

Análisis del Largo de la Sonata BWV 1005 para violín solo de Bach

Introducción realidad y virtualidad en la composición del Barroco

Cuando Monteverdi fue criticado por Artusi porque su música parecía no respetar las reglas establecidas para el tratamiento de la disonancia, su respuesta fue “creed que el compositor moderno construye sobre los fundamentos de la verdad”. Monteverdi se dirigía así a aquellos “que se admiran creyendo que no hay otra práctica que la enseñada por Zarlino”¹.

¿A qué realidad se refería Monteverdi? En mi opinión, se puede demostrar que toda obra del periodo barroco, con aparentes desviaciones del canon vigente, se puede referir a una composición polifónica, perfecta según las normas del contrapunto, en el que las disonancias están correctamente tratadas según el canon de Zarlino: bien como nota de paso por movimiento conjunto en parte débil, bien en forma de síncope, preparada y resuelta (es decir, vienen ligadas de una consonancia en el tiempo anterior, y descienden por grado conjunto a una nota consonante).

La música que efectivamente se da en la “realidad”, parece contener irregularidades y ruptura de las normas, pero todas ellas se explican como desviaciones de este esquema ideal que el compositor tiene en la mente, y que es la verdadera realidad. Aquí hemos tocado una cuestión fundamental en el pensamiento barroco: la puesta en cuestión de la realidad, el paso del realismo al idealismo, reflejado magistralmente por Cervantes en la figura de D. Quijote. ¿Cuál es verdaderamente la realidad? ¿Quién tiene razón, D. Quijote que ve gigantes, o Sancho que ve molinos? D. Quijote, idealista, ve con otros ojos, no con los ojos del rústico Sancho. Y lo importante en cualquier caso, es que hay una justificación racional que explica lo ocurrido: el sortilegio del sabio Frestón, que ha convertido los gigantes en molinos para quitarle a D. Quijote la gloria de vencerlos².

¹ Claudio Monteverdi, *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*, Venecia, Ricciardo Amadino, 1606.

² “¡Válame Dios! dijo Sancho; ¿no le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no los podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza? Calla, amigo Sancho, respondió Don Quijote, que las cosas de la guerra, más que otras, están sujetas a continua mudanza, cuanto más que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón, que me robó el aposento y los libros, ha vuelto estos gigantes en molinos por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo al cabo han de poder poco sus malas artes contra la voluntad de mi espada. Dios lo haga como puede, respondió Sancho Panza.” (Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cap. VIII, Madrid, Juan de la Cuesta, 1605).

Este tratamiento más libre de la disonancia da lugar a las diversas *figurae*. Desde el inicio del Barroco musical (la época de Monteverdi), los compositores van buscando maneras de ampliar el lenguaje, de buscar maneras más libres de emplear la disonancia para imprimir a su música un discurso afectado. Pero también necesitan un marco teórico para poder aplicar los nuevos hallazgos. A medida que avanza el tiempo, pasaremos a ir sistematizando este nuevo lenguaje (el tiempo de Bernhard). *Figura*, según el tratadista de mediados del siglo XVII Christoph Bernhard, es una determinada manera de emplear la disonancia³. Para nuestros intereses, a efectos de comprender la pieza de Bach propuesta, agruparé estas licencias en dos grupos:

- Ubicación más libre de la disonancia: disonancias que llegan en tiempo fuerte sin preparación (*transitus inversus*: apoyaturas), o que van en tiempo débil pero por salto (*accenti, superjectio, antizipatio della syllaba*).
- Disonancias que se producen al “saltar” una voz a otra de la construcción polifónica ideal: *Heterolepsis*.

Los analistas modernos han explicado determinados saltos en Bach como “armonía implícita”. Pero yo prefiero no referirme a un “bajo fundamental”, pensamiento todavía no plenamente desarrollado en la época. Refiere Spitta⁴ que el propio Bach, según testimonio de su hijo C.P.E. Bach, en una discusión con Scheibe sobre el libro de Kirnberger *Kunst der Reinen Satz*, no estaba de acuerdo con el sistema de acordes de Rameau y se mostraba más partidario de los principios expuestos por Fux, cuyo libro *Gradus ad parnassum*, traducido al alemán por Mitzler bajo el control del propio Bach, se funda en el tradicional sistema de composición contrapuntístico lineal interválico.

Por ello, prefiero referirme a un contrapunto más o menos simple que es la base —la Verdad, según Monteverdi— de la construcción efectiva. A este efecto, el concepto de *heterolepsis* es fundamental para comprender la construcción melódica en Bach. A continuación, un fragmento del capítulo en el que Christoph Bernhard describe dicha figura:

Capítulo 41. De la *heterolepsis*.

³ Christoph Bernhard, *Tractatus Compositionis augmentatus*, Ms. ca. 1650, edición en www.bassus-generalis.org/bernhard/bernhard_tractatus.html, 8/7/2018.

⁴ cfr. P. Spitta. *Bach* vol. II. Leipzig 1880. p. 604.

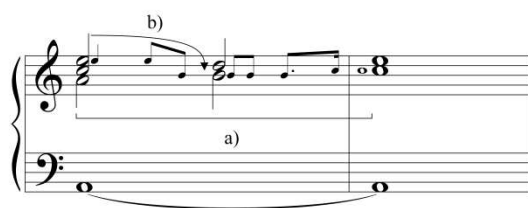
Heterolepsis es la acometida de otro sonido, y puede ser de dos maneras. Por un lado, cuando se salta o se va de una consonancia a una disonancia, de manera tal que podría ser una nota de paso [*in transitu*] en otra voz. Ejemplo de *heterolepsis* de segunda de paso



Las otras voces estarían dispuestas así:



En el ejemplo propuesto por Bernhard vemos cómo se salta de la nota consonante Mi a una nota disonante Si. El salto queda justificado del siguiente modo: la realidad es que hay un contrapunto supuesto, en el que vemos el Si disonante como nota de paso por movimiento conjunto, movimiento que he marcado con a). La voz del soprano lo único que ha hecho ha sido saltar, más bien tomar, como dice literalmente Bernhard, una nota de otra parte del conjunto polifónico supuesto. He marcado como b) con una flecha dicho movimiento.



Con esta explicación, Bernhard proporciona un paradigma para explicar estos avances , satisfaciendo así la segunda gran preocupación del compositor de principios del barroco: si la primera era encontrar nuevos cauces de expresión, la segunda es encontrar y proveer un marco teórico adecuado para administrar los nuevos hallazgos. En esto comparte la preocupación de la filosofía de la época por el método⁵. Empleando el paradigma de Bernhard, nosotros tendremos la tranquilidad de poder explicar la música

⁵ “La característica del pensamiento moderno es que antes de plantearse el problema metafísico se plantea otro problema previo: el problema de cómo evitar el error; el problema del método...”. Manuel García Morente, *Lecciones preliminares de filosofía*, México: Porrúa, 2002, pág. 107.

desde el planteamiento de la propia época, y no desde una visión basada en la teoría posterior.

En este momento no puedo dejar de referirme al sevillano Correa de Araujo, que también participa de la misma doble preocupación, de ampliar su lenguaje con “licencias, falsas y gallardías”, y de encontrar un marco teórico para poder justificarlas, que llamó los “casos morales en música”⁶. Tanto Monteverdi como Correa prometieron publicar obras teóricas posteriores donde explicarían sus propuestas, y en ambos casos o no llegaron a hacerlo o se han perdido sus escritos (yo también tengo el proyecto de un estudio más extenso sobre la cuestión del análisis de las obras de Bach según la *heterolepsis*, y espero que no me pase como a ellos...).

Estructura ideal: lo que tiene Bach en la mente

Conocer esta estructura ideal que tiene en su mente el compositor es importante para comprender la pieza, y por lo tanto para su interpretación. Así, *interpretar* (=ejecutar musicalmente) será saber *interpretar* (=descubrir el pensamiento que hay detrás) la escritura musical.

La siguiente cita del alumno de Bach J. F. Agricola demuestra que Bach tenía un esquema armónico completo en la mente, más allá de la pieza actual: [refiriéndose a las obras para violín solo] “Su autor las tocaba con frecuencia él mismo en el clavicordio, y añadía tanta armonía como consideraba necesaria. De hecho reconocía a este respecto la necesidad de que sonara una armonía que no podía alcanzarse completamente en aquella composición”⁷.

He intentado reconstruir esa estructura que tiene Bach en su mente —la “Verdad”—, y en la que se basa la realización del violín. Esta constituye un contrapunto a cuatro voces perfectamente correcto, en el que las disonancias están siempre preparadas y resueltas.

⁶ Cfr. Miguel Bernal Ripoll, “Francisco Correa de Araujo, teórico de la *seconda prattica*: Tratamiento de la disonancia y casuística moral.” en *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (2005), pp. 891-917. — “Ideología de la creación musical en el barroco a través del pensamiento del organista sevillano Francisco Correa de Araujo: una nueva “*theórica*” para una nueva música”, en *Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, música y fiesta. Actas*. Junta de Andalucía, 2009, pp. 31-40.

⁷ „Ihr Verfasser spielte sie selbst auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazy bey, als er für nöthig befand. Er erkannte auch hierinn die Nothwendigkeit einer klingenden Harmonie, die er bey jener Composition nicht völliger erreichen könnte“. „Their author often played them on the clavichord himself, adding as much harmony as he deemed necessary. Here, too, he acknowledge the need for a resonant harmony in the sort that he could not wholly attain in the original composition” Dok. III n° 808. Citado por Peter Wollny, „Vorwort“ en: Johann Sebastian Bach, *Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo*, Kassel: Bärenreiter, 2016 (primera edición 2001), pág. IV. Traducción al inglés de J. Bradford Robinson en p. IX.]

Cualquier desviación, como se ha dicho, se explica bien por tratarse de un caso de *heterolepsis*, o por emplear figuras propias del *stylus luxurians comunis*. A continuación, un ejemplo de los dos primeros compases.

Análisis de Miguel Bernal Ripoll

Violín

Contrapunto imaginario

6 7

Todas las notas del violín son notas del contrapunto “imaginario” simple que se ha postulado, aunque pueden estar en otra posición u octava. Las disonancias son notas de paso en parte débil, pero también notas de paso en parte fuerte que se justifican por el movimiento melódico. Se han marcado con una cruz en a) un ejemplo de estas últimas. El lector no encontrará dificultad en comprender toda la obra, que se encuentra adjunta como apéndice. También se incluye una partitura únicamente con el bajo cifrado, quizás puede ser útil para tocarla a dúo con un acompañamiento más libre.

Para la comprensión del análisis efectuado, es necesario hacer varias aclaraciones:

- En primer lugar, se trata de contrapunto lineal, no de armonía funcional referida a un bajo fundamental, paradigma ajeno a la composición de la época. Si en ocasiones se emplean números de grados es únicamente con un propósito nominal, para nombrar los bloques de consonancias.
- Este contrapunto podría escribirse de otro modo, es decir, en otra posición, y el resultado sería análogo. Se ha escrito de la manera que nos conviene para explicar la marcha de las voces en la pieza. A este efecto, se ha hecho algún cambio de posición (marcados con f en la partitura) para explicar la marcha de las voces, aunque en realidad sería lícito cualquier salto.
- A veces no es necesario suponer cuatro voces, se explica totalmente a tres voces, pero se ha añadido para tener una estructura “teórica” a cuatro voces, aunque efectivamente no se emplee (h).

- Se han marcado con una cruz algunas de las disonancias empleadas en parte fuerte, que conforman diversas figuras: en a) *transitus inversus*, en forma de doble apoyatura oblicua superior e inferior, en b) *antizipatio della syllaba*, en c) otro *transitus inversus* en forma de apoyatura. No se marcan otras evidentes, como las notas de paso.

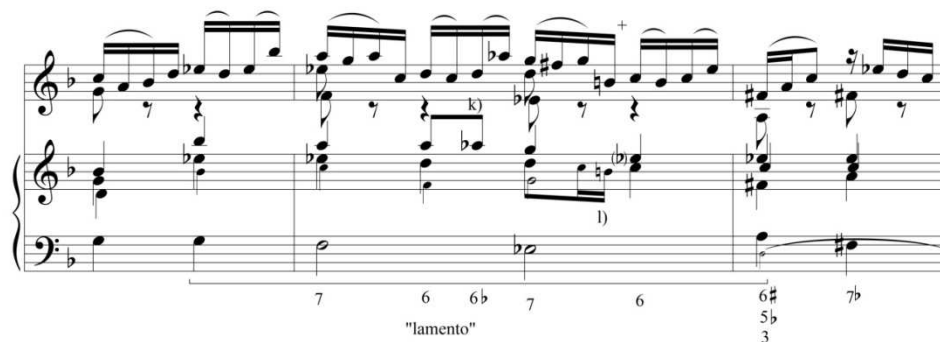
De estas *figurae*, las marcadas con a) parecen ser un tema recurrente en esta pieza, se trata de una figura que, en el periodo del Estilo Galante, fue descrita por autores como Quantz y C. P. E. Bach como *Anschlag*, aunque ocasionalmente aparece ya en J. S. Bach⁸.

Algunas particularidades armónicas:

- Las grandes cadencias (idénticas) en Do y Fa, en c. 7 y 17. En estas tenemos la única vez que hay una consonancia diferente en un valor de semicorchea (g). En ambas se sigue la secuencia V₇-V₄₊-I₆-IV-V-I. Aparecen las apoyaturas tipo *Anschlag*, marcadas con +.



- La realización a tres voces del lamento (h, cc. 10-12), con retardos de séptima. Naturalmente hay que suponer como tácita la última nota, Re, en compás 12 para completar el tetracordo frigio descendente, o Lamento.



⁸ Cfr. Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton: Princeton University Press, 1978, pág. 488-491.

- En el mismo fragmento anterior cabe señalar dos alteraciones que enriquecen la armonía. En k) la alteración descendente del II grado, La (estamos en sol menor en este fragmento), que nos acerca a la sexta napolitana En l) la alteración ascendente del III grado, Si, que hace como un amago de flexión a do menor (V/IV, dominante secundaria del IV grado de la tonalidad en ese fragmento, sol menor).
- El empleo hacia el final de la pieza de las cadencias con 4ª y 6ª:
 - o Con resolución excepcional en c. 15 (m), en vez de resolver en la dominante como una apoyatura de esta, pasa a un acorde de 5ª y 6ª sobre el cuarto grado alterado ascendente, que a su vez resuelve excepcionalmente bajando la sensible.

6 4 La 6ª 4ª no resuelve, cae por sorpresa en V/V 6 5 resolución excepcional (baja cromáticamente la sensible) 4+ 6 7 6

- o En c. 20 (n) sí resuelve en la dominante, pero continúa con una cadencia rota al ir al acorde de 7ª disminuida sobre el cuarto grado alterado ascendente. En c. 21 (o), ya tenemos una cadencia final conclusiva.

20 20 20 g) n) o) 5 6 5 7 6 6 7 3 4 3 b 5 4 6 7b

Construcción

Voy a describir a continuación la construcción de la pieza. Antes debo hacer varias advertencias:

- No encuentro adecuado decir “forma”, pues eso implicaría un esquema ideal al que la obra debe tender. Prefiero el concepto de construcción, que puede estar sujeto a algunas tipologías, pero que no está en absoluto predeterminado.
- Naturalmente se podrían haber analizado las agrupaciones de manera diferente y con otra nomenclatura.
- El análisis de los periodos tiene gran importancia para la interpretación, para determinar la dirección que tienen las frases o periodos.

La obra queda articulada en cuatro secciones enumeradas con las letras A, B, C, D, que en cualquier caso se suceden sin solución de continuidad, y que se reconocen mediante unas cadencias perfectas claras.

c. 1-7	c. 8-12	c. 13-17	c. 18-21
A	B	C	D (coda)
Fa M → Do M	Do M → sol m	sol m → Fa M	Fa M

Nótese que podríamos no considerar la última sección D como independiente, sino que más bien C-D formarían una sola sección, como una continuación de la cadencia en Fa. En tal caso, el número de compases en los que caen las cadencias principales en Do, mayor, Sol menor y cadencia final en Fa mayor seguirían la serie de Fibonacci, de los “números mágicos”: 8-13-21.

A su vez, cada sección se divide en periodos, y estos en grupos. Cada grupo se dirige claramente a un punto, lo cual es esencial para entender el fraseo.

Se ha marcado en la partitura que se encuentra en el apéndice (en este caso solo el original de violín, sin el análisis) la división y subdivisión de secciones, periodos y frases. Creo que es suficientemente clara. Nótese que los periodos no se yuxtaponen, sino que se concatenan, de manera que frecuentemente la última nota de un periodo es a su vez la primera del siguiente.

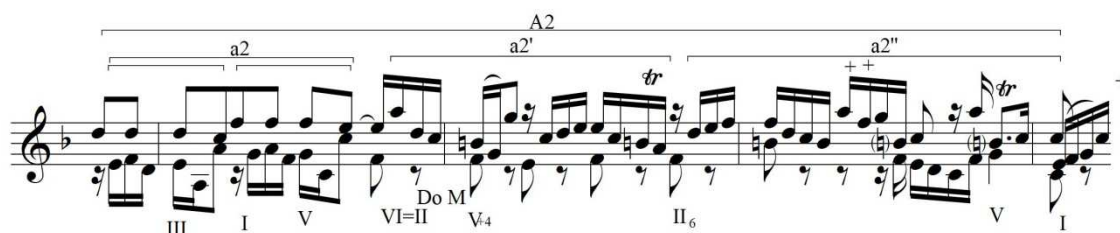
Como vemos, casi todos los periodos se organizan con una secuencia de 1+1+2 compases, véase como ejemplo el primer periodo A1, equivalente a la mitad de la sección A (en este análisis de la construcción de los periodos solo se señalan los grados imprescindibles del análisis armónico):

Observamos que este periodo A1 se divide en tres grupos (a1, a1', a1''), cada uno con un impulso determinado, que se dirige a un punto máximo:

a1	I → V ₆
a1'	VI → I
a1''	IV → I

Realmente, el último grupo a1'' se podría dividir en dos, también de un compás cada uno. Así tendríamos un gran periodo simétrico de cuatro compases, que se puede dividir en dos semiperiodos de dos compases, a su vez divididos en dos grupos cada uno: 4=2+2=1+1+1+1. He preferido no ceder a una visión tan simétrica, para analizarlo de este otro modo (1+1+2), pues en mi opinión prevalece la continuidad y la dirección ininterrumpida hacia el final del mismo. Tenemos así, aunque sea en el plano rítmico, una estructura similar al tipo “bar”: a-a-b.

El segundo periodo de esta sección, A2, tiene una construcción similar, ahora modula a Do mayor para hacer una gran cadencia en esta tonalidad.



La sección B es similar a la A, aunque desde mi punto de vista el primer periodo está reducido a solo dos grupos, pasando a un segundo grupo más extenso que nos lleva a sol menor, con la intervención del lamento en el bajo (suponiendo siempre tácito el último Re, como se ha visto más arriba), que concatena los periodos b1 y b1'. Claro que se podría haber analizado de otra manera, comenzando el segundo periodo con el lamento, pero la identidad del motivo a2 y b2 me hacen considerarlo de esta manera.

La sección C, como se ha visto, comienza con la vuelta a la tonalidad principal, y una cadencia un poco enriquecida con el V/V que resuelve excepcionalmente de manera cromática en el V. Se puede subdividir de manera similar a las anteriores. El final es idéntico al de la sección A, transportado a la tonalidad principal Fa mayor. Insisto en que la agrupación y asignación de nombre a estas subdivisiones es artificial, con el propósito de organizar el material, pero podría haberse hecho de otra manera.

13

c1 C1 c1' c2'

I=II Fa M. I IV₆ I₆₄ V/V

C C2 c2'

16

V7 tr tr + + V I

Por último, la última sección D es una especie de coda, que comienza con una flexión a la subdominante. Podría considerarse unida a la anterior, con lo cual tendríamos tres secciones cuya extensión seguiría la serie de Fibonacci 8-13-21. Se ha subdividido como las anteriores a efectos de ver los impulsos sucesivos, pero en realidad forma una sola unidad de gran continuidad, y con figuras ornamentales más libres y extensas, a modo de peroración final.

18

d1 D1 d1' d2

I V/V

D2 d2''

20

VII_{b7}/V I₆₄ V7 I

Apéndices

Facsímil de la pieza



Largo (de la Sonata BWV 1005)

Johann Sebastian Bach

Análisis de Miguel Bernal Ripoll

Violín

Contrapunto imaginario

a)

A

6

7

f)

b)

c)

d)

3

3

3

5

6

4+

6

8 7

e)

f)

5

5

5

4 3

4 3

7 6

4+

6

5

6

VI=II
modula a
Do mayor

Measures 7 and 8 of the Largo movement. The score is in G major. Measure 7 features a treble clef with a series of eighth notes and a trill, and a bass clef with a single note. Measure 8 continues the treble line with a trill and a half note, and the bass line with a half note. Fingerings are indicated: 7, 4+, 6, 5, 3 in the bass; 7, 4+, 6, 5, 3 in the treble. A trill is marked with 'tr'. A 'B' time signature change is indicated at the start of measure 8. A cadence in D major is marked at the end of measure 8.

7 4+ 6 5 3 Cadencia en Do primera gran sección

Measures 9 and 10 of the Largo movement. Measure 9 continues the treble line with a trill and a half note, and the bass line with a half note. Measure 10 features a treble clef with a series of eighth notes and a trill, and a bass clef with a single note. Fingerings are indicated: 7, 6, 5 in the bass; 7, 6, 5 in the treble. A trill is marked with 'tr'. A modulation to F major is indicated by a 'Fa mayor' label. A chromatic modulation to G minor is indicated by a 'modulación cromática a sol menor' label. A cadence in G minor is marked at the end of measure 10.

6 5 Fa mayor 7 modulación cromática a sol menor h)

Measures 11 and 12 of the Largo movement. Measure 11 continues the treble line with a trill and a half note, and the bass line with a half note. Measure 12 features a treble clef with a series of eighth notes and a trill, and a bass clef with a single note. Fingerings are indicated: 7, 6, 6b, 7, 6 in the bass; 7, 6, 6b, 7, 6 in the treble. A trill is marked with 'tr'. A cadence in G minor is marked at the end of measure 12.

7 6 6b 7 6 cadencia en sol menor

"lamento"

13 C

13 f)

6 6 6

15

15 m)

6 4 La 6ª 4ª no resuelve, cae por sorpresa en V/V

6 5 resolución excepcional (baja cromáticamente la sensible)

4+ 6 7 5 6

17

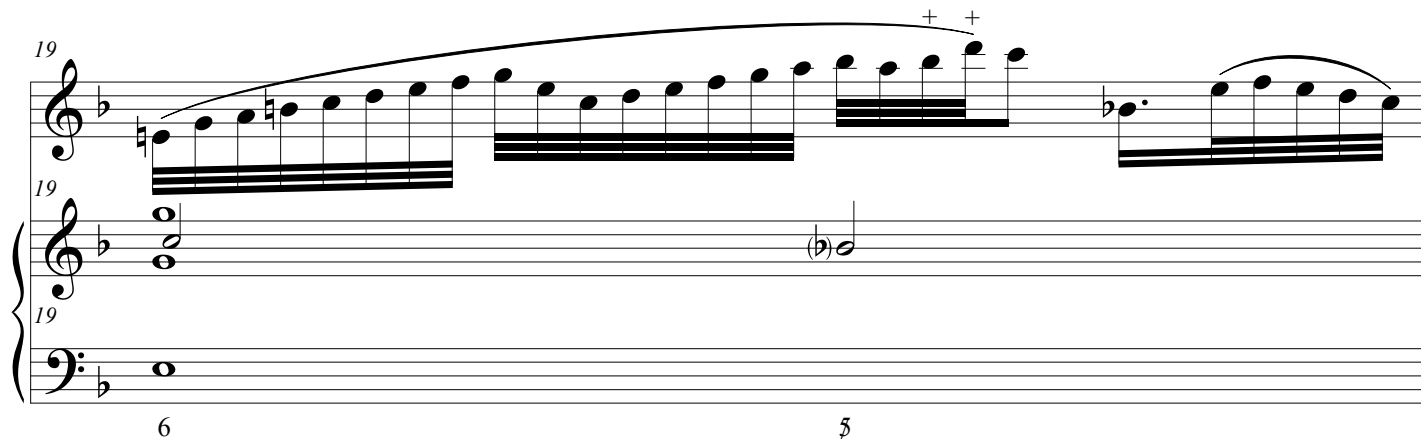
17 f)

D coda

7 4+ 6 5 3

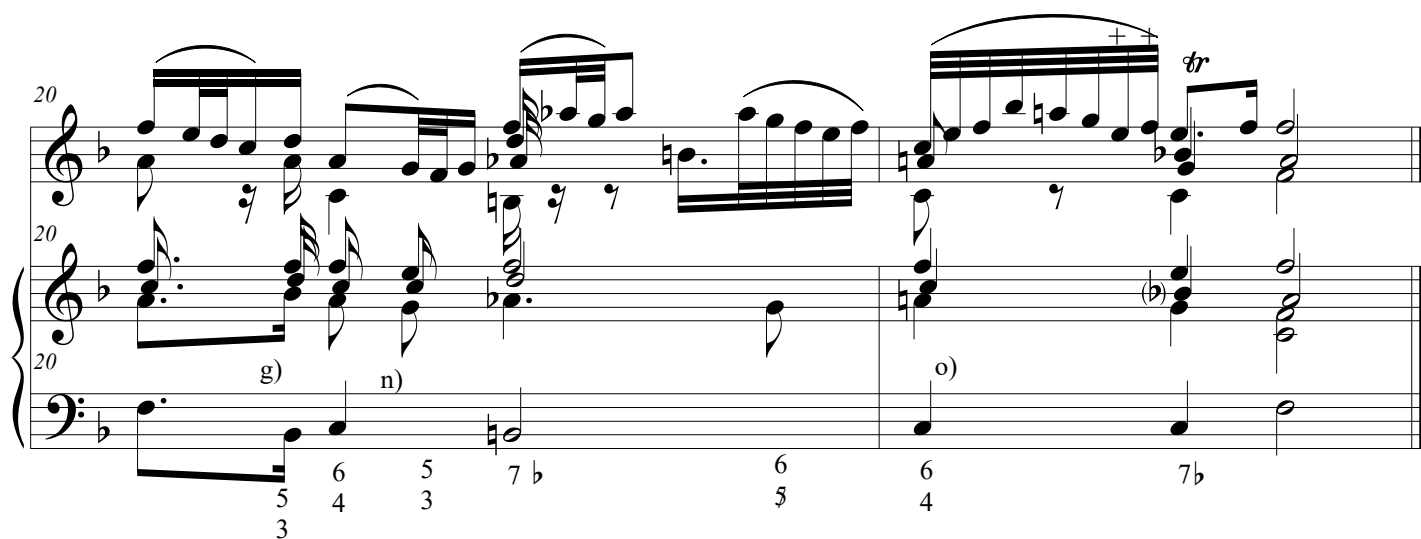
4+ 6 7 4+

19



6 5

20



g) n) o)

5 6 5 7 6 6 7
3 4 3 b 5 4 b

Largo (de la Sonata BWV 1005)

Johann Sebastian Bach

(Bajo continuo de Miguel Bernal Ripoll)

The musical score is presented in four systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (F major or D minor), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with 'tr'. The bass line is a continuous part, featuring a variety of intervals and ornaments. The first system shows a bass line starting with a whole note G, followed by a half note F, and then a quarter note E. The second system continues with a half note D, a quarter note C, and a half note B. The third system shows a half note A, a quarter note G, and a half note F. The fourth system concludes with a half note E, a quarter note D, and a half note C. The score is a transcription of the original manuscript, with the basso continuo part added by Miguel Bernal Ripoll.

Measures 9-10. The right hand features a melodic line with trills and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 9 and 11 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

Measures 11-12. The right hand continues the melodic development with trills and slurs. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Measure numbers 11 and 13 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

Measures 13-14. The right hand features a melodic line with trills and slurs. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Measure numbers 13 and 15 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

Measures 15-16. The right hand continues the melodic development with trills and slurs. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Measure numbers 15 and 17 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

Measures 17-18. The right hand features a melodic line with trills and slurs. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Measure numbers 17 and 19 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

Largo (de la Sonata BWV 1005)

3

The image displays a musical score for a piece titled "Largo (de la Sonata BWV 1005)". The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system covers measures 19 to 20, and the second system covers measures 21 to 22. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with measure 19, which features a long, flowing melodic line in the right hand, starting with a half note and followed by eighth notes. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with a half note and a quarter note. Measure 20 continues the melodic line in the right hand, which includes a trill. The left hand continues with a half note and a quarter note. The second system begins with measure 21, which features a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 22 continues the melodic line in the right hand, which includes a trill. The left hand continues with a half note and a quarter note. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible. The page number "3" is located in the top right corner.

19

19

6

5

5

6 5

3 4 3

7

b

6

5

21

21

4

7

b

Largo (de la Sonata BWV 1005)

Johann Sebastian Bach

Análisis de Miguel Bernal Ripoll

The musical score is presented in five systems, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and trills. Above the staff, structural labels (Fa M, A1, a1, a1', a1'', A2, a2, a2', a2'', B, B1, B2, b1, b1', b2, b2', b2'') and Roman numerals (I, V₆, VI, V/I, IV, I₆, I, VI, III, I, V, VI=II, V₄, II₆, V, I, I=V Fa M, sol m, V₇, lamento) are used to indicate harmonic and structural analysis. The score is divided into measures by bar lines, and some measures are marked with a '3' or '11' indicating measure numbers. The overall structure is divided into sections labeled Fa M, A1, A2, B, and lamento.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

13

C1

c1 c1' c2'

I=II Fa M. I IV₆ I₆₄ V/V

C

C2

c2'

16

V7 V

D

D1

d1 d1' d2

18

I V/V

D2

d2''

20

VII_{7b}/V I₆₄ V₇ I

Detailed description: This musical score for the Largo movement of the Sonata BWV 1005 by J.S. Bach, measures 13 through 20, is presented in a single system. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp. Above the staff, phrasing slurs are labeled C1, C2, D1, D2, c1, c1', c2', d1, d1', d2, and d2''. Measure 13 begins with a first ending bracket C1, containing phrasing c1 and c1'. Measure 14 continues C1 with phrasing c2'. Measure 15 concludes C1 and begins a second ending bracket C2, containing phrasing c2'. Measure 16 starts with a first ending bracket D1, containing phrasing d1 and d1'. Measure 17 continues D1 with phrasing d2. Measure 18 begins a second ending bracket D2, containing phrasing d2''. Measure 19 continues D2. Measure 20 concludes D2. Harmonic analysis is provided below the staff: Measure 13: I=II Fa M. (F#m), I (G), IV6 (C), I6/4 (F#), V/V (D). Measure 14: V7 (C), V (G). Measure 15: I (G), V/V (D). Measure 16: V7 (C), V (G). Measure 17: I (G), V/V (D). Measure 18: I (G), V/V (D). Measure 19: VII7b/V (F#m7b9), I6/4 (F#), V7 (C), I (G). Measure 20: VII7b/V (F#m7b9), I6/4 (F#), V7 (C), I (G). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, beams, slurs, and trills.