bach’s Weimar period (e.g. Fugue BWV 7026) the fifth movement of the Violin Solo BWV 1003 (BWV 964) and the opening movement of Sonata BWV 1005 (BWV 968), both of which have come down to us in a manuscript from the private library of Bach’s son-in-law Johann Christoph Altnickol, the fugue of Sonata BWV 1001 has been handed down in transcriptions for organ (BWV 539/2) and lute (BWV 1000). Finally, the question arises as to whether Johann Sebastian’s similarity with the fugue subjects of the A major and C major Sonatas⁶ dates from Bach’s visit to Hamburg in November 1720, and whether these were among the works Bach played there when he tried out the organ at the Church of St James. Whatever the case, even in their original form, the violin solos enjoyed an astonishingly wide dissemination during the eighteenth century, as is attested by the many surviving sources. The most important of these sources are discussed briefly below with reference to the new information drawn from them since the publication of the Kritischer Bericht to NBA VI/1:

It is uncertain whether Bach himself played these pieces on the violin. There is much evidence, however, to suggest that they could optionally be played on keyboard instruments. The most telling piece of evidence is a statement by Bach’s pupil Johann Friedrich Agricola: “Their author often played them on the clavi-chord himself, adding as much harmony as he deemed necessary. Here, too, he acknowledged the need for a resonant harmony of the sort that he could not wholly attain in the original composition.”⁴ As early as 1758 Jacob Adlung mentioned the pieces in a brief survey of Bach’s keyboard works, adding that “they are actually violin solos without a bass part, the sonatas and three partitas, but are very well suited for performance on the keyboard.”⁵ A model of how they might have been accomplished is provided by the keyboard arrangement of Sonata BWV 1003 (BWV 964) and the opening movement of Sonata BWV 1005 (BWV 968), both of which have come down to us in a manuscript from the private library of Bach’s son-in-law Johann Christoph Altnickol. Similarly, the fugue of Sonata BWV 1001 has been handed down in transcriptions for organ (BWV 539/2) and lute (BWV 1000). Finally, the question arises as to whether Johann Sebastian’s similarity with the fugue subjects of the A major and C major Sonatas⁶ dates from Bach’s visit to Hamburg in November 1720, and whether these were among the works Bach played there when he tried out the organ at the Church of St James. Whatever the case, even in their original form, the violin solos enjoyed an astonishingly wide dissemination during the eighteenth century, as is attested by the many surviving sources. The most important of these sources are discussed briefly below with reference to the new information drawn from them since the publication of the Kritischer Bericht to NBA VI/1:

SOURCE A (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 967*). Autograph fair copy in the hand of J. S. Bach with the following original title: *Sei Solo. | à | Violino | senza | Basso | accompagnato. | Libro Primo. | da | Joh: Seb: Bach. | a[nn]o. 1720*. The paper used in this manuscript was manufactured in Joachimsthal, Bohemia. This discovery has led some scholars to surmise that the sonatas and partitas were written out in nearby Karlsbad (Karlový Vary), where Bach spent the summer of 1720 in

3 See Clemens Fanslau: *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung*, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, 22 (Sinzig, 2000), pp. 319–20. Similar thoughts can be found in the aforementioned Kritischer Bericht to NBA VI/1, p. 27. This view basically hinges on the fact that the scribe used the antiquated flat sign (b) to cancel a raised pitch instead of the customary natural sign (♮) – a notational convention that Bach discarded in 1715. It should be kept in mind, however, that only a copyist working at Bach’s behest (and perhaps with his detailed instructions) could be expected to strictly follow his notational conventions. Any musician who prepared the copy for his own use would presumably follow his own notational habits. Contrary to the view expressed on p. 34 of NBA VI/1, the readings in source C are largely identical to those in the surviving autograph (Source A), so that it very likely derives directly or indirectly from that source.

4 Dok III, no. 808.

5 Dok III, no. 695.

6 See W. Neumann and H.-J. Schulze: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte J. S. Bachs 1685–1750* (Leipzig, 1969), nos. 408 and 465; hereafter *Dok II*.

the retinue of Prince Leopold of Anhalt-Cöthen.⁷ Although this possibility cannot be dismissed, paper of the same type can also be found in Leipzig archival materials dating roughly from 1720, implying that it was in widespread use throughout central Germany. Moreover, Bach also used Joachimsthal paper types to write out other works from his Cöthen period.

In 1917, Bach's autograph entered the holdings of the Berlin Royal Library from the posthumous estate of Wilhelm Rust, who probably obtained it from an unknown private collection in or around 1890. The only concrete evidence for the manuscript's early provenance is an ownership mark written on the flyleaf: "Louisa Bach | Bückeburg | 1842". This is a reference to Christina Louisa Bach (1762–1852), a daughter of Bach's next-to-last son Johann Christoph Friedrich (1732–1795), who was a court musician and concertmaster in Bückeburg from 1749 until his death. We may assume that the autograph entered the possession of the "Bückeburg Bach" when J. S. Bach's personal effects were dispersed after his death. Moreover, the year cited in his daughter's ownership mark may imply that

possession of it at this later date, in which the manuscript was returned to the family. It was temporarily lost to a non-relative, but it has become well-known through the work of one of the most beautiful violinists of the century, it is remarkable for the musical text, particularly in the first movement. As a result, it poses hardly any problems in scholarly-critical editions. The manuscript is in the library of the Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 268*). Copyist's name: Anna Magdalena Bach, pre-1727–28, with additions by the Brunswick Violinist Georg Heinrich Ludwig Schwanberg.⁸ This source was originally handed down in conjunction with a copy of the suites for unaccompanied cello, likewise in the hand of A. M. Bach (today *Mus. ms. Bach P. 269*). A comparison with the autograph clearly reveals that A. M. Bach's copy, which was apparently intended from the very outset for Schwanberg, was prepared directly from her husband's autograph fair copy, Source A.

SOURCE C (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 267*). A collective manuscript containing, in separate fascicles, copies of

BWV 1001–1005 in the hand of an unknown scribe from the first-half of the eighteenth century (plus several later emendations) and a late eighteenth-century copy of BWV 1006 in a different hand. This source was owned by Georg Poelchau and entered the holdings of the Berlin Royal Library as part of the Poelchau Collection in 1841. According to a frequently quoted note at the bottom of the first page of music, Poelchau discovered the manuscript in 1814 "in the posthumous effects of the pianist Palschau in St. Petersburg, buried among old paper intended for the butter-shop". Nothing is known about the manuscript's early history. Since Johann Gottfried Wilhelm Palschau apparently purchased, written and printed music from the Hamburg music dealer Johann Christoph Westphal, it is conceivable that Source C was formerly a member of Westphal's establishment. This supposition is strengthened by an advertisement of 1784, which lists "Six Sonatas and Fugues for Violin Alone" by J. S. Bach under the heading of "Handwritten Violin Solo".⁹ Moreover, as the entry lacks the price indication otherwise typical of Westphal's advertisements, the attribution must remain conjectural. In Poelchau's authority, the earlier part of the manuscript was long thought (e.g., by Paganini and the Old Bach Edition) to be a Bach autograph. In reality, however, the source is in the hand of an otherwise unknown and unidentifiable copyist who apparently belonged to Bach's close circle. The identity of this copyist should be sought primarily among accomplished violinists. One possibility is Georg Gottfried Wagner (1698–1756), a Bach pupil of whom Johann Gottfried Walther reported that "he cultivated, in addition to the keyboard and other instruments, especially the violin, which he continued to play thereafter during his studies of theology at the university of that town".¹⁰ Wagner had been enrolled at the Leipzig Thomasschule from 1712 to 1719, during which period he received instruction from Johann Kuhnau. Various documents inform us that he took a leading part as a violinist in Bach's church music performances from 1723 to 1726.¹¹ However, the identification of the handwriting in the manuscript is hindered by the fact that few textual documents and no musical documents survive in Wagner's hand, whereas Source C

9 Dok III, no. 789, p. 272.

10 Dok III, p. 654 (suppls. to Dok II, no. 324a).

11 For more information on Wagner's biography see esp. Hans-Joachim Schulze: "Johann Sebastian Bach und Georg Gottfried Wagner – Neue Dokumente", *Bach-Studien*, V, ed. Rudolf Eller and H.-J. Schulze (Leipzig, 1975), pp. 147–54.

7 See Georg von Dadelsen's preface to the facsimile edition of Source A (Kassel, 1988).

8 See Hans-Joachim Schulze: *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* (Leipzig and Dresden, 1984), pp. 95–101.

contains very few alphabetical characters. Still, most of the characteristic letter forms found in the titles and movement headings (above all the Latin letters C, F, G, g, P and S) also occur in Wagner's written correspondence, so that we can assert with some degree of certainty that he was indeed the scribe of Source C.¹² If we accept this attribution, the manuscript originated in Leipzig between the years 1723 and 1726.

SOURCE D (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 804*). A partial manuscript copy prepared by Johann Peter Kellner in 1726. This manuscript forms the twenty-second fascicle (pp. 121–146) of a large collective volume from the private collection of this well-known Thuringian cantor and organist.¹³ It is limited to the three sonatas and selected movements from Partitas nos. 2 and 3. Kellner's copies, especially those of the fugues from the G minor and C major Sonatas and the *Chaconne* from the D minor Partita, contain a large number of substantive departures from the versions found in the autograph. They are hardly likely to bear Bach's authorial sanction, however, and in all likelihood represent independent copyist.¹⁴ The *Chaconne*, for example, is shorter in the Kellner version than in the autograph.

SOURCE E (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 573*). Manuscript copy written out by Johann Gottfried Beyer, presumably toward the end of the eighteenth century. No biographical details are known about the scribe and first owner of this manuscript. It was located in the private collection of Eduard Grell in the nineteenth century, and passed in 1887 from his posthumous estate to the rare book dealer Leo Liepmannssohn and thence to the Royal Library in Berlin. It may have been copied out directly from the autograph (Source A), the Cöthen MS (Source E), or from a source closely related to these two manuscripts.

12 The comparison included Wagner's letter of application for the cantor's position in Plauen (9 November 1726), his Latin *curriculum vitae* (16 November 1726), and his letter of application for the cantor's position in Freiberg (23 June 1744), all of which are preserved in photocopies in the Bach Archive, Leipzig.

13 A precise description of this source is provided by Russell Stinson: "Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz", *Bach-Jahrbuch*, 78 (1992), pp. 45–64.

14 See Russell Stinson: "J. P. Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo", *Early Music*, 13 (1985), pp. 199–211, and idem.: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle: A Case Study in Reception History* (Durham and London, 1989), pp. 55–70. A detailed description of all the variant readings in Source D can be found on pp. 34–44 of the Kritischer Bericht to NBA VI/1.

15 See the Kritischer Bericht for NBA I/14 (p. 146) and NBA I/16 (p. 102). It is also worth mentioning here that two instrumental parts in the hand of this copyist (bassoon, cello) also exist for the D major version of the Pentecost Cantata *Erschallet, ihr Lieder* (BWV 172). It may therefore be safely assumed that a performance of this cantata took place in Cöthen. A description of these sources can be found in NBA I/13, p. 16.

Schulze has hypothetically identified the hand as belonging to the Cöthen organist Emanuel Leberecht Gottschalck (d. 1727), who succeeded Johann Bernhard Bach as copyist in the court chapel in 1719.¹⁶ However, no signed examples of Gottschalck's handwriting have yet been discovered to verify this supposition.¹⁷

SOURCE F 1+2 (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, *Am.B. 70a+b*). Two copyist's manuscripts from the latter half of the eighteenth century. These sources once belonged to the music collection of Princess Anna Amalia of Prussia, a sister of Frederick the Great and a pupil of Johann Philipp Kirnberger.¹⁸ They were both inherited by the Berlin copyist Anonymus 101, whose hand has been frequently encountered in the manuscripts of Anna Amalia's library. A passing remark by the Princess in a letter to Kirnberger (c. 1730) may relate to this copyist: "Kühn hat S. Bach's violin solos for copying purposes."¹⁹ The two sources, though virtually identical in their musical text, reveal several departures from the autograph that evidently derive from textual corruptions and are thus of no relevance to the present edition.²⁰

SOURCE G (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 573*). Manuscript copy written out by Johann Gottfried Beyer, presumably toward the end of the eighteenth century. No biographical details are known about the scribe and first owner of this manuscript. It was located in the private collection of Eduard Grell in the nineteenth century, and passed in 1887 from his posthumous estate to the rare book dealer Leo Liepmannssohn and thence to the Royal Library in Berlin. It may have been copied out directly from the autograph (Source A), the Cöthen MS (Source E), or from a source closely related to these two manuscripts.

SOURCE H (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 236*). Copyist's manuscript from the early nineteenth century, transposed down a twelfth and written in the bass clef,

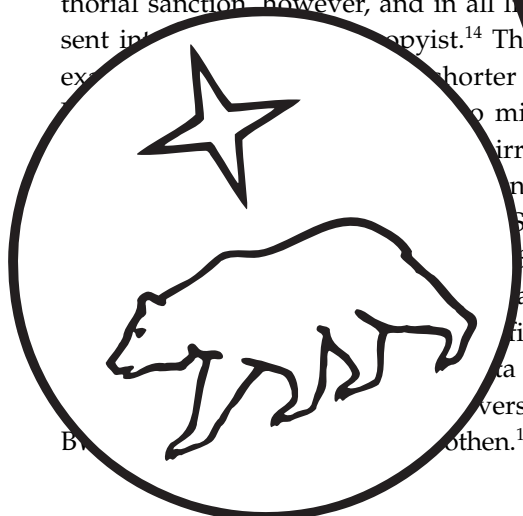
16 H.-J. Schulze: "Johann Sebastian Bachs Konzerte: Fragen der Überlieferung und Chronologie", *Bach-Studien*, VI (Leipzig, 1981), p. 926, esp. p. 19.

17 Further information on Gottschalck in *Dok II*, p. 74 (comments on no. 95), p. 203 (comments on no. 277) and p. 535.

18 See Eva Renate Blechschmidt: *Die Amalienbibliothek: Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1782–1787): Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, VIII (Berlin, 1965).

19 *Dok III*, no. 878.

20 A detailed list and discussion of these alternative readings can be found in the Kritischer Bericht to NBA VI/1, pp. 48–9.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

1. Adagio

Violino

3

6

8

10

14

16

18

20

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

A circular logo with a white background. Inside the circle, there is a black outline of a bear walking towards the left. Above the bear's head is a five-pointed star. The logo is positioned on the left side of the page, overlapping the musical staves.

2. Fuga

Allegro



28

25

22

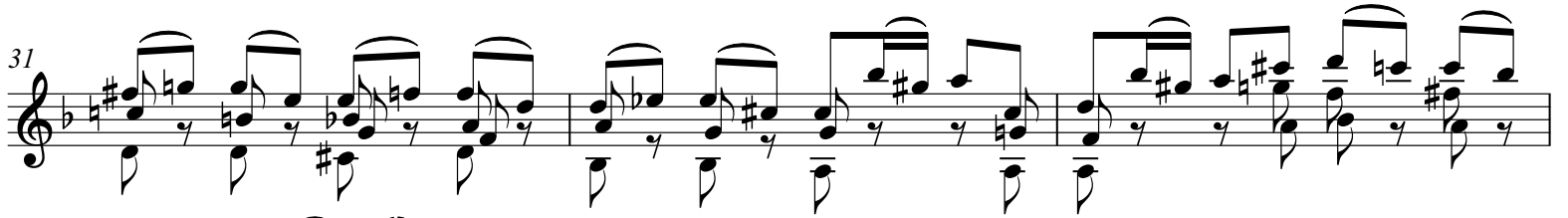
19

13

10

7

4



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



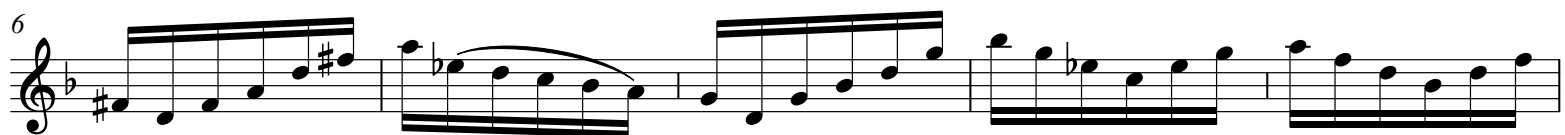
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

3. Siciliana

The image displays a musical score for a piece titled "3. Siciliana". The score is written in 12/8 time, indicated by the "12" over the "8" in the time signature. The key signature is one flat (B-flat), shown by a flat symbol on the first line of the staff. The score is presented in a single system with a treble clef. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a rhythmic melody. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe sample page" is overlaid across the center of the page. In the lower-left area, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the left, with a five-pointed star above it. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, 8b, 12, 14, 16, and 18 marked at the beginning of their respective lines.

4. Presto



65

71

77

83

89

95

101

113

119

125

131

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Musical score for a single melodic line in treble clef, key of B-flat major (two flats). The score consists of ten staves, each containing six measures. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and phrasing slurs. The key signature changes to B major (two sharps) at measure 101. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

20

22

24

1. 2.



1b. Double

4

7

10



13

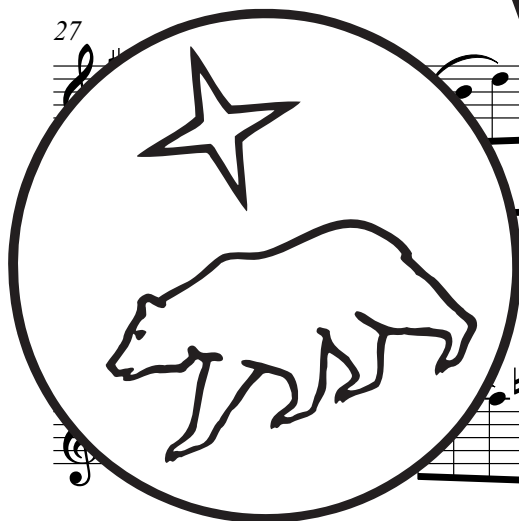
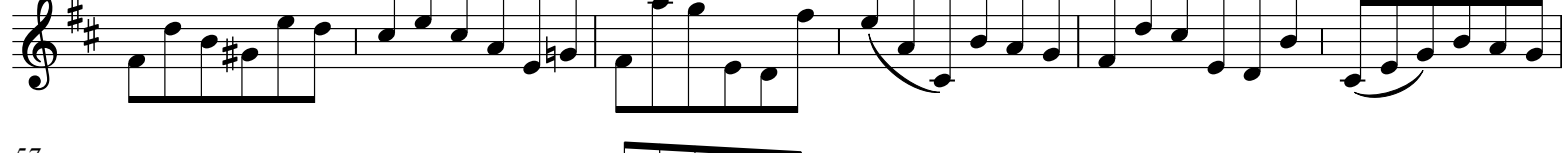
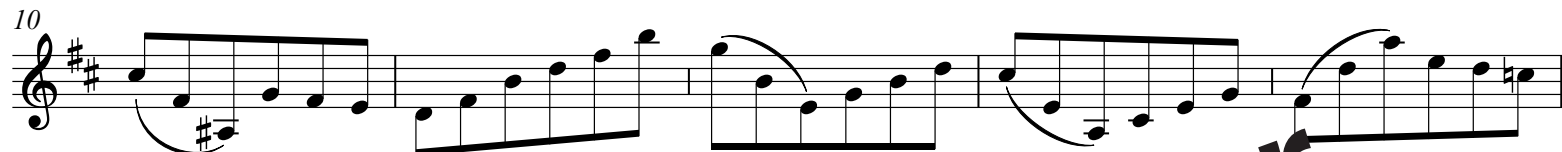
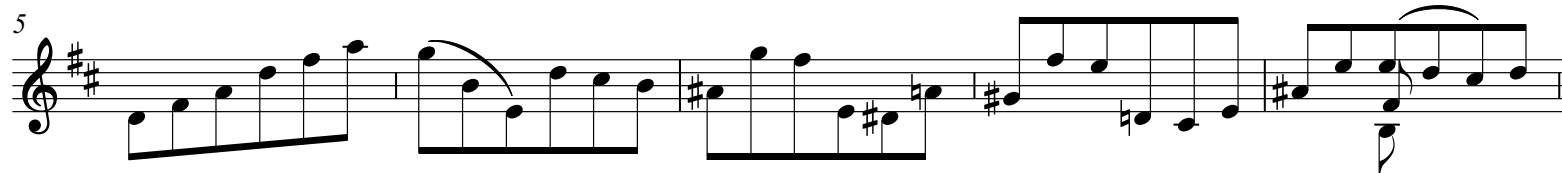
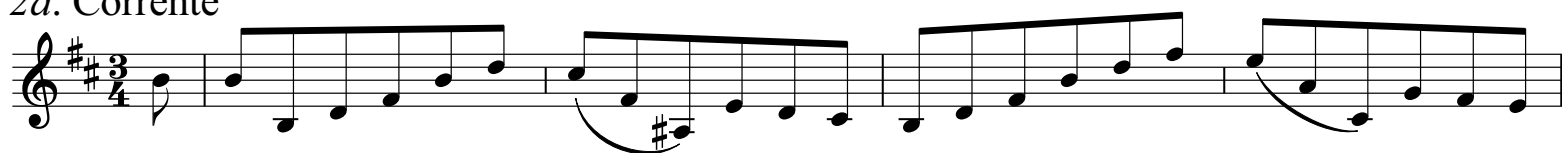
16

19

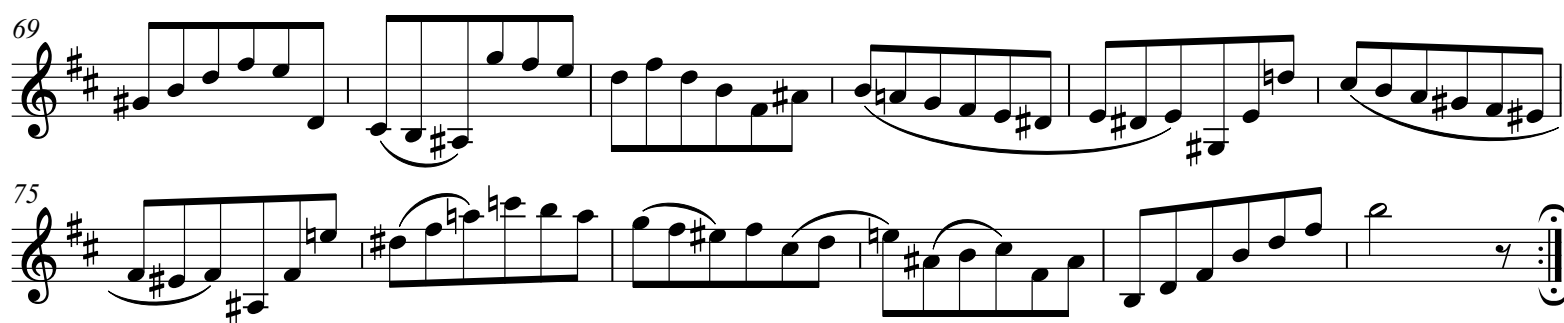
22



2a. Corrente



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



2b. Double

Presto

Musical notation for measures 4-29 of the piece '2b. Double Presto'. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Presto'. The notation features a continuous stream of eighth and sixteenth notes. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe sample page' is overlaid across the center of the page. On the left side, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head.

4

8

11

17

20

23

26

29

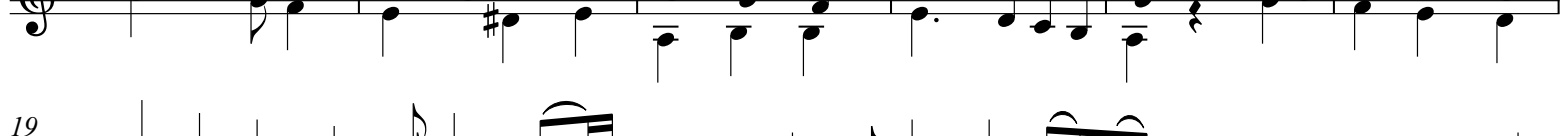
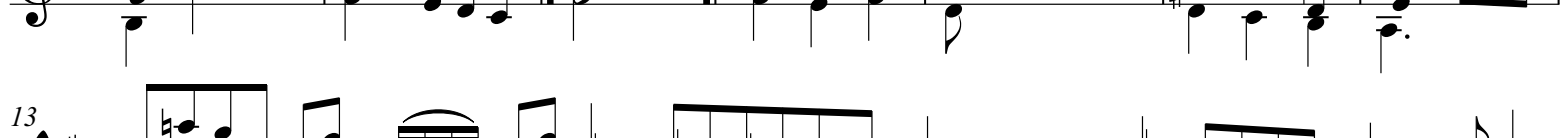
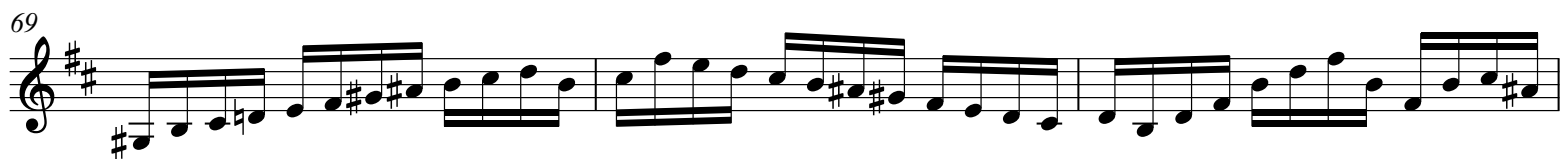
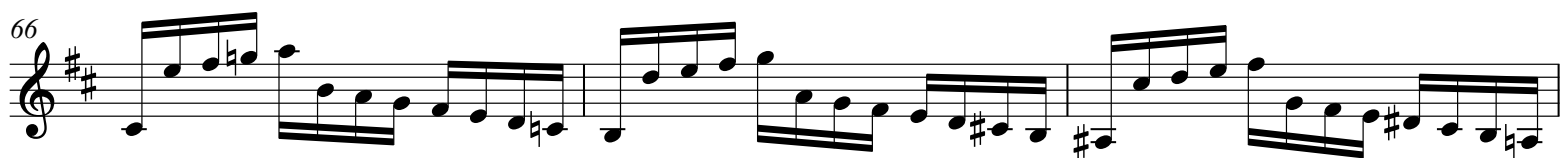
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



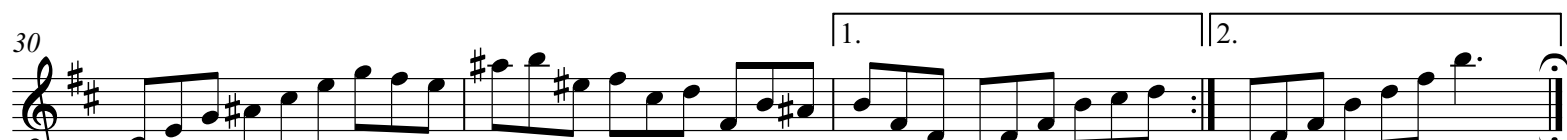
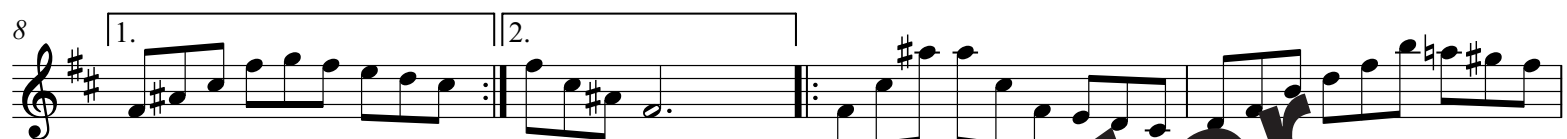
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

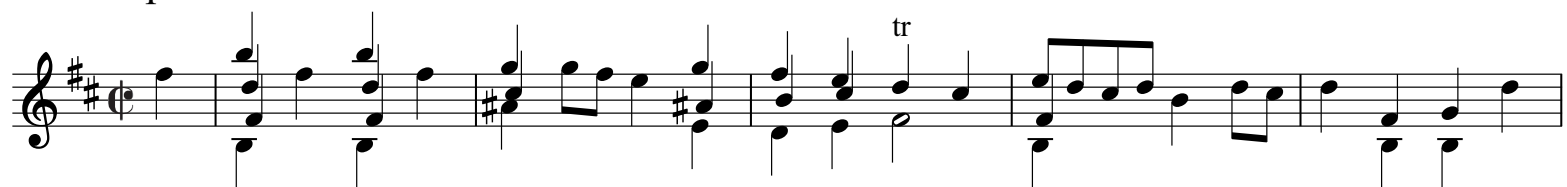


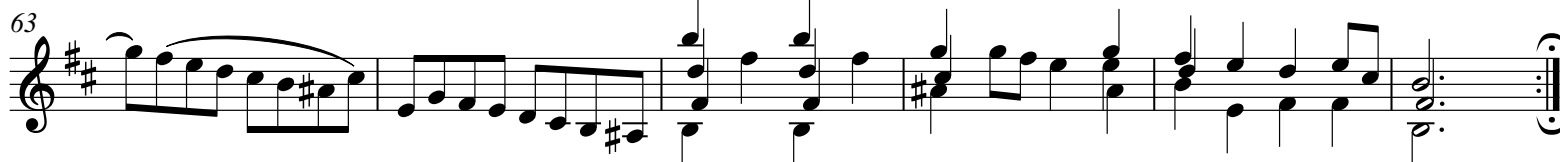
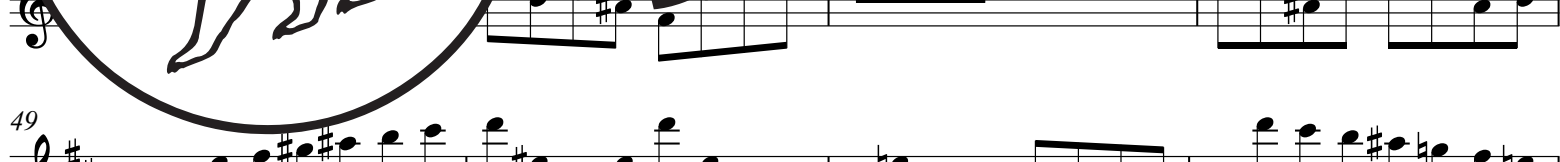
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

3b. Double



4a. Tempo di Borea





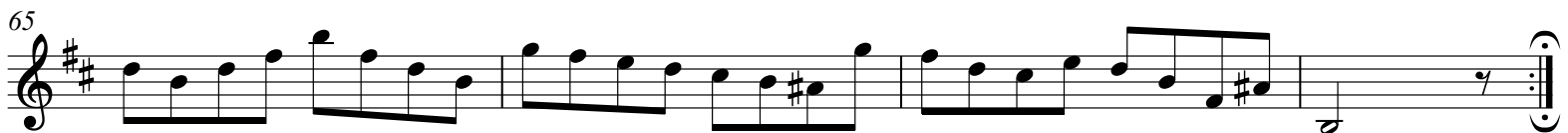
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Sonata II

BWV 1003

1. Grave

Violino

tr

3

tr

5

7

9

13

14b

16

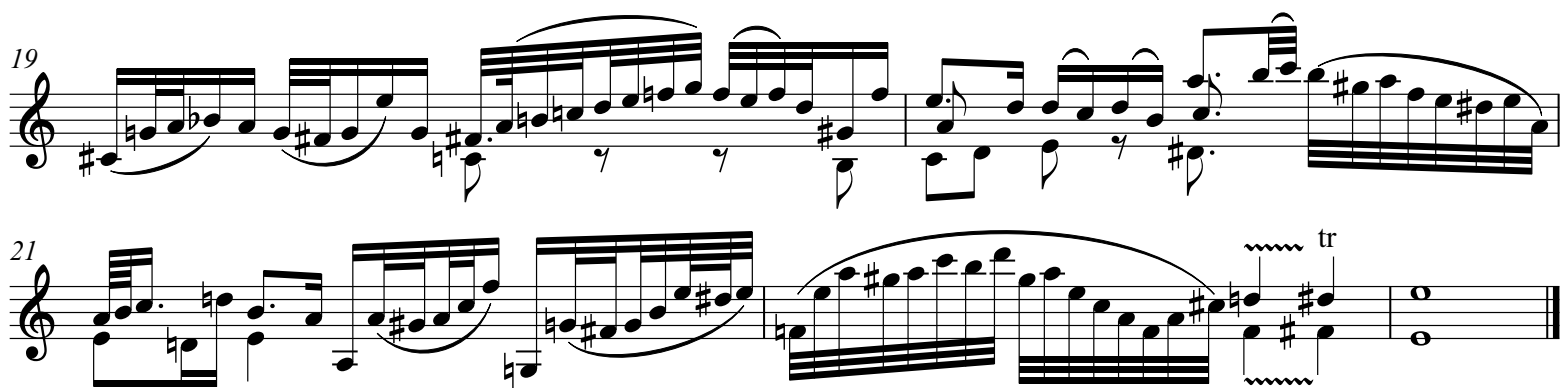
17b

tr

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image shows a page of musical notation for the first movement of Sonata II, BWV 1003, by Johann Sebastian Bach. The movement is marked '1. Grave'. The notation is for a Violino (Violin) part, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features various musical elements including trills (tr), triplets (3), and slurs. The page is numbered 18 in the top left corner. A large, semi-transparent watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. In the bottom left corner, there is a circular logo for Bärenreiter, which contains a stylized bear and a star.



2. Fuga

The musical score for '2. Fuga' spans measures 2 to 46. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is written on a single staff. A large circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear walking to the right and a five-pointed star above it. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is superimposed over the entire score.

Measures 2-46 of the '2. Fuga' section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f). The circular logo with the bear and star is a prominent feature on the left.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

108

113

118

123

128

134

146

152

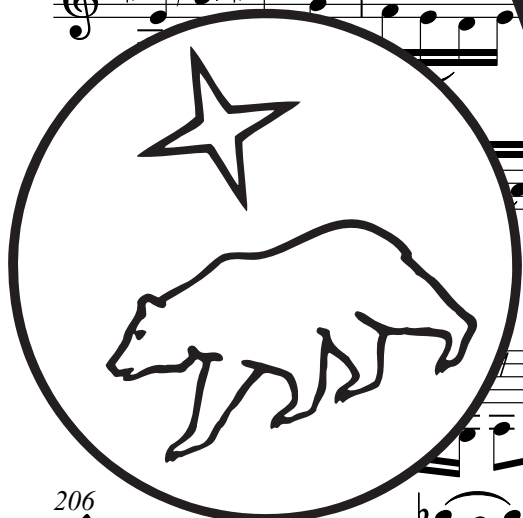
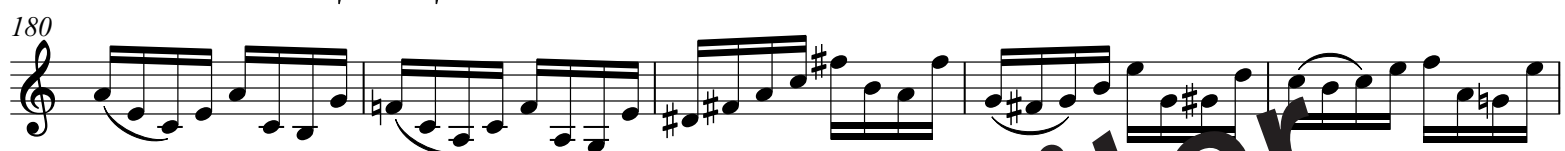
158

164

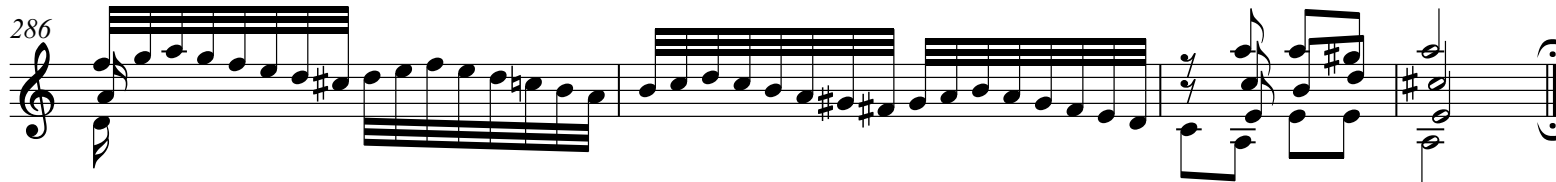
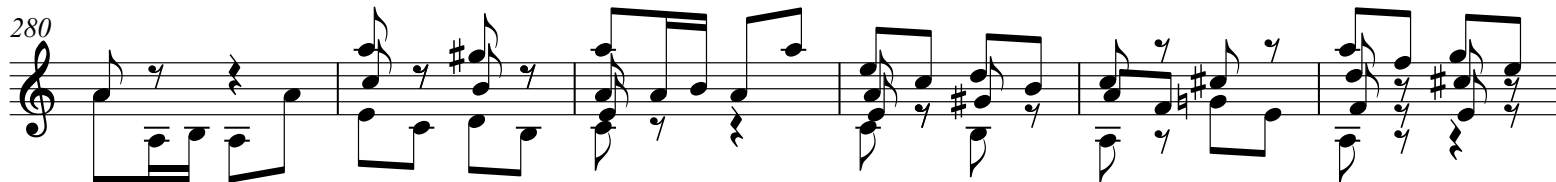
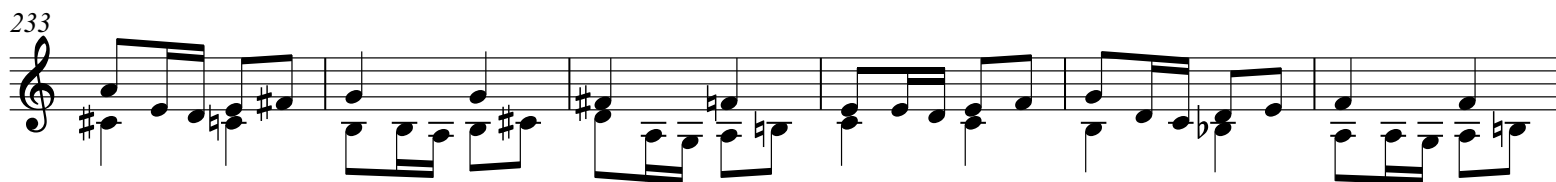
Bärenreiter
Leseprobe
sample page



tr



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

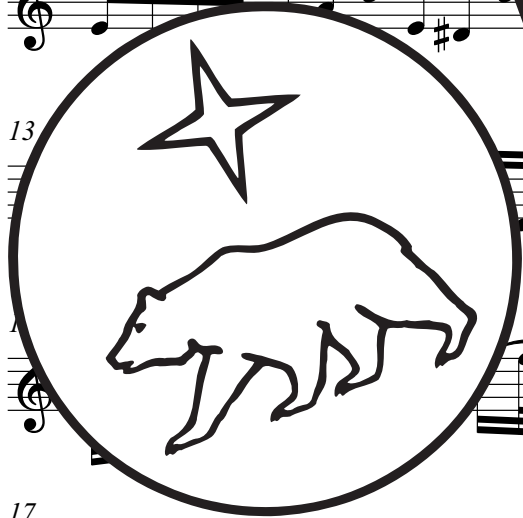
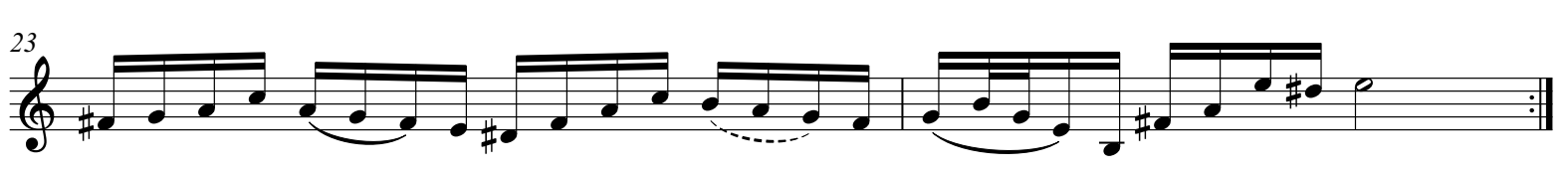
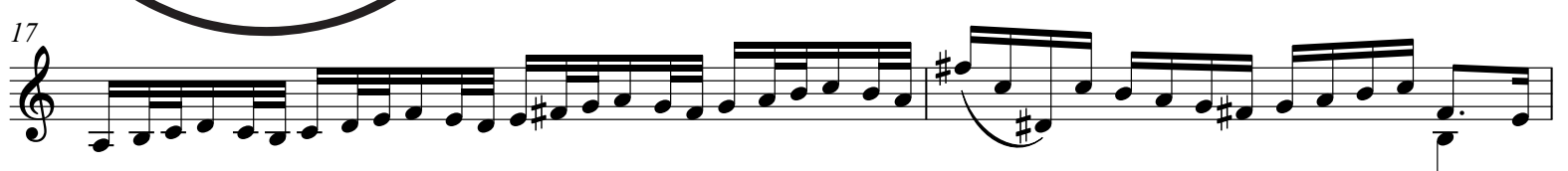
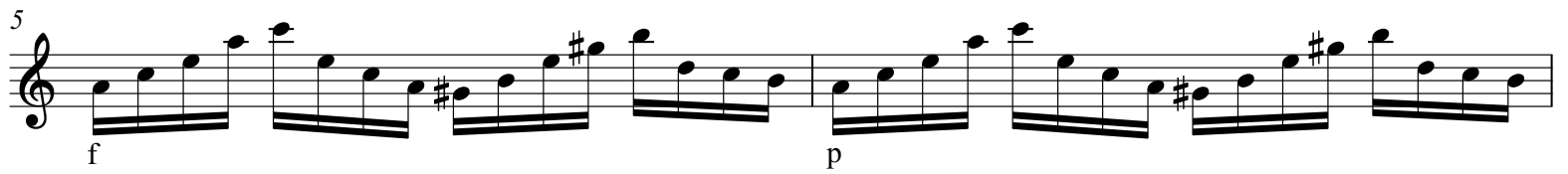
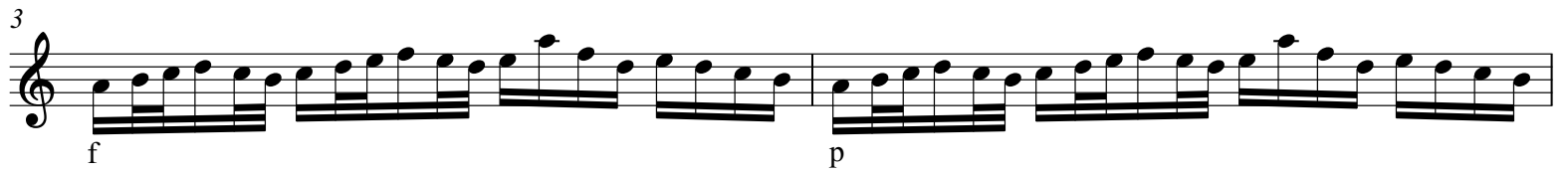
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

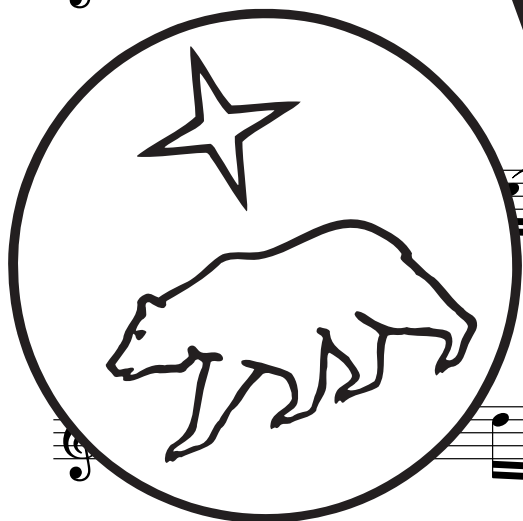
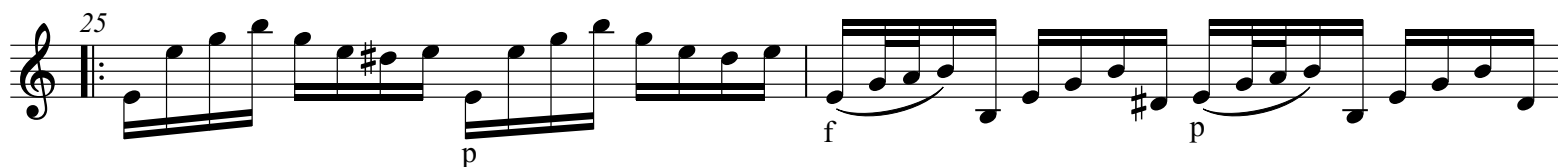


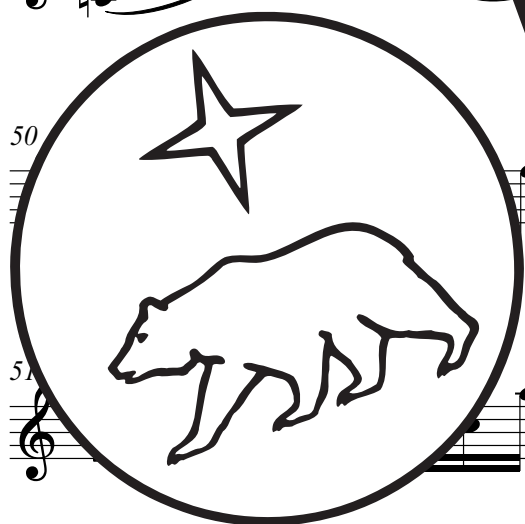
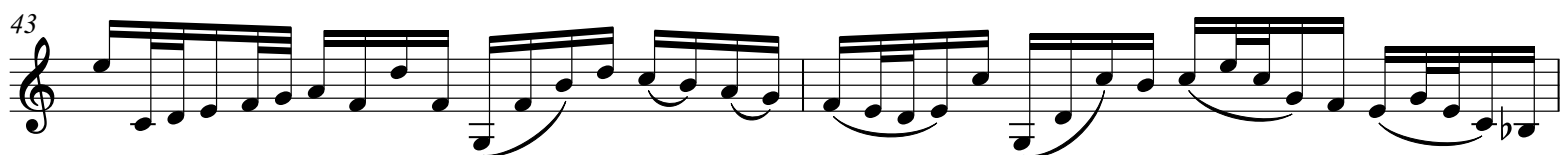
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page





Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

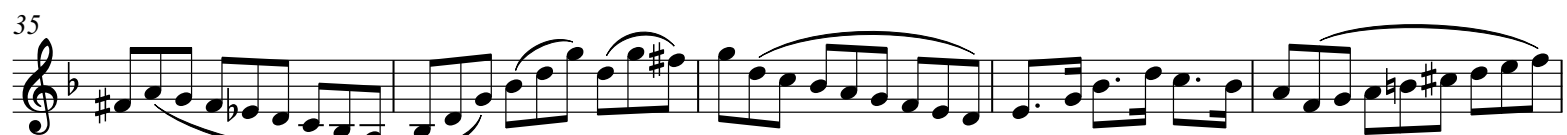
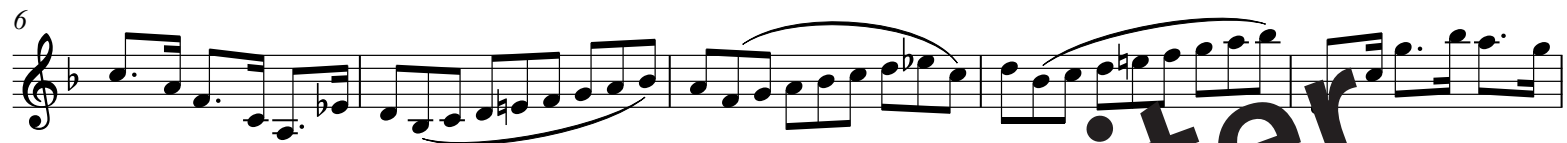


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

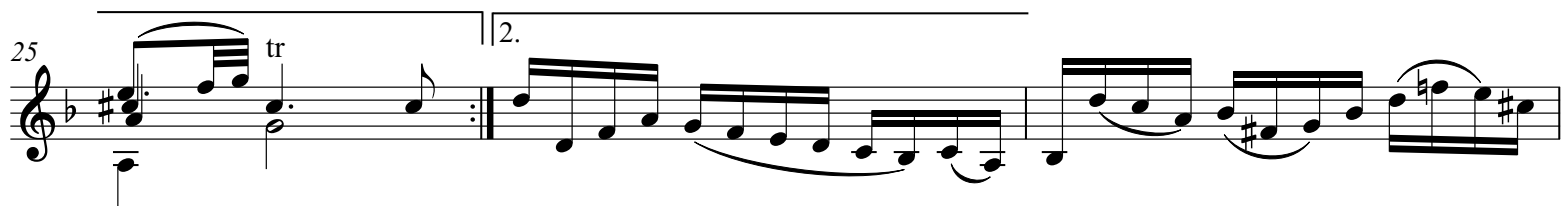
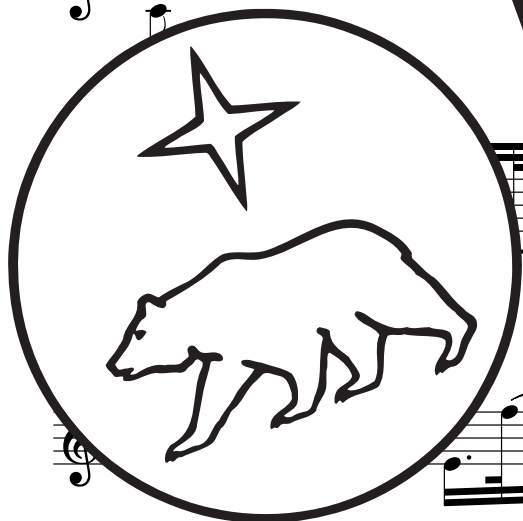


2. Corrente



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

3. Sarabanda



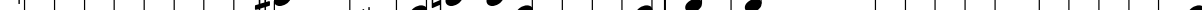
4. Giga

5 

9  **resepio nag**



19



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



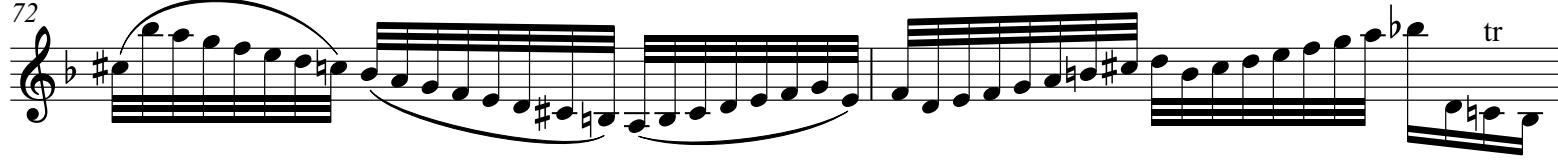
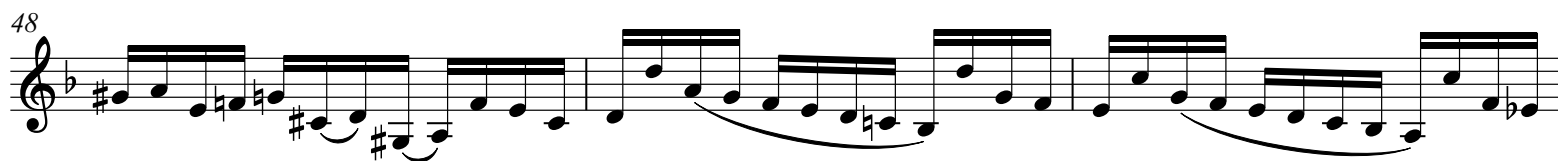
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

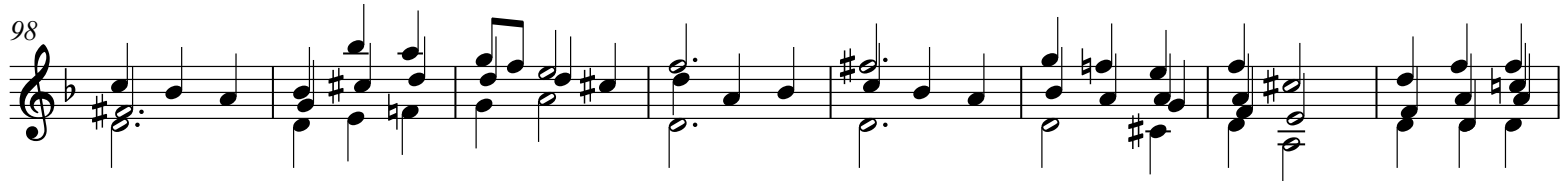
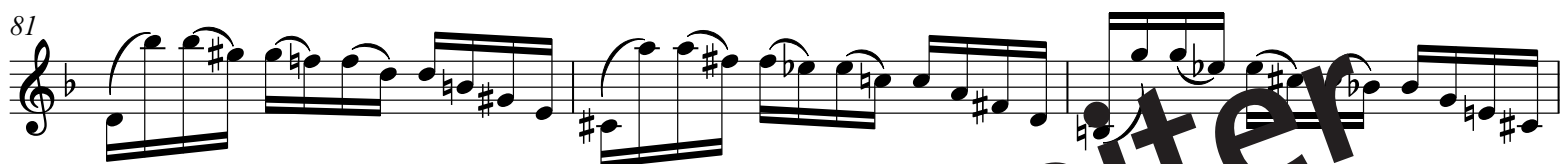
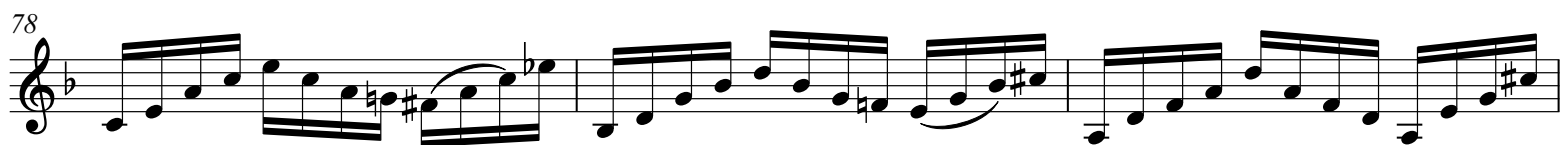
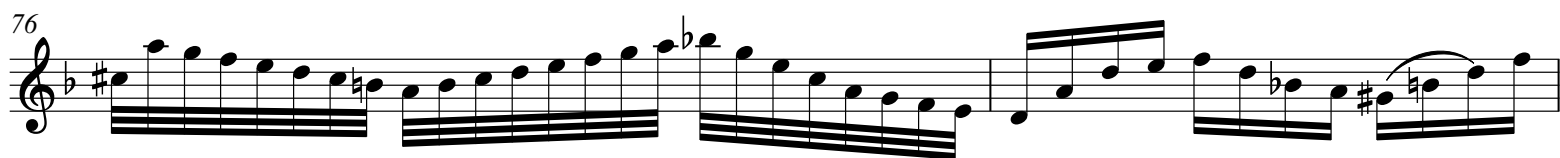
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

5. Ciaccona



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page





Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

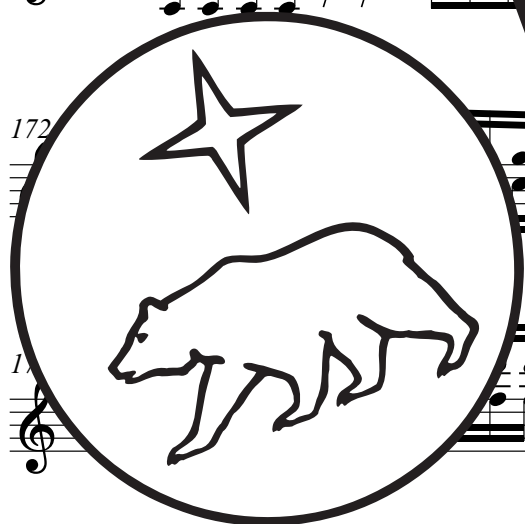
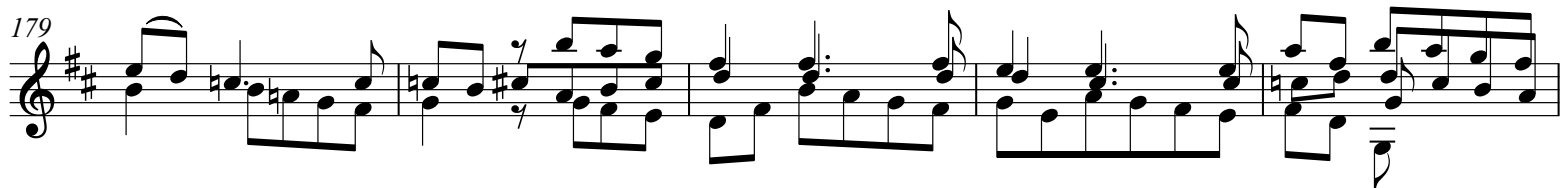
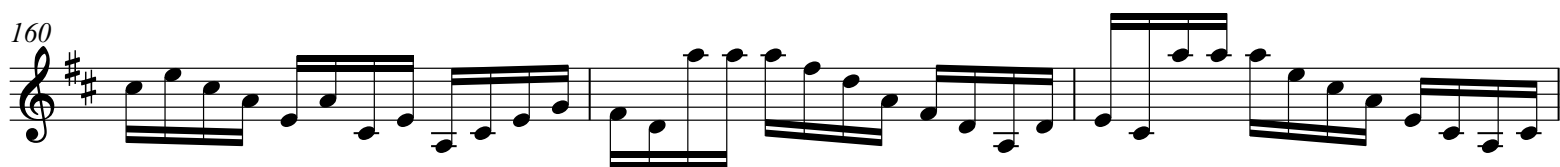
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

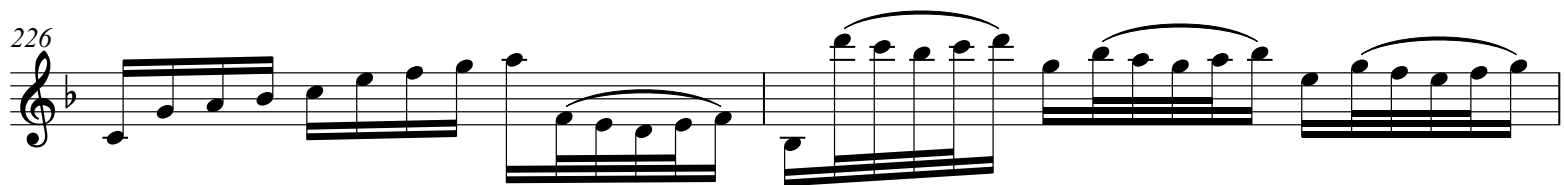
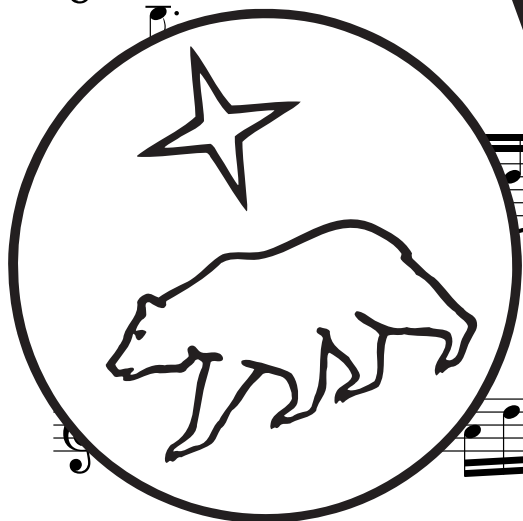
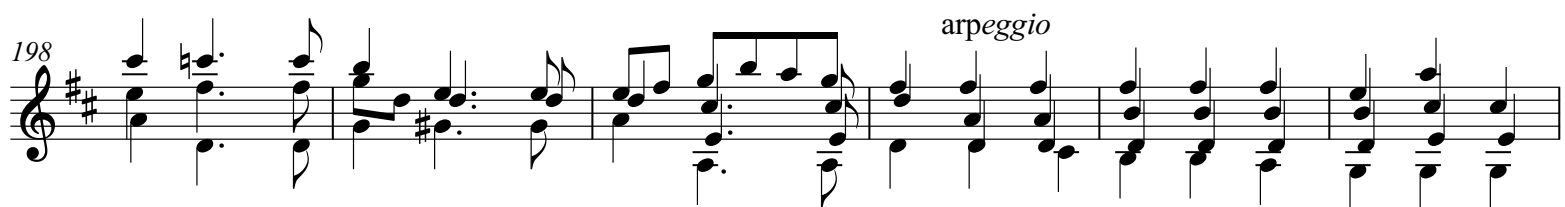


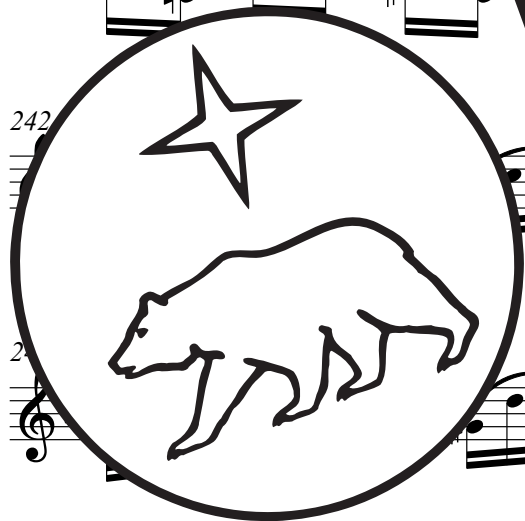
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page





Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

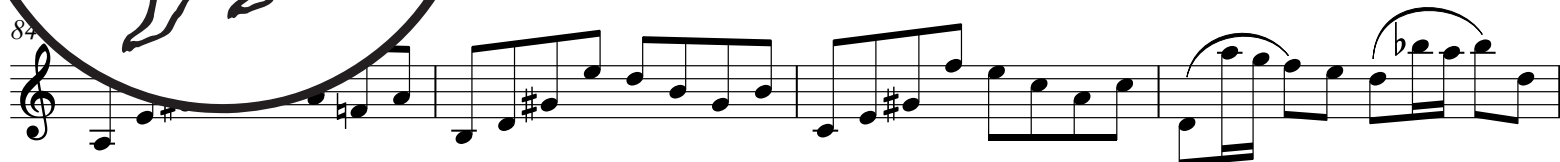
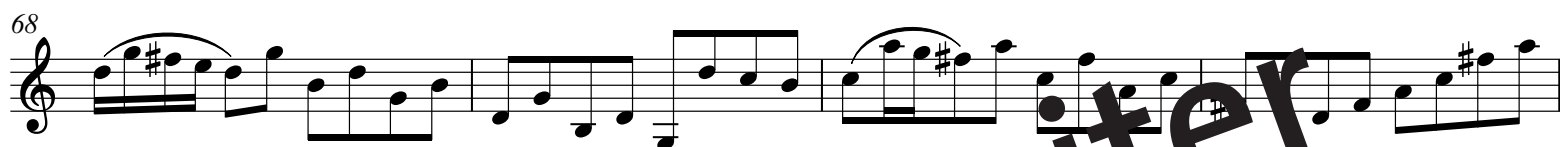


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

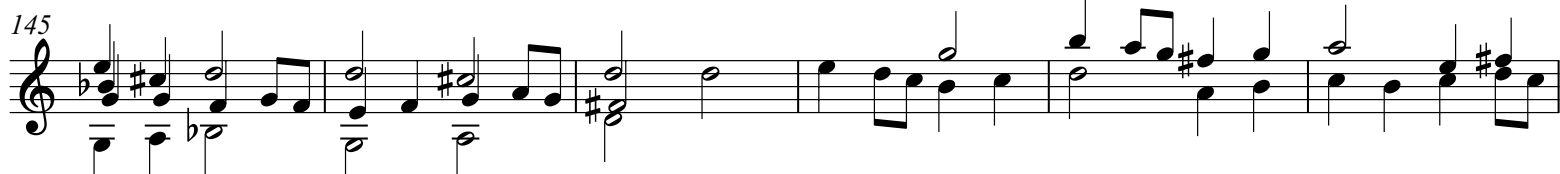
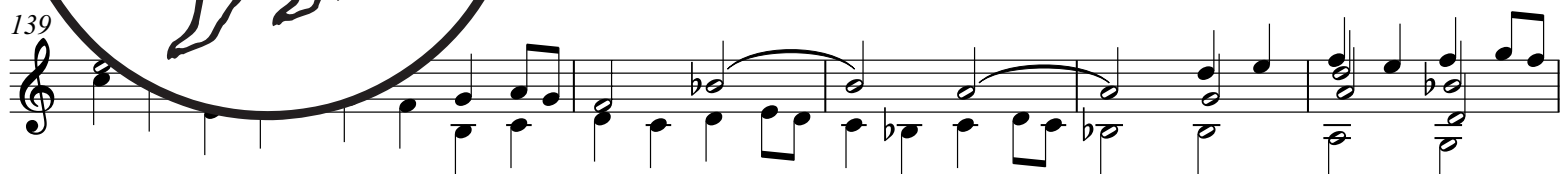
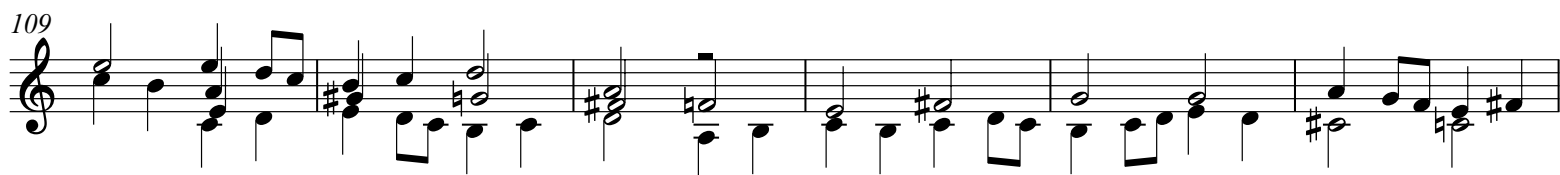
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

2. Fuga

A musical score for a piece titled "2. Fuga". The score is written on ten staves, each beginning with a measure number (6, 12, 18, 24, 30, 41, 45, 50, 55). The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one sharp and one flat), and complex rhythmic patterns. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. On the left side, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

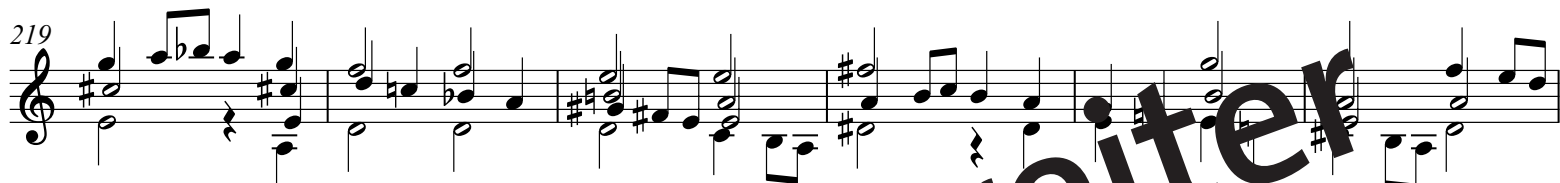
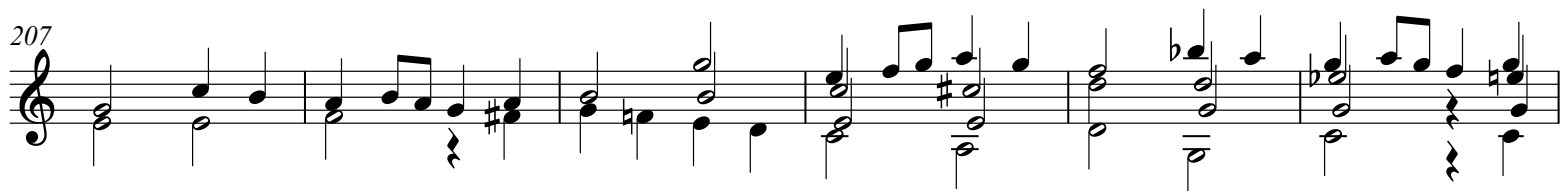
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

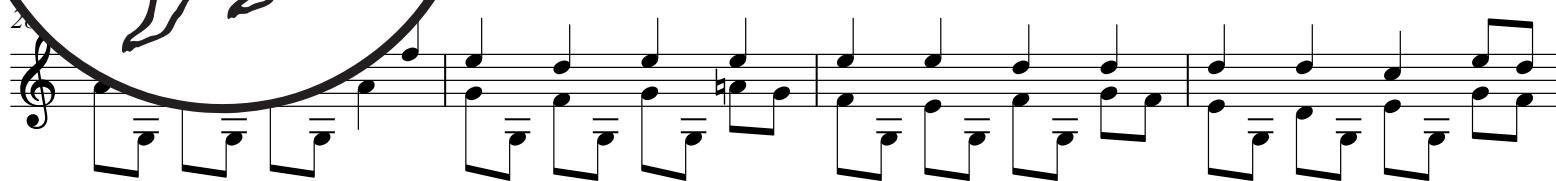


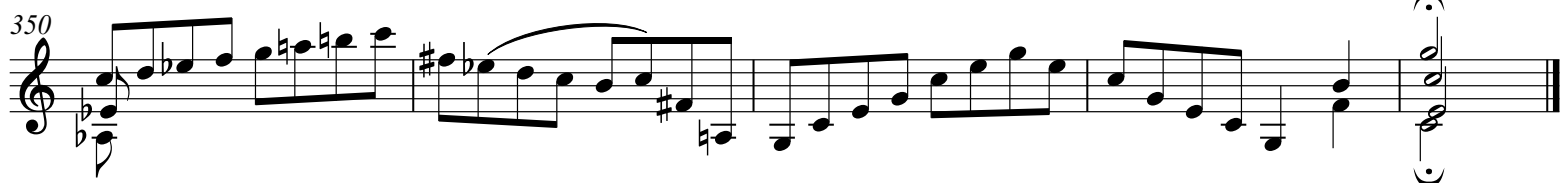
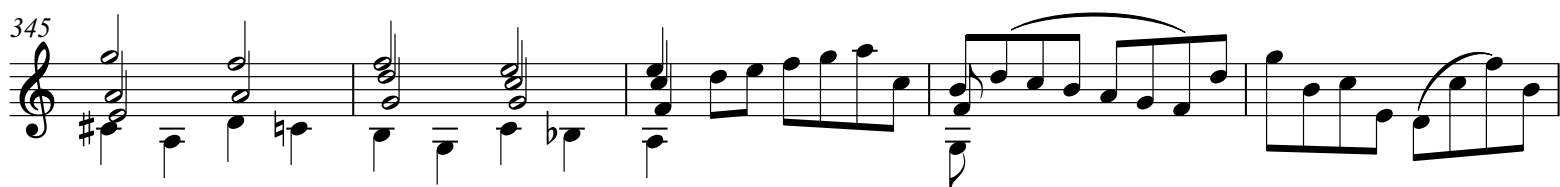
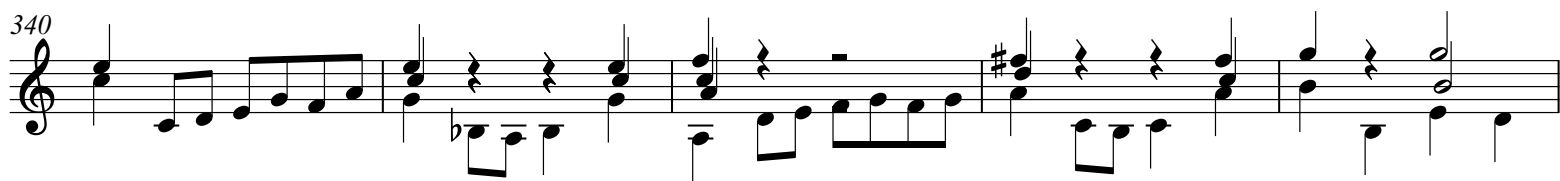
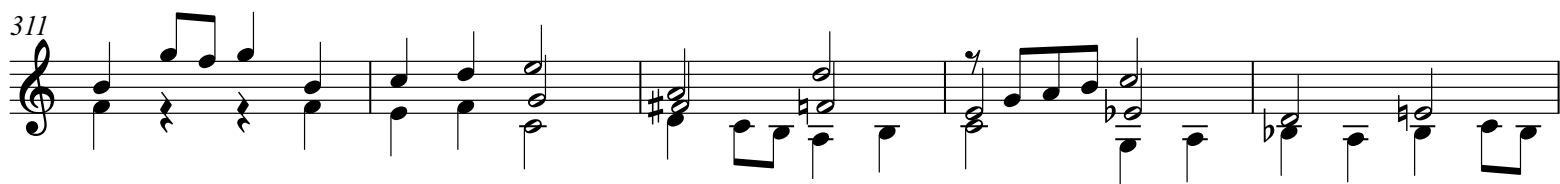
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page





Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

4. Allegro assai

4. Allegro assai

5

9

13

17

21

28

32

36

39

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time. It consists of nine staves of music. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) at measure 36. The tempo is marked 'Allegro assai'. A large, semi-transparent watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid diagonally across the center of the page. In the left margin, between measures 17 and 21, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head.



Bärenreiter
Leseprobe
sample page



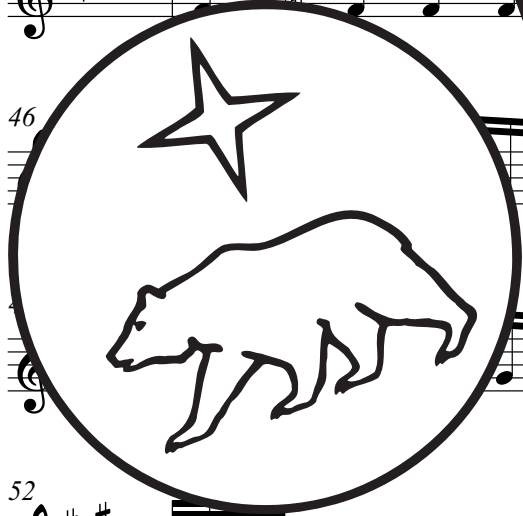
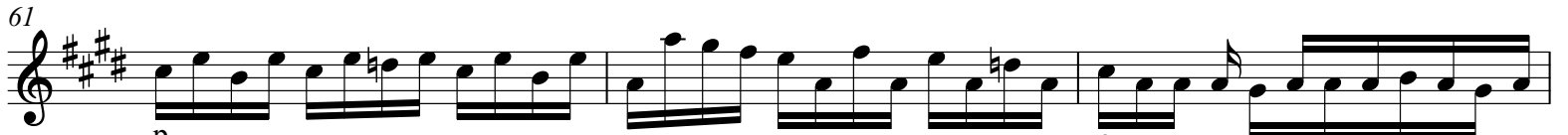
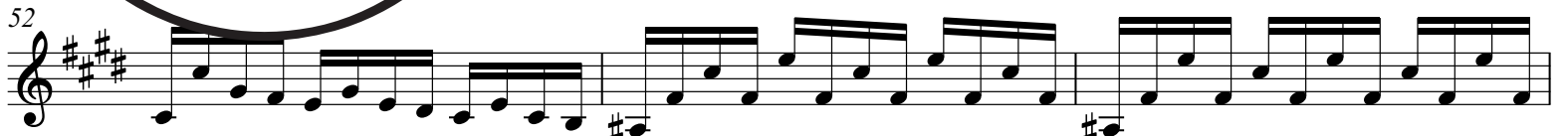
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

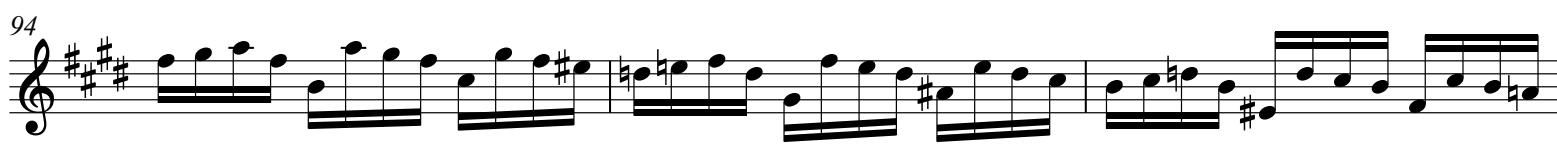
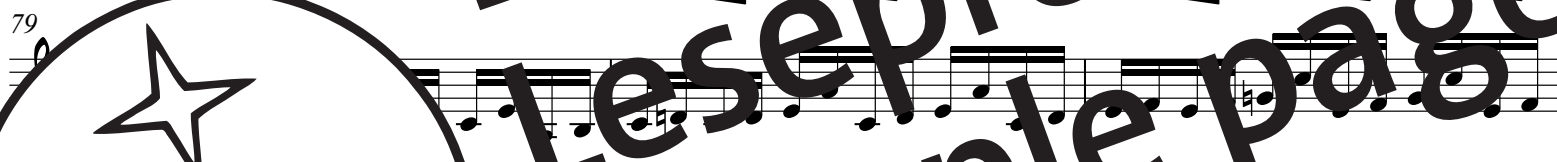
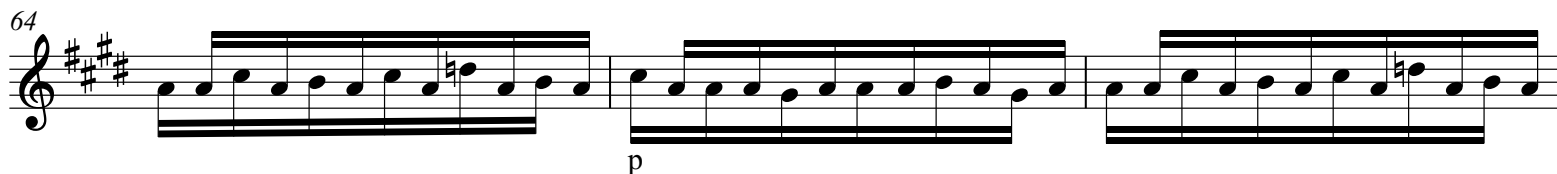


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

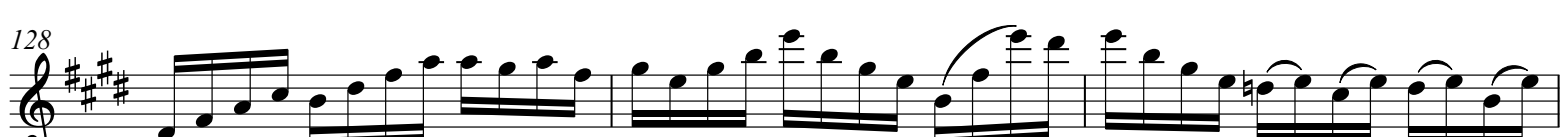
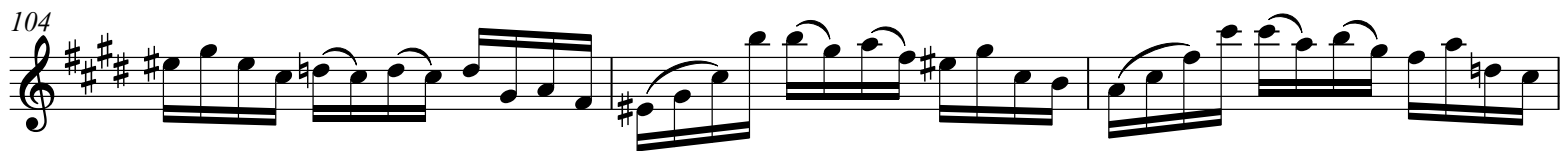
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

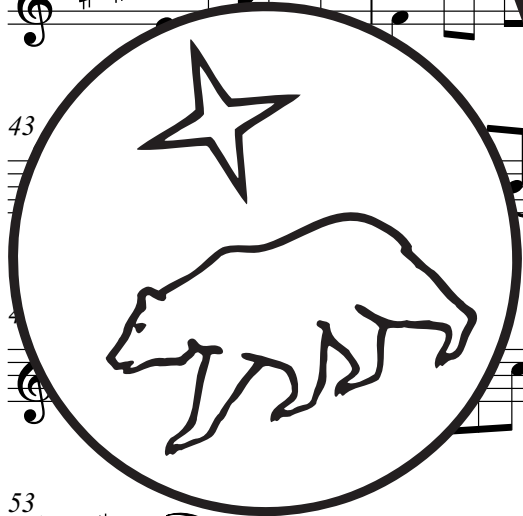
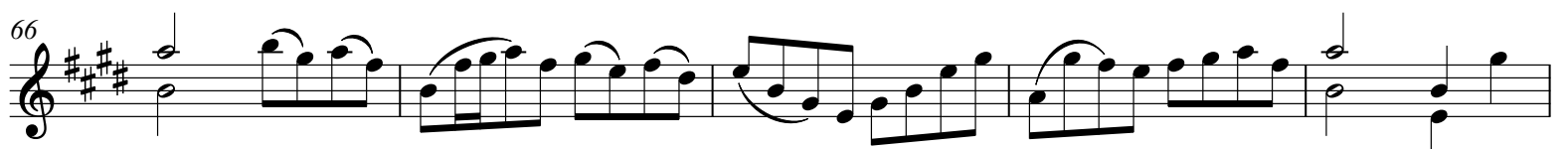
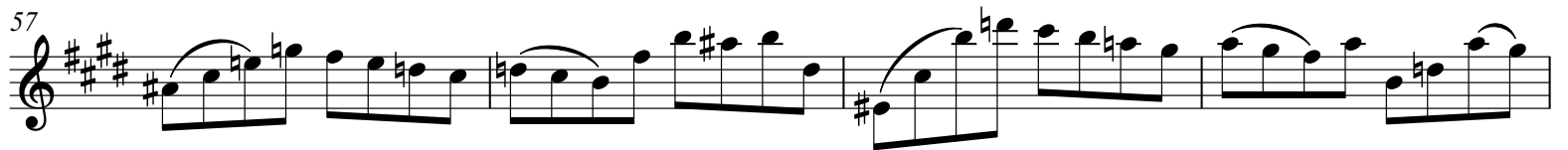
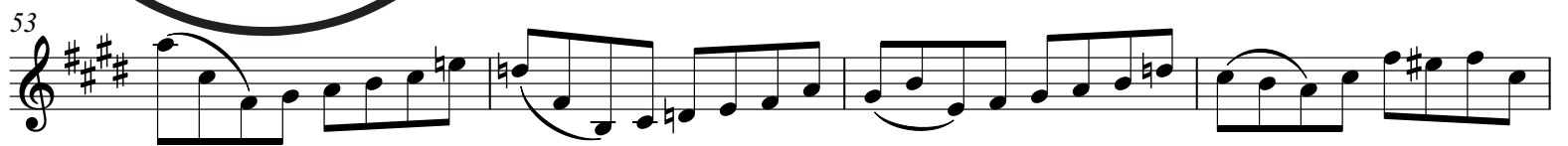
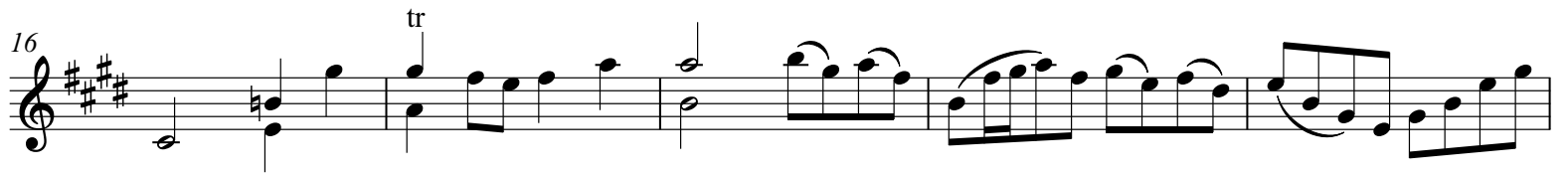
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

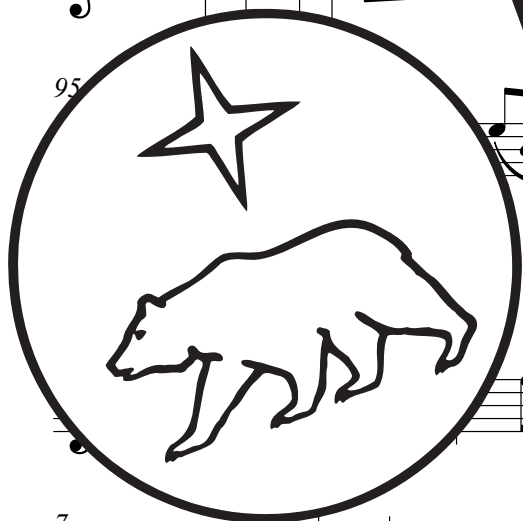
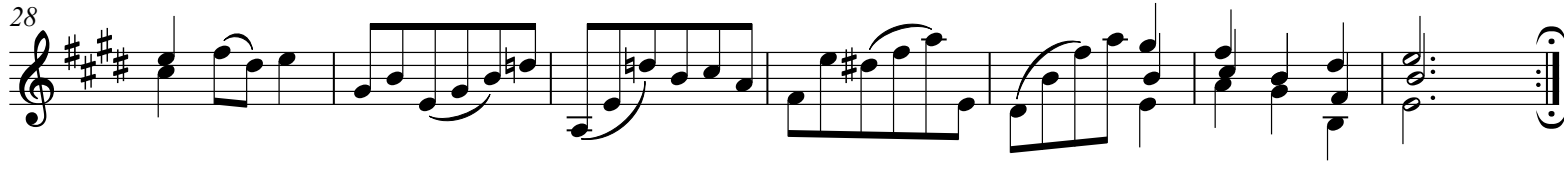
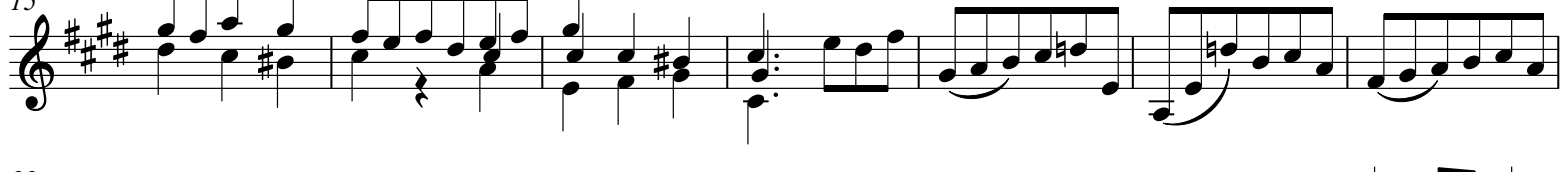
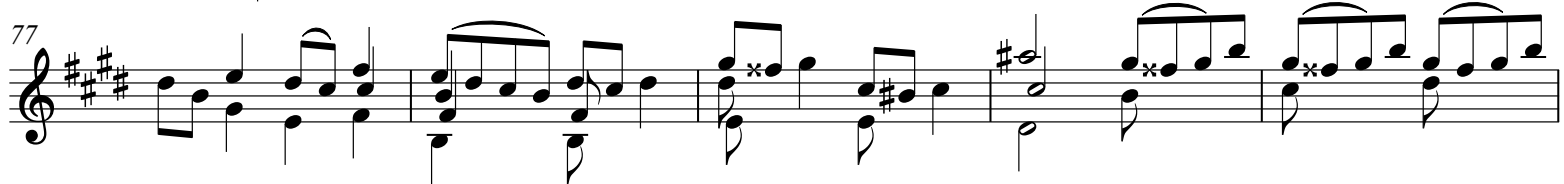
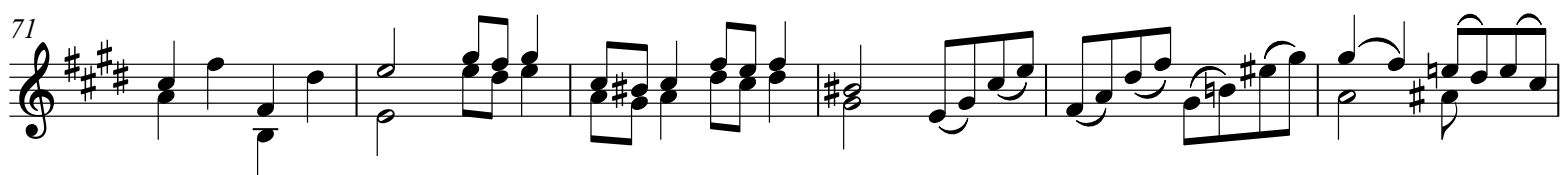


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

5. Menuet II



6. Bouré



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.