

## Vorwort

Bachs Gambensonaten stellen eine wichtige Bereicherung für das Repertoire der tieferen Streichinstrumente dar. Jede der drei Sonaten ist als Einzelwerk komponiert und überliefert. Es handelt sich demnach nicht um einen geschlossenen Zyklus, wie man ihn sonst so häufig im Kammermusik-œuvre Bachs antrifft. Gemeinsam ist ihnen, dass sie konsequent in obligater Dreistimmigkeit gehalten sind – die sparsamen Generalbasseinwürfe ließen sich ebenso gut ignorieren – und dass sie Bearbeitungen ursprünglich anders besetzter Werke darstellen.

Die Sonate in G-dur BWV 1027 geht auf eine wesentlich frühere Fassung für zwei Flöten und Basso continuo zurück, die in Köthen um etwa 1720 entstanden sein könnte (BWV 1039). Möglicherweise ist sie ihrerseits bereits eine Bearbeitung. Die Version für zwei Flöten ist ebenfalls in diesem Verlag erschienen (HN 329). Ihr Herausgeber, Hans Eppstein, rekonstruiert dabei zusätzlich eine Fassung für zwei Violinen mit Basso continuo. Die Sonate in D-dur BWV 1028 dürfte wesentlich später entstanden sein, wie ihre stilistische Nähe zur Vorklassik bezeugt. Auch hier handelt es sich um eine Einrichtung, der andere Instrumentalversionen vorausgehen (siehe dazu am Bandende unter *Bemerkungen*). Die Sonate g-moll BWV 1029 ist stilistisch verwandt mit den konzertanten Werken Bachs, vor allem mit den Brandenburgischen Konzerten.

Offenbleiben muss, für wen und zu welchem Anlass Bach die Gambensonaten komponiert hat. Ob die G-dur Sonate für den Köthener Hofgambisten Christian Ferdinand Abel und die späteren Sonaten für dessen Sohn, den bekannten Gambisten Carl Friedrich Abel, bestimmt waren, wurde gelegentlich erörtert, lässt sich aber nicht beweisen.

Angesichts der bereits bei Bach üblichen Bearbeitungspraxis liegt es nahe, die Gambensonaten in einer modernen Ausgabe neben dem Originalinstrument auch für die verwandten Besetzungen Violoncello und Viola anzubieten. Hiermit wird einer

zu Recht lange etablierten Aufführungstradition Rechnung getragen. Die beige-fügten Spielstimmen wurden für die Praxis eingerichtet. Sie legen den in der Henle-Partitur gedruckten Stimmentext zugrunde, können aber über den Partiturtext hinaus vom Streichinstrumentbearbeiter in Klammern hinzugefügte Zeichen, in der Regel Bögen, enthalten. Die Basisausgabe, die Version für Gambe, verfährt mit solchen Ergänzungen nach Parallelstellen äußerst zurückhaltend, sinngemäß deshalb auch der Cembalotext. In der Gambenversion entspricht der Notentext der Einzelstimme dem der Partitur, abgesehen natürlich von den praktischen Zusätzen wie z. B. Strichangaben. Etwaige zusätzliche Ergänzungen musikalischer Zeichen, vor allem Bögen, in den Stimmen für Violoncello und Bratsche sollten vom Tasteninstrument aufgegriffen werden, um eine homogene Artikulation des Ensembles zu gewährleisten. Die Schlussakkorde der Gambe mussten in den beiden anderen Stimmen gemäß besserer Spielbarkeit eingerichtet werden. Die Violastimme wählt gelegentlich die dem Tonumfang des Instruments angemessene Oktavlage abweichend von der Originalgestalt. Die betreffenden Abschnitte sind in der Stimme gekennzeichnet. Ausführliche Erläuterungen zu den Quellen, zur Edition und zu den Lesarten finden sich im Anmerkungsenteil am Bandende.

Der Herausgeber dankt Herrn Professor Rainer Zipperling für die gründliche Ermittlung des Gambentextes auf der Grundlage aller Quellen. Seine Arbeit hat die entsprechenden editorischen Entscheidungen dieser Ausgabe maßgeblich beeinflusst. Herrn Professor Siegfried Petrenz sei herzlich gedankt für die Aussetzung der Generalbassabschnitte. Dass diese neue Urtextausgabe der Gambensonaten auf Hans Eppsteins grundlegender Arbeit innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe aufbauen konnte, soll nicht unerwähnt bleiben. Gedankt sei schließlich den am Ende des Bandes aufgeführten Bibliotheken für freundlich zur Verfügung gestellte Quellen.

München, Frühjahr 2000  
Ernst-Günter Heinemann

## Preface

Bach's gamba sonatas form an important addition to the repertoire for low-register string instruments. Each of the three sonatas was composed as a separate piece and has come down to us in that form. In short, unlike so much of Bach's chamber music, the gamba sonatas do not constitute a unified cycle. Nonetheless they have several features in common: they are consistently written in three obligato voices (the sporadic continuo interpolations can be safely disregarded), and all three are arrangements of works originally intended for other combinations of instruments.

The Sonata in G major, BWV 1027, is based on a much earlier version for two flutes and basso continuo that probably originated in or around 1720 in Cöthen and may itself have been arranged from a still earlier version. The version for two flutes, BWV 1039, has already been published by Henle (HN 329), at which time the volume's editor, Hans Eppstein, reconstructed an additional version for two violins and basso continuo. The Sonata in D major, BWV 1028, most likely arose at a much later date, judging from its stylistic proximity to the early classic period. It too is an arrangement of versions for other instruments (see the editorial notes at the end of our volume). The Sonata in g minor, BWV 1029, is related in style to Bach's *concertante* works, above all to the Brandenburg Concertos.

We do not know for whom or for what occasion Bach composed his gamba sonatas. It has sometimes been claimed that the G-major Sonata was written for Christian Ferdinand Abel, court gambist in Cöthen, and the later sonatas for his son, the well-known gambist Carl Friedrich Abel, but neither of these conjectures has been proved.

Given the widespread custom of instrumental arrangement in Bach's day, it seems logical that a modern edition of his gamba sonatas should reproduce these works not only for their original instrument, but also in the closely related scoring for cello and viola. This practice fol-

lows a performance tradition that can rightly look back on a venerable history. The enclosed instrumental parts have been marked for the benefit of performers. Though based on the text given for these parts in Henle's score edition, they also include other signs (generally slurs) added in parentheses by the string editor. The basis of our edition, the gamba version, is extremely parsimonious in adopting signs from parallel passages both here and in the harpsichord part. The musical text of the gamba version is identical in both score and part except of course in the case of performance instructions such as bowing marks. It need only be pointed out that any signs added to the cello and viola parts, especially slurs, should also be observed by the keyboard player to ensure that the ensemble articulation remains homogeneous. The final chords in the gamba had to be rearranged in the other two parts to make them easier to play. Occasionally the viola departs from the original by choosing a register more congenial to its range. Such passages are indicated in the part as applicable. A detailed discussion of the sources, editorial methods, and alternative readings can be found in the *Comments* at the end of this volume.

The editor wishes to thank Professor Rainer Zipperling for conscientiously extracting the gamba text from the musical sources. His labors left a decisive mark on the relevant editorial decisions in our volume. Our gratitude also extends to Professor Siegfried Petrenz for his realization of the continuo sections. Nor should we neglect to mention that our new urtext edition of the gamba sonatas could draw on Hans Eppstein's definitive volume for the New Bach Edition. Finally, we wish to thank the libraries listed at the end of this volume for kindly placing source materials at our disposal.

Munich, spring 2000  
Ernst-Günter Heinemann

## Préface

Les sonates pour viole de gambe de Jean-Sébastien Bach représentent un enrichissement important pour le répertoire des instruments à cordes du registre inférieur. Chacune des trois sonates a été composée en tant qu'œuvre individuelle et nous est parvenue telle quelle. Il ne s'agit donc pas d'un cycle cohérent comme il s'en trouve si souvent dans la musique de chambre de Bach. Elles ont ceci en commun qu'elles sont tenues systématiquement à trois voix obligées – on peut tout aussi bien oublier les rares interventions de la basse continue – et qu'il s'agit d'arrangements d'œuvres écrites initialement pour une autre formation instrumentale.

La Sonate en Sol majeur BWV 1027 remonte à une version bien antérieure pour deux flûtes et basse continue BWV 1039, éventuellement composée à Köthen vers 1720. Il se peut que ladite version soit elle-même l'arrangement d'une composition antérieure. La version pour deux flûtes est également parue aux Éditions Henle sous le numéro HN 329. Son éditeur, Hans Eppstein, a reconstitué en plus une version pour deux violons et basse continue. La Sonate en Ré majeur BWV 1028 a probablement été composée sensiblement plus tard, comme il ressort de sa parenté stylistique avec la période préclassique. Là aussi il s'agit d'une composition précédée par d'autres versions instrumentales (se reporter à ce sujet à l'article *Bemerkungen/Comments*, à la fin du volume). La Sonate en sol mineur BWV 1029 est apparentée stylistiquement aux œuvres concertantes de Bach, en particulier aux Concertos Brandebourgeois.

On ignore pour qui et à quelle occasion Bach a composé ces sonates pour viole de gambe. L'hypothèse avancée par certains selon laquelle la Sonate en Sol majeur aurait été destinée à Christian Ferdinand Abel, violiste de la cour de Köthen, et les deux autres à son fils, le célèbre violiste Carl Friedrich Abel, n'a pas été prouvée.

Étant déjà familiarisés avec la pratique de l'arrangement chez Bach, il nous est apparu logique de présenter les sonates

pour viole de gambe, dans une édition moderne, non seulement pour l'instrument original, mais aussi selon des formations apparentées, à savoir avec violoncelle et alto. La présente édition renoue avec une tradition établie à juste titre de longue date. Les parties jointes ont été spécialement réalisées en fonction de la pratique musicale. Elles ont pour base le texte de la partition éditée par Henle, mais au-delà de ce texte, elles renferment aussi le cas échéant d'autres signes, le plus souvent des liaisons, rajoutés entre parenthèses par le réviseur du texte de l'instrument à cordes. L'édition de base, c'est-à-dire la version pour viole de gambe, recourt avec la plus grande prudence à de tels rajouts en fonction des passages parallèles, ce qui vaut également dans le même sens pour le texte du clavecin. Dans la version pour viole de gambe, les textes de la partition et des parties instrumentales sont identiques, à l'exception naturellement des ajouts destinés à la pratique, par exemple les coups d'archet. On signalera donc à cet égard que l'instrument à clavier doit tenir compte des ajouts de signes, principalement les liaisons, dans les parties de violoncelle et d'alto, de sorte que soit garantie une accentuation rythmique homogène de l'ensemble. Il a été nécessaire d'adapter dans les deux autres parties les accords finals de la viole de gambe de façon à faciliter l'exécution. S'écartant du texte original, la partie d'alto retient par endroits l'octave la mieux adaptée à la tessiture de l'instrument. Les passages concernés sont signalés dans la partie. Les remarques réunies à la fin du volume regroupent des commentaires circonstanciés sur les sources, le travail d'édition et les variantes.

L'éditeur adresse ses remerciements au Professeur Rainer Zipperling pour sa mise au point minutieuse du texte de viole de gambe, au Professeur Siegfried Petrenz pour sa réalisation de la basse continue, ainsi qu'aux bibliothèques mentionnées à la fin du volume pour les sources aimablement mises à notre disposition.

Munich, printemps 2000  
Ernst-Günter Heinemann