

J. S. BACH

Konzert in d-moll

für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo

Concerto in D minor

for Two Violins, Strings and Basso continuo

BWV 1043

Urtext- und Interpretationsausgabe
eingerichtet 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 5188a

ORCHESTRA

Violino I, Violino II, Viola, Continuo

Aufführungsdauer / Duration: ca. 18 min.

Zu vorliegendem Werk sind eine Studienpartitur (TP 284) sowie eine Dirigierpartitur und das Aufführungsmaterial (BA 5188) erhältlich.

A study score (TP 284) is available for this work as well as a conducting score and the complete performance material (BA 5188).

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.

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 für zwei Violinen in d-Moll BWV 1043 gehört heute vor allem dank seines beseelten und sanglichen Mittelsatzes zu den am höchsten geschätzten Werken des Komponisten. Die übliche Bezeichnung „Doppelkonzert“ ist zur Charakterisierung dieser Komposition nur bedingt geeignet, denn eigentlich handelt es sich um ein Gruppenkonzert, bei dem Bach das gleichberechtigte Nebeneinander sämtlicher beteiligten Stimmen sehr weitgehend realisiert und hierdurch auch den Kontrast zwischen Ritornell und Episode deutlich nivelliert hat. Diese Modifikation des Konzertgedankens ist bereits in der originalen Formulierung des Werktitels angedeutet, die das Stück als „Concerto à 6“ bezeichnet.

Die Datierung des d-Moll-Konzerts ist strittig. Während die ältere Forschung Bachs Konzerte einhellig der Köthener Zeit (1718–1723) zuordnete, haben neuere quellenkritische Untersuchungen ergeben, dass die originalen Stimmen von BWV 1043 – die autographe Partitur ist verschollen – erst um 1730 entstanden sind, also in Zusammenhang mit Bachs Übernahme des Leipziger Collegium musicum. Somit könnte das Werk durchaus erst zu dieser Zeit komponiert worden sein. Hierfür sprechen auch der reife Stil und die überaus differenzierte Ausarbeitung der einzelnen Sätze, die eher Bachs Kompositionsweise um 1730 als der von 1720 zu entsprechen

scheinen. Das Werk muss seinerzeit in Bachs musikalischem Umkreis Aufsehen erregt haben – bereits um 1735 veranstaltete sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel eine Aufführung mit dem von ihm geleiteten Collegium musicum in Frankfurt an der Oder.

Für die Edition des Konzerts standen die beiden von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen *Violino 1 Concertino* und *Violino 2 Concertino* sowie eine originale, jedoch nicht autographe Continuo-Stimme zur Verfügung. Für die Ripieno-Partien liegen als einzige Quelle die um 1735 von einem unbekanntem Kopisten im Auftrag Carl Philipp Emanuel Bachs angefertigten Ergänzungsstimmen vor, die seither gemeinsam mit den Originalstimmen aufbewahrt werden. Während die beiden autographen Solostimmen in Bezug auf Artikulation und Dynamik äußerst sorgfältig bezeichnet sind, lassen die apographen Stimmen in dieser Hinsicht die wünschenswerte Genauigkeit vermissen.

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 zwei Violinen, Streicher und Basso continuo BWV 1043 (NBA VII/3, *Konzerte für Violine, für zwei Violinen, für Cembalo, Flöte und Violine*, Kassel etc. 1986, BA 5065). Bei der Bearbeitung für zwei Violinen und Klavier blieben die Stimmen der Solo-Violinen unverändert und sind mit dem Abdruck in der NBA identisch. Mit Ausnahme der Werktitel sind in diesen Stimmen 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.

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.

Thanks above all to its inspired and melodious middle movement, the D minor Concerto for Two Violins, BWV 1043, is one of Bach's most highly esteemed works. The customary label "double concerto" is not entirely appropriate, for the work is in fact a group concerto in which Bach has largely brought about an equal-voiced congregation of all the participating instruments and has blurred the contrast between ritornello and episode. Indeed, this modification of the concerto principle is already suggested by the original wording of the work's title, *Concerto à 6*.

The dating of the D minor Concerto is controversial. If earlier scholars unanimously placed Bach's concertos in his Cöthen period (1718–23), more recent studies of the sources have revealed that the original parts for BWV 1043 (the autograph score is lost) were not written out until some time around 1730, i. e. in conjunction with his assumption of the leadership of Leipzig's Collegium Musicum. Hence, the work may well have originated at this time. Further evidence for this postulate is the maturity of the style and the highly sophisticated workmanship of each movement, this seeming more in keeping with Bach's compositional technique of 1730 than that of 1720. At the time, the piece must have occa-

sioned a considerable stir in Bach's musical circles. His second-oldest son, Carl Philipp Emanuel, already organized a performance as early as 1735 with the Collegium Musicum he directed in Frankfurt an der Oder.

For the purposes of the present edition we have availed ourselves of the two instrumental parts in Bach's own hand – "Violino 1 Concertino" and "Violino 2 Concertino" – and an original but non-autograph continuo part. The sole source for the string ripieno is a supplementary set of parts written out by an unknown copyist at the request of Carl Philipp Emanuel Bach around 1735, since which time they have been preserved along with the original parts. While the two autograph solo parts are extremely fastidious in their articulation and dynamic markings, the non-autograph parts lack the requisite accuracy in this respect.

Peter Wollny

(translated by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

This edition is based on Dietrich Kilian's Urtext edition of Bach's Concerto for two Violins, Strings and Basso continuo BWV 1043 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 two violins and piano, the violin parts were left unchanged and are thus identical with the version in the New Bach Edition. Apart from the title of the work, all editorial additions are indicated in these parts 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.

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.

J. S. BACH

Konzert in d-Moll

für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo

Concerto in D minor

for Two Violins, Strings and Basso continuo

BWV 1043

Violino I

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 5188a

J. S. BACH

Konzert in d-Moll

für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo

Concerto in D minor

for Two Violins, Strings and Basso continuo

BWV 1043

Violino II

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 5188a

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

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.

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

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.

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.

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 vio-

lin music is all written with one eye on the contrapuntal possibilities 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.

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