

J. S. BACH

Sechs Sonaten
für Violine und obligates Cembalo

Six Sonatas
for Violin and obbligato Harpsichord

BWV 1014–1019

II: Sonatas IV–VI

Herausgegeben von / Edited by
Peter Wollny

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 5119

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Zur Edition	VIII
Preface	VIII
Editorial Note	XIII
Sonata IV, BWV 1017	2
Sonata V, BWV 1018	21
Sonata VI, BWV 1019	44
Sonata VI, BWV 1019 Frühfassungen 1 und 2 / Early Versions 1 and 2	70
Anmerkungen	94
Comments	96

Ebenfalls erhältlich sind Heft I (BA 5118) mit den Sonaten I–III, BWV 1014–1016, sowie die sechs Sonaten in einem Band (BA 5240).

Also available are Volume I (BA 5118) with the Sonatas I–III, BWV 1014–1016, and all Six Sonatas in one Volume (BA 5240).

VORWORT

Theorie und Praxis der instrumentalen Kammermusik erhoben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Triosatz zum satztechnischen Ideal, denn hier schienen linearer Kontrapunkt, wohlklingende Harmonie und kantable Melodie eine vollkommene Synthese einzugehen. Musikgelehrte wie Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz und Johann Adolph Scheibe erklärten den Triosatz schlichtweg zum Prüfstein für jeden Komponisten von Rang. Mattheson beschrieb die besonderen Anforderungen der Gattung wie folgt: „... es müssen hier alle drey Stimmen, jede für sich, eine feine Melodie führen; und doch dabey, soviel möglich, den Dreyklang behaupten, als ob es nur zufälliger Weise geschehe.“¹ Dieses Ideal hat seinerzeit kaum ein Komponist in so vollkommener Weise verwirklicht wie Johann Sebastian Bach, von dessen Trios sein Sohn Carl Philipp Emanuel 1774 schwärmte, sie klängen „noch jetzt sehr gut ..., ohngeacht sie über 50 Jahre alt sind“ und enthielten „einige Adagii, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen“ könne.² Die unvermindert hohe Wertschätzung dieser Werkgruppe selbst lange nach Bachs Tod erklärt sich vielleicht auch aus dem Umstand, dass das Trio nicht nur Bachs eigenen Vorstellungen von einer vollkommenen Harmonie entsprach (die seiner Ansicht nach nur erreicht werden konnte, wenn alle Stimmen „wundersam durcheinander arbeiten“³), sondern auch dem von der Generation seiner Söhne und Schüler favorisierten Primat einer individuell und empfindsam gestalteten Melodik genügte. Richtungsweisend war auch Bachs Einsatz des Cembalos als obligater Partner eines Melodieinstruments, wobei die rechte Hand des Cembalisten eine der beiden Oberstimmen übernimmt und die linke die Basslinie ausführt. So entsteht im Zusammenspiel eine dreistimmige Faktur selbst bei nur zwei Spielern. Zur besseren klanglichen Differenzierung der drei Stimmen stellte Bach es den Ausführenden frei, die Bassstimme zusätzlich von einer Viola da gamba verstärken zu lassen.

Die Tatsache, dass Bachs Triokompositionen in der Gattungstradition auch heute noch eine prominente Stellung einnehmen, lässt leicht vergessen, dass er ins-

gesamt nur recht wenige Werke dieses Typs geschaffen hat. Hierzu zählen neben einigen einzeln überlieferten Stücken die Orgeltrios BWV 525–530, die drei Flötensonaten BWV 1030–1032, die drei Gambensonaten BWV 1027–1029 und vor allem die Sammlung der sechs Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019. Wie sich an den unterschiedlichen Kombinationen von Instrumenten zeigt, ist der Triosatz nicht an eine bestimmte Besetzung gebunden, sondern fungiert als ein gleichsam abstraktes satztechnisches Prinzip, dessen klangliche Realisierung oft von äußeren Bedingungen bestimmt wurde. So konnte eine Komposition ohne tiefgreifende Änderungen ihrer musikalischen Substanz einerseits in der aparten Besetzung mit Oboe d’amore, Viola da gamba und Continuo als Instrumentaltstück in einer Kirchenkantate verwendet werden (BWV 76/8), andererseits aber auch die Einleitung zu einem Orgeltrio bilden (BWV 528/1). Auch die Triosonate für zwei Flöten und Continuo BWV 1039 und ihre Parallelfassung für Gambe und obligates Cembalo BWV 1027 sind nur zwei unterschiedliche Realisierungen derselben kompositorischen Substanz.

Von den sechs Violinsonaten liegen jedoch bezeichnenderweise keine Parallelfassungen in anderen Besetzungen vor. Zwar kursiert seit langem die Hypothese, die Werke gingen auf „echte“ Triosonaten für zwei Melodieinstrumente und Basso continuo zurück, dies könnte jedoch höchstens auf einzelne Sätze zutreffen. Schon die älteste Quelle, eine um 1725 von Bachs Neffen Johann Heinrich Bach geschriebene Cembalostimme, belegt die obligate Verwendung des Tasteninstruments. Als Indiz für eine noch vor die erhaltenen Quellen zurückreichende Werkgeschichte wäre allenfalls die Bezeichnung „Violino 1“ zu Beginn der ersten Sonate in einer Abschrift des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola zu werten. Andererseits lässt der idiomatische Gebrauch des Tasteninstruments im ersten Satz der dritten Sonate und in den langsamen Sätzen der vierten und fünften Sonate kaum an abweichend besetzte Vorlagen denken. In diesen und anderen Sätzen des Zyklus beschreitet Bach mit der Individualisierung und idiomatischen Behandlung der Einzelstimmen – speziell des Cembalos – bereits künstlerische Wege, die erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Allgemeingut der Triokomposition werden sollten.

Die sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo bilden einen geschlossenen Zyklus, der spätestens

1 J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 344.

2 Brief an Johann Nikolaus Forkel, 7. Oktober 1774; zitiert nach Hans-Joachim Schulze, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Leipzig 1972 (Dok III), Nr. 795.

3 Werner Neumann/H.-J. Schulze, *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, Leipzig 1969 (Dok II), Nr. 409 (S. 302).

ZUR EDITION

Die vorliegende revidierte Ausgabe basiert in Übereinstimmung mit Rudolf Gerbers Edition für die Neue Bach-Ausgabe auf der Abschrift von der Hand des Bach-Schülers Johann Christoph Altnickol (Quelle **D**), die das späteste Stadium des Sonatenzyklus und somit offenbar Bachs „Fassung letzter Hand“ repräsentiert. Da diese Quelle – wie erwähnt – nur in Bezug auf den reinen Notentext zuverlässig ist, hinsichtlich Dynamik, Artikulation, Verzierungen und Satzbezeichnungen jedoch gravierende Mängel zeigt, erschien es jedoch angebracht, speziell die etwas früheren Abschriften von der Hand des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola (Quelle **B**) und aus dem Besitz von Carl Philipp Emanuel Bach (Quelle **C**) als nahezu gleichbedeutend zu berücksichtigen. Zum Vergleich herangezogen wurde auch die in Bachs Haus entstandene Abschrift der Cembalo-Stimme von Johann Heinrich Bach mit beigelegten Violinstimmen zu den Sonaten I–IV (Quelle **A**), die als unrevidierte und teilweise offenkundig wenig zuverlässige Quelle jedoch für die Sonaten I–V kaum wesentliche Erkennt-

nisse beisteuert. Die in diesen Quellen zu findenden substantiellen Abweichungen im Notentext erscheinen in der vorliegenden Ausgabe in eckigen Klammern (Verzierungszeichen, Vorschläge und Akzidenzien) bzw. in Ossia-Systemen. Die Anmerkungen beschränken sich auf die Mitteilung der wesentlichen Abweichungen der Quellen gegenüber dem hier gebotenen Notentext, streben aber kein vollständiges Verzeichnis der Lesartenvarianten an. Insbesondere wurde darauf verzichtet, über die zahlreichen Abweichungen bei der Setzung von Akzidenzien, Vorschlagsnoten und dynamischen Bezeichnungen zu berichten. Auch bezüglich der häufig ungenauen und nicht konsequent gesetzten Artikulationsbezeichnungen müssen pauschale Angaben genügen. Nur abweichende Artikulationsmuster werden näher diskutiert. Desgleichen wurden offensichtliche Schreibfehler übergangen. Für ein umfassendes Lesartenverzeichnis sei auf den Kritischen Bericht NBA VI/1, S. 143–212, verwiesen.

Peter Wollny

PREFACE

In the first half of the eighteenth century, theorists and performers of instrumental chamber music elevated the texture of the trio sonata to an ideal of compositional technique. Here linear counterpoint, euphonious harmony, and a rich vein of melody seemed to enter into a perfect synthesis. Musical savants such as Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz, and Johann Adolph Scheibe proclaimed the trio texture to be nothing less than a touchstone for any composer of stature. Mattheson described the special demands posed by this genre: “Here all three voices, each taken by itself, must carry a fine melody; and yet all the while they must sustain the triadic harmony to the utmost extent possible, as if it by happenstance.”¹ Hardly any other composer of the time brought this ideal to such a pitch of perfection as did Johann Sebastian Bach. As late as 1774 his son Carl Philipp

Emanuel could say of his father’s trios that they “still sound very good now ... although they are over fifty years old” and that they contain “several adagios which could not be made more melodious even today.”² Perhaps another reason for the undiminished high regard felt for this group of works even long after Bach’s death may be that the trio satisfied not only Bach’s own notions of perfect balance and harmony (he felt that this balance could only be attained when all the voices “work wonderfully through each other”),³ but also the primacy attached to personal and “sensitive” melody by the generation of his sons and pupils. Equally portentous was Bach’s use of the harpsichord as an obbligato partner of the melody in-

1 J. Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), p. 344.

2 Letter of 7 October 1774 to Johann Nikolaus Forkel; quoted from Hans-Joachim Schulze: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1880* (Leipzig, 1972) [hereinafter *Dok iii*], no. 795.

3 Werner Neumann and H.-J. Schulze: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750* (Leipzig, 1969) [*Dok ii*], no. 409, p. 302.

J. S. BACH

Sechs Sonaten
für Violine und obligates Cembalo

Six Sonatas
for Violin and obbligato Harpsichord

BWV 1014–1019

II: Sonatas IV–VI

Urtext

Violino



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 5119

INHALT / CONTENTS

Sonata IV, BWV 1017	3
Sonata V, BWV 1018	8
Sonata VI, BWV 1019	14
Sonata VI, BWV 1019 Frühfassungen 1 und 2 / Early Versions 1 and 2	20

J. S. BACH

Sechs Sonaten
für Violine und obligates Cembalo

Six Sonatas
for Violin and obbligato Harpsichord

BWV 1014–1019

II: Sonatas IV–VI

Urtext

Viola da gamba



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 5119

INHALT / CONTENTS

Sonata IV, BWV 1017	3
Sonata V, BWV 1018	8
Sonata VI, BWV 1019	14
Sonata VI, BWV 1019 Frühfassungen 1 und 2 / Early Versions 1 and 2	20

J. S. BACH

Sechs Sonaten
für Violine und obligates Cembalo

Six Sonatas
for Violin and obbligato Harpsichord

BWV 1014–1019

II: Sonatas IV–VI

Violino

Eingerichtet und mit aufführungspraktischen Hinweisen versehen von
With fingerings, bowings and comments on performance by

Andrew Manze



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 5119

INHALT / CONTENTS

Sonata IV, BWV 1017	3
Sonata V, BWV 1018	8
Sonata VI, BWV 1019	14
Sonata VI, BWV 1019 Frühfassungen 1 und 2 / Early Versions 1 and 2	20
Zur Aufführungspraxis	28
Performance Note	29

ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Ganz im Sinne der Notation des 18. Jahrhunderts, sind die hier vorgeschlagenen Fingersätze und Strichbezeichnungen als Information und nicht als Anweisung zu verstehen; sie basieren größtenteils auf historischer Praxis. Selbstverständlich sollte jeder Spieler sie seinen Bedürfnissen anpassen, im Falle der Fingersätze auf die Größe und Kraft der Hand und im Falle der Strichbezeichnungen auf den spezifischen Bogen, der benutzt wird.

FINGERSÄTZE

Geiger des 18. Jahrhunderts benutzten keine Kinnstützen oder angepasste Schulterpolster; viele berührten die Violine mit ihrem Kinn überhaupt nicht, sondern hielten sie lediglich mit ihrer linken Hand. Um sicher zu gehen, dass das Instrument nicht herunterfiel, wurde der Wechsel in höhere Lagen auf verschiedene Art und Weise bewerkstelligt: Während einer Pause oder eines Einschnittes am Phrasenende, auf der leeren Saite, oder schrittweise, wobei die Finger und der Daumen der linken Hand das Griffbrett „heraufkrabbelten“. (In dieser Hinsicht stellt der Wechsel in eine tiefere Lage kein Problem dar). Diese Technik der linken Hand zog einige musikalische Konsequenzen nach sich:

1. Die Hand blieb im Allgemeinen in der tiefstmöglichen Lage. So sind die Anfangstakte der vorliegenden Sonaten wohl in keiner anderen als der ersten Lage gespielt worden. (Alle Fingersätze hier gehen davon aus, dass sich der Spieler in der ersten Lage befindet, soweit nicht anderweitig bezeichnet.)

2. Leere Saiten wurden im Gegensatz zu heute mit weniger Vorbehalt benutzt, obwohl der gute Geschmack, damals wie heute, vor jeder dogmatischen Behandlung den Vorrang haben sollte. Eine leere Metallsaite kann sich klanglich deutlicher von gegriffenen Noten abheben als eine leere Darmsaite, wie sie Bach benutzte.

3. Kleine Verrückungen eines Fingers um einen Halb- oder Ganzton waren üblicher als heutzutage. Die Vorstellung von nummerierten Lagen (1. Lage, 2. Lage usw.) befand sich noch in den Kinderschuhen, und die Hand bewegte sich flexibler über das Griffbrett. So wurden beispielsweise die heute in die erste oder zweite Lage eingeordneten Noten häufig mit einer einzigen Lage durch Streckungen und Zusammenziehen der Finger, um höher oder tiefer zu spielen, erreicht. Bach schien zu erwarten, dass der vierte Finger eine Quinte über dem ersten greifen kann, ohne die ganze Hand zu versetzen.

Die Saiten selbst hatten Namen und wurden als vier individuelle „Stimmen“ empfunden, nicht als Quartett: (in

Einige spieltechnische Unterschiede zwischen der Violintechnik, die zu Bachs Zeiten angewandt wurde, und „moderner“ Spieltechnik können Einfluss darauf haben, wie die Musik letztendlich klingt. Heutige Spieler können diese Unterschiede entweder berücksichtigen oder ignorieren; es kann jedoch kaum bezweifelt werden, dass die historisch begründete Aufführungspraxis uns Hinweise darüber verschafft, wie diese Werke zu Bachs Zeiten gespielt wurden.

aufsteigender Reihenfolge) *basso, tenore, canto* und *cantino*. Bachs Werke für Violine sind im Bewusstsein der kontrapunktischen Möglichkeiten, die diese Stimmen bieten, entstanden. Obwohl es fingersatztechnisch nicht möglich ist, jede Stimme einer bestimmten Saite zuzuschreiben, so kann doch die Idee der Polyphonie durch die Wahl der Saite einbezogen werden.

BOGENFÜHRUNG

Um 1700 entwickelte sich insbesondere aus der Tanzmusik im Frankreich des 17. Jahrhunderts ein Prinzip der Bogenführung, bekannt als die „Abstrichregel“, die während des 18. Jahrhunderts in ganz Europa befolgt werden sollte. Sie basierte auf den physischen Eigenschaften des Bogens, des rechten Armes und der Schwerkraft, angereichert mit einer guten Dosis gesunden Menschenverstandes. Außerdem berücksichtigte diese Regel die Tatsache, dass der Abstrich von Natur aus schwerer als der Aufstrich ist und deshalb auf dem ersten Schlag eines jeden Taktes, sowie auf rhythmisch oder harmonisch wichtigen Noten zum Einsatz kommen sollte. Seit dem 19. Jahrhundert haben sich ganze Generationen von Spielern große Mühe gegeben, diesen natürlichen Unterschied zwischen Auf und Ab aufzuheben, als ob sie sich dieses „Fehlers“ schämten. Im Barockzeitalter wurde dieser Unterschied sehr vorteilhaft ausgenutzt und ist in jedem Takt dieser Sonaten zu spüren.

Es ist ernüchternd sich daran zu erinnern, dass nur sehr wenige der zahllos überlieferten Violinstimmen Fingersätze und noch weniger Strichbezeichnungen enthalten. Die Praxis, Bleistifte zu benutzen und in Noten hineinzuschreiben, gab es noch nicht. Bogenführung und Fingersätze wurden, sogar in Orchesterwerken, mit Hilfe eines „kollektiven Instinkts“ für das, was in der jeweiligen musikalischen und spieltechnischen Situation angemessen erschien, erarbeitet.

Andrew Manze

(Übersetzung: Petra Woodfull-Harris)

PERFORMANCE NOTE

In the spirit of eighteenth-century notation generally, the fingerings and bowings suggested here represent information rather than instruction, and are mostly based on appropriate, historical practices. They should, of course, be adapted by each player, in the case of fingerings, according to the size and strength of the hand, and, in the case of bowings, according to the type of bow being used.

Some of the technical differences between how the violin was played in Bach's time and 'modern' technique can affect the way the music eventually sounds. Today's players can either take these differences into consideration or ignore them, but nowadays few dispute that historically informed performance practices can help provide an insight into how this music might have been played in Bach's time.

FINGERINGS

Violinists in the eighteenth century did not use chin-rests or fitted shoulder pads, and many did not contact the violin with the chin at all but used their left hand to support it. In order to ensure that the instrument did not fall, shifting downwards was done in a variety of ways: during a rest or punctuation in the phrasing; during an open string; or else by step, with the left hand fingers and thumb 'crawling' down the fingerboard. (In this respect, shifting upwards is not a problem.) This left hand technique had several musical consequences:

1. The hand usually remained in the lowest available position. For example, the opening bars of all the present sonatas would not be played in anything other than first position. (All the fingerings here make the same assumption, that the player is in first position until another is marked.)

2. Open strings were used with less inhibition than nowadays, although good taste, then as now, should always prevail over dogma. An open metal string can sound more noticeably different from stopped notes than the open gut string Bach used.

3. Small shifts of one finger by a semitone or tone were more common than nowadays. The concept of numbered positions (1st, 2nd etc.) was then in its infancy so that the hand moved around the fingerboard in a more flexible way. For example, the notes in what is now called 1st and 2nd position were often covered by one hand position, with extensions and contractions to reach higher and lower. Bach often seems to expect the fourth finger to be able to reach a fifth above the first without shifting the whole hand.

The strings themselves were named, and thought of, as four individual 'voices', rather than one quartet: (in as-

ending order) *basso, tenore, canto, and cantino*. Bach's violin music is all written with one eye on the contrapuntal possibilities these voices offer. While it is not always possible to finger each voice on a different string, the idea of polyphony can be implied by the choice of string.

BOWING

Around 1700, a system of bowing patterns, known as the 'Rule of Down Bow', evolved from the dance music of seventeenth-century France in particular, and was in general use throughout eighteenth-century Europe. It was based on the physical properties of the bow, right arm and gravity with an added dose of commonsense, and it acknowledged that the down bow stroke is by nature heavier than the up, and should therefore be used on the first beat of every bar and on rhythmically or harmonically important notes. Since the nineteenth century, generations of players went to great lengths to iron out this natural difference between up and down, as if ashamed of an in-built design fault. In the baroque period, the difference was used to good advantage and makes its presence felt in every bar of these sonatas.

It is sobering to remember that, of the countless eighteenth-century violin parts which survive, very few contain fingerings, and even fewer have bowing indications. There was not yet a tradition of using pencils or writing on sheet music. So bowings and fingerings, even in orchestral music, were worked out by means of a collective instinct for what was appropriate to the music and the moment.

Andrew Manze