

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).

um 1725 vollendet war; Bach hat sich jedoch in mehreren Stadien bis gegen Ende seines Lebens um eine weitere Vervollkommnung dieser Werke bemüht und an zahlreichen Einzelheiten gefeilt. Trotz der einheitlichen satztechnischen Grundlage hat jede der Sonaten ihr eigenes charakteristisches Profil. Die Sonate I in h-Moll BWV 1014 eröffnet den Zyklus mit einem bemerkenswerten Experiment: In dem ausdrucksvollen Klagegesang des ersten Satzes wird durch Doppelgriffe in der Violine und die dreistimmige Faktur des Cembaloparts die Zahl der obligaten Stimmen zuweilen bis auf fünf erweitert. Die beiden schnellen Sätze realisieren die Trio-Idee in beispielhafter Weise, da sich hier alle drei Stimmen gleichberechtigt an der Verarbeitung des thematischen Materials beteiligen. Im dritten Satz werden die weitgespannten Kantilenen der beiden Oberstimmen (Violine und rechte Hand des Cembalos) über dem gleichmäßigen Puls des Basses entwickelt.

Die Sonate II in A-Dur (BWV 1015) besticht durch ihre heitere, lyrische Stimmung. Bei genauem Hinören zeigt sich jedoch, dass dies für Bach nicht notwendigerweise die Zurücknahme seiner kontrapunktischen Satztechnik bedeutete. Im Gegenteil: Der erste Satz beginnt als strenger dreistimmiger Kanon und der dritte verstärkt diese Tendenz, indem er über der beständigen Sechzehntelbewegung des Basses die beiden Oberstimmen durchgehend kanonisch führt. In den beiden schnellen Sätzen werden mit spielerischer Leichtigkeit die verschiedenartigsten Kunstgriffe der Fugentechnik vorgeführt.

Die Sonate III in E-Dur (BWV 1016) verbindet in allen vier Sätzen überlegene satztechnische Meisterschaft mit höchsten Ansprüchen an die Ausführenden. Das virtuose Element tritt im ersten Satz in den ausgedehnten Zweiunddreißigstel-Girlanden der Violine und dem dichten Cembalosatz hervor; im zweiten Satz lässt der geschwinde Allabreve-Takt die Einsätze des liedhaften Fugenthemas nur so vorbeihuschen. Das Adagio in cis-Moll erinnert in Tonfall und Stimmung an den in der gleichen Tonart stehenden konzentrierten Mittelsatz des E-Dur-Violinkonzerts, und der Schlusssatz reicht mit seinem kecken Passagenwerk fast bis an die Grenzen des Spielbaren.

Die Sonate IV in c-Moll (BWV 1017) realisiert die gebotene Unabhängigkeit der drei Partien, indem sie in den beiden langsamen Sätzen jeder Stimme ein eigenes rhythmisches Modell zuweist. So spielt die rechte Hand des Cembalos im ersten Satz eine gleichmäßige Figur aus Sechzehntelnoten, während in der linken gebrochene Dreiklänge in Achtelbewegung erklingen; die Violine entfaltet dazu einen ausdrucks-

vollen Klagegesang im Siciliano-Rhythmus. Die schnellen Sätze nähern sich hingegen der Fugenform an.

Der eigentümlich verhaltene Charakter der Sonate V in f-Moll (BWV 1018) wird maßgeblich durch den ausgedehnten Kopfsatz bestimmt, den eine der handschriftlichen Quellen als „Lamento“ bezeichnet. Über einer kontrapunktisch dicht gearbeiteten Begleitung im Cembalo entfaltet die Violine ihre breit ausgespannene Kantilene, die nur an wenigen Stellen auf die vom Cembalo entwickelte Motivilik Bezug nimmt. Die elegische Stimmung wird durch ein furioses Allegro unterbrochen, um in dem lyrischen Adagio erneut anzuklingen. Der dritte Satz weist in der ältesten Quelle (sowie auch in zwei späteren Abschriften) einen einfacheren Cembalo-Part auf, der spätestens um 1739/40 in seine komplexere endgültige Gestalt gebracht wurde. Das Werk wird von einem rhythmisch intrikaten Vivace beschlossen.

Das letzte Werk der Serie, die Sonate VI in G-Dur (BWV 1019), durchlief mehrere stark voneinander abweichende Fassungen. Bach verwischte in dieser Komposition die traditionellen Gattungsgrenzen von Sonate und Suite und vereinte Elemente aus beiden zu einem überaus originellen und eigenwilligen Ganzen. Das früheste greifbare Stadium (Frühfassung 1) ist in der Abschrift Johann Heinrich Bachs vertreten. Auf den raschen ersten Satz (hier mit der Tempobezeichnung „Vivace“ versehen) folgt eine einfachere Version des Largo. Es schließt sich ein rhythmisch intrikater Solosatz in e-Moll für das Cembalo an, den Bach später als Courante in die Partita BWV 830 integrierte. Nach einem knappen Triosatz in h-Moll enthielt das Werk noch einen als „Violino solo“ bezeichneten zweiteiligen Satz in g-Moll, von dem lediglich die Basslinie erhalten ist. Da der Satz jedoch weitgehend mit der Gavotte aus BWV 830 übereinstimmt, ist eine Rekonstruktion der Violinstimme ohne weiteres möglich. Das Werk schließt mit einer Wiederholung von Satz 1. Da J. S. Bach in der erwähnten Quelle die Sätze 3–5 selbst eintrug, ist anzunehmen, dass der hier vertretenen bereits eine deutlich andere Fassung voranging, aus der lediglich die Sätze 1 und 2 übernommen und mit Sätzen anderer Herkunft vereinigt wurden. Die möglicherweise um 1730 entstandene⁴ zweite erhaltene Fassung (Frühfassung 2) bietet eine stärker ausgearbeitete Version des zweiten Satzes und verzichtet auf die beiden mit der inzwischen gedruckten (1730) Partita BWV 830 korrespondierenden Sätze. Neu hin-

4 Vgl. H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 117.

zu tritt als dritter Satz die instrumentale Bearbeitung einer Arie (vielleicht Köthener Ursprungs), die um 1729/30 in den Kantaten „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ BWV 120a und „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120b verwendet wurde; der Satz verleiht dem Werk eine fast fremdartig wirkende sinnlich-kantable Qualität und unterstreicht den experimentellen Charakter dieser Sonate. In der späteren Fassung wurde dieser Ariensatz durch einen umfangreichen zweiteiligen Solosatz für das Cembalo ersetzt, gleichzeitig erfuhr das anschließende Adagio eine tiefgreifende Umarbeitung. Diese späteste Fassung muss nach dem Zeugnis einer Abschrift von Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola spätestens um 1739/40 vorgelegen haben.

DIE QUELLEN

Die Überlieferung der sechs Sonaten für Violine und Cembalo ist außerordentlich kompliziert. Sie erlaubt lediglich bruchstückhafte Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Zyklus und birgt zudem zahllose vertrackte Probleme, die nur zum Teil gelöst werden können. Als die Werke in den 1950er Jahren von Rudolf Gerber für die NBA ediert wurden, ließen sich viele der Quellen noch nicht richtig einordnen und bewerten. Aus diesem Grund erscheint es angebracht, die wichtigsten, d.h. für die Textredaktion maßgeblichen Handschriften unter Berücksichtigung der seit dem Erscheinen des Kritischen Berichts zu NBA VI/1 gewonnenen Neuerkenntnisse erneut zu beschreiben.⁵

A. Abschrift des Cembalo-Parts von der Hand Johann Heinrich Bachs, geschrieben 1725, mit Zusätzen von Johann Sebastian Bach (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach St 162*; = NBA VI/1, Quelle E).⁶

Die Quelle trägt auf S. 1 den folgenden Titel: *Sei Sounate | â | Cembalo certato è | Violino Solo, col | Basso per Viola da Gamba accompagnato | se piace | Composte | da | Giov: Sebast: Bach.* Die zugehörige Violinstimme fehlt; stattdessen liegen auf vier Einzelbögen später hinzugefügte Violinstimmen zu den Sonaten 1–4 vor, die um 1727/28 von Georg Ludwig Heinrich Schwanberg angefertigt wurden und anscheinend ursprünglich in einen anderen Zusammenhang gehörten.

⁵ Eine erschöpfende Diskussion der Quellen würde den hier zur Verfügung stehenden Raum sprengen und muss einer speziellen Studie vorbehalten bleiben.

⁶ Zur Identifizierung der Schreiber und Einordnung der Quelle siehe ausführlich H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 110–119.

Die Cembalostimme scheint nach Bachs Tod zunächst in den Besitz seines Sohnes Johann Christoph Friedrich gelangt zu sein; hierauf deutet die von diesem am Fuß der Titelseite angebrachte Notiz „NB diese Trio hat er vor seinem Ende componiret“.⁷ Die weitere Überlieferung der Handschrift ist ungewiss; im frühen 19. Jahrhundert gehörte sie offenbar zum Quellenbesitz des Leipziger Verlags C. F. Peters, wurde dann von Franz Hauser erworben und gelangte mit dessen Sammlung 1904 in die Berliner Bibliothek.

J. S. Bachs Eintragungen in die Cembalostimme beschränken sich auf die Niederschrift von Sonata VI (Frühfassung 1). Von seiner Hand stammen die Tempogabe zu Satz 1, zwei Triller in Satz 2, der vollständige Notentext der Sätze 3–5 sowie die abschließende Anweisung zur Wiederholung von Satz 1.

B. Abschrift von Johann Friedrich Agricola, entstanden um 1739/40 und nach 1741 (Berlin, Universität der Künste, *6138/21*; nicht für NBA VI/1 berücksichtigt).

Die Handschrift besteht aus mehreren, zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen Teilen, die sich anhand von Wasserzeichen und Schriftmerkmalen der Leipziger und der Berliner Zeit Agricolas zuordnen lassen⁸:

1. Cembalo-Part der Sonaten IV–VI, geschrieben um 1739/40;
2. Partitur der Sonaten I–V, geschrieben nach Herbst 1741 (vermutlich aber nicht später als 1750);
3. Violinstimme zu Sonata VI, geschrieben nach Herbst 1741 (vermutlich aber nicht später als 1750);
4. Violinstimme zu Sonata II und III, von der Hand eines namentlich nicht bekannten Berliner Kopisten.

Die Teilquellen 2–4 stellen vermutlich Kopien auf der Basis von (einstmals vollständigen) Abschriften dar, die Agricola während seiner Leipziger Studienzeit für den eigenen Gebrauch anfertigte. Anhand der Lesarten lässt sich feststellen, dass Bach – abgesehen von einigen Änderungen in der Bassstimme von Satz 2 der A-Dur-Sonate – die Gestalt der Sonaten I–IV bis etwa 1739/40 weitgehend beibehielt und lediglich die beiden letzten Werke schon in ihre endgültige Gestalt gebracht hatte. Agricolas Abschrift mag etwa zu der Zeit entstanden sein, als Bach die gebundene Sech-

⁷ Diese Bemerkung soll wohl besagen, dass Bach sich noch in seiner letzten Lebenszeit mit der Überarbeitung des Zyklus beschäftigte.

⁸ Näheres hierzu bei Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, in: *Bach-Jahrbuch* 56 (1970), S. 44–65.

zehntelfigur im Schlusssatz der Sonata I veränderte, denn die Handschrift teilt im Haupttext die ältere Fassung, die jüngere hingegen in Form einer auf italienisch formulierten Bemerkung mit. Die unter 2. genannte Partitur trägt auf der ersten Seite folgenden Titel: *Sei | Sonate | a | Cembalo concertato e Violino solo | dal S^e | Giovanni Sebastiano Bach.*

Die Handschriften stammen aus der Sammlung von Ernst Rudorff und gelangten vermutlich über Joseph Joachim in die Bibliothek der damaligen Hochschule für Musik in Berlin.

C. Abschrift in Stimmen von der Hand des Berliner Kopisten Schlichting, entstanden um 1745, mit Eintragungen von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach St 463–468*; = NBA VI/1, Quelle F).

Über die Person des Kopisten sind keine näheren Angaben bekannt; möglicherweise ist er identisch mit dem Berliner Kammergerichtsrat Johann Friedrich Ernst Schlichting († 1775), der von 1756 bis Anfang 1766 Mitglied des Berliner Montagsklubs war.⁹ Seine Tätigkeit für C. P. E. Bach fällt in die 1740er und frühen 1750er Jahre. Als Handhabe für eine genauere Datierung können Eintragungen C. P. E. Bachs in die Cembalostimme der ersten Sonate gelten, die dieselben Schriftmerkmale aufweisen wie seine Autographe aus der Zeit um 1743 bis etwa 1747.¹⁰ Fünf der sechs Stimmensätze (*Mus. ms. Bach St 463–465* und *467–468*) versah C. P. E. Bach in seiner Hamburger Zeit mit Umschlägen, deren Vorderseiten er mit modernisierten Werktiteln beschriftete (*Trio | fürs obligate Clavier und eine Violine | von | J. S. B.*). Die Quellen kamen mit der Auktion von C. P. E. Bachs Nachlass 1805 in den Besitz des Altonaer Sammlers Casper Siegfried Gähler (1747–1825), aus dessen Nachlass sie Georg Poelchau erwarb. Durch diesen gelangten die Quellen in die Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin, die sie 1855 an die damalige Königliche Bibliothek verkaufte.

Die Abschriften Schlichtings vertreten etwa den gleichen Entwicklungsstand der Trios wie die Kopien Agricolas, wenngleich sie zu diesen in keinem direkten Abhängigkeitsverhältnis stehen. Lediglich für die erwähnte Sechzehntelfigur in Satz 4 von Sonata I bietet Schlichting ausschließlich die spätere Form. Ein auf-

fälliges Merkmal der Quelle sind die relativ zahlreichen Verzierungszeichen. Da sie von Schlichting offenbar in einem Zug mit seiner Niederschrift des Notentexts kopiert wurden, scheinen sie bereits in seiner Vorlage enthalten gewesen zu sein, eine endgültige Klärung ihrer Authentizität ist jedoch nicht möglich. Problematisch ist vor allem, dass Schlichting fast durchweg Mordente verwendet – selbst an Stellen, wo eigentlich nur ein regulärer Triller gemeint sein kann. Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass die Bezeichnung des ersten Satzes von BWV 1017 in der Cembalostimme von der Hand des zum Kreis um Johann Philipp Kirnberger und Prinzessin Anna Amalia gehörenden und um 1770/80 tätigen Kopisten Anonymus 401 stammt; offenbar standen Schlichtings Abschriften also für einen Vergleich mit der Abschrift der Amalienbibliothek (siehe unten unter E 2) zur Verfügung, bei dem jedoch offenkundig keine der Lesarten Schlichtings übernommen wurden.

D. Partiturbabschrift von Johann Christoph Altnickol, entstanden vermutlich zwischen 1747 und 1750/51 (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 229*; = NBA VI/1, Quelle A).

Der Sammelband umfasst neben BWV 1014–1019 noch Abschriften der Flötensonate h-Moll BWV 1030 sowie von C. P. E. Bachs Triosonate F-Dur Wq 154. Der einheitliche Befund von Altnickols Handschrift lässt vermuten, dass alle Stücke in einem Zuge oder zumindest ohne größere zeitliche Unterbrechung eingetragen wurden. Da das letztgenannte Werk erst 1747 entstand, ergibt sich hieraus ein gesicherter Terminus post quem. Darüberhinaus ist zu berücksichtigen, dass das Wasserzeichen des verwendeten Papiers (a. C & I HONIG, b. Heraldische Lilie) für Altnickols Leipziger Abschriften untypisch ist und somit eher auf seine Naumburger Periode (ab September 1748) deutet. Schließlich erlauben zwei von Johann Gottfried Müthel nachgetragene Satzbezeichnungen (BWV 1015, Satz 2, und BWV 1019, Satz 3), die Entstehungszeit der Quelle nicht später als 1750/51 festzulegen, da Müthel sich zu dieser Zeit als Schüler Altnickols in Naumburg aufhielt.

Altnickols Abschrift repräsentiert das späteste Stadium des Zyklus und berücksichtigt offenbar Revisionen, die von Bach noch nach 1745 vorgenommen wurden. Trotz des weitgehend zuverlässig wiedergegebenen Notentexts lässt die Quelle hinsichtlich Artikulations- und Verzierungszeichen viele Fragen offen. Auch fehlen verschiedene Satzbezeichnungen, die in der Vorlage eigentlich enthalten gewesen sein müss-

⁹ Vgl. *Der Montagsklub zu Berlin 1749–1899. Fest- und Gedenkschrift zu seiner 150sten Jahresfeier*, Berlin 1899, S. 114–115.

¹⁰ Speziell die Form des Bassschlüssels (2. Akkolade von Satz 2) wurde von ihm schon 1749 nicht mehr verwendet.

ten. Es scheint, als habe Altnickol nach der Kopieaufnahme auf einen nochmaligen Vergleich mit der – ihm vielleicht nur für kurze Zeit zur Verfügung gestellten – Vorlage verzichtet.

E1. Partiturabschrift eines unbekanntem Berliner Kopisten, vermutlich aus dem Besitz des Kirnberger-Schülers Johann Abraham Peter Schulz stammend, entstanden wohl um 1770 (Königliche Bibliothek Kopenhagen, Weyses Samling; = NBA VI/1, Quelle C).

E2. Partiturabschrift des Berliner Kopisten Anonymus 401, um 1770, aus dem Besitz von Johann Philipp Kirnberger stammend (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Am.B.* 61; = NBA VI/1, Quelle D).

Die beiden vorgenannten Quellen stimmen in ihren Lesarten fast völlig überein. Da kleinere Differenzen eine direkte Abhängigkeit ausschließen, ist anzunehmen, dass sie auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Die Kopenhagener Abschrift gibt gegenüber der Quelle aus der Amalienbibliothek offenbar die Artikulation und vor allem die Verzierungszeichen zuverlässiger wieder (zum Beispiel werden in letzterer häufig – musikalisch wenig sinnvolle – Mordente anstelle von Trillern verwendet).

Die beiden Abschriften geben die Sonaten I–V im wesentlichen in ihrer älteren, in *St 162* vertretenen Gestalt wieder. Die Sonate VI erscheint hingegen in der mittleren, vielleicht um 1730 anzusetzenden Frühfassung 2. Ferner sei angemerkt, dass die beiden Quellen am Schluss des fünften Satzes von Sonate VI nicht die für Frühfassung 1 (*St 162*) belegte Anweisung zur Wiederholung des Kopfsatzes enthalten. Möglicherweise fehlte eine entsprechende Notiz bereits in der Vorlage (oder sie war für die Kopisten nicht verständlich). In *Am.B.* 61 wurde der Vermerk „ab Initio repetat. et claudat“ später von Johann Philipp Kirnberger nachgetragen.

F. Abschrift des Cembalo-Parts von der Hand eines unbekanntem Berliner Kopisten (Sonata I–IV) und von Johann Friedrich Hering (Sonata V–VI), entstanden wohl um 1770/80 (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach St 403*; = NBA VI/1, Quelle G); die zugehörige Violinstimme fehlt.

Die Handschrift wurde 1887 von der damaligen Königlichen Bibliothek Berlin vermutlich aus dem Nachlass von Eduard Grell erworben. Als Wasserzeichen lassen sich ein sechszackiger Stern und das Mono-

gramm FR erkennen. Der Schreiber der ersten vier Sonaten ist gelegentlich in Aufführungsmaterialien nachweisbar, die auf Veranlassung des Berliner Musikers J. F. Hering entstanden. Für die Abschrift der ersten vier Sonaten scheint *St 162* oder eine dieser sehr eng verwandte Zwischenquelle zur Verfügung gestanden zu haben. Dies ist mit der frühen Provenienz von *St 162* zwar nur schwer in Einklang zu bringen, doch sei darauf hingewiesen, dass Hering offenbar auch mit dem Bückeburger Bach in Verbindung stand und die Vorlage von ihm ausgeliehen haben könnte, falls sie zu diesem Zeitpunkt nicht bereits in andere Hände gelangt war. Die nachgetragenen Sonaten V und VI scheinen hingegen auf die Abschriften Agricolas zurückzugehen.

G. Partiturabschrift eines unbekanntem Berliner Kopisten, entstanden wohl nach 1800 (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 426*; = NBA VI/1, Quelle B).

Bei dieser Quelle handelt es sich wohl um eine Spartierung der Stimmenabschriften Schlichtings; möglicherweise wurden noch andere Quellen zum Vergleich herangezogen.

Schließlich liegen einzelne Sonaten noch in separaten Stimmenabschriften vor, die für die Textredaktion aber kaum von Bedeutung sind:

- Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Ms. Thulemeier 5*: Partiturabschrift von BWV 1016 (Titel: *Sonata | Terza | pro | Cembalo | ex E# | Partitur | di | Joh. Sebast. Bach*; Schreiber: Schlichting und ein unbekannter Kopist; vermutlich aus dem Besitz von Christoph Nichelmann)
- Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *N. Mus. ms. 10493*: Abschrift der Cembalostimme zu BWV 1016 (Schreiber: namentlich nicht bekannter Schreiber, Berlin, um 1780; aus dem Besitz von Sara Levy)
- Bach-Archiv Leipzig, *Rara II*, 52: Abschrift in Stimmen von BWV 1019 (Titel: *Nº: 6. | [Incipit] | TRIO. in G. dur. | VIOLINO SOLO Obligato | CEMBALO CONCERTATO. | da | GIOVANNI BATTISTA BACH | FRIDERIQUE WILHELMINE | ALBERTINE, Comtesse | de Schaumbourg Lippe | Allverdissen | 1759*; Schreiber: unbekannt)
- Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, *Cod. Mus. II*, fol. 251: Abschrift in Stimmen von BWV 1019 (aus Besitz Sara Levy; weitere Einzelheiten nicht ermittelt)

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.

strument. By having the harpsichord take one of the two upper voices in the right hand and the bass in the left, it now became possible for two players to produce a three-voiced compositional fabric. In order to distinguish the three voices more clearly in timbre, Bach gave the performers the liberty to reinforce the bass line with a viola da gamba.

The fact that Bach's trios continue to occupy a towering position in the history of the genre can easily blind us to the fact that, all in all, he wrote very few examples of this species. Besides a few isolated pieces, these examples include the six organ trios (BWV 525–530), the three flute sonatas (BWV 1030–1032), the three sonatas for viola da gamba (BWV 1027–1029), and above all the present collection of six sonatas for violin and harpsichord (BWV 1014–1019). As can be seen from the various combinations of instruments, the trio texture is not bound to any particular scoring; rather, it functions as what we might call an abstract compositional principle whose acoustical realization was often governed by extrinsic circumstances. Thus, the same composition could appear as an instrumental number in a church cantata, with a sprightly scoring for oboe d'amore, viola da gamba, and continuo (BWV 76/8), and as an introduction to an organ trio (BWV 528/1). Similarly, the Trio Sonata for Two Flutes and Continuo (BWV 1039) and its parallel version for viola da gamba and obbligato harpsichord (BWV 1027) are merely two contrasting realizations of the same compositional substance.

Revealingly, none of Bach's six violin sonatas appears in a parallel version with a different scoring. For a long time it was presumed that these six pieces proceeded from "genuine" trio sonatas for two melody instruments and basso continuo. However, this hypothesis can at best be true only for a few of their movements. Even the earliest source – a harpsichord part written out in the hand of Bach's nephew Johann Heinrich Bach some time around 1725 – calls for an obbligato use of the keyboard. The only indication that the work might have had a history antedating the extant sources might be the term "Violino I" prefixed to the first sonata in a copy written out by Bach's pupil Johann Friedrich Agricola. On the other hand, the idiomatic handling of the keyboard in the first movement of Sonata No. 3 and in the slow movements of Sonatas Nos. 4 and 5, hardly conveys the impression that they were based on earlier versions for a different set of instruments. In these and other movements from this cycle, Bach struck out on paths in the personal and idiomatic treatment of the parts – especially

the harpsichord – that would not become commonplaces of trio writing until the latter half of the eighteenth century.

The Six Sonatas for Violin and Obligato Harpsichord form a unified cycle that was completed no later than 1725. However, to the end of his days Bach continued in several stages to perfect their workmanship and to polish many of their details. Despite their uniform compositional fabric, each of the sonatas has its own distinctive profile. Sonata No. 1 in B minor (BWV 1014) opens the cycle with a remarkable experiment: the first movement is an expressive *lamento* in which the number of real voices sometimes expands to as many as five through double-stops in the violin and a three-voice texture in the harpsichord. The two fast movements realize the trio ideal in exemplary fashion, with all three voices developing the thematic material on an equal basis. In the third movement, the two upper parts (the violin and the right hand of the harpsichord) produce broadly arching cantilenas over a steady pulse in the bass.

Sonata No. 2 in A major (BWV 1015) is noteworthy for its fetchingly cheerful lyricism. On close hearing, however, it turns out that this did not necessarily cause Bach to restrain his contrapuntal artistry. On the contrary, the first movement opens the work with a rigorous three-voice canon, and the third follows suit by allowing the upper parts to unfold entirely in canon over an unbroken sixteenth-note motion in the bass. The two fast movements present a very wide array of fugal devices with a masterly lightness of touch.

Sonata No. 3 in E major (BWV 1016) combines consummate craftsmanship and supreme demands on the performer in all four movements. In the first movement, the virtuoso element comes to the fore in the extended thirty-second-note roulades in the violin and the dense texture of the harpsichord, while the brisk *alla breve* of the second movement causes the entrances of the tuneful fugue subject to whisk by in a trice. The C-sharp minor Adagio recalls the concise middle movement of the E major Violin Concerto in its mood and inflection (both movements are in the same key), while the finale, with its saucy passage-work, borders almost on the unplayable.

Sonata No. 4 in C minor (BWV 1017) does justice to the requisite independence of the three parts by assigning each of them its own rhythmic pattern in the two slow movements. In the first movement, for example, an even sixteenth-note figure appears in the right hand of the harpsichord while the left plays broken triads in an eighth-note motion and the violin

adds an expressive lament in a siciliano rhythm. In contrast, the fast movements approximate the form of a fugue.

The strangely subdued character of Sonata No. 5 in F minor (BWV 1018) is primarily defined by its lengthy opening movement, which is marked “Lamento” in one of the handwritten sources. Supported by a rich contrapuntal texture in the accompanying harpsichord, the violin unfolds a spacious melody that seldom relates to the motivic material developed by the harpsichord. The elegiac mood is interrupted by a furious Allegro only to return in the lyrical Adagio. In the earliest source (and in two later copies), the third movement appears with a simplified harpsichord part that attained its more complex final form no later than 1739–40. The sonata ends in a rhythmically intricate Vivace.

The final work in the series, Sonata No. 6 in G major (BWV 1019), passed through several highly contrasting versions. In this piece, Bach blurs the traditional generic boundaries between sonata and suite, combining elements from both into a truly original and idiosyncratic whole. The earliest extant stage (Early Version 1) has come down to us in a copy written out by Johann Heinrich Bach. Here the quick opening movement, marked “Vivace,” is followed by a simpler version of the Largo and a rhythmically intricate movement in E minor for solo harpsichord (Bach later incorporated this movement as a courante in the Partita BWV 830). After a terse trio movement in B minor, the sonata presents another binary movement in G minor, marked “Violino solo,” of which only the bass line has survived. However, as the movement is largely identical to the gavotte from BWV 830, the violin part can be reconstructed with little effort. The sonata ends with a repeat of the opening movement. As Bach himself entered movements 3 to 5 in the above-mentioned source, we may safely assume that this version was preceded by a quite different one of which he adopted only movements 1 and 2 and combined them with others of a different provenance. The second surviving version (Early Version 2) may have originated in or around 1730.⁴ It presents a heavily rewritten version of movement 2 and dispenses with the two movements corresponding to those in the Partita BWV 830, which by now had already appeared in print (1730). As a third movement, they are now joined by an instrumental arrangement of an aria (perhaps dating from Bach’s

4 See H.-J. Schulze: *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* (Leipzig and Dresden, 1984), p. 117.

Cöthen period) that was used around 1729–30 in the cantatas *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* (BWV 120a) and *Gott, man lobet dich in der Stille* (BWV 120b). This movement underscores the experimental nature of the sonata by imparting an almost foreign quality of sensual cantabile. In the later version, the movement was replaced by a lengthy binary movement for solo harpsichord and the concluding Adagio was heavily revised. According to the testimony of a copy in the hand of Bach’s pupil Johann Friedrich Agricola, this last version must already have existed by 1739–40.

THE SOURCES

The source tradition of the Six Sonatas for Violin and Harpsichord is extraordinarily complex. It grants us only cursory glimpses into the genesis of the cycle while harboring a great many convoluted problems, not all of which can be solved. When Rudolf Gerber came to edit these works for the *Neue Bach-Ausgabe* (NBA) in the 1950s, many of the sources had still not been properly classified and evaluated. For this reason, it seems advisable here to present new descriptions of the major sources – that is, those of crucial importance for a redaction of the text – while taking into account the discoveries that have emerged since the publication of the *Kritischer Bericht* to NBA VI/1.⁵

A. Manuscript copy of the harpsichord part in the hand of Johann Heinrich Bach, written in 1725, with additions by Johann Sebastian Bach (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach St 162*); source E in NBA VI/1.⁶

This source has the following title on page 1: *Sei Sounate | â | Cembalo certato è | Violino Solo, col | Basso per Viola da Gamba accompagnato | se piace | Composte | da | Giov: Sebast: Bach*. The associated violin part is missing; instead, violin parts for Sonatas Nos. 1–4 were added at a later date on four loose leaves. These latter parts were prepared by Georg Ludwig Heinrich Schwanberg some time around 1727–8 and evidently originated in a different context.

After Bach’s death, the harpsichord part apparently passed to his son Johann Christoph Friedrich, as is suggested by the note he added to the bottom of the title

5 An exhaustive discussion of the sources would exceed the brief of this edition and must be set aside for a special study.

6 A detailed account of the identities of the scribes and a classification of the source can be found in H.-J. Schulze: *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* (Leipzig and Dresden, 1984), pp. 110–19.

page: “NB: He composed this trio before his death.”⁷ Thereafter the manuscript’s subsequent history is uncertain. It apparently numbered among the source holdings of the publishing house of C. F. Peters, Leipzig, in the early nineteenth century, after which it was acquired by Franz Hauser and passed with the rest of his collection to the Berlin library in 1904.

J. S. Bach’s annotations in the harpsichord part are limited to the copy of Sonata No. 6 (Early Version 1). The tempo mark for the opening movement is in his hand, as are two trills in movement 2, the complete musical text of movements 3 to 5, and the final instruction to repeat the opening movement.

B. Manuscript copy by Johann Friedrich Agricola, written some time around 1739–40 and after 1741 (Berlin, Universität der Künste, 6138/21); not used for NBA VI/1.

This manuscript consists of several sections written at different times. An examination of their watermarks and handwriting places them in Agricola’s Leipzig and Berlin periods.⁸ The source contains:

1. a harpsichord part for Sonatas Nos. 4–6, written some time around 1739–40;
2. the score of Sonatas Nos. 1–5, written after autumn 1741 but presumably no later than 1750;
3. the violin part for Sonata No. 6, written after autumn 1741 but presumably no later than 1750; and
4. the violin part for Sonatas Nos. 2 and 3, written in the hand of an unknown Berlin copyist.

Partial sources 2 through 4 are presumably copies taken from formerly complete copyists’ manuscripts that Agricola prepared for his personal use during his years of study in Leipzig. To judge from the readings they contain, Bach largely retained the shape of Sonatas Nos. 1 to 4 until roughly 1739–40, apart from a few changes in the bass part to movement 2 of the A major Sonata. By that time, only the final two sonatas had assumed their final shape. Agricola’s manuscript may have originated roughly at the same time that Bach altered the slurred sixteenth-note figure in the finale of Sonata No. 1, for the manuscript hands down the earlier version in the main body of the text and the later version in the form of an annotation in Italian. The score listed above under item 2

⁷ This remark probably implies that Bach was still occupied with reworking the cycle in the final years of his life.

⁸ For further information see Alfred Dürr: “Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas”, *Bach-Jahrbuch* 56 (1970), pp. 44–65.

bears the following title on its opening page: *Sei | Sonate | a | Cembalo concertato e Violino solo | dal Sr | Giovanni Sebastiano Bach.*

The manuscripts stem from the collection of Ernst Rudorff and presumably arrived in the library of the former Musikhochschule, Berlin, via Joseph Joachim.

C. Set of parts in the hand of the Berlin copyist Schlichting, prepared some time around 1745, with annotations in the hand of Carl Philipp Emanuel Bach (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach St 463–468*); source F in NBA VI/1.

Nothing is known about the identity of the copyist. He may have been Johann Friedrich Ernst Schlichting (d. 1775), a counselor at the Berlin Superior Court of Justice who was also a member of the Berlin *Montagsklub* (“Monday Club”) from 1756 to early 1766⁹ and who did work for C. P. E. Bach during the 1740s and early 1750s. One item of evidence for a more precise date might be C. P. E. Bach’s annotations in the harpsichord part of Sonata No. 1, which reveal the same handwriting features as are found in his autographs from 1743 until roughly 1747.¹⁰ During his Hamburg years, C. P. E. Bach also added dustcovers to five of the sets of parts (*Mus. ms. Bach St 463–465* and *467–468*) and wrote modernized titles for them on the front covers (*Trio | fürs obligate Clavier und eine Violine | von | J. S. B.*). When C. P. E. Bach’s posthumous papers were sold at auction in 1805, the sources passed to the Altona collector Casper Siegfried Gähler (1747–1825). They were then acquired from Gähler’s estate by Georg Poelchau, from whom they entered the holdings of the library of the Berlin Singakademie, which in turn sold them to what was then the Royal Library in 1855.

Schlichting’s copies present the trios at roughly the same evolutionary stage as the Agricola MSS, with which however they are not directly related. The only time he used the later form of the above-mentioned sixteenth-note figure occurs in the fourth movement of Sonata No. 1. One striking feature of this source is its relatively large number of embellishment signs. As Schlichting evidently copied them out in one go when he wrote the musical text, they were apparently already present in his master copy. However, it is not possible to say anything conclusive about their authorship. The most serious difficulty is that Schlichting

⁹ See *Der Montagsklub zu Berlin 1749–1899: Fest- und Gedenkschrift zu seiner 150sten Jahresfeier* (Berlin, 1899), pp. 114–5.

¹⁰ In particular, the shape of the bass clef (second system of movement 2) had already been abandoned by 1749.

used mordents almost throughout the entire manuscript, even in passages where an ordinary trill can only have been intended. Finally, it should be noted that the title of the first movement of BWV 1017 was added to the harpsichord part in the hand of Anonymous 401, a copyist who belonged to the circle of Johann Philipp Kirnberger and Princess Anna Amalia and who was active around 1770 to 1780. Thus, Schlichting's copies were evidently available for comparison with the copy in Anna Amalia's library (see item E2 below), although the scribe obviously rejected all of Schlichting's alternative readings.

D. Manuscript score in the hand of Johann Christoph Altnickol, presumably written some time between 1747 and 1750–51 (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 229*); source A in NBA VI/1.

Besides BWV 1014–1019, this miscellany also contains copies of the B minor Flute Sonata (BWV 1030) and C. P. E. Bach's Trio Sonata in F major (Wq 154). The uniform findings in Altnickol's MS suggest that all the pieces were written out in one go, or at least without lengthy interruptions. As the last-named piece was only composed in 1747, we have a secure *terminus post quem* for the manuscript's date. Moreover, it should be borne in mind that the watermark of the paper (a. C & I HONIG, b. heraldic lily) was untypical of Altnickol's Leipzig manuscripts and thus tends to point in the direction of his Naumburg period, which began in September 1748. Finally, two titles added by Johann Gottfried Müthel (to movt. 2 of BWV 1015 and movt. 3 of BWV 1019) allow us to give the source a *terminus ante quem* of 1750–51, the years in which Müthel studied with Altnickol in Naumburg.

The Altnickol MS represents the latest stage in the cycle's evolution and evidently takes into account Bach's post-1745 revisions. Despite the general reliability of its musical text, it leaves open many questions of articulation and embellishment and also lacks various movement headings that would normally have been found in the master copy. It would seem that Altnickol, after preparing his copy, did not make a final comparison with the master, which may only have been available to him for a brief period of time.

E1. Manuscript score, prepared by an unknown Berlin copyist some time around 1770 and presumably stemming from the library of Kirnberger's pupil Johann Abraham Peter Schulz (Royal Library, Copenhagen, Weyse Collection); source C in NBA VI/1.

E2. Manuscript score, prepared by the Berlin copyist Anonymous 401 some time around 1770 and stemming from the library of Johann Philipp Kirnberger (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Am.B. 61*); source D in NBA VI/1.

These two sources are virtually identical in their textual readings, but their minor discrepancies preclude the possibility that one was prepared directly from the other. It may therefore be assumed that they derive from a common master copy. The Copenhagen MS is evidently more reliable in its transmission of articulation signs, and especially of embellishments, than the copy from the Anna Amalia Library, which for example frequently uses musically illogical mordents in lieu of trills.

The two manuscripts basically present Sonatas Nos. 1 to 5 in the earlier versions found in *St 162*. In contrast, Sonata No. 6 appears in the intermediate Early Version 2, perhaps dating from some time around 1730. It should also be mentioned that neither source contains, at the end of the fifth movement of Sonata No. 6, the instruction to repeat the opening movement found in Early Version 1 (*St 162*). This or a similar instruction may have been missing in the master copy or was unintelligible to the copyist. The annotation "ab Initio repetat. et claudat" in *Am.B. 61* was added later by Johann Philipp Kirnberger.

F. Manuscript harpsichord part in the hands of an unknown Berlin copyist (Sonatas Nos. 1–4) and Johann Friedrich Hering (Sonatas Nos. 5–6), probably dating from some time around 1770 (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach St 403*); source G in NBA VI/1. The associated violin part is missing.

This manuscript was acquired by what was then the Royal Library in Berlin in 1887, presumably from the posthumous papers of Eduard Grell. The watermarks are a six-pointed star and the monogram FR. The hand of the scribe of the first four sonatas is occasionally found in performance materials prepared at the behest of the Berlin musician J. F. Hering. These first four sonatas were apparently copied out from *St 162* or a very closely related intermediate source. Although this fact is difficult to reconcile with the early provenance of *St 162*, it should be remarked that Hering apparently maintained contacts with Bach's son Johann Christoph Friedrich – the "Bückeburg Bach" – and may have borrowed the master copy from him, assuming that it had not already changed ownership by that time. In contrast, Sonatas Nos. 5

and 6 were added at a later date and seem to be based on the Agricola MSS.

G. Manuscript score by an unknown Berlin copyist, probably prepared after 1800 (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 426*); source B in NBA VI/1.

This source is probably a copy of Schlichting's handwritten set of parts laid out in score, although other sources may have been consulted for purposes of comparison.

Finally, some of the sonatas have been handed down in separate sets of handwritten parts that are of minimal relevance to a redaction of the text. These manuscripts include:

Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Ms. Thulemeier 5*: a copyist's manuscript in score of BWV 1016 bearing the title *Sonata | Terza |*

pro | Cembalo | ex E# | Partitur | di | Joh. Sebast. Bach. The scribes were Schlichting and an unknown copyist; the manuscript presumably stems from the library of Christoph Nichelmann.

Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *N. Mus. ms. 10493*: a copyist's manuscript of the harpsichord part to BWV 1016, written out by an anonymous scribe in Berlin some time around 1780 and deriving from the library of Sara Levy.

Bach Archive, Leipzig, *Rara II, 52*: a set of handwritten parts for BWV 1019 bearing the title *No: 6. | [incipit] | TRIO. in G. dur. | VIOLINO SOLO Obligato | CEMBALO CONCERTATO. | da | GIOVANNI BATTISTA BACH | FRIDERIQUE WILHELMINE | ALBERTINE, Comtesse | de Schaumbourg Lippe | Allverdisen | 1759.* The identity of the scribe is unknown.

Stuttgart, Württemberg State Library, *Cod. Mus. II, fol. 251*: a set of handwritten parts for BWV 1019 from the library of Sara Levy. No further details are known.

EDITORIAL NOTE

Like Rudolf Gerber's edition for the *Neue Bach-Ausgabe*, this edition is based on the manuscript copy written in the hand of Bach's pupil Johann Christoph Altnickol (source **D**), which represents the last stage of this cycle of sonatas and thus apparently contains Bach's "definitive text". This source, as already mentioned, is reliable only with regard to the pitches and durations in the musical text and has grave shortcomings with regard to dynamics, articulation, embellishments, and the titles of the movements. It therefore seemed especially advisable to regard the slightly earlier copies in the hand of Bach's pupil Johann Friedrich Agricola (source **B**), and those formerly in the library of Carl Philipp Emanuel Bach (source **C**), as virtually equal in significance. For purposes of comparison, we also consulted a copy of the harpsichord part prepared in the Bach household by Johann Heinrich Bach, with enclosed violin parts for Sonatas Nos. 1 to 4 (source **A**), even though this source, being unrevised and sometimes highly unreliable, adds little

to our knowledge of Sonatas Nos. 1 to 5. Substantive textual departures in these sources are reproduced in the present edition in square brackets (for embellishments, appoggiaturas, and accidentals) or on ossia staves. The Comments are limited to itemizing essential departures from the musical text presented in this publication and makes no attempt to be a complete catalog of alternative readings. In particular, we have refrained from listing the many discrepancies in the placement of accidentals, appoggiaturas, and dynamic signs; nor do we give anything more than a summary account of the frequently inaccurate and inconsistent articulation marks. Only conflicting patterns of articulation are discussed in greater detail. Similarly, we do not mention obvious slips of the pen. A comprehensive list of alternative readings can be found on pages 143–212 of the *Kritischer Bericht* to NBA VI/1.

Peter Wollny
(translated by J. Bradford Robinson)

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