

J. S. BACH

Drei Sonaten
für Violoncello und Cembalo

Three Sonatas
for Violoncello and Harpsichord

nach / according to
BWV 1027–1029

Herausgegeben von / Edited by
Hans Eppstein

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe
Urtext of the New Bach Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5210

INHALT / CONTENTS

Sonata G-Dur / in G major BWV 1027	3
Sonata D-Dur / in D major BWV 1028	21
Sonata g-Moll / in G minor BWV 1029	36

Einrichtung der Violoncello-Stimme / Preparation of the Violoncello part: Claude Génétay
Aussetzung des Continuo in einigen Takten der Sonaten BWV 1028 und 1029 / Realization of the continuo
in a few pertaining bars of Sonatas BWV 1028 and 1029: Stefan Altner

Einzelausgabe aus: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben vom
Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie VI, Band 4:
Drei Sonaten für Viola da gamba und Cembalo (BA 5063), vorgelegt von Hans Eppstein.

Separate edition taken from: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the
Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen and the *Bach-Archiv* Leipzig, Series VI, Volume 4:
Drei Sonaten für Viola da gamba und Cembalo (BA 5063), edited by Hans Eppstein.

© 1984, 1987 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
7. Auflage / 7th Printing 2006

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Durchgesehene Auflage / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN M-006-50703-0

VORWORT

Johann Sebastian Bachs drei Sonaten für Gambe und obligates Cembalo, die in diesem Heft in einer Fassung mit Violoncello vorgelegt werden, sind nur als Einzelwerke überliefert. Weder Quellenbefund noch Stil deuten darauf hin, dass die Werke als ein zusammengehöriges Opus in der Art der sechs Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019 zu betrachten sind. Gemeinsam ist den drei Sonaten jedoch, dass sie – z. T. nachweisbar, z. T. nur mutmaßlich – nicht für diese Besetzung konzipiert waren, sondern Transkriptionen von Werken anderer Besetzung sind. Die musikalische Substanz wurde bei der Transkription nicht angetastet, so dass der künstlerische Rang der Gambensonaten unbestritten ist.

Die Transkriptionen mögen vorgenommen worden sein, um dem Klavier als selbständigem Part im Ensemble neue Einsatzmöglichkeiten zu verschaffen (man vergleiche Bachs Übertragungen eigener Konzerte für Melodieinstrumente in solche für Cembalo). Ob Bach die Gambenversionen schon in Köthen oder erst in Leipzig geschaffen hat, ist ungewiss.

Von der Sonate in G-Dur BWV 1027 liegt eine Fassung für zwei Querflöten und Continuo (BWV 1039) vor, die zweifellos ein früheres Stadium des Werkes darstellt, ihrerseits aber nur bedingt die Vorlage für die Gambenfassung gebildet haben dürfte. Beide Fassungen gehen vermutlich auf eine verlorene Urversion zurück, ein Trio für zwei Violinen und Continuo, das ebenfalls in G-Dur stand. Die Sonate in D-Dur BWV 1028 weist besonders im ersten Allegro-Satz stilistische Eigenheiten auf, die auf eine jüngere Generation hindeuten. Ob dies auf einen Vorstoß Bachs in den Bereich des „galanten Stils“ (dem er sich auch sonst gelegentlich angenähert hat) beruht oder auf einer Zusammenarbeit mit einem jüngeren Musiker, etwa dem Sohn Carl Philipp Emanuel, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.

Ebenso wenig lässt sich die Besetzung der mutmaßlichen Urgestalt präzisieren; möglicherweise handelt es sich um eine Triosonate mit Querflöte und Violine in Es- oder E-Dur oder auch um eine mit zwei Violinen in D-Dur. Im Verlauf des langsamen Satzes verändert sich das Thema in einer für Bach ungewöhnlichen Art. Dies legt die Vermutung nahe, dass diesem Satz ein Vokalstück (Arie oder Duett) zugrunde gelegen hat. Da Bach einer seiner Violin-

sonaten nachweislich zeitweise eine Arientranskription eingefügt hat, ist eine solche Vermutung keineswegs prinzipiell abwegig.

Die Sonate in g-Moll BWV 1029 steht im Duktus besonders ihrer Außensätze mehreren der Brandenburgischen Konzerte nahe. Urgestalt dürfte hier ein Werk in Streicherbesetzung gewesen sein, vermutlich eine Triosonate, möglicherweise auch ein Konzert mit zwei Violinen. Auch hier fällt der langsame Satz strukturell etwas aus dem Rahmen. Verschiedene Orgelwerke Bachs, aber auch kammermusikalische Werke belegen, dass er bei Transkriptionen gelegentlich auch Sätze aus verschiedenen Werken miteinander vereinigte. Ein solcher Fall könnte hier vorliegen.¹

Die in den Gambensonaten zu findende Satz- und Spieltechnik muss im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte der Werke gesehen werden. Bach fordert hier auf der Gambe nur ausnahmsweise Doppelgriffe, obwohl er, wie etwa mehrere Sätze in der Matthäuspasion erweisen, mit deren Eignung für vielgriffiges Akkordspiel wohl vertraut war. Das Instrument, mit dem er in den Sonaten rechnet, ist normalerweise die Tenor-Bass-Gambe (mit D als tiefstem Ton), deren unterste Lage er aber nur wenig ausnutzt; im letzten Satz der zweiten Sonate geht Bach allerdings bis zum H_1 , was – ebenso wie in der Matthäuspasion – auf ein siebensaitiges Instrument mit A_1 als tiefstem Ton hindeutet.

Der Cembalopart ist aufgrund des Transkriptionscharakters der Sonaten normalerweise polyphon zweistimmig und nirgends ausgesprochen klaviermäßig (eine Ausnahme ist die in der zweiten Sonate gelegentlich ausgeschriebene generalbassmäßige Akkordausfüllung). In den erhaltenen Quellen (für die Sonaten in G-Dur und g-Moll Autographen, das letztere jedoch in neuerer Zeit nicht mehr nachweisbar) fordert Bach im Unterschied zu mehreren Werken der „Klavierübung“ kein zweimanualiges Instrument, obwohl Manualwechsel besonders in den concertomäßig aufgebauten Sätzen durchaus denkbar wäre. Anscheinend ging er davon aus, dass strukturelle

1 Für eine Vertiefung der hier skizzierten Fragen sei auf folgende Arbeiten des Herausgebers hingewiesen: J. S. Bachs Triosonate G-Dur (BWV 1039) und ihre Beziehungen zur Sonate für Gambe und Cembalo G-Dur (BWV 1027), in: *Die Musikforschung* 18, 1965, S. 126–137; Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo, Uppsala 1966, ²1983.

Kontraste auch ohne dynamische Abstufung genügend deutlich zum Ausdruck gebracht werden könnten.

ZUR EDITION

Die vorliegende Ausgabe bietet den kritisch-revidierten Text der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA), Serie VI, Band 4. Zusätze des Herausgebers sind gekennzeichnet, und

zwar Buchstaben (auch dynamische Angaben) durch Kursivdruck, Bögen durch Strichelung, sonstige Zeichen, z. B. Ornamente, durch kleineren Stich.

Bei der Einrichtung für Violoncello wurde umgeschlüsselt und solche Stellen, die auf diesem Instrument nicht zu spielen sind oder ungünstig liegen, wurden in eine dem Instrument gemäße Lage umgeschrieben.

Hans Eppstein

PREFACE

The three sonatas for viola da gamba and harpsichord obbligato by Johann Sebastian Bach edited here in a version with violoncello have been handed down to us only as separate works. Neither source material nor style indicate that the three works – as, for example, the Six Sonatas for violin and Harpsichord BWV 1014–1019 – should be regarded as a whole. It is provable or at least feasible that all three sonatas were not originally conceived for this instrumentation. The musical substance and, therefore, the artistic status of the sonatas was not affected by this transcription.

The works might have been transcribed in order to assign the harpsichord with the new function of a relatively independent part within the ensemble (cf. Bach's concertos for harpsichord adapted from his own works for melody instruments). It is uncertain whether Bach wrote the version for viola da gamba already in Köthen or in Leipzig.

The Sonata in G major BWV 1027 exists in a version for two flutes and basso continuo (BWV 1039) which undoubtedly shows an earlier stage of the composition; yet, it is not quite certain whether it served as a model for the gamba sonata. Both versions presumably originate in a third one, a trio for two violins and basso continuo also in G major.

The Sonata in D major BWV 1028 shows, particularly in its first movement (Allegro), stylistic features which indicate a younger generation. Whether this bases on a venture into the style galant (which Bach indeed occasionally experimented with) or on a co-

operation with a younger musician, for example, his son Carl Philipp Emanuel, cannot be said with certainty. Just as doubtful is the instrumentation of the presumed original version; it was possibly a trio sonata with flute and violin in E-flat major or E major, or with two violins in D major. In the slow movement the main theme changes in a way which is atypical of Bach and leads to the assumption that this movement was based on a vocal composition (aria or duet). Because it is provable that Bach temporarily integrated an aria transcription into one of his violin sonatas, such a conclusion is by no means principally wrong.

Especially in the ductus of the outer movements, the Sonata in G minor BWV 1029 comes close to several movements of the "Brandenburg" Concerti. Its original may have been a work for strings, presumably a trio sonata, possibly also a concerto with two violins. Again the structure of the slow movement is somewhat out of the ordinary. Several organ works and chamber compositions prove that Bach occasionally combined movements from different works in his transcriptions – such could be the case here.¹

The compositional structure and the playing technique of the viola da gamba sonatas must be looked

1 For a more detailed discussion on these topics, see the following publications by the editor: *J. S. Bachs Triosonate G-Dur (BWV 1039) und ihre Beziehungen zur Sonate für Gambe und Cembalo G-Dur (BWV 1027)*, in: *Die Musikforschung* 18, 1965, pp. 126–137; *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966, ²1983.

upon in connection with the history of the origins of the works. Bach demands in these compositions only a few double stops on the viola da gamba although he definitely was familiar with its suitability for multi-voiced chord playing (cf. for example, several movements of the Passion according to St. Matthew). The instrument Bach takes into account in the sonatas, is normally a tenor-bass gamba (with D as its lowest note), the lower register of which Bach hardly ever uses; yet, in the last movement of the second sonata, the part of the gamba goes down to B₁ which demands a seven-string instrument with A₁ as its lowest note – the same happens, by the way, in the Passion according to St. Matthew.

Because the sonatas are transcriptions, the harpsichord part is polyphonic two-voiced throughout and nowhere genuinely keyboard-like (except for the figured bass occasionally written out in the second sonata). In the existing sources (autographs of the Sonata in G major and G minor, of which the last is no longer ascertainable) Bach does not ask for a two-manual instrument (unlike in several works of the

“Klavierübung”) although the use of two manuals would be appropriate especially in the concerto-like movements. Bach was apparently convinced that he could express structural contrasts sufficiently without using dynamic nuances.

EDITORIAL NOTE

This edition presents the critical-revised text of the *Neue Bach-Ausgabe* (NBA), Series VI, Volume 4. Editorial additions are marked as follows: letters (dynamic markings included) in italics, ties and slurs as dotted lines, other markings such as ornaments in small print.

The adaptation for violoncello is notated in a different clef. Those sections which are not playable or at least difficult to execute on this instrument are transposed into a more suitable register.

Hans Eppstein
(translated by Gabriele Thalmann)

© by Bärenreiter