EDITION PETERS

No. 4309a

BACH

SONATA

No. 1 G moll - G minor - Sol mineur

Violine solo

(Flesch)

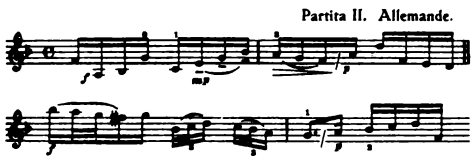
PRINTED IN ENGLAND

BACH SONATEN UND PARTITEN

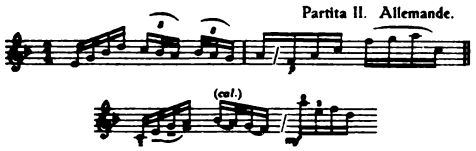
(Edition Peters Nr. 4308 und 4309 a f)

Für die vorliegende Neuausgabe der Sonaten und Partiten für Violine allein von J. S. Bach wurde als Unterlage die Rust-Priegersche Handschrift benutzt, die auch der Joachim-Moser-schen Ausgabe zugrunde liegt. Diese Originalfassung wurde der vorliegenden Neurevision unverändert beigegeben, so daß der Spieler die Möglichkeit hat, Original und Revision in jedem Takte vergleichend zu übersehen. Die Grundsätze, von denen sich der Herausgeber bei seiner Arbeit leiten ließ, seien nachfolgend in Kürze aufgeführt.

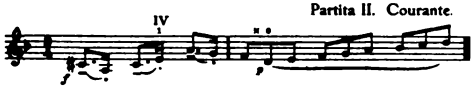
I. Die gewählten Phrasierungszeichen entspringen in erster Linie dem Bedürfnis der Emanzipation vom Zwang des Taktstrichs. „Mehr als bei irgendeinem anderen Künstler ist bei Bach die Takteinteilung nur eine äußere Verpackung von Themen, deren Metrik überhaupt nicht mehr in einfachen Taktarten darzustellen ist" (Alb. Schweitzer, „J. S. Bach" S. 348). Das äußere Kennzeichen dieser Unabhängigkeit von der üblichen Takteinteilung bildet die als Abgrenzungsmittel einzelner Phrasen oder Figuren gedachte Cäsur (/):



Die Cäsur braucht jedoch nicht immer die Gestalt einer zeitlich meßbaren Unterbrechung anzunehmen — zuweilen genügt der bloße Gedanke an sie, um in unmeßbarer Weise zwei Gebilde voneinander getrennt auszuführen:



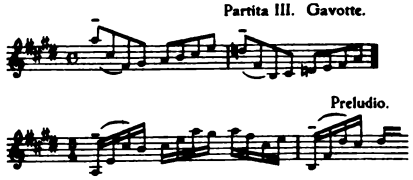
In gewissen Fällen wird die Cäsur durch eine schärfere dynamische Abstufung ersetzt:



Auch der Saitenwechsel kann unter Umständen als Trennungsmittel dienen.

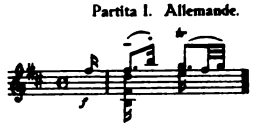
Wenngleich die Cäsur insbesondere in der Ausführung homophoner Sätze ein unerläßliches Mittel zum tieferen Verständnis der Linienführung sowie der harmonischen Entwicklung darstellt, so kann hingegen ihre übermäßige Anwendung eine Zersplitterung mit sich bringen, die die einheitliche, die große Linie in der Wiedergabe nicht zur Entfaltung kommen läßt. Die Cäsur stellt demnach ein Hilfsmittel für die Ausführung dar, das nur dort anzuwenden ist, wo es zum Verständnis der Struktur des darzustellenden Werkes unbedingt notwendig erscheint.

Der im Legato oder im Detaché zuweilen angebrachte horizontale Strich (–) bedeutet die Verbreiterung einzelner als Höhepunkte oder als Pfeiler der musikalischen Entwicklung gedachten Noten.

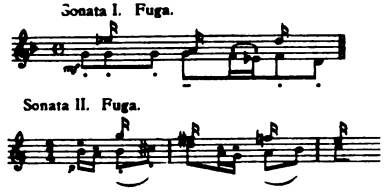


II. Der Herausgeber war bemüht, das äußerliche Notenbild nach Möglichkeit zu vereinfachen. Daher unterblieb die Notierung des am zweckmäßigsten zu gebrauchenden Bogenteils (Fr. M. Sp.). Desgleichen wurde in den meisten Fällen davon abgesehen, die bei mehrstimmigen Sätzen im Original ausgeschriebenen Pausen schweigender Stimmen, deren Anblick eine unnötige optische Belastung bedeutet, zu notieren.

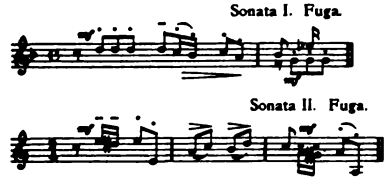
III. In der vorliegenden Ausgabe wurde zum erstenmal der Versuch gemacht, die einzelnen Notenwerte der tatsächlichen Ausführung in der Praxis anzupassen. Diese Änderung der originalen Notenwerte wird bedingt, entweder durch zwangsläufige geigentechnische Ursachen, wie in:



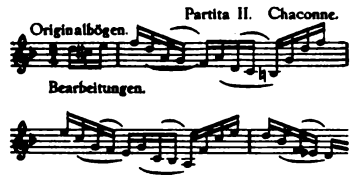
oder im Interesse einer klaren und korrekten Stimmführung, hauptsächlich in fugierten Sätzen:



IV. In dynamischer Hinsicht hat sich der Herausgeber auf diejenigen Zeichen beschränkt, die ihm für das Verständnis des Werkes und die Klarheit der Wiedergabe als unbedingt notwendig erschienen. „Stärkegrade und Differenzierungen ergeben sich aus den in der Linienbildung selbst liegenden Steigerungen . . . Jede Steigerung zu Höhepunkten bedeutet auch für die Wiedergabe ein Anschwellen, jede Entspannung ein allmähliches Abnehmen, jeder scharf heraustretende Linienton eine gewisse Heraushebung für sich" (Ernst Kurth, „Grundlagen des linearen Kontrapunkts" S. 254). Als Beispiel diene die Einführung eines, das jeweilige Fugenthema abschließenden *dim.* mit darauffolgender Wiederherstellung der ursprünglichen Tonstärke, wodurch die Plastik des polyphonen Gewebes gewährleistet wird:

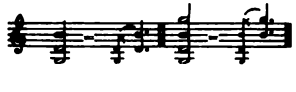


V. Die von Bach selbst herrührenden Binde- oder Phrasierungsbögen wurden schon deshalb nach Möglichkeit beibehalten, weil sie wertvolle Hinweise auf die interpretativen Absichten des Autors darstellen, wie z. B.:



Man erkennt unschwer, daß die Bachsche Artikulation dem Sinn der Variation angemessen ist, während die veränderten Bindebögen eine Verfälschung desselben bedeuten.

VI. Bezüglich des Fingersatzes wurde versucht, in Übereinstimmung mit der neuzeitlichen Entwicklung der Geigentechnik, neue Wege zu beschreiten. Dies gilt vor allem für die Gleichberechtigung der halben, zweiten und vierten mit der ersten und dritten Lage. Wenn man darauf verzichtet, sich des sogenanten Bach-Bogens (eine nach oben gerundete Stange mit Regulierung der Haarspannung durch den Daumen, wodurch sich die Haare der Stegrundung anpassen und das gleichzeitige Erklingen von 3 oder 4 Saiten ermöglichen) zu bedienen, so muß man sich mit dem Kompromiß der Brechung von Akkorden abfinden (s. Carl Flesch, „Die Kunst des Violinspiels" Band I, S. 61 f., C. F. Peters und Ries & Erler). Die dem durchklingenden Akkord am nächsten stehenden Brechungen sind:

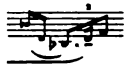


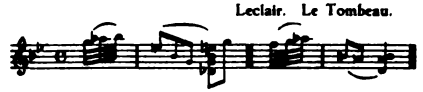
Verwickelter wird dieses Problem, wenn in Akkordfolgen eine der unteren Stimmen hervorgehoben werden soll:

In dreistimmigen Akkorden ist das Zurückschnellen des Bogens leicht durchführbar, während man bei 4 Stimmen vor der Alternative steht, entweder gar nicht zu brechen und damit durch das Hervorheben der Nebenstimme im Diskant den thematischen Fluß zu zerstören, oder die musikalische Korrektheit durch eine gewisse ungeigenmäßige Vergewaltigung der Klangbildung zu erkaufen.

Die Entscheidung in diesem Dilemma richtet sich nach dem persönlichen Geschmack sowie nach dem Grade der Bogentechnik des Einzelnen.

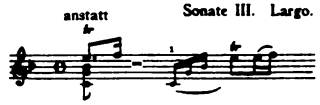
Bei Akkorden, in denen das Ende einer Phrase mit dem Beginn der nächstfolgenden zusammenfällt, steht man vor der Frage, ob der Abschluß oder der Anfang wichtiger erscheint, also:

Andreas Moser („Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Viol. allein", Bach-Jahrbuch 1920) empfiehlt das umgekehrte Arpeggieren  und stützt sich hierbei auf die Originalausgabe der Sonate „Le tombeau" von J. M. Leclair, worin dieses „Zurückschlagen" des Bogens ausdrücklich notiert wird:



Die Notierung wird stets folgendermaßen ausgeführt:

Man scheue nicht davor zurück 4stimmige Akkorde auf 3 Saiten zu arpeggieren, wenn die regelrechte Ausführung nur mit schweren klanglichen Opfern erkauft werden kann.

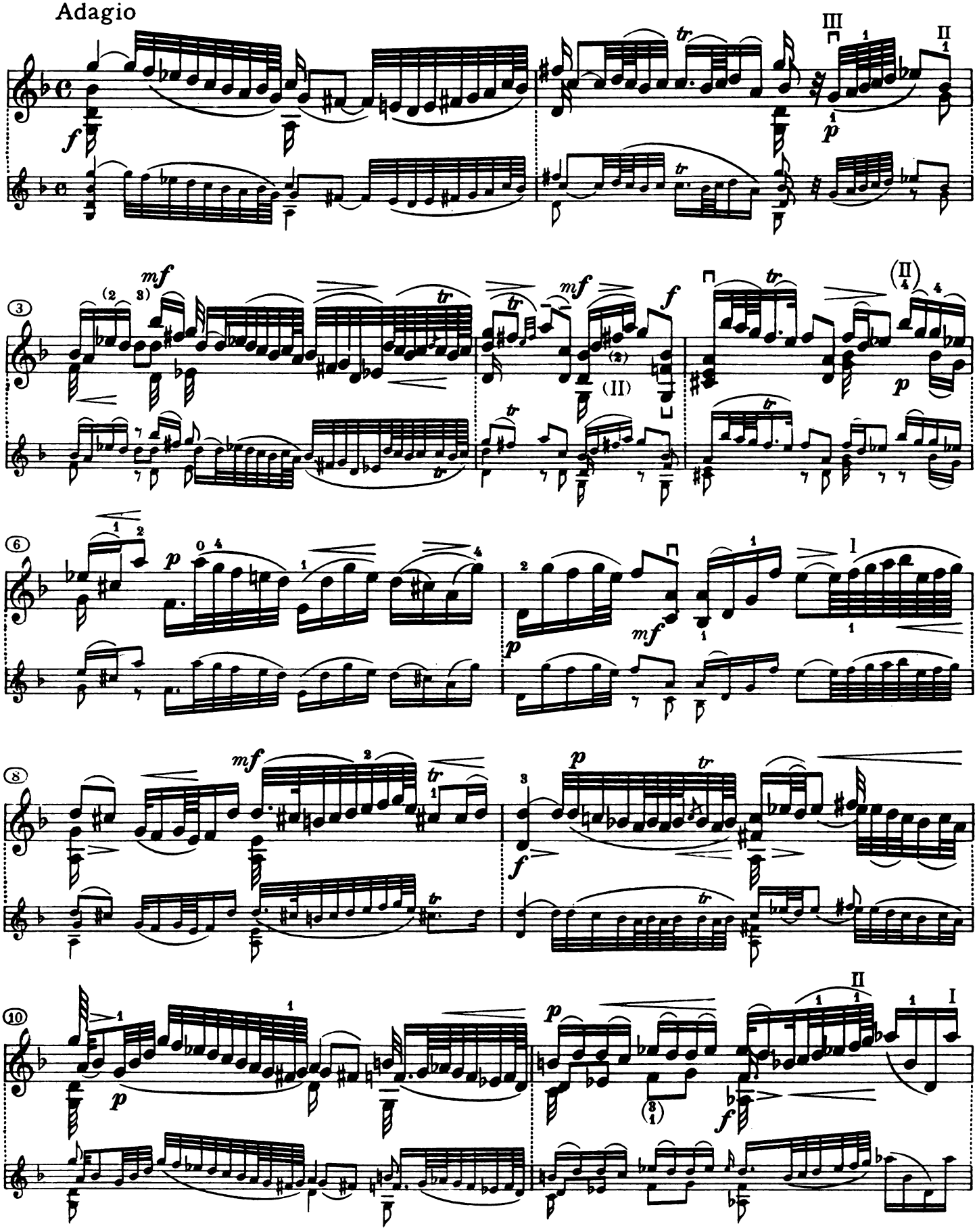


Bezüglich der Wiedergabe Bach'scher Sätze im allgemeinen sei auf die vom Herausgeber herrührende Analyse der Chaconne (Carl Flesch, „Die Kunst des Violinspiels" Band II, C. F. Peters und Ries & Erler) hingewiesen.

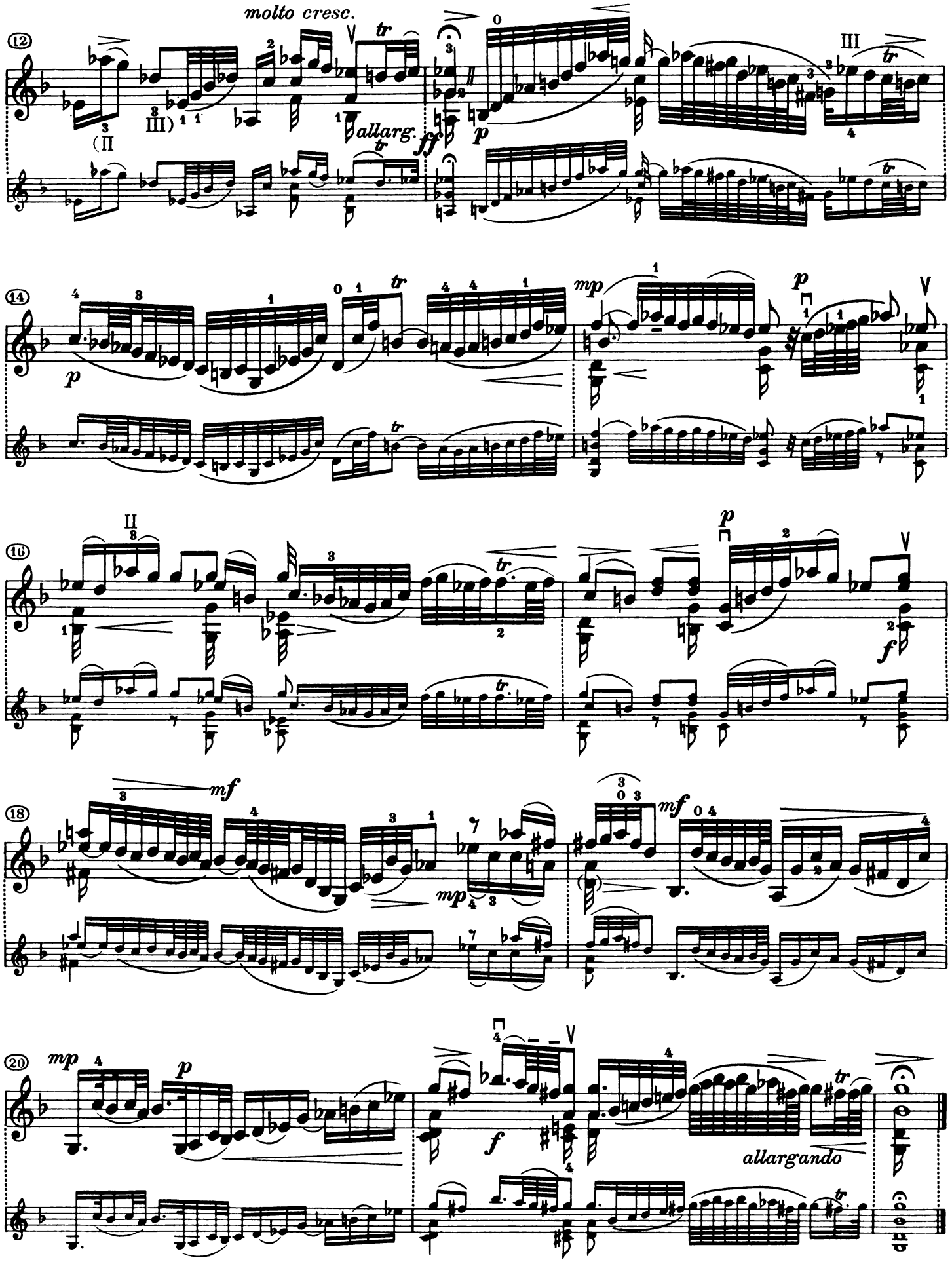
CARL FLESCH

1.
SONATA I

Adagio

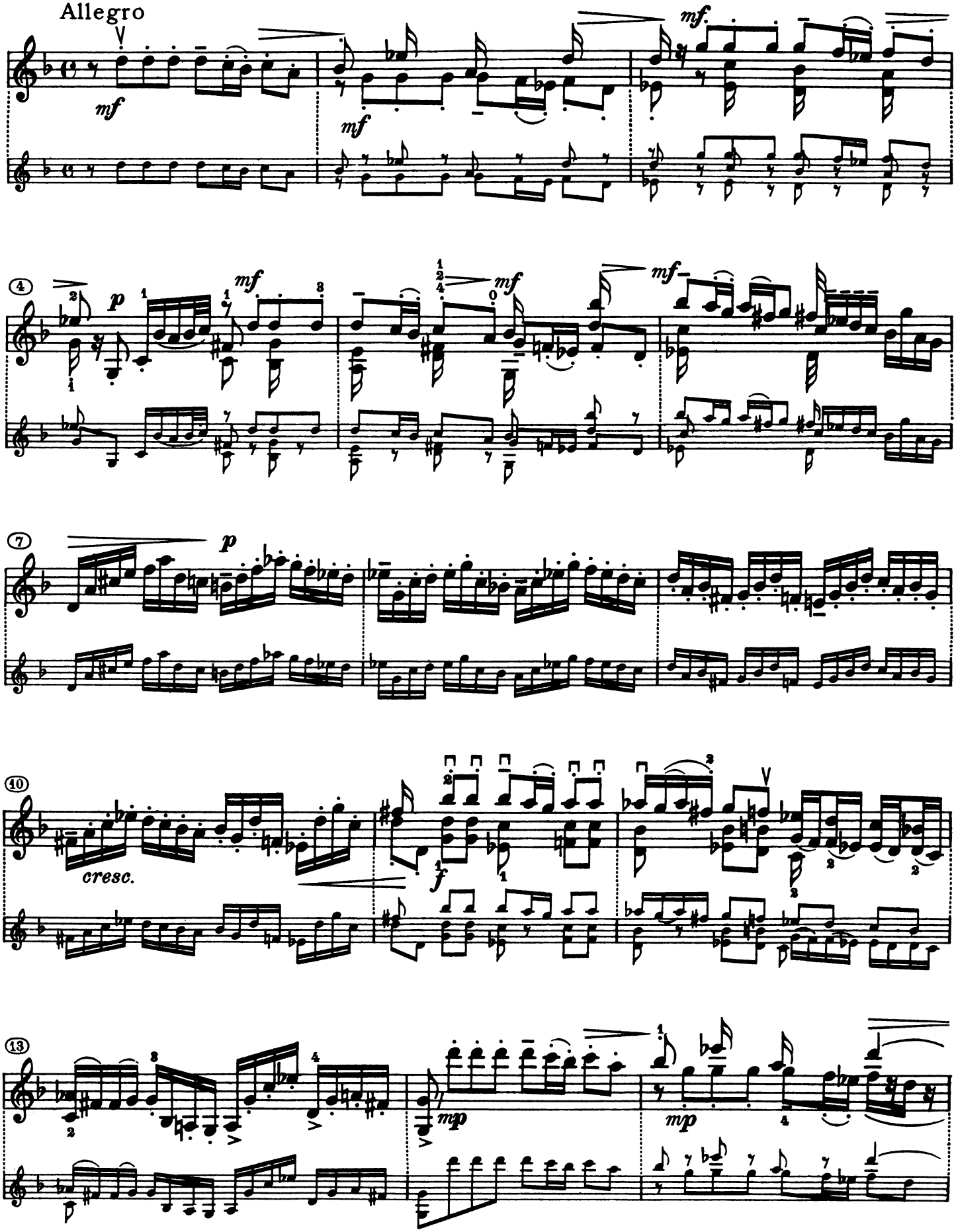


Copyright 1930 by C. F. Peters

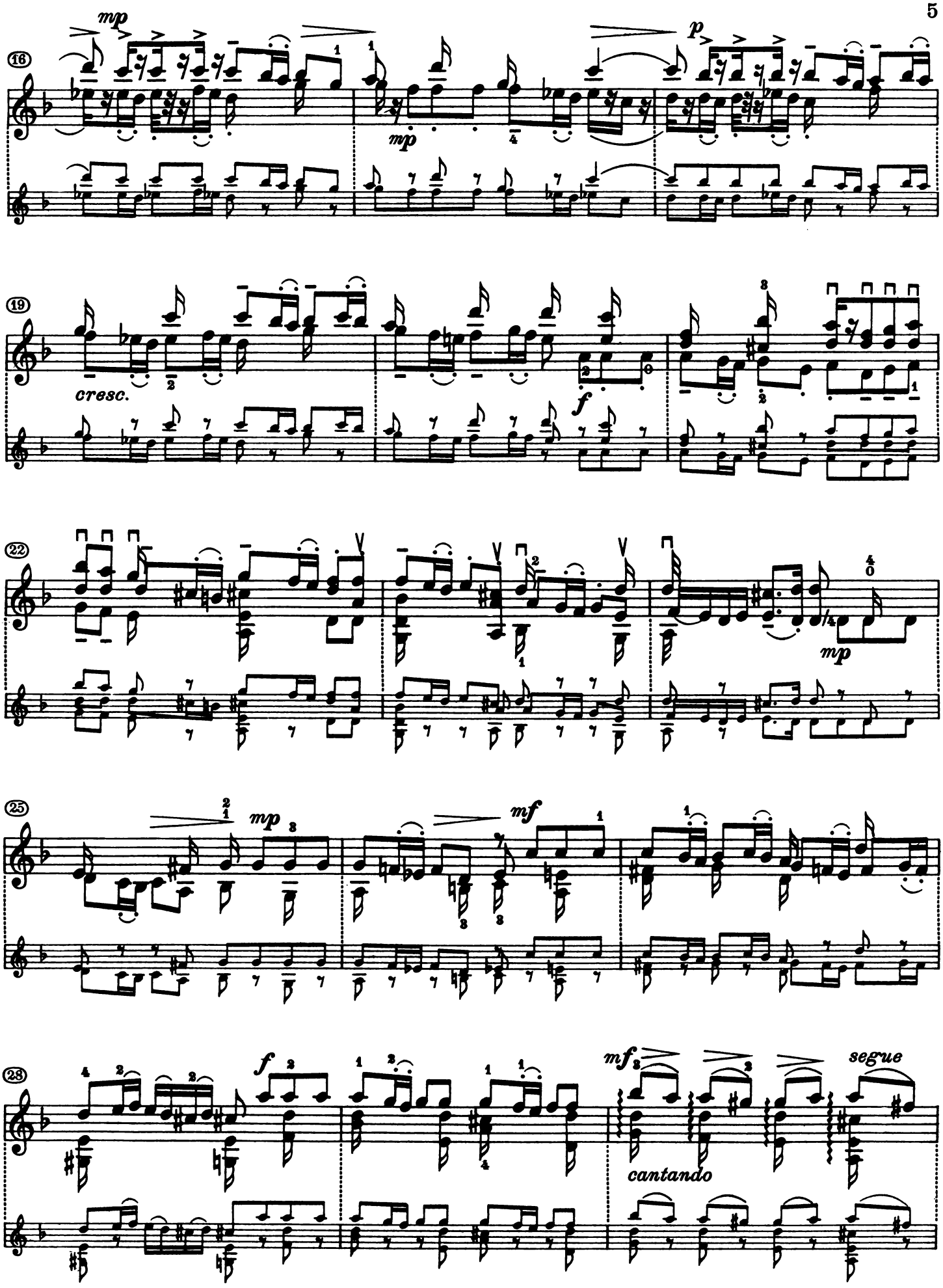

molto cresc.
allarg.
allargando

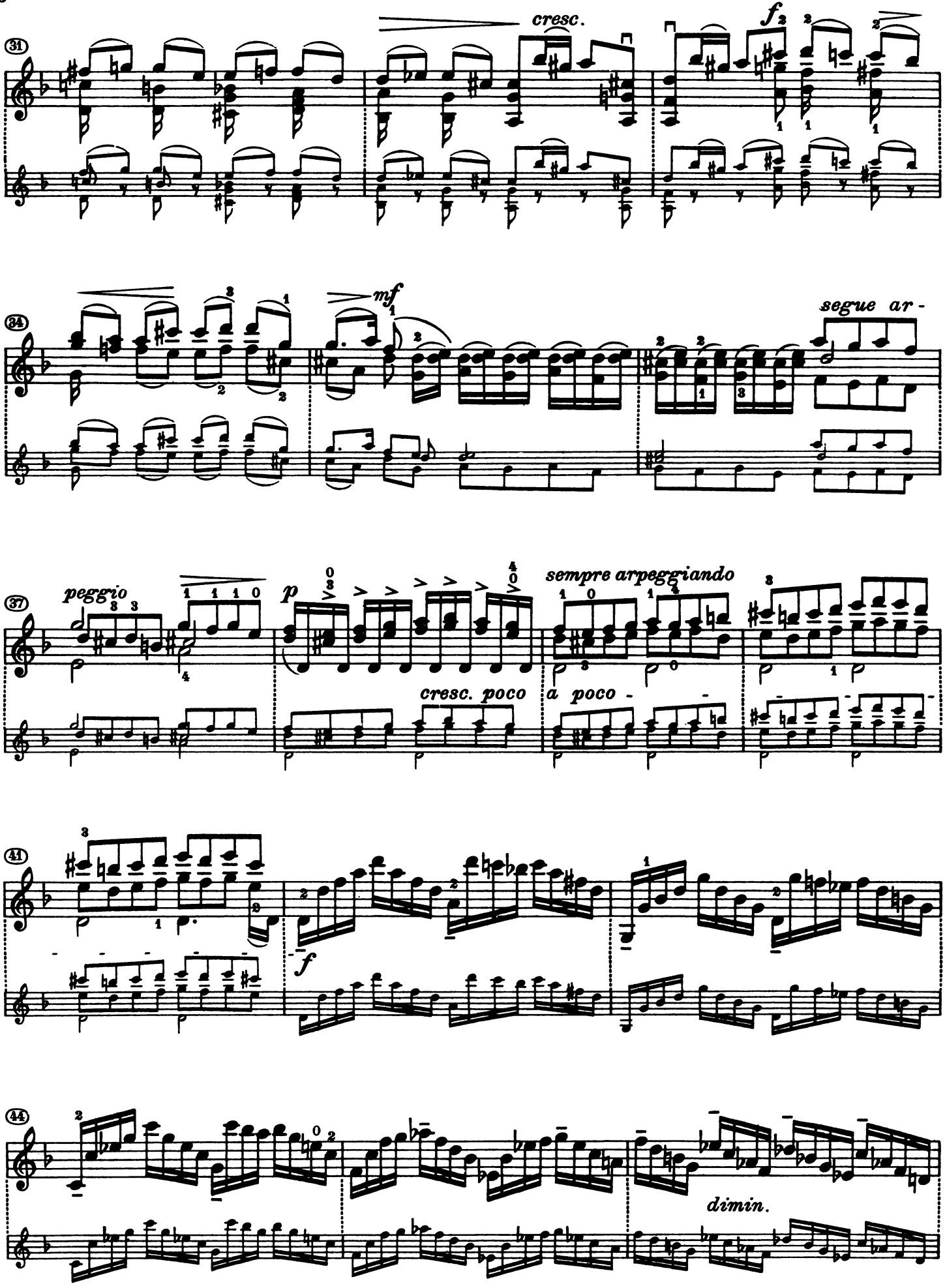
FUGA *)

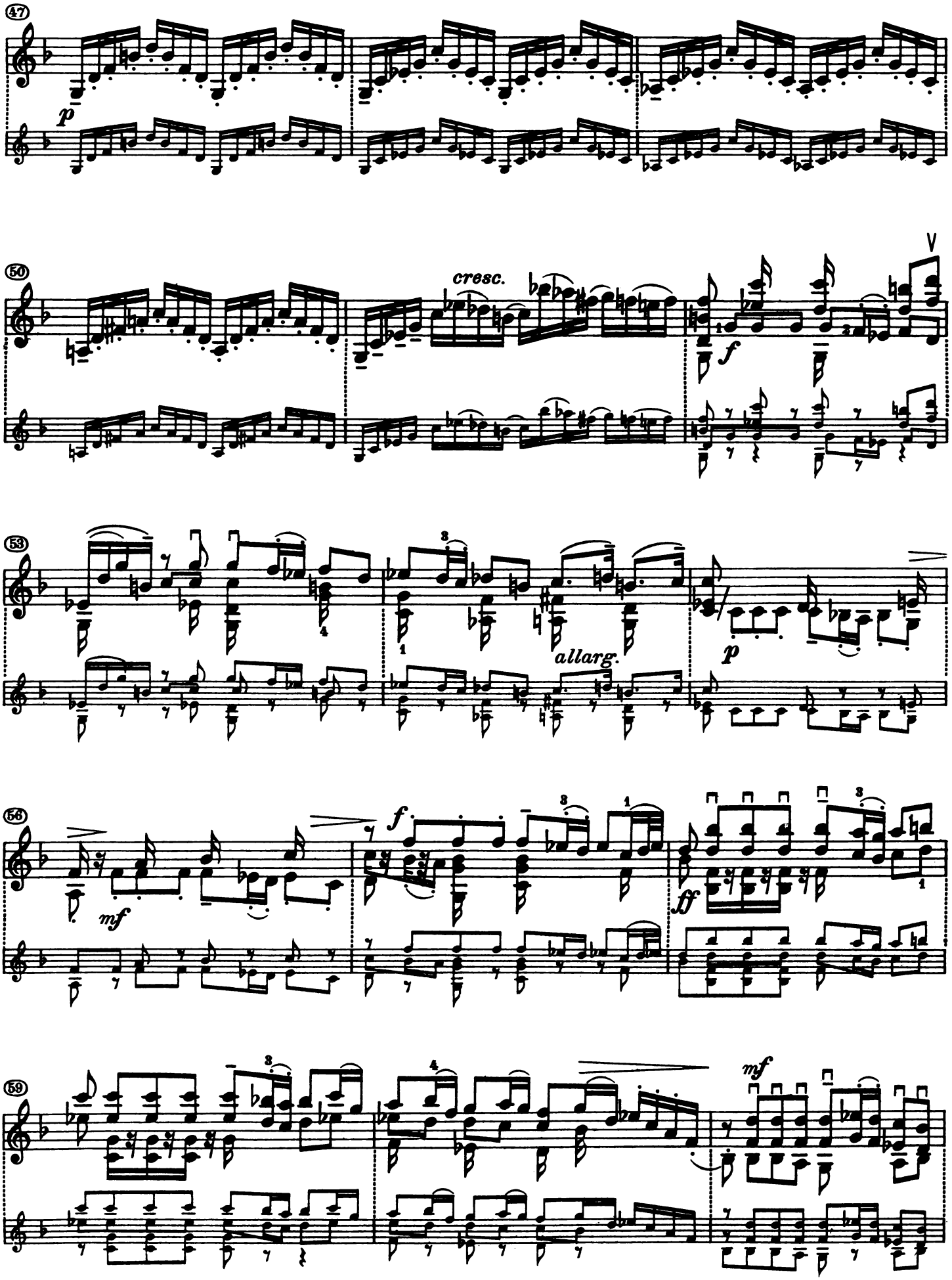
Allegro

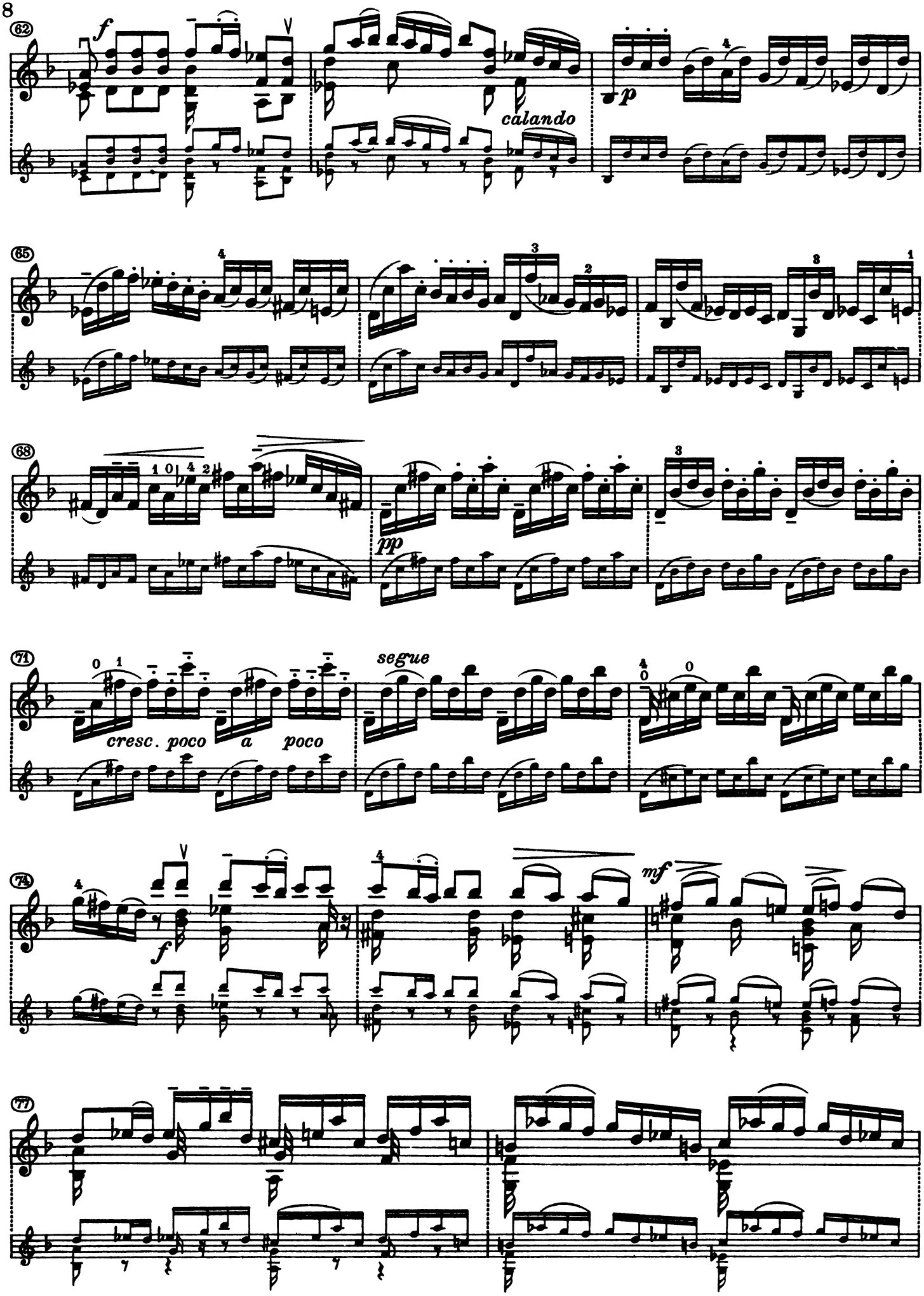


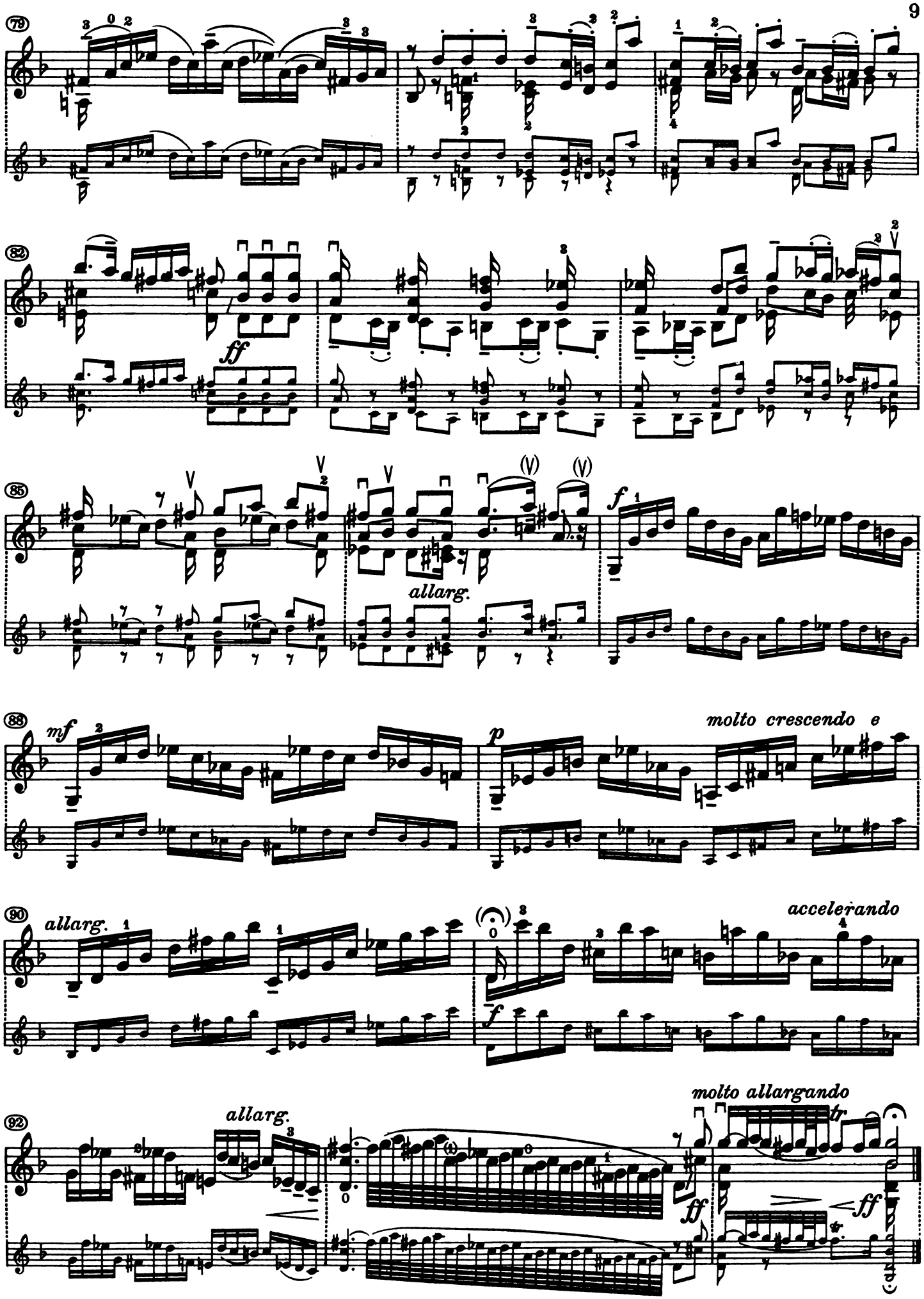
*) s. Vorwort Abschn. III und IV — *) voir Préface III et IV — *) See Preface section III and IV

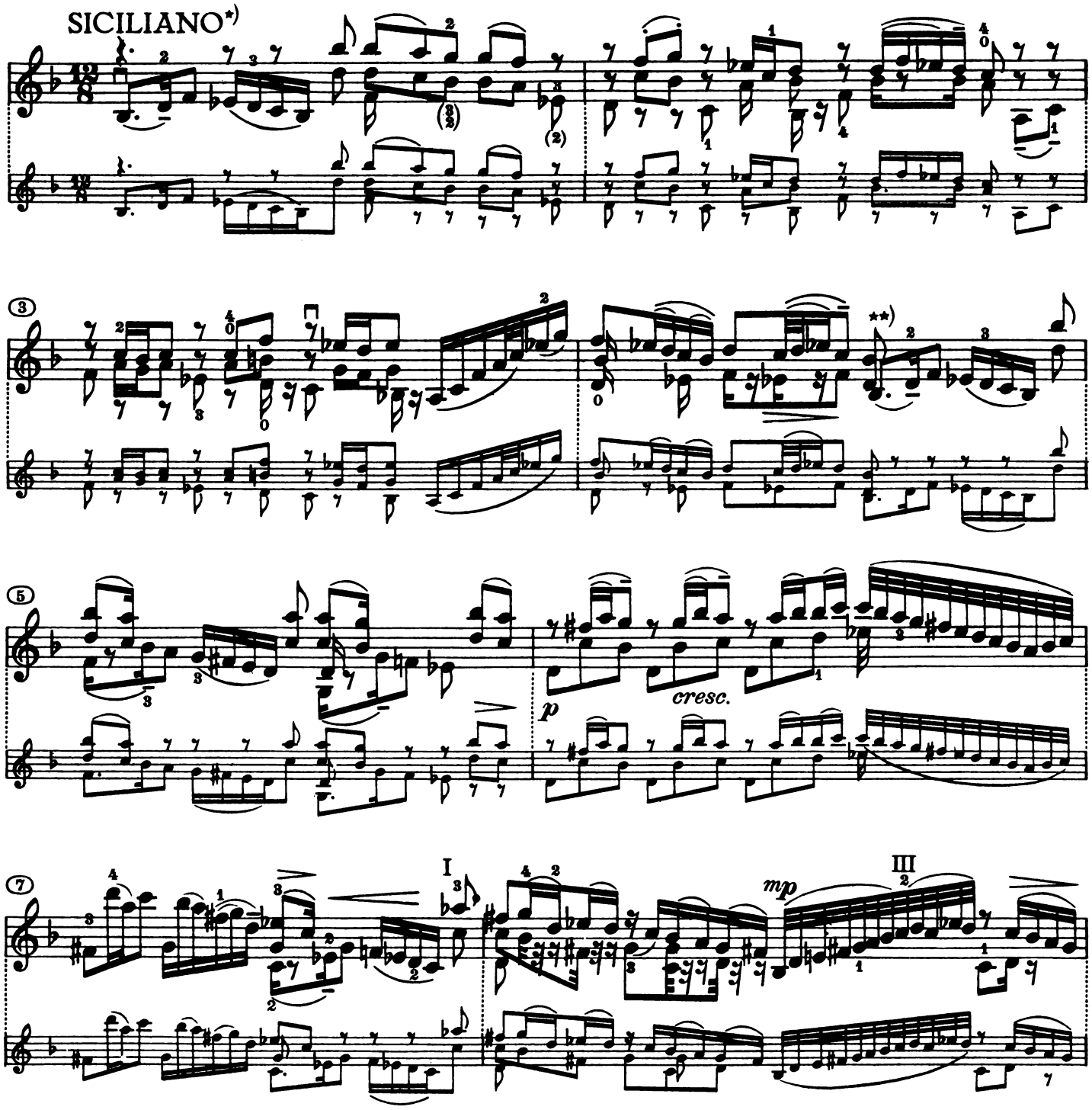

16
mp
mp
p
19
cresc.
f
22
mp
25
mp
mf
28
f
mf
cantando
segue


31
cresc.
f
34
mf
segue ar -
37
peggio
p
sempre arpeggiando
cresc. poco
a poco -
41
f
44
dimin.


47
p
50
cresc.
f
V
53
allarg.
p
56
mf
f
ff
59
mf


62
f
calando
p
65
68
pp
71
segue
cresc. poco a poco
74
f
mf
77


79
82
ff
85
allarg.
f
88
mf
molto crescendo e
p
90
allarg.
accelerando
f
92
allarg.
molto allargando
tr
ff
ff



*) Die Spaltung des Hauptmotivs in eine untere und obere Stimme erfordert eine dementsprechende dynamische Differenzierung, die jedoch in objektiver Form kaum zu bestimmen ist, weil hier die Geschmacksrichtung des Einzelnen entscheidet.
Meinem persönlichen Empfinden entspricht für das eigentliche Siciliano-Motiv im Baß straffe Rhytmik im *mf* — im Gegensatz zu freierer ja selbst leidenschaftlicher Gestaltung der Fortsetzung in der oberen Stimme.

*) La division du motif principal en voix inférieure et supérieure exige des nuances dynamiques correspondantes. Il est toutefois presque impossible de les préciser de façon objective. Le choix en devra être laissé au goût de l'exécutant.
Suivant mon opinion personnelle le motif proprement dit de la Sicilienne exige un rythme très ferme dans la basse, sans depasser le *mf*. Tout au contraire la voix supérieure demande une interprétation plus libre, voire même passionnée.

*) The division of the principal subject into two parts: a lower and an upper part, requires a corresponding differentiation in the grades of tonal shading, which it is scarcely possible to set forth in tangible form. This must be left to the taste and personal feeling of the performer.
In my mind, the bass in the Siciliano *motif* proper calls for rigorous rhythmic precision in the *mf*, — whereas its continuation in the upper part may be rendered not only in a freer but ever in a passionate style.

**) s. Vorwort Abschn. VI

**) voir Préface section VI

**) See Preface section VI

(9) *p* *espr.* *cresc.* (*p*)

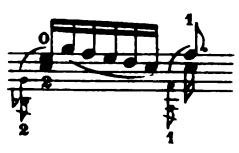
(11) *mf*

(13) *p* *mf*

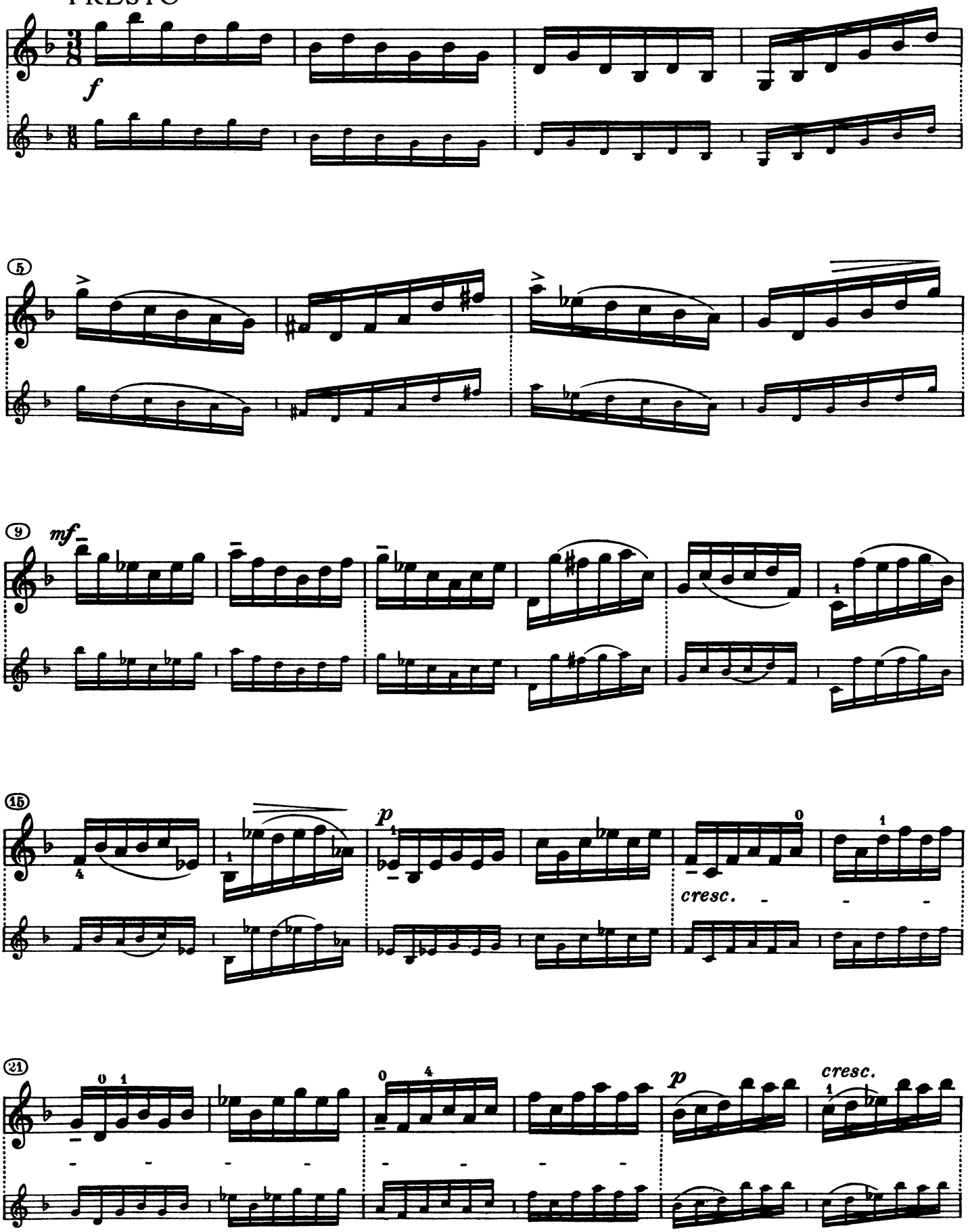
(16) *dim.* *cresc.* *molto cresc.* *)

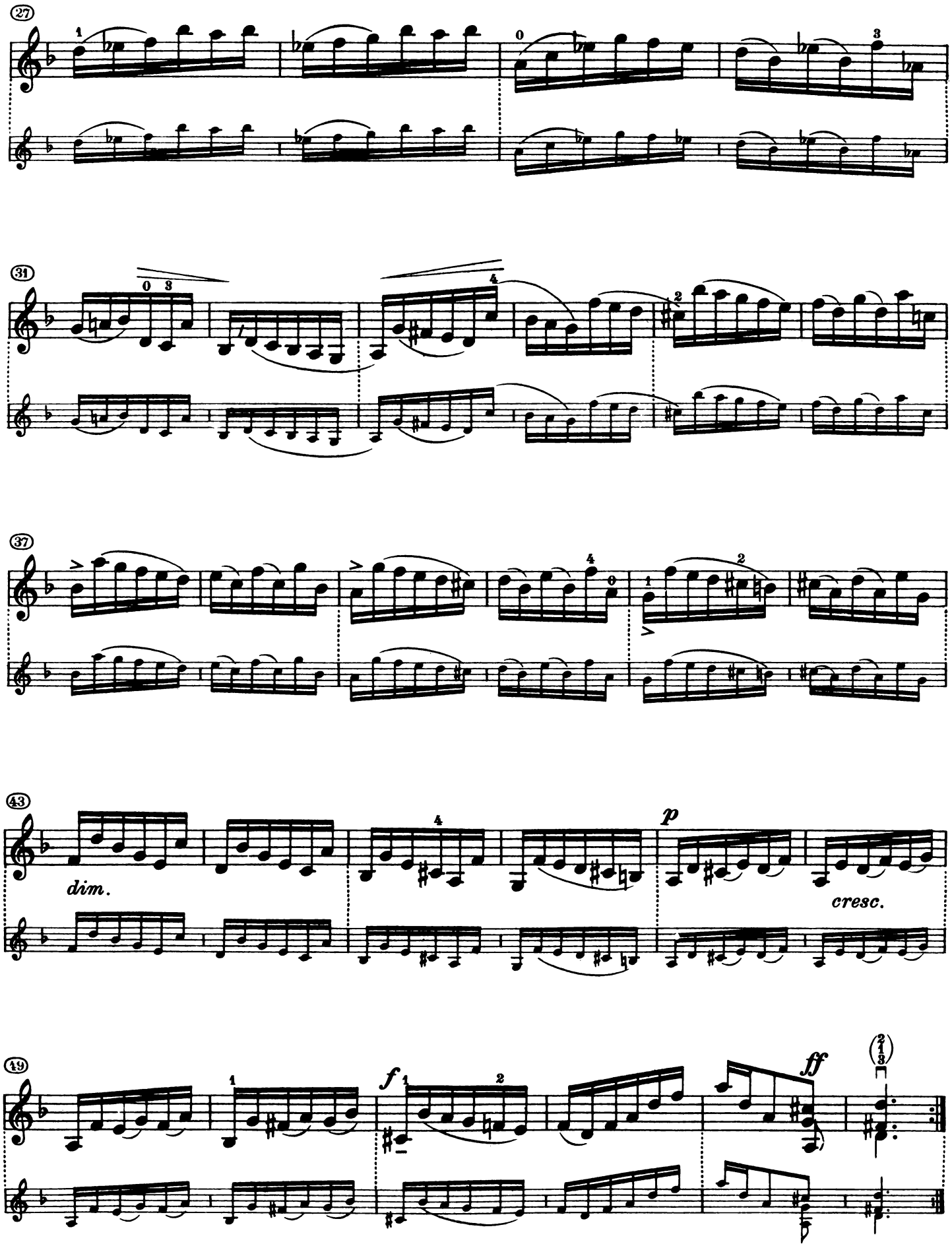
(18) *un poco allarg.* *p* (III) *in tempo* *mf* *calando*

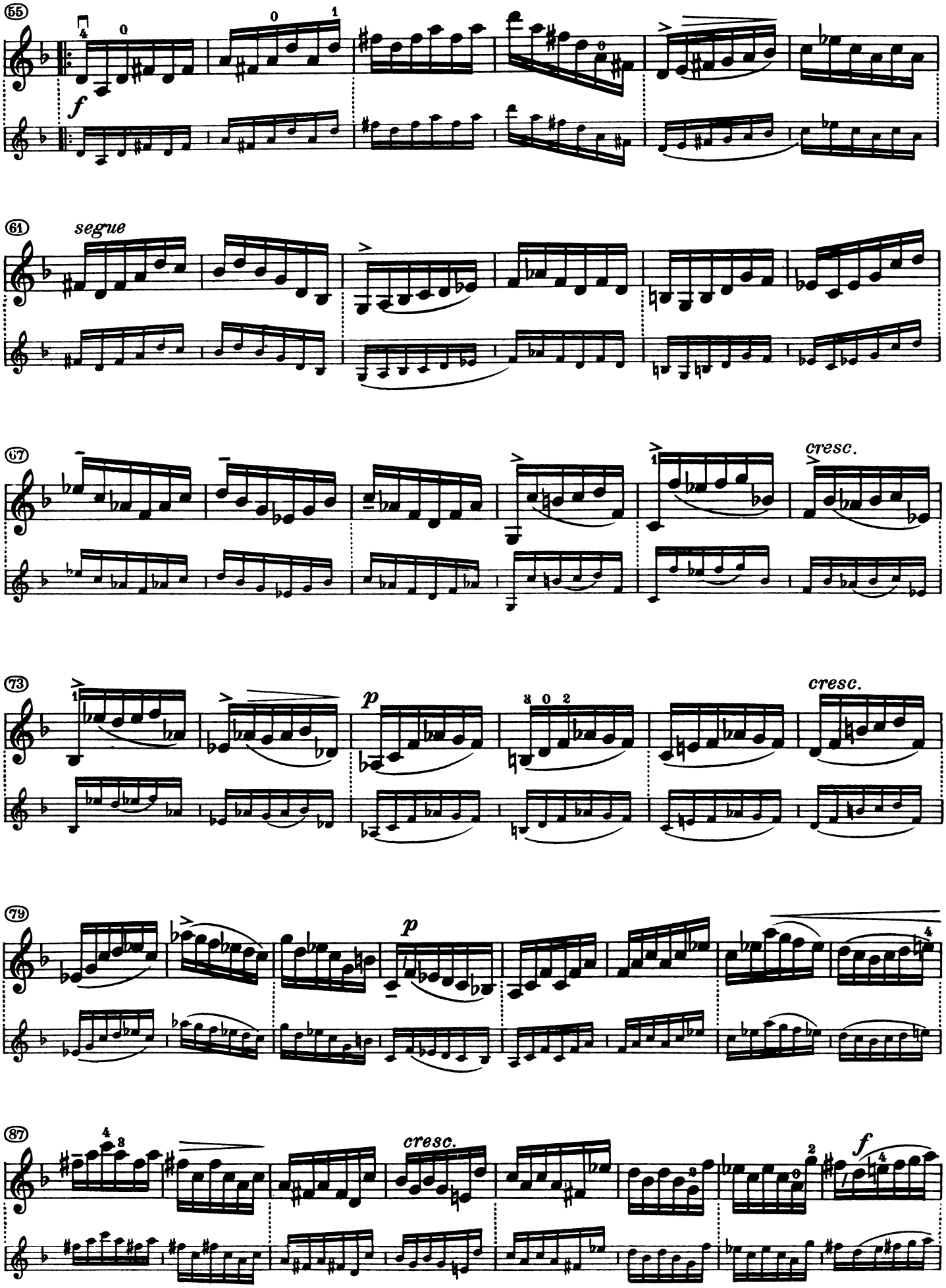
*) **Ausführung:**
Exécution:
Executed thus:

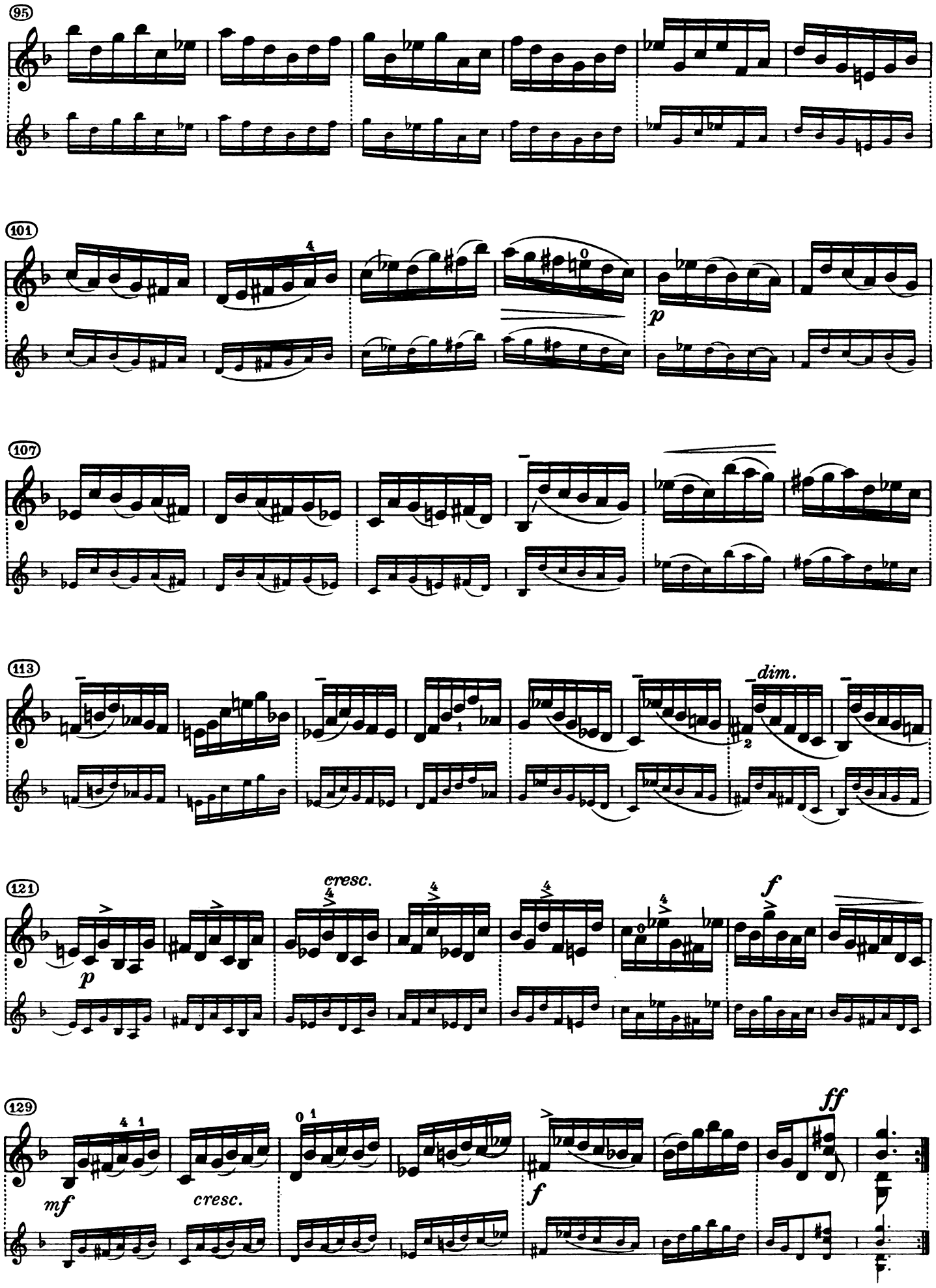


PRESTO




27
31
37
43
dim.
p
cresc.
49
f
ff


55
f
61
segue
67
cresc.
73
p
cresc.
79
p
87
cresc.
f


95
101
p
107
113
dim.
121
cresc.
p
f
129
mf
cresc.
f
ff

BACH SONATAS AND PARTITAS

(Peters Edition No. 4308 and 4309 a/f)

The present new edition of the Sonatas and Partitas of J. S. Bach for Solo Violin is founded on the Rust-Trieger edition, the version by Joachim and Moser is also based on the latter.

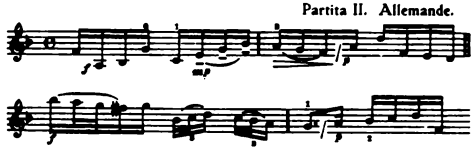
This revised edition has been supplemented by the original version, — the player is thus afforded the opportunity of comparing both publications bar by bar.

The principles on which the editor has based his work may briefly be summarized as follows: —

I. The selected phrasing signs are intended to eliminate the presence of the obligatory bar-line as far as is possible, we quote Albert Schweitzer, "J. S. Bach", page 348, — "the metric design of Bach's thematic material cannot be represented adequately by ordinary barring, he, more than any other composer, manages to assemble within the bar an entirely superficial conglomeration of themes".

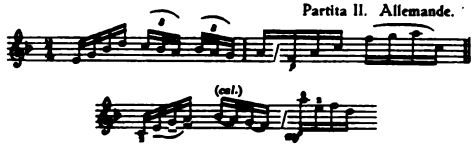
The Caesura ⟨|⟩ is here employed in order to take leave of the common bar-line, it has been also used to confine single phrases or groupings within their proper limits.

Partita II. Allemande.



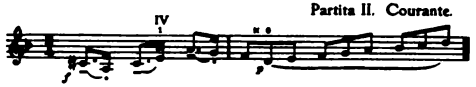
This does not, however, suggest that the Caesura should necessarily imply a measurable lapse of time, mere attention to it should enable one to separate any two phrases or mouldings from each other.

Partita II. Allemande.



In certain cases a more sharply defined dynamic gradation will be found to take the place of the Caesura: —

Partita II. Courante.



and in order to separate phrases it may sometimes be found expedient to change the string: —

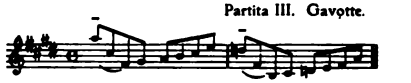
Partita II. Allemande.

It is for the execution of homophonic phrasing that the Caesura serves as such an indispensable aid for a thorough intelligent grasp of the moulding of phrases, as well as a guide to their harmonic development, its abuse, however, can only lead to a disjointed result and this, again, will effectively hinder that continuity of line so essential for the development of a broad interpretation.

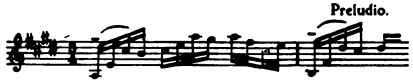
The Caesura, for this reason, should be used solely as an expedient and, moreover, where a clear structural lay-out is of importance.

A horizontal dash ⟨—⟩, denoting legato or detached bowing, is used to convey a broader treatment of the note in question and especially where this happens to signify any climax or arch of the musical development.

Partita III. Gavotte.



Preludio.



II. The editor has endeavoured to simplify the notation and its spacing as far as possible and has not, for this reason, specified any particularly suitable part of the bow ⟨Fr. = nut, M. = centre, Sp. = point⟩.

At the same time any superfluous visual strain has been avoided by excluding rests relating to silent parts ⟨voices⟩, ⟨these were written out in full in the original version⟩.

III. For the first time an attempt has been made to impart to the printed note-values their practical executive countervalues.

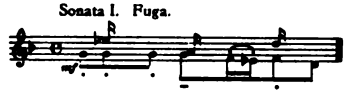
This modification of original values has been resorted to on account of: —

1) unavoidable technical obstacles peculiar to the violin, such as:

Partita I. Allemande.

2) in the interests of a clear and correct exposition of the moving parts in fugal passages such as:

Sonata I. Fuga.

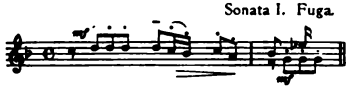


Sonata II. Fuga.

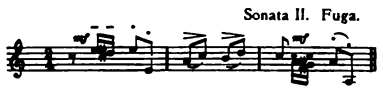
IV. Marks of expression have only been added where the editor deemed them to be absolutely essential for a clear exposition and grasp of the work in question. Nuances of tone-quality and shading should pursue the natural flow of phrases.

"From an interpretative point of view every phrase leading to a climax deserves a crescendo, every descending phrase a gradual diminuendo, at the same time every definite outline of tone should receive appropriate and individual treatment" ⟨E. Kurth, "Foundations of linear Counterpoint", page 254⟩. As an example we give the entry of the recurring fugue-subject:

Sonata I. Fuga.



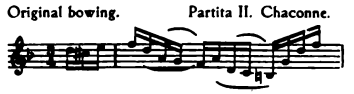
Sonata II. Fuga.



This consistently droops to a diminuendo, and its re-entry, if taken up with renewed emphasis, will ensure no loss of shape or polyphonic texture.

V. Bach's own legato- and phrasing slurs have, as far as is feasible, been retained. They are valuable in that they reflect his own intentions with regard to interpretation, for instance:

Original bowing. Partita II. Chaconne.

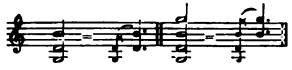


Elaboration.

It is easily recognised how Bach's articulation adapts itself to the nature of the variation and also how the modified phrasing slurs represent a counterfeit of the original.

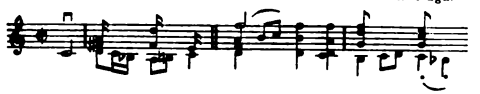
VI. In keeping with modern Violin practise the editor has not attempted to revise the fingering. This applies especially to the equal status of the half, second and fourth and the first and third positions.

The player, however, who does not wish to employ the so-called Bach-bowing, ⟨upward curvature of the bow and regulation of its tension by thumb-pressure, the bow thus adapting itself to the curve of the bridge and allowing three or four strings to vibrate at once⟩, should effect a compromise and break the chords. ⟨See Carl Flesch, "The Art of Violin Playing" Volume I, C. F. Peters and Ries & Erler⟩. The nearest compromise to the completely broken chord is:



The whole problem, however, becomes more complicated if in series of chords one of the lower parts requires more prominent handling:

Sonata III. Fuga.

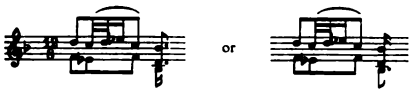


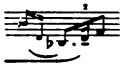
The "springing back" of the bow is easily accomplished when tackling three-part chords, with four-part chords one is, however, faced with two alternatives: — 1) The chords may remain *un*broken, ⟨this will emphasise a secondary part at the expense of the musical line⟩, 2) a correct rendering may only be accomplished at the expense of a somewhat forced tone-production alien to the instrument.

The player's personal taste and the standard of his bowing-technique should be guiding factors in such a difficulty.

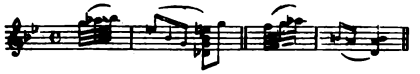
In places where chords happen to dovetail the beginning and end of two phrases, the question arises whether the commencement or termination of the phrase happens to be the more important, for instance:

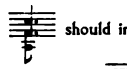
Sonata I. Siciliano.



Andreas Moser ⟨"Regarding J. S. Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin", Bach Annual 1920⟩ recommends the inversion of the arpeggi  and bases his opinion on the original edition of the Sonata "Le Tombeau" by J. M Leclair, a direct note is here made of the "springing-back" of the bow:

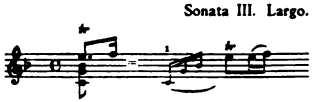
Leclair. Le Tombeau.



The notation  should invariably be executed as follows:

Should the conventional method of execution tend to sacrifice tone-quality, the player need have no compunction in breaking four-part chords across three strings.

Sonata III. Largo.



With regard to the general interpretation of Bach's compositions, we would refer the reader to the editor's analysis of the Chaconne. ⟨Carl Flesch, "The Art of Violin Playing", Volume II, C. F. Peters and Ries & Erler⟩.

CARL FLESCH

10820. 10837

40 MINUTEN

Eine Zusammenstellung der wichtigsten technischen Übungen

A short summary of the most important principles of Violin Technique

von / by

MAXIM JACOBSEN

The professional violinist, whether a member or leader of an orchestra, a soloist or teacher, is desirous of maintaining his technique. But as a busy musician he may find it difficult to apply himself to assiduous practising. This short *summary* of the most important movements of violin technique, which will enable him to maintain his standard and will eventually improve his technique, should meet his requirements. While it is possible to perform these studies in forty minutes, it will be appreciated that serious and intelligent study should precede the attainment.

The concentrated simultaneous exercise of several principles requires strict control. It is therefore advisable, after having overcome the first obstacles, to learn each example by heart, and carefully observe the exact execution of every movement in a mirror. The speed can then be gradually increased. At the first sign of fatigue the hand and arm must be loosened by shaking. The text and tables must be closely observed in order to learn the correct application and so reap the benefit from these daily studies.

Jeder Berufsgeiger, sei er Solist, Kammermusikspieler, Orchestermusiker oder Lehrer, muss bestrebt sein, sich auf der Höhe seiner erworbenen Technik zu halten. Bei dem grossen Anspruch, den der moderne Musikbetrieb an den Geiger stellt, fehlt es ihm jedoch oft an Frische und Zeit, sich stundenlangen technischen Studien hinzugeben. Diese Tatsache hat mich auf den Gedanken gebracht, eine Folge der wichtigsten technischen Übungen zusammenzustellen, deren Ausführung nach völliger Beherrschung der Aufgabe nur vierzig Minuten erfordert. Diese Übungen behandeln verschiedene technische Probleme gleichzeitig und ermöglichen es dadurch dem Geiger, bei verhältnismässig geringem täglichen Zeitaufwand sich sein Können zu bewahren und zu steigern. Allerdings bedarf dieses Studium einer scharfen Selbstkontrolle. Der Geiger wird gut daran tun, nach Überwindung der ersten Hemmungen, die Übungen auswendig zu lernen, um alle körperlichen Funktionen im Spiegel genau beobachten und ihre Richtigkeit überprüfen zu können. Bei der leisesten Ermüdung ist die linke Hand durch Schüttelbewegungen zu entspannen. Das Tempo ist nur allmählich zu beschleunigen. Der Erfolg der Übungen setzt die strenge Befolgung der gegebenen Vorschriften als unerlässlich voraus.

MAXIM JACOBSEN

Hinrichsen Edition No. 214

PETERS EDITION & HINRICHSEN EDITION

NEW YORK LONDON FRANKFURT

H/102