

Bach

6 Sonatas for Violin and Harpsichord, Vol.2

UT 50019

Johann Sebastian Bach

巴赫

六首小提琴与拨弦键琴奏鸣曲

第二卷 (BWV 1017–1019)

Stockmann / Müller / Kehr / Neumeyer

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50019

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

Johann Sebastian Bach

六首小提琴与拨弦键琴奏鸣曲

6 Sonaten für Violine und Cembalo

6 Sonatas for Violin and Harpsichord

第二卷 / Band 2 / Volum 2(BWV 1017—1019)

伯恩哈德·斯托克曼与汉斯-克里斯蒂安·穆勒根据手稿编辑

冈特·科尔编辑小提琴声部

弗里茨·诺迈耶编写拨弦键琴部分数字低音声部的注释和指法

Nach den Abschriften herausgegeben von Bernhard Stockmann und Hans-Christian Müller

Einrichtung der Violinstimme von Günter Kehr

Generalbassaussetzung und Fingersätze des Cembaloparts von Fritz Neumeyer

Edited from the manuscript copies by Bernhard Stockmann and Hans-Christian Müller

Violin part edited by Günter Kehr

Figured-bass realization and fingering of the harpsichord part by Fritz Neumeyer

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

巴赫六首小提琴与拨弦键琴奏鸣曲. 第二卷, BWV 1017-1019 /

(德)巴赫著;李曦微译.

—上海:上海教育出版社,2012.9

ISBN 978-7-5444-4407-1

I. ①六... II. ①巴... ②李... III. ①小提琴—奏鸣曲

—德国—近代 IV. ①J657.415

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第203589号



出品人 范慧英
责任编辑 黄瑾 沈韵辞
封面设计 蒋娟芳

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyyinyue@163.com

Bach: 6 Sonaten Vol II

©1973 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co., K.G., Wien

巴 赫 六首小提琴与拨弦键琴奏鸣曲(第二卷)

伯恩哈德·斯托克曼与汉斯-克里斯蒂安·穆勒

冈特·科尔

弗里茨·诺迈耶

李曦微 译

编订

出 版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.cc)
出 品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200040 上海市延安中路955弄14号
www.ewen.cc/centmusic/index.aspx)
发 行 上海世纪出版集团发行中心
经 销 各地新华书店
印 刷 启东市人民印刷有限公司
开 本 960×640 1/8 印张18
版 次 2012年9月第1版
印 次 2012年9月第1次印刷
书 号 978-7-5444-4407-1/J.0338
定 价 55.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)



C 小调奏鸣曲 (BWV 1017) 拨弦键琴声部的第 14^r 页, 由所谓的“匿名者 II”抄写

Blatt 14^r des Cembaloparts zur Sonate c-Moll (BWV 1017), kopiert vom sogenannten
Anonymus II

Sheet 14^r of the harpsichord part of the Sonata in C minor (BWV 1017), copied by the
so-called Anonymus II

(Deutsche Staatsbibliothek Berlin St 162)

序

上海世纪音乐教育文化传播分公司为我国小提琴界隆重引进了维也纳原始出版社出版的科雷利、巴赫、莫扎特等作曲家的钢琴奏鸣曲，这是一件值得庆贺的大事。

该社所出版的 URTEXT，即“原始版本”，又称“净版本”。它最接近作曲家的原始意图，是由众多知名音乐学家依据作曲家手稿及第一次出版的版本，在细查熟考一切文本来源的基础之上，经过详细而殷实的考证后，最终所确定的版本。“维也纳原始版本”已成为音乐界公认的最具权威性的版本，是所有音乐学家演奏、研究相关音乐作品的首选版本。

科雷利是十七到十八世纪巴洛克时期意大利著名小提琴家、作曲家。他创作了 48 首三重奏鸣曲、12 首小提琴和通奏低音奏鸣曲以及 12 首大协奏曲，被同时代人一致公认为无与伦比的小提琴大师。通过这些作品，我们可以了解当时小提琴及其作品的发展状况。科雷利注明这些乐曲是为小提琴和倍低音维奥尔琴演奏用的，低音部分也可以用拨弦键琴演奏，这显示了十七世纪最后三十年发展起来的二重奏鸣曲形式的兴起，这种体裁要求乐器间的平衡，表现出丰富和细致的音乐语言。

乐谱中小提琴有两行谱，下面一行是原创乐谱，上面一行则是装饰音版本。低音乐谱也有两种，一种是拨弦键琴用的两行乐谱（现今钢琴用谱），另一种是大提琴用的低音谱，谱上所标的数字则是当时常用的用以标示和声的记号。在科雷利的奏鸣曲中，最著名的是作品 5 号中第 12 首的末乐章——福利亚变奏曲，至今仍为小提琴演奏曲目中的保留乐曲。此番引进该作，将对我们学习巴洛克时代的音乐极有帮助。

巴赫的小提琴与拨弦键琴奏鸣曲（BWV1014—1019）在音乐会上不如六首无伴奏演奏的频率高，原因是它对幻想的表达不如无伴奏表达的自由而在技巧上表现得更加精密。音乐评论家们认为，6 首无伴奏作品相当于技巧而言更偏重于对幻想的表达，并通过技巧来表达知性。而对于 6 首有伴奏的奏鸣曲来说，著名的巴赫评论家史怀哲认为，悲痛、神秘感是它们的主要内涵，“悲痛支配了这些作品，巴赫可能是在失去前妻的影响之下创作的这些作品。”“这些作品如同贝多芬的奏鸣曲，也是表现感情和内在体验的。但呈现出来的却是力量代替了热情。”

莫扎特的小提琴与钢琴奏鸣曲显然不像他的三首小提琴协奏曲（G 大调第三协奏曲、D 大调第四协奏曲和 A 大调第五协奏曲）那样为大家熟悉。才华横溢的他在 19 岁时，写下了这些充满朝气的协奏曲。两年后，莫扎特为小提琴与钢琴写下了共六首的一组奏鸣曲（KV301—306），过了三年他又写下了另一组（KV376、KV296、KV377、KV378、KV379、KV380）。包括未完成的作品，他总共为小提琴和钢琴所创作的奏鸣曲就有四十一首。莫扎特在后期所写的四首奏鸣曲（KV454、KV481、KV526、KV547）更是精彩之作，它们玲珑剔透、优美典雅，实为小提琴经典宝库中的不可多得的瑰宝。

有意思的是，当时莫扎特把他的小提琴奏鸣曲称为“有小提琴伴奏的钢琴奏鸣曲”，这说明了，在这些作品中钢琴起着更重要的作用。学习奏鸣曲有什么意义呢？在西方古典音乐中，协奏曲具有炫技色彩，而奏鸣曲则是属于室内乐的范畴，讲究的是乐器之间的相互配合、衬托模仿、对话式的语句，深切的感情表达体现了欧洲的文化品味，是我们提高音乐修养不可缺少的养料。

该系列引进版还包括勃拉姆斯、舒伯特等作曲家的作品集。所有曲集的前言中，都附有对当时演奏法的说明，并对每首作品作出较为详细的介绍，这些对我们小提琴的师生来说都是非常宝贵的资料。

丁芷诺

2012 年 8 月

译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评述和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上述作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器）写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚构成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

2012年8月

前言

我们的这部小提琴奏鸣曲集与迄今为止的大多数版本不同,后者仅依据巴赫的学生和女婿 J.Ch. 艾尼科尔(1719—1759)的抄本,而本版本对现存的各种资料进行了比较研究,而且考虑到它们的不同价值。其中最重要的是所谓手稿 E,它是这些奏鸣曲最早的资料,其中部分是由约翰·塞巴斯蒂安·巴赫自己抄写的。巴赫为这些奏鸣曲创造了一种新的演奏组合——小提琴与“协奏的”拨弦键琴。这些奏鸣曲的来源以及它们衍生自三重奏鸣曲的情况直到最近才被发现(汉斯·艾普斯坦的《J.S. 巴赫为旋律乐器与拨弦键琴必备声部写的奏鸣曲的研究》,乌普萨拉,1966)。一方面,在手稿的标题中它们仍然被定为“三重奏”,同时有附加说明“加上低音维奥尔琴伴奏”;另一方面,“Cembalo certato”(拨弦键琴协奏)则暗示出拨弦键琴的新用法。

G 大调奏鸣曲(BWV1019)是一个例外。巴赫将它改写了三次:

1. 第一稿有六个乐章:活泼的, G 大调;广板, E 小调;“拨弦键琴独奏”, E 小调;柔板, B 小调;独奏小提琴与通奏低音, G 小调;活泼的, G 大调(第一乐章的重复)。1725 年,巴赫将其中的拨弦键琴独奏和独奏小提琴与通奏低音两个乐章改写为 E 小调键盘乐器古组曲的“库朗特舞曲”和“加沃特舞曲”。

2. 在五个乐章的第二稿中没有这两个乐章,代之以一个“如歌的”乐章:活泼的, G 大调;广板, E 小调;“如歌的,稍慢”, G 大调(根据康塔塔《主啊,我们默默地赞美你》BWV120 中的咏叹调“平安与祝福”改编);柔板, B 小调;活泼的, G 大调(第一乐章的重复)。

3. 最后一稿用一个新的“拨弦键琴独奏”乐章代替了“如歌的”乐章,柔板也是新的,第五乐章则是 $\frac{6}{8}$ 拍的“快板”:活泼的, G 大调;广板, E 小调;拨弦键琴独奏, E 小调;柔板, B 小调;快板, G 大调(主题与康塔塔《只有离开,伤心的阴影》BWV202 中的咏叹调《匆忙的菲伯斯》有关系)。

反复的修改以及与其他奏鸣曲迥异的乐章安排都表明这是巴赫创作的六首奏鸣曲的第一首。其他奏鸣曲的编号顺序也不一定与写作日期相符。

虽然,在两份资料中有附加说明“如果你喜欢,可以加上低音维奥尔琴伴奏”,但是没有该乐器的分

谱幸存。只有以下情况可以用低音维奥尔琴加强基础低音:用来改变单键盘拨弦键琴或者斯皮耐琴的音响;或者是使现代拨弦键琴单薄的低音更丰满。低音维奥尔琴只应该演奏键盘乐器声部中典型的低音音型的支持性和声音。

在通奏低音时代,连断法主要取决于演奏者的艺术趣味,导致了作曲家不写连断音标记成为一种惯例。不过,如果连断音标记出现在资料中,它们可能出自作曲家之手(在作曲家的手稿中),也可能源于某位当代的解释者(在抄稿中),因此,这些标记并不像后世的那样有约束力。巴赫的连断音标记比同时期的其他作曲家更详细,不过这也就为想添加新标记的后世解释者设立了一个规范——本版本的编辑添加的连断音标记只能被理解为非强制性的建议(参见“版本评注”中的不同记谱)。

速度标记旁的节拍器标记代表速度的上下限。应该根据所用乐器和演奏场所的特点,在这个上下限之间选定合适的速度。每一个乐章的基本速度要始终保持一致,不过并不排除细致的弹性速度的运用,这也是那个时代重要的音乐表现手段(译注:重音可以通过力度、时值、和声和音高等方面表现)。

在那个时代,每一个调性都与特定的情感性质相联系,因此,乐曲的调性选择已在一定程度上提示了情感内涵。当然,各个词性的情感特征纯粹是想象的,不过对于当时的作曲家和演奏家而言却是作曲艺术必不可少的组成部分。“演奏指南”中每个乐章开始处的情感标记来自马特宗的《新创建的乐团》(1713)。

小提琴指法的建议已考虑到现代的换把技巧。在通奏低音时代,小提琴音乐尚未出现“单弦演奏”效果。所以,在选择指法时,优先采用那些可以产生明亮清晰的音响的把位。

更详细的前言可以参见本版本的第一卷。

冈特·科尔

汉斯-克里斯蒂安·穆勒

VORWORT

Die vorliegende Ausgabe der Violinsonaten gründet sich nicht wie viele der bisher erschienenen Editionen allein auf die Handschrift J. Ch. Altnikols (1719—1759), des Schülers und späteren Schwiegersohns Bachs, sondern beruht auf einem Vergleich sämtlicher erhaltener Quellen und berücksichtigt sie entsprechend ihrem Wert: vor allem die sogenannte Handschrift E, die älteste Quelle der Sonaten, eine Abschrift, die teilweise von Johann Sebastian Bach selbst angefertigt worden ist. Mit diesen Sonaten für Violine und „konzertierendes“ Cembalo hat Bach eine neue Form des Zusammenspiels geschaffen. Erst in jüngster Zeit wurde die Entstehung der Sonaten und ihre Herkunft von der Triosonate erhellt (Hans Eppstein, Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo, Uppsala 1966). In den Titeln der Handschriften werden sie einerseits noch als „Trio“ bezeichnet, auch fehlt nicht der Zusatz „*col Basso per Viola da Gamba accompagnata*“, andererseits wird mit der Bezeichnung „*Cembalo certato*“ auf die neue Behandlung des Cembalo hingewiesen.

Die G-Dur-Sonate (BWV 1019) nimmt eine Ausnahmestellung ein. Bach hat sie dreimal umgearbeitet:

- I. Die erste Fassung ist sechssätzig: Vivace G-Dur, Largo e-Moll, Cembalo solo e-Moll, Adagio h-Moll, Violinsolo mit Generalbaß g-Moll, Vivace G-Dur (Wiederholung des 1. Satzes). Das Cembalo solo und das Violinsolo mit Generalbaß nahm Bach 1725 als Courante und Gavotte in die Klavierpartita e-Moll auf.
- II. In der zweiten fünfsätzigen Fassung fehlen diese beiden Sätze, statt dessen hat Bach ein Cantabile eingefügt: Vivace G-Dur, Largo e-Moll, Cantabile ma un poco Adagio G-Dur (Umarbeitung der Arie „*Heil und Segen*“ aus der Kantate BWV 120 „*Gott, man lobet dich in der Stille*“), Adagio h-Moll, Vivace G-Dur (Wiederholung des 1. Satzes).
- III. Die endgültige Fassung hat anstelle des Cantabile ein neues Cembalo solo, das Adagio wird durch ein anderes ersetzt, und als 5. Satz erscheint ein Allegro im $\frac{6}{8}$ -Takt: Vivace G-Dur, Largo e-Moll, Cembalo solo e-Moll, Adagio h-Moll, Allegro G-Dur (Thema verwandt mit der Arie „*Phöbus eilt*“ aus der Kantate BWV 202 „*Weichet nur, betrübte Schatten*“).

Diese wiederholte Bearbeitung und die von den übrigen Sonaten abweichende Satzfolge deuten darauf hin, daß Bach sie als erste der sechs Sonaten geschrieben hat. Auch die Anordnung der anderen Sonaten dürfte nicht der Entstehungsfolge entsprechen.

Obwohl zwei Quellen den Zusatz „*col Basso per Viola da Gamba accompagnata se piace*“ enthalten, ist keine selbständige Gambenstimme überliefert. Eine das „*fundamentum*“ verstärkende Gambe sollte man nur hinzuziehen, um den Klang eines einmanualigen Cembalo oder Spinettes variabler gestalten zu können oder um bei der heute vielfach zu kurzen Bauart der Cembali dem Baß mehr Fülle zu geben. Die Gambe sollte bei typisch klaviermäßigen Figurationen des Basses nur die harmonischen Stütztöne spielen.

Die Artikulation blieb im Zeitalter des Generalbasses weitgehend dem Geschmack des Spielers überlassen, daher haben die Komponisten sie in der Regel nicht aufgezeichnet. Wo dennoch in den Quellen Artikulationsbezeichnungen vorhanden sind, können sie entweder auf den Komponisten selbst (im Autograph) oder auf einen zeitgenössischen Interpreten (in einer Abschrift) zurückgehen; folglich sind diese Angaben nicht in demselben Maße wie in späteren Epochen verbindlich. Allerdings ist Bach in der Bezeichnung der Artikulation ausführlicher als seine Zeitgenossen und insofern beispielhaft für weitere Ergänzungen des Interpreten. — Die in dieser Ausgabe von den Herausgebern hinzugefügte Artikulation will nur als unverbindlicher Vorschlag verstanden sein. (Über die graphische Differenzierung siehe in den Kritischen Anmerkungen.)

Die Metronomzahlen bei den Tempo-Angaben stellen einen unteren und oberen Grenzwert dar. Das Tempo wird je nach Instrument und Raum innerhalb dieser Grenzen zu wählen sein. In jedem Satz ist das Grundzeitmaß durchzuhalten, was aber nicht die feinen agogischen Nuancen ausschließt, die auch für die Musik dieser Zeit ein wichtiges Ausdrucksmittel sind.

Für den Affektgehalt eines Stückes ist schon die gewählte Tonart ein Hinweis, da in der damaligen Zeit jeder Tonart ein bestimmter Affekt zugeordnet war. Diese Charakteristik ist zwar rein fiktiv, aber als Bestandteil der Kompositionslehre für den Komponisten jener Zeit wie auch für den Interpreten bindend. Die in den Spielanweisungen den einzelnen Sätzen vorangestellten Affektbezeichnungen entstammen Matthesons Schrift von 1713: „*Das Neue Eröffnete Orchestre*“.

Die für die Violine vorgeschlagenen Fingersätze berücksichtigen die neuere Technik des Vor- und Zurückstreckens. Die Violinmusik der Generalbaßzeit kennt noch nicht den *una corda*-Effekt. Dementsprechend wurden bei der Fingersatzwahl die unteren hell und klar klingenden Lagen bevorzugt.

Das ausführliche Vorwort befindet sich im ersten Band dieser Ausgabe.

Günter Kehr
Hans-Christian Müller

PREFACE

This edition of the violin sonatas, unlike the majority of editions which have appeared hitherto, is not based solely on the copy made by J. Ch. Altnikol (1719—1759), Bach's pupil and, later, son-in-law, but arises from a comparison of various existing sources which are considered according to their value: above all, the so-called manuscript E, the oldest source of the sonatas, a copy which was prepared in part by Johann Sebastian Bach himself. Bach produced a new type of ensemble playing with these sonatas for violin and "concertante" harpsichord. The origin of the sonatas and their derivation from the trio sonatas have been brought to light only recently (Hans Eppstein — "Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo", Uppsala, 1966). On the one hand, they are still denoted as "Trio" in the titles of the copies, together with the additional phrase "*col Basso per Viola da Gamba accompagnata*"; on the other hand the new treatment of the harpsichord is alluded to in the reference "*Cembalo certato*".

The G major Sonata (BWV 1019) is an exceptional case. Bach revised it three times:

1. The first version has six movements: Vivace, G major; Largo, E minor; "Cembalo solo", E minor; Adagio, B minor; Solo violin with continuo, G minor; Vivace, G major (repeat of 1st movement). In 1725 Bach recast the movements for solo harpsichord and solo violin with continuo as 'Courante' and 'Gavotte' in the keyboard partita in E minor.
2. These two movements are not present in the second, five-movement version, a "Cantabile" movement being introduced in their place: Vivace, G major; Largo, E minor; Cantabile ma un poco Adagio, G major (adaption of the aria "*Heil und Segen*" from the cantata "*Gott, man lobet dich in der Stille*" BWV 120); Adagio, B minor, Vivace, G major (repeat of 1st movement).
3. The final version has a new "Cembalo solo" movement in place of the "Cantabile", the "Adagio" is replaced by another, and an "Allegro" in $\frac{6}{8}$ time appears as the fifth movement: Vivace, G major; Largo, E minor; "Cembalo solo", E minor; Adagio, B minor; Allegro, G major (theme related to the aria "*Phöbus eilt*" from the cantata "*Weichet nur, betrübte Schatten*" BWV 202).

This repeated revision and the fact that the sequence of movements differs from that of the other sonatas suggests that it was the first of the six sonatas to be written by Bach. The numerical

order of the other sonatas also might not correspond with the dates of composition.

Although two sources have the additional reference "*col Basso per Viola da Gamba accompagnata se piace*", no independent gamba part has survived. A gamba to strengthen the fundamental bass should only be introduced in order to vary the sound of a one-manual harpsichord or spinet, or to give more fullness to the bass of the modern harpsichord which is often too slight in construction. The gamba should play only the supporting harmony notes in typical bass figurations in the keyboard part.

In the continuo era, articulation was left mainly to the player's taste, with the result that composers did not mark it as a rule. Where articulation marks are present in the sources, however, they can be traced back either to the composer himself (in an autograph) or to a contemporary interpreter (in a copy); consequently, these directions are not so binding as they are in later eras. Bach's marking of articulations is more detailed than that of his contemporaries, nevertheless and, as such, sets an example for the further additions of an interpreter — the articulations introduced by the editor in this edition are to be understood only as non-obligatory suggestions (see the *Critical Notes* for graphic differences).

The metronome markings beside the tempo indications represent a lower and upper limit. The tempo is to be chosen within these limits according to the instrument and the room. The basic speed is to be retained throughout every movement, but not to the exclusion of the delicate agogic nuances which are also an important means of expression in the music of this time.

The chosen key already gives some indication of the affective content of a piece, as each key was associated with a particular affective quality at that time. This characteristic is purely fictitious, of course, but was a necessary component of the art of composition for both composers and performers of that age. The affective designations, placed first in the Directions of Performance for individual movements, are derived from Mattheson's "*Das Neu-Eröffnete Orchestre*" (1713).

The recommended violin fingering has taken the modern technique of position shifting into account. The violin music of the continuo age was as yet unaware of the "*una corda*" effect. In the choice of fingering, therefore, a preference was shown for those positions which produce brightness and clarity of sound.

A detailed preface can be found in the first volume of this edition.

Günter Kehr
Hans-Christian Müller

目 录

第二卷 / BAND 2 / VOLUME 2

前言	VIII
Vorwort	IX
Preface	X

奏鸣曲 IV / C小调 (BWV1017)	1
Sonata IV c-Moll / C minor (BWV 1017)	



奏鸣曲 VI / G大调 (BWV1019)	48
Sonata VI G-Dur / G major (BWV 1019)	



奏鸣曲 V / F小调 (BWV1018)	26
Sonata V f-Moll / F minor (BWV 1018)	



演奏指南	79
Spielanweisungen	84
版本评注	89
Kritische Anmerkungen	
Directions for Performance	94
Critical Notes	100

第二卷,附录 / Band 2, Anhang / Volume 2, Appendix

奏鸣曲 VI, 早期版本 (BWV1019a)

Sonata VI, Frühfassungen / Early versions (BWV 1019 a):

第一版的第四乐章..... 70

Vierter Satz der Erstfassung /
Fourth movement of the first version



BWV = Bach-Werke-Verzeichnis. Wolfgang Schmieder: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1950

第二版的第三乐章..... 72

Dritter Satz der Zweitfassung /
Third movement of the second version



奏鸣曲Ⅳ / SONATA IV

BWV 1017

Siciliano
Largo

First system of musical notation (measures 1-2). The right hand features a melodic line with a trill (tr) on the second measure. The left hand consists of two staves (treble and bass) with a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation (measures 3-5). The right hand continues the melody with a trill (tr) on the third measure. The left hand accompaniment remains consistent with eighth notes.

Third system of musical notation (measures 6-8). The right hand melody concludes with a long note on the eighth measure. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

Fourth system of musical notation (measures 9-11). The right hand features a trill (tr) on the tenth measure. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

12

Musical score for measures 12-14. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 12 features a melodic line in the treble staff with a slur over a half note and a quarter note, and a piano accompaniment in the grand staff. Measures 13 and 14 continue the melodic and accompanimental patterns with various slurs and ties.

15

Musical score for measures 15-17. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 15 includes first and second endings in the treble staff, indicated by '1.' and '2.' above the staff. The piano accompaniment in the grand staff continues throughout. Measures 16 and 17 show further development of the melodic and accompanimental themes.

17

Musical score for measures 18-20. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 18 begins with a repeat sign in the treble staff. The piano accompaniment in the grand staff features a steady eighth-note pattern. Measures 19 and 20 continue the melodic and accompanimental patterns with various slurs and ties.

20

Musical score for measures 21-23. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 21 features a melodic line in the treble staff with a slur over a half note and a quarter note. The piano accompaniment in the grand staff continues with a steady eighth-note pattern. Measures 22 and 23 show further development of the melodic and accompanimental themes.

23

System 1 (measures 23-25) features a melody in the upper staff with a trill on measure 24 and a slur over measures 25-26. The piano accompaniment in the lower staves consists of eighth-note patterns in the right hand and quarter-note patterns in the left hand.

26

System 2 (measures 26-28) continues the melody with a trill on measure 27. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and quarter-note pattern in the left hand.

29

System 3 (measures 29-32) shows the melody with a slur over measures 29-30 and a half note on measure 31. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in the right hand and quarter-note patterns in the left hand.

33

System 4 (measures 33-36) features the melody with trills on measures 34 and 36. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in the right hand and quarter-note patterns in the left hand, ending with a double bar line.

Allegro

Measures 1-2 of the piece. The music is in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets. Measure 2 includes fingerings 1, 3, 3, 1, and 2.

Measures 3-4. Measure 3 begins with a triplet in the right hand. The left hand continues with eighth notes and triplets. Measure 4 shows more complex rhythmic patterns in both hands, including sixteenth notes and triplets.

Measures 5-6. Measure 5 features a triplet in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 6 includes fingerings 3, 1, and 4 in the right hand. The left hand has a melodic line with eighth notes and a triplet.

Measures 7-8. Measure 7 features a triplet in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 8 includes a trill (tr) in the right hand and a melodic line in the left hand. The left hand has a triplet in measure 8. Measure 8 also includes fingerings 1 and 5 in the left hand.

9

11

13

15