

J. S. BACH

Konzert in E-Dur

für Violine, Streicher und Basso continuo

Concerto in E major

for Violin, Strings and Basso continuo

BWV 1042

Urtext- und Interpretationsausgabe
eingrichtet und mit aufführungspraktischen Hinweisen versehen von
Urtext Edition and Performing Edition
with fingerings, bowings and comments on performance by

Andrew Manze

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe von
Piano Reduction
based on the Urtext of the New Bach Edition by

Martin Schelhaas



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5190a

ORCHESTRA

Violino I, Violino II, Viola, Continuo

Aufführungsdauer / Duration: ca. 18 min.

Zu vorliegendem Werk sind eine Studienpartitur (TP 269) sowie eine Dirigierpartitur und das Aufführungsmaterial (BA 5190) erhältlich.

A study score (TP 269) is available for this work as well as a conducting score and the complete performance material (BA 5190).

Ergänzende Ausgabe zu: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie VII, Band 3: *Konzerte für Violine, für zwei Violinen, für Cembalo, Flöte und Violine* (BA 5065), vorgelegt von Dietrich Kilian.

Supplementary edition to: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen and the Bach-Archiv Leipzig, Series VII, Volume 3: *Konzerte für Violine, für zwei Violinen, für Cembalo, Flöte und Violine* (BA 5065), edited by Dietrich Kilian.

© 2004 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

2. Auflage / 2nd Printing 2008

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN M-006-46695-5

VORWORT

Die drei Violinkonzerte BWV 1041–1043 zählen heute zu den bekanntesten und beliebtesten Instrumentalwerken Johann Sebastian Bachs; zugleich gehören sie zu den Standardwerken des Konzertrepertoires. Dies war jedoch nicht immer so, denn im Musikleben des 19. und frühen 20. Jahrhunderts konnten sie sich anfangs nur zögernd etablieren. Ein an den sinfonischen Konzerten der Klassik und Romantik geschultes Publikum stieß sich an der „altfränkischen“ Manier der Kompositionen, und große Violinvirtuosen zweifelten, mit ihnen glänzen zu können. Erst allmählich setzte sich die Erkenntnis durch, dass die Bachschen Konzerte anderen, in neuerer Zeit nicht mehr unmittelbar greifbaren ästhetischen Idealen verpflichtet sind und keineswegs unvollkommene Frühformen einer erst später zur Reife gelangten Gattung darstellen. Bachs individuelle Behandlung der zu Beginn des 18. Jahrhunderts aus Italien übernommenen Concerto-Form beruht – auf eine kurze Formel gebracht – auf einer motivisch-thematischen Integration der Solostimme in das Ensemble sowie einer sämtlichen Ebenen des Satzgefüges einbeziehenden kontrapunktischen Durcharbeitung, hinter die gelegentlich selbst das konzertierende Prinzip zurücktritt.

Das Konzert in E-Dur BWV 1042 entstand, wie sich aus stilistischen Beobachtungen schließen lässt, vermutlich in Bachs Amtszeit als Kapellmeister am Köthener Hof (1718–1723); besonders die thematische Erfindung des ersten Satzes sowie deren Verarbeitung erinnert in manchem an die in den Brandenburgischen Konzerten verwirklichten kompositorischen Prinzipien. Der erste Satz beginnt mit einem prägnanten Dreiklangsmotiv, an das sich eine Reihe entwickelnder und kontrastierender Gedanken anschließen. Ein kleiner, aber bezeichnender Aspekt der engen Verknüpfung von Soloinstrument und Tutti-Gruppe sind die kurzen Einwüfe der Violine in das einleitende Ritornell. Im weiteren Verlauf des Satzes werden die anfangs vorgestellten Motive auf vielfältige Weise verarbeitet und kontrapunktisch miteinander verbunden, ohne dass Wohlklang und Eingängigkeit der Komposition beeinträchtigt würden. Im zweiten Satz entfaltet sich über einem gleichsam ostinaten Bassthema eine weit ausgreifende klagende Kantilene der Violine, während der dritte Satz, ein tänzerisches Rondo, die Stimmung des Anfangs wieder aufgreift.

Die Edition des Konzerts basiert auf einer 1760 im Auftrag des Berliner Musikers Johann Friedrich Hering

entstandenen Partiturabschrift. Als Vorlage diente offenbar eine heute verschollene Originalquelle, die sich seinerzeit vermutlich im Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs befand. Während der in dieser Quelle überlieferte Notentext für die Edition keine nennenswerten Schwierigkeiten bot, birgt die Wiedergabe der Artikulationsbezeichnungen zahlreiche Probleme. Die Bögen sind außerordentlich nachlässig gesetzt und erlauben nur selten eine eindeutige Zuordnung; zudem ergeben sich aus der unterschiedlichen Behandlung von Parallelstellen zahlreiche Widersprüche, die kaum befriedigend zu klären sind und nur selten eindeutige Rückschlüsse auf das von Bach eigentlich Gemeinte zulassen. Insgesamt hält die vorliegende Edition sich möglichst getreu an die Artikulation der Quelle. Es sei jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass eine Präzisierung und gegebenenfalls Vereinheitlichung im eigenen Ermessen des Ausführenden liegt.

Peter Wollny

ZUR EDITION

Die vorliegende Ausgabe basiert auf der von Dietrich Kilian im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe vorgelegten Urtextausgabe von Bachs Konzert für Violine, Streicher und Basso continuo BWV 1042 (NBA VII/3, *Konzerte für Violine, für zwei Violinen, für Cembalo, Flöte und Violine*, Kassel etc. 1986, BA 5065). Bei der Bearbeitung für Violine und Klavier blieb die Stimme der Solo-Violine unverändert und ist mit dem Abdruck in der NBA identisch. Mit Ausnahme der Werktitel sind in dieser Stimme sämtliche Zusätze des Herausgebers gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, Bögen durch Strichelung, sonstige Zeichen durch kleinen Stich. Darum werden alle aus der Quelle entnommenen Buchstaben, auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. in geradem Druck wiedergegeben. Die Akzidenzien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzien, die vom Herausgeber nach eigenem Ermessen gesetzt wurden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig werden,) werden in kleinerem Stich wiedergegeben. Die „Tutti“ und „Solo“-Angaben in der Solo-Violinstimme sind ebenso ergänzt.

Über Entstehung, Quellenlage und weitere Einzelheiten der Überlieferung und Editionstechnik unterrichten ausführlich Vorwort sowie Kritischer Bericht zu NBA VII/3.

PREFACE

Today the three violin concertos, BWV 1041–3, are among Johann Sebastian Bach's best known and most popular instrumental works and enjoy a permanent place in the concert repertoire. This was not always the case, however. At first they had difficulty gaining a foothold in the musical life of the nineteenth and early twentieth centuries. At that time audiences versed in the symphonic concertos of the classical and romantic periods took umbrage at their "antique" style, and the great virtuosos despaired of playing them to good effect. Only gradually did the realization take hold that Bach's concertos, far from being imperfect early forms of a genre that only later came to fruition, partake of aesthetic ideals no longer immediately intelligible to a modern sensibility. Bach's personal treatment of this early eighteenth-century Italian form resides, to put it succinctly, in his motivic-thematic integration of the solo part in the ensemble and a thorough contrapuntal texture that permeates all levels of the compositional fabric, occasionally to the detriment of the concerto principle itself.

To judge from its style, the E major Concerto, BWV 1042, probably originated during Bach's tenure as court chapel-master in Cöthen (1718–23). In particular, the invention and manipulation of the themes in the first movement recalls some of the compositional principles worked out in the Brandenburg Concertos. The first movement opens with a concise triadic motif followed by a series of contrasting and developing ideas. One minor but telling feature of the tight interrelation of tutti and soloist is the brief interjections of the violin in the introductory ritornello. The initial motifs are developed and contrapuntally combined in many different ways throughout the movement without detracting from the tunefulness and euphony of the composition. The second movement allows an expansive melodic lament in the violin to unfold above an almost ostinato bass theme, while the third, a dance-like rondo, returns to the mood of the opening.

The present edition of the concerto is based on a handwritten score commissioned by the Berlin musician Johann Friedrich Hering in 1760. This manuscript was evidently based on a lost original source probably

owned at that time by Carl Philipp Emanuel Bach. Although the musical text handed down to us in this source poses no major editorial difficulties, there are many problems associated with the articulation marks. The placement of slurs is extraordinarily sloppy and can only rarely be pinpointed with any degree of accuracy. Moreover, the conflicting handling of parallel passages gives rise to many contradictions that resist clarification and rarely allow us to guess Bach's intentions. All in all, this edition remains as faithful as possible to the articulation marks given in the source. However, performers are expressly encouraged to alter them and, if necessary, to standardize them as they see fit.

Peter Wollny
(translated by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

This edition is based on Dietrich Kilian's Urtext edition of Bach's Concerto for Violin, Strings and Basso continuo BWV 1042 in the *Neue Bach-Ausgabe* (NBA VII/3: *Konzerte für Violine, für zwei Violinen, für Cembalo, Flöte und Violine*, Kassel etc. 1986, BA 5065). In this arrangement for violin and piano, the violin part was left unchanged and is thus identical with the version in the New Bach Edition. Apart from the title of the work, all editorial additions are indicated in this part as such: letters by italics, slurs by broken lines, and other signs by smaller print. All alphabetical markings taken from the source (*f*, *p*, etc.) therefore appear in normal type. Accidentals have been placed in accordance with modern conventions. Further accidentals supplied by the editor at his discretion (i. e. those not rendered necessary by the application of modern rules) appear in small print. The "Tutti" and "Solo" markings in the solo violin part have also been supplied.

Information on the origin of the work and its sources, as well as other details concerning its transmission and the editorial principles of the NBA are furnished in the *Vorwort* as well as the *Kritischer Bericht* to NBA VII/3.

Concerto BWV 1042

J. S. BACH

Konzert in E-Dur

für Violine, Streicher und Basso continuo

Concerto in E major

for Violin, Strings and Basso continuo

BWV 1042

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

Violino concertino



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5190a

J. S. BACH

Konzert in E-Dur

für Violine, Streicher und Basso continuo

Concerto in E major

for Violin, Strings and Basso continuo

BWV 1042

Violino concertino

Eingerichtet und mit aufführungspraktischen Hinweisen versehen von

With fingerings, bowings and comments on performance by

Andrew Manze



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA 5190a

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 des vorliegenden Konzerts 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 aufsteigender Reihenfolge) *basso*, *tenore*, *canto* und *cantino*. Bachs Werke für Violine sind im Bewusstsein der kontrapunktischen

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.

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.

In den Takten 119–120 des ersten Satzes von BWV 1042 wurden einige Noten so geändert, dass sie mit Bachs späterer Fassung für Cembalo solo BWV 1054 übereinstimmen, die mit dem Autograph des Komponisten überliefert ist. Dieselbe Fassung hat die Ergänzung der Akkorde in Takt 122 angeregt.

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 dieses Konzertes 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.

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 the present concerto 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 ascending order) *basso*, *tenore*, *canto*, and *cantino*. Bach's violin music is all written with one eye on the contrapuntal possibilities

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.

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.

In bars 119–20 of the first movement of BWV 1042, some notes have been changed to agree with Bach's later version for solo harpsichord, BWV 1054, which survives in the composer's autograph. The same version was the inspiration behind the chords added in bar 122.

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 this concerto.

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