

J. S. BACH

Konzerte für Cembalo Concertos for Harpsichord

BWV 1052–1059

Herausgegeben von / Edited by
Werner Breig

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 410

VORWORT

Im Frühjahr 1729 übernahm Bach die Leitung des sogenannten „Schottischen Collegium musicum“, einer studentisch-bürgerlichen Musiziervereinigung, die bereits 1702 von Georg Philipp Telemann gegründet worden war. Bachs Vorgänger in dieser Funktion war der Neukirchenorganist Balthasar Schott (nach ihm nannte man es), der 1729 auf eine Kantorenstelle in Gotha wechselte. Die regelmäßigen Proben und Konzerte, die Bach mehr als ein Jahrzehnt lang mit diesem Ensemble in den Räumlichkeiten des Cafetiers Zimmermann veranstaltete, bildeten den Rahmen für eine erneuerte Beschäftigung mit den Formen der instrumentalen Ensemblesmusik. Zu den bemerkenswertesten Ergebnissen dieser Aktivität gehören die Konzerte für ein bis vier Cembali, die in der Geschichte des Instrumentalkonzerts eine typologische Neuschöpfung darstellen. Bach sah sich nicht veranlasst, für diese Besetzung neue Kompositionen zu schaffen. Es gilt heute als sicher, dass er fast alle Cembalokonzerte durch Transkription von Konzerten für Melodieinstrumente (meist Violine oder Oboe) gewonnen hat.

Wie die Quellenüberlieferung zeigt, bildeten die Konzerte für ein konzertierendes Cembalo (BWV 1052–1059) den Schlusspunkt dieser Entwicklung. Die autographe Kompositionspartitur, in der diese Werkgruppe überliefert ist (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. Bach P 234*), lässt sich auf die Zeit um 1738 datieren.¹

Dass die Aufzeichnung erst so spät erfolgte, bedeutet nicht notwendigerweise, dass Konzerte für ein Cembalo nicht schon früher gespielt worden wären. Es ist gut vorstellbar, dass die „Transkription“ solcher Konzerte von Bach als Solisten extemporiert wurde, wobei die begleitenden Streicher das ursprüngliche

Stimmenmaterial benutzen konnten. Erst dann, wenn es nicht nur um eine aufführungspraktische Einrichtung, sondern um eine Transkription mit künstlerischem Ehrgeiz ging, bestand die Notwendigkeit zu einer schriftlichen Aufzeichnung.

Ein solcher Ehrgeiz scheint Bach in der Tat geleitet zu haben, als er die Folge der acht Konzerte für ein Cembalo und Streicher ausarbeitete. Sechs dieser Werke (BWV 1052–1057) bilden ein Opus im vollen Sinne des Wortes, nach Bachs Gepflogenheit mit „J. J.“ („Jesu Juva“) eingeleitet und mit „Finis. S. D. Gl.“ („Soli Deo Gloria“) abgeschlossen. Es ist neben den Sechs Brandenburgischen Konzerten die einzige von Bach selbst zusammengestellte geschlossene Konzert-Sammlung.

Die autographe Partitur enthält nicht nur diese sechs Konzerte, sondern – in der Handschrift nachgestellt – ein weiteres vollständiges Konzert (g-Moll BWV 1058, Transkription des Violinkonzerts a-Moll BWV 1041) und ein kurzes Fragment eines Konzertes in d-Moll (BWV 1059), dessen Vorlage offenbar ein verscholenes Oboenkonzert in der gleichen Tonart war. Die heutige Reihenfolge in der Handschrift gibt höchstwahrscheinlich nicht die Entstehungsfolge der Konzerte wieder. Innere Gründe sprechen dafür, dass die an letzter Stelle stehenden Konzerte BWV 1058 und 1059 als erste niedergeschrieben und erst beim Binden nach BWV 1057 eingeordnet wurden.

Bach hat von diesen Konzerten, anders als im Falle der Brandenburgischen Konzerte, niemals eine Partitur-Reinschrift angefertigt; dieser Tatsache verdanken wir die Erhaltung der konzeptartigen Erstniederschrift. In ihr sind nicht alle beim Transkribieren entstandenen Inkonsequenzen geglättet; dafür aber bietet die Quelle detaillierten Einblick in die Bearbeitungsvorgänge und überdies wichtige Hinweise auf die zum größeren Teil nicht erhaltenen Originalkompositionen mit solistischen Melodieinstrumenten.

¹ Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch 1988*, S. 7–72 (speziell S. 41). – Fragen der Überlieferung und der Textgestalt der Cembalokonzerte sind in größerer Ausführlichkeit im Kritischen Bericht zu Bd. VII/4 der *Neuen Bach-Ausgabe* behandelt.

Das einfachste Transkriptionsverfahren zeigt das Konzert g-Moll BWV 1058, dem das Violinkonzert a-Moll BWV 1041 zugrundeliegt. Gegenüber der Vorlage steht die Transkription einen Ganzton tiefer, wodurch die Solostimme besser dem Cembaloumfang (Spitzenton: d^{'''}) angepasst war (ein Verfahren, das Bach auch schon in einigen der Konzerte für mehrere Cembali angewandt hatte). Die Streicher sind, abgesehen von der Transposition, gegenüber dem Violinkonzert unverändert. Der Cembalist übernimmt die ursprüngliche Solovioline (rechte Hand) und die Continuo-Basslinie (linke Hand). Die Solostimme ist dabei den Erfordernissen des neuen Instruments angepasst, was besonders bei den spezifischen Violin-Effekten im letzten Satz zu Änderungen führt; der Part der linken Hand basiert auf der Continuo-Stimme, hat aber eine reiche figurative Ausgestaltung erhalten. – Wie der Eintrag „J. J.“ am Kopf der Partitur zeigt, wollte Bach mit dem Konzert BWV 1058 ein Opus beginnen. Doch scheint er im Rückblick von dieser Transkription nicht befriedigt gewesen zu sein, wohl weil das neue Soloinstrument sich klanglich nur schwer gegenüber den Streichern behaupten kann. Jedenfalls begann Bach – nach einem Fragment gebliebenen Ansatz zu einer Transkription nach einem Oboenkonzert (BWV 1059)² – anschließend mit der Niederschrift eines neuen, wiederum mit „J. J.“ eingeleiteten Opus.

An die Spitze dieses neuen Opus stellte er das Konzert d-Moll BWV 1052, die Transkription eines verschollenen Violinkonzerts in d-Moll.³ Bevor das d-Moll-Violinkonzert zum

2 Vgl. dazu Werner Breig, *Bachs Cembalokonzert-Fragment in d-moll (BWV 1059)*, in: *Bach-Jahrbuch 1979*, S. 29–36.

3 Eine Rekonstruktion legte Wilfried Fischer in Bd. VII/7 der *Neuen Bach-Ausgabe* vor; im Kritischen Bericht findet sich auch eine ausführliche Erörterung der Methode der Rekonstruktion. Weiterführende Überlegungen zur Urgestalt des Werkes bei Werner Breig, *Bachs Violinkonzert d-moll – Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte*, in: *Bach-Jahrbuch 1976*, S. 7–34. (Die hier geäußerte Vermutung, dass die Urform dieses Werkes nicht von Bach stammt, wird vom Verfasser heute nicht mehr vertreten; die Annahme einer früheren Entstehung dürfte ausreichen, um die ungewöhnliche Gestalt dieses Werkes zu erklären.)

Cembalokonzert wurde, hatte es schon zweimal als Vorlage für Umarbeitungen gedient. Die erste von ihnen fällt in die 2. Hälfte der 1720er Jahre. In dieser Zeit fand das Werk – ähnlich wie auch andere Konzertkompositionen – Eingang in zwei Kirchenkantaten: Die ersten beiden Sätze wurden an den Beginn der Kantate BWV 146 *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* gestellt, und zwar als Instrumental-Sinfonia und als erster Chorsatz; der Schlusssatz leitet die Kantate BWV 188 *Ich habe meine Zuversicht* ein. In beiden Kantaten, die wahrscheinlich 1728 entstanden sind, wird der Solopart von der Orgel übernommen, so dass Bach also hier schon mit der Aufgabe der Übertragung eines Melodieinstrumenten-Solos auf ein Tasteninstrument konfrontiert war.

Die zweite Umarbeitung fand auch im Hause Bach statt, ist aber eine Arbeit von Bachs zweitem Sohn Carl Philipp Emanuel, der das Werk 1733 oder 1734 zu einem Cembalokonzert transkribierte, vielleicht sogar auf Anregung seines Vaters. Das Ergebnis ist künstlerisch kaum als befriedigend zu bezeichnen; vor allem ist die Umlegung derjenigen Teile der solistischen Violinstimme, die den Umfang des Cembalos überschreiten, oftmals abrupt und unmotiviert. Als Dokument für die Beschäftigung mit dem Cembalokonzert in Bachs Umgebung ist es indessen von großer Bedeutung – ganz abgesehen davon, dass es wichtige Hinweise für die Wiedergewinnung des Violin-Originals liefert. Diese Transkription ist, obwohl sie kein Werk Johann Sebastian Bachs ist, im Anhang wiedergegeben, um auch diesen Teil der Vorgeschichte des Cembalokonzert-Opus zu dokumentieren.

Als Johann Sebastian Bach selbst sich der Transkription des d-Moll-Violinkonzerts zuwandte, knüpfte er an das Verfahren in BWV 1058 an; d. h. er übernahm das ursprüngliche Streicherripieno ohne wesentliche Änderungen und verfuhr anschließend mit dem Solopart ähnlich wie bei BWV 1058. Dass das Resultat sich dennoch von BWV 1058 wesentlich unterscheidet, ist auf die Vorlage zurückzuführen, die vermutlich zu Bachs frühesten originalen

Konzertkompositionen gehört und in ihrer exzessiven Virtuosität Vivaldischen Stücken wie dem *Grosso Mogul*-Konzert nahesteht.⁴ Im Gegensatz zu dem dicht gearbeiteten Violinkonzert a-Moll bot dieses frühe Werk reiche Möglichkeiten, durch akkordische Füllstimmen und figurative Weiterentwicklungen aus der ursprünglichen Solostimme einen außerordentlich virtuoson Cembalopart zu entwickeln. Der Cembalopart wurde von Bach im Zuge der Herstellung des Stimmenmaterials noch einer eingreifenden Revision unterzogen. Diese letzte Revision liegt dem Haupttext der vorliegenden Ausgabe zugrunde; die Fassung der Partitur ist als Anhang dokumentiert. – Das d-Moll-Konzert war im frühen 19. Jahrhundert das beliebteste Bachsche Konzert überhaupt. Felix Mendelssohn Bartholdy hatte es in seinem Repertoire; und es wurde auch als erstes Bachsches Konzert in einer Druckausgabe vorgelegt (1838 im Leipziger Verlag Kistner).

Als Bach das Opus mit dem Konzert E-Dur BWV 1053 fortsetzte, änderte er seine Bearbeitungskonzeption radikal. Die Solostimme war nämlich im Unterschied zu derjenigen von BWV 1052 sehr wenig zu akkordischer Auffüllung und figurativer Anreicherung geeignet, so dass zu befürchten war, dass die Methode, das Ripieno unangetastet zu lassen, bei diesem Konzert zu ähnlichen Problemen führen würde wie im Falle von BWV 1058. Um das Cembalo besser zur Geltung kommen zu lassen, reduzierte Bach den Anteil des Streicherbasses, der nun weitgehend auf die Tuttistellen beschränkt ist, während der Cembalobass fast durchgehend aktiv ist. Auch die oberen Streicherstimmen wurden von Bach nicht einfach übernommen, sondern mit Rücksicht auf den Cembalodiskant vielfältig modifiziert. Das Cembalo ist in diesem Konzert zum ersten Mal zu einem selbständigen Dialogpartner des Streichkörpers geworden. Dass solche Aussagen trotz des Verlustes der Vorlage gemacht werden können, liegt daran, dass Bach das „Ur-Konzert“ – ähnlich wie im Falle des d-Moll-Konzerts (schon

1726) und offenbar mit weniger starken Modifikationen – in Sätzen zweier Kirchenkantaten (BWV 169 und BWV 49) wiederverwendet hatte. Die Originalkomposition war vermutlich ein Bläserkonzert. In der Frage des ursprünglichen Soloinstruments (in Frage kommen vor allem Oboe und Oboe d’amore) und der ursprünglichen Tonart hat sich keine allgemein anerkannte Lösung herausgebildet. – Gregory Butler hat vorgeschlagen, die Urform des Konzertes – das jedenfalls zu den bedeutendsten Bachschen Werken der Gattung gehört – in die Leipziger Zeit zu datieren.⁵ Die großangelegte Form der Außensätze könnte ebenso dafür sprechen wie die expressive Melodik des langsamen Satzes, die an Bachs große Passionen der Leipziger Zeit erinnert. – Unsere Ausgabe bietet wiederum die von Bach in manchen Einzelheiten revidierte Fassung der Originalstimmen; die Partiturfassung ist wiederum als Anhang im Notenband wiedergegeben.

Dass in BWV 1053 zum ersten Mal angewandte Verfahren blieb im großen und ganzen – besonders was die Reduzierung des Streicherbasses betrifft – auch für die folgenden Konzerte maßgeblich. In der Partitur folgt als drittes Werk das Konzert D-Dur BWV 1054, dessen Vorlage das Violinkonzert E-Dur BWV 1042 ist. Ebenso wie in der Transkription des a-Moll-Violinkonzerts hat sich Bach auch hier mit Rücksicht auf die Obergrenze der Cembalo-Tastatur zu einer Abwärtstransposition um einen Ganzton entschlossen; so konnte der im Violinkonzert häufig erreichte Spitzenton e''' ohne Linienbrechung wiedergegeben werden. Die Figurationen der Solovioline hat Bach stellenweise zunächst unverändert übernommen, dann aber nachträglich cembalogerecht umgestaltet, was in der Partitur an umfangreichen Korrekturen zu sehen ist, die Bach in Tabulaturchrift eingetragen hat.

Dem Konzert A-Dur BWV 1055 liegt vermutlich ein verschollenes Bläserkonzert zugrunde; als ursprüngliches Soloinstrument wird

5 Gregory Butler, *J. S. Bach's reception of Tomaso Albinoni's mature concertos*, in: *Bach Studies 2*, ed. by Daniel R. Melamed, Cambridge und New York 1995, S. 20-46.

4 Zur Vorlage vgl. Werner Breig, a. a. O.

seit langem die Oboe d'amore vermutet. Das Werk zählt zu den reifsten und formal konzentriertesten Konzerten Bachs; als Entstehungszeit kommt neben der Köthener Kapellmeisterzeit auch die Leipziger Periode in Frage. – Eine Besonderheit des A-Dur-Cembalokonzerts besteht darin, dass sich im autographen Auführungsmaterial eine Continuo-Stimme mit Generalbassbezeichnung findet, die auf die Mitwirkung eines zweiten Akkordinstrumentes neben dem Solo-Cembalo hindeutet. Neuere Untersuchungen haben ergeben, dass diese Bezeichnung nicht zur Grundschrift dieser Stimme gehört, sondern erst nachträglich hinzugefügt worden ist, und zwar bei einer Wiederaufführung, die möglicherweise erst einige Jahre nach der ersten Aufführung stattfand. Man hat also in der Bezeichnung eine gelegentlich bedingte ad-hoc-Zutat zu sehen, die man durch Verwendung eines zweiten Cembalos realisieren kann, die aber keineswegs zwingend zur Werkssubstanz gehört. Der Haupttext der vorliegenden Ausgabe folgt deshalb der ursprünglichen Fassung des Continuo und dokumentiert den späteren Zustand als Anhang. Der Mittelsatz ist wiederum in der Fassung der Originalstimme wiedergegeben, während die einfacher gehaltene Partiturfassung als Anhang abgedruckt ist.

Das Konzert für Cembalo und Streicher in f-Moll BWV 1056 geht in seinen Außensätzen vermutlich auf ein Violinkonzert in g-Moll zurück; der Mittelsatz dagegen scheint einem Oboenkonzert entnommen zu sein und ursprünglich in F-Dur gestanden zu haben; wir kennen ihn auch als Einleitungssymphonia der Kirchenkantate *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* BWV 156. Was Bach dazu veranlasste, für den Mittelsatz auf eine andere Vorlage zurückzugreifen, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Der Cembalopart hat auch hier eine Weiterentwicklung in der Originalstimme erfahren, was zum Abdruck der Partiturfassung im Notenband Veranlassung gab.

Als Bach sich entschloss, im letzten Konzert der Serie (BWV 1057) das Brandenburgische Konzert Nr. 4 (BWV 1049) zu transkribieren, stellte er sich eine Aufgabe von besonderer

Kompliziertheit, die zugleich die Chance zu besonders originellen Lösungen bot. Denn die Vorlage war in diesem Falle nicht ein Konzert für ein Melodieinstrument und Streicherripieno, sondern ein Tripelkonzert, in dem außer der Violine noch zwei Blockflöten beschäftigt sind – ein Instrumentarium, das in dem ursprünglichen *Concert avec plusieurs instruments* (entsprechend dem Originaltitel der Brandenburgischen Konzerte) in einer großen Vielfalt von Kombinationen eingesetzt ist. In der Hauptsache übernimmt das Cembalo den ursprünglichen Violinpart. Doch ließ sich Bach von den verschiedenen Instrumentenkombinationen der Vorlage dazu anregen, das Cembalo auch in anderen Funktionen einzusetzen. So dient es streckenweise als Generalbassinstrument; es kann zusammen mit den Blockflöten einen vierstimmigen Satz spielen (dabei ist der Cembalodiskant völlig neu hinzukomponiert), oder es tritt an die Stelle des ursprünglichen Blockflöten-Violin-Trios des langsamen Satzes. Wie es scheint, hat Bach das F-Dur-Konzert bewusst an das Ende des Opus gestellt; es bildet nicht nur mit seinem ungemein wirkungsvollen Cembalo-Part, sondern auch durch den klangfarblichen Reichtum, der sich aus dem Zusammenwirken von drei Instrumentenfamilien ergibt, den Höhepunkt der Reihe.

In der älteren Bach-Literatur sind die Cembalokonzerte vielfach unterschätzt worden, am krassesten wohl von Albert Schweitzer, der pauschal urteilte: „Die Übertragungen sind oft mit geradezu ungläublicher Flüchtigkeit und Nachlässigkeit angefertigt. Entweder drängte die Zeit, oder die Sache langweilte ihn. [...] Eine besondere Verpflichtung, diese Transkriptionen unseren Konzertprogrammen einzuverleiben, lässt sich nicht dartun.“⁶ Die Beobachtung von Bachs Arbeitsprozess zeigt im Gegenteil, wie Bach das Problem der instrumentengerechten Gestaltung höchst bewusst anging.

Dass Bach ein grundsätzliches Interesse am Cembalokonzert hatte, ist überdies daraus abzulesen, dass er offenbar sämtliche überhaupt dazu geeigneten Melodieinstrumenten-Kon-

6 Albert Schweitzer, *Joh. Seb. Bach*, Leipzig 1908, S. 382f.

zerte zu Cembalokonzerten umgearbeitet hat. Wir kennen kein Solokonzert für ein, zwei oder drei Melodieinstrumente, das uns nicht als Cembalokonzert wiederbegegnet; dagegen kennen wir eine Reihe von Cembalokonzerten (es ist sogar die Mehrzahl), von denen die Vorlagen für ein solistisches Melodieinstrument nicht erhalten sind. Die Werkgruppe der Cembalokonzerte ist demnach nicht weniger als eine großangelegte Retrospektive von Bachs Konzertschaffen, und die Zweitfassungen haben für den Komponisten zweifellos vollgültige Alternativen dargestellt.

Werner Breig

ZUR EDITION

Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers innerhalb der Studienpartitur gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, sonstige Zeichen durch kleinen bzw. schwächeren Stich. Daher 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), stehen über der Note; lediglich in der Generalbassstimme stehen sie in Klammern vor der Note, um Verwechslungen mit der Bezifferung zu vermeiden.

PREFACE

In the spring of 1729 Bach was appointed director of the so-called *Schottisches Collegium musicum*, a middle-class, student musical society founded by Georg Philipp Telemann in 1702. Bach's predecessor in this position was the Neukirchen organist Balthasar Schott (the society was named after him), who changed to a post of *Kantor* in Gotha in 1729. The regular rehearsals and concerts which Bach organised for over a decade with this ensemble in the premises of the coffee-house proprietor Zimmermann provided a backdrop for a renewed preoccupation with the forms of instrumental ensemble music. The concertos for one to four harpsichords are some of the most notable results of this activity, and they represent a typological new creation in the history of the instrumental concerto. Bach did not feel obliged to create new compositions for this medium of performance and it may now safely be assumed that he assembled virtually all of the harpsichord concertos by transcribing concertos for melodic instruments (mostly violin or oboe).

As the sources handed down demonstrate, it is the concertos for *concertante* harpsichord (BWV 1052–1059) that rounded off this development. The autograph composition score in which this group of works has been handed down (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. Bach P 234*), may be dated to the time of around 1738.¹

The fact that they were committed to paper at such a late date does not necessarily mean that concertos for one harpsichord had not been played earlier: it is entirely conceivable that the "transcription" of such concertos was

extemporised by Bach as the soloist, with the accompanying strings being able to use the original instrumental material. Only when it was not just a practical arrangement for a performance but a transcription with artistic aspirations, did the need arise to have it in a written form.

And it does indeed appear that Bach was guided by such aspirations when he worked out the order for the eight concertos for one harpsichord and strings. Six of these works (BWV 1052–1057) form an opus in the full sense of the word, introduced in accordance with Bach's practice with "J. J." ("Jesu Juva") and concluded with "Finis. S. D. Gl." ("Soli Deo Gloria"). Apart from the six Brandenburg Concertos it is the only unified concerto collection put together by Bach himself.

The autograph score contains not only these six concertos but – reproduced in his handwriting – a further complete concerto (G minor BWV 1058, a transcription of the Violin concerto in A minor BWV 1041) and a short fragment of a concerto in D minor (BWV 1059), apparently based on a lost oboe concerto in the same key. It is highly unlikely that the present order of the manuscript constitutes the sequence in which the concertos were composed. Intrinsic reasons strongly suggest that the concertos BWV 1058 and 1059 placed at the end were written down first and it was not until the binding that they found their place after BWV 1057.

Unlike the Brandenburg Concertos, Bach never wrote out a fair copy of the score for these concertos, and we owe the preservation of the draft with its sketch-like nature to this fact. In this draft not all the inconsistencies that arose while transcribing are smoothed out but the source does offer a detailed insight into the transcription processes, and additionally, significant pointers to those original compositions with solo melodic instruments which in the main have not been preserved.

1 Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch 1988*, pp. 7–72 (especially p. 41). – Matters concerning the handing down and the text form of the harpsichord concertos are dealt with in greater detail in the Critical Commentary to volume VII/4 of the *Neue Bach-Ausgabe*.

The Concerto in G minor BWV 1058, which is based on the Violin concerto in A minor BWV 1041, shows the simplest form of transcription. The transcription is a whole tone lower than the original, which matched the solo part better to the range of the harpsichord (top note: d^{'''}). This was in fact a technique Bach had already used in several of the concertos for multiple harpsichords. Apart from the transposition, the strings are unchanged from the original. The harpsichordist takes the part of the original solo violin (right hand) and the continuo bass line (left hand). The solo part is thereby matched to the requirements of the new instrument, which particularly with the specific violin effects in the last movement led to changes; the part of the left hand is based on the continuo part but it was given a rich, figurative form. As the entry "J. J." at the head of the score shows, Bach wanted to start an opus with the Concerto BWV 1058, but in retrospect he seems to have been dissatisfied with this transcription, the most likely reason being that the new solo instrument has great difficulty asserting itself tonally against the strings. At any rate Bach then began – after embarking on a transcription, which remained a fragment, of an oboe concerto (BWV 1059)² – writing down a new opus, again with the "J. J." introduction.

He put the Concerto in D minor BWV 1052 at the beginning of this new opus, the transcription of a lost violin concerto in D minor.³ Before the D minor violin concerto became a harpsichord concerto it had already served

twice as the basis for adaptations, the first of which was in the second half of the 1720s. It was during this time that the work – as did other concerto compositions as well – found its way into church cantatas: the first two movements were placed at the beginning of the Cantata BWV 146 *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* as an instrumental sinfonia and as the first choral piece; the final movement introduced the Cantata BWV 188 *Ich habe meine Zuversicht*. In both cantatas, which were probably written in 1728, the solo part is taken by the organ, so that Bach was faced even at this stage with the task of transcribing a melodic instrument solo to a keyboard instrument.

The second adaptation also transpired in Bach's home but it was penned by Bach's second son, Carl Philipp Emanuel, who transcribed the work to a harpsichord concerto in 1733 or 1734, perhaps even at his father's suggestion. From an artistic point of view the result can hardly be described as satisfactory; above all it is the transposition of those parts of the solo violin part which go beyond the range of the harpsichord, that is often abrupt and unmotivated. As a document for the preoccupation with the harpsichord concerto in Bach's environment it is, however, of great significance – quite apart from the fact that it provides important clues for regaining the violin original. Although it is not a work by Johann Sebastian Bach, this transcription is included in the appendix in order to document this part as well of the prehistory of the harpsichord concerto opus.

When Johann Sebastian Bach himself turned to the transcription of the D minor violin concerto, he took up the method employed in BWV 1058, i. e. he took the original ripieno strings without any particular changes and then proceeded with the solo part in a similar way to that of BWV 1058. The fact that the result is considerably different to BWV 1058 however, may be attributed to the original, which is probably one of Bach's earliest original concerto compositions, and which in its excessive virtuosity comes close to pieces by

2 cf. Werner Breig, *Bachs Cembalokonzert-Fragment in d-moll (BWV 1059)*, in: *Bach-Jahrbuch* 1979, pp. 29–36.

3 Wilfried Fischer presented a reconstruction in volume VII/7 of the *Neue Bach-Ausgabe*; in the Critical Commentary there is detailed discussion on the methods of the reconstruction. Further examination of the original form of the work in Werner Breig, *Bachs Violinkonzert d-moll – Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte*, in: *Bach-Jahrbuch* 1976, pp. 7–34. (The author no longer holds the view expressed here that the original form of this work did not originate from Bach; assuming the work was written earlier may well be an adequate explanation for the unusual form of this piece.)

Vivaldi, such as the *Grosso Mogul* concerto.⁴ Unlike the tightly knitted Violin concerto in A minor, this early work offered through chordal filling-in parts and figurative developments, rich opportunities to develop an exceptionally virtuoso harpsichord part from the original solo part. The harpsichord part was subjected to yet another drastic revision by Bach in the course of producing the part material. The main body of the text of this edition is based on this last revision; the score version is documented in the appendix. In the early 19th century the D minor concerto was easily the most popular Bach concerto. Felix Mendelssohn Bartholdy had it in his repertoire, and it was also presented as the first Bach concerto in a printed edition (1838 in the Kistner Publishing House in Leipzig).

When Bach continued the opus with the Concerto in E major BWV 1053 he radically changed his conception of arranging. In contrast to that of BWV 1052, the solo part was very little suited to chordal filling-in parts and figurative enrichment so that it was feared that the method of leaving the ripieno untouched would lead to similar problems with this concerto as had been the case with BWV 1058. In order to allow the harpsichord to be shown to better advantage Bach reduced the contribution of the lower strings, which are now largely limited to the tutti parts, while the harpsichord bass is active almost continuously. Neither were the upper string parts simply taken on board by Bach; they were modified in a variety of ways out of consideration for the harpsichord treble. In this concerto the harpsichord has for the first time become an independent dialogue partner of the string section. That such statements may be made in spite of the loss of the original it was based on is due to the fact that Bach had used the "original concerto" again – as in the case of the D minor concerto (back in 1726) and apparently with less severe modifications – in movements of two church cantatas (BWV

169 and BWV 49). The original concerto is likely to have been a concerto for wind instruments. No generally accepted solution has developed as regards the matter of the original solo instruments (the most likely candidates being oboe and oboe d'amore) and the original key. – Gregory Butler has suggested dating the original form of the concerto – which is most certainly one of the most important works by Bach of this genre – to the Leipzig period.⁵ The large-scale form of the outer movements could suggest this, as could the expressive melody of the slow movement, which calls to mind Bach's great Passions written during his time in Leipzig. – Our edition again offers the version of the original parts revised by Bach in some details; the score version is again reproduced as an appendix in the music volume.

The method employed for the first time in BWV 1053 remained by and large – especially with regard to the reduced role of the lower strings – a determining factor for the following concertos as well. The third work to follow in the score is the Concerto in D major BWV 1054, which is derived from the Violin concerto in E major BWV 1042. Just as had been the case with the transcription of the A minor violin concerto, Bach decided out of consideration for the upper limits of the harpsichord keyboard to transpose the work down by a whole tone; the frequently reached top note of e''' in the violin concerto was thus able to be played without any linear break. Bach initially included the figuration of the solo violin unchanged in places, but he later reworked it to suit the harpsichord, which may be seen in the score from the numerous corrections that Bach added in tablature form.

The Concerto in A major BWV 1055 is probably based on a lost concerto for wind instruments, and for a long time now the assumption has been that the solo instrument was the

4 On the original cf. Werner Breig, loc. cit.

5 Gregory Butler, *J. S. Bach's reception of Tomaso Albinoni's mature concertos*, in: *Bach Studies 2*, ed. by Daniel R. Melamed, Cambridge and New York 1995, pp. 20–46.

oboe d'amore. The work ranks as one of Bach's most mature and formally most concentrated concertos. It will have been written either during his time in Köthen as *Kapellmeister* or during the Leipzig period. – An unusual feature of the A major harpsichord concerto is that there is a continuo part with thorough-bass figuring in the autograph performance material, which suggests the inclusion of a second chordal instrument in addition to the solo harpsichord. Recent research has revealed that this figuring was not initially in this part but was in fact added later at another performance which may very well not have been given until several years after the first one. The figuring may then be regarded as an ad hoc ingredient which can be incorporated by using a second harpsichord, but which by no means is an indispensable part of the work's essential character. The body of the text of this edition thus follows the original version of the continuo and documents the later version in the appendix. The middle movement is to be found in the version of the original part, while the simply-kept score version is printed in the appendix.

The origin of the outer movements of the Concerto for harpsichord and strings in F minor BWV 1056 is probably a violin concerto in G minor; the middle movement, however, seems to have been taken from an oboe concerto and originally to have been in F major; we are also familiar with it as the introductory *sinfonia* of the Church cantata *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* BWV 156. It cannot be said with any certainty what occasioned Bach to fall back on a different model for the middle movement. The harpsichord part has also undergone further development in the original part, which has given cause for the score version to be printed in the music volume.

When Bach decided to transcribe the Brandenburg Concerto no. 4 (BWV 1049) in the last concerto of the series (BWV 1057) he took upon himself a task of great complexity, which at the same time offered him the chance of finding highly original solutions, for the model in this case was not a concerto for a melodic

instrument and ripieno strings but a triple concerto in which not only a violin but also two recorders were employed – instruments that in the original *Concert avec plusieurs instruments* (as was the original title of the Brandenburg Concertos) are used in a great variety of combinations. The harpsichord mainly takes the original violin part but Bach let himself be spurred on by the various instrumental combinations of the source, allocating other tasks to the harpsichord as well. For instance, in some passages it serves as a continuo instrument; together with the recorders it can play a four-part harmony (the harpsichord treble being a completely new addition), or it takes the place of the original recorders-violin trio of the slow movement. It appears that Bach intentionally placed the F major concerto at the end of the opus: it is not only with its extraordinarily effective harpsichord part, but also through the richness of the harmonic colour produced by three families of instruments acting in combination, that this work forms the pinnacle of the series.

The harpsichord concertos have frequently been underestimated in older literature on Bach, the most glaring example probably coming from Albert Schweitzer, who sweepingly judged: "The transcriptions have often been prepared with almost unbelievable cursoriness and carelessness. Either time was pressing or he was bored by the matter. [...] It cannot be demonstrated that it is incumbent upon us to incorporate these transcriptions into our concert programmes."⁶ Looking at how Bach went about his work shows that quite the reverse is true and how he tackled the problem of shaping the form to the instruments with the greatest awareness.

Furthermore, it is very easy to tell that Bach was most certainly interested in the harpsichord concerto as he apparently arranged every single suitable melodic-instrument concerto as a harpsichord concerto. We know of not one single solo concerto for one, two or three melodic instruments that we do not meet

6 Albert Schweitzer, *Joh. Seb. Bach*, Leipzig 1908, p. 382ff.

again as a harpsichord concerto; in contrast, we do know of a number of harpsichord concertos (it is in fact the majority) for which there are no sources for solo melodic instruments preserved. The category of harpsichord concertos is therefore nothing less than a large-scale retrospective of Bach's concerto oeuvre, and the second versions undoubtedly represented entirely valid alternatives for the composer.

Werner Breig
(translated by Steve Taylor)

EDITORIAL NOTE

Except for titles of compositions all editorial additions are clearly marked as such in the study score itself: letters by italics, other signs by smaller or feinter print. Therefore, all letters contained in the source material, including dynamics such as *f*, *p* etc., are here reproduced in Roman type. Accidentals are introduced according to the rules of modern notational practice. Additional accidentals, supplied by the editor at his own discretion (i. e. other than such accidentals as become necessary through adherence to the rules of modern notational practice) are printed above the note; only in the basso continuo part are they put into brackets and printed before the note, in order to obviate confusion with the figured bass.

© by Bärenreiter