

VORWORT

Die Musik, die wir als Johann Sebastian Bachs (1685–1750) Cembalokonzert d-moll BWV 1052 kennen, erlebte einige Verwandlungen, ehe sie ihre uns heute vertraute Gestalt annahm. Verschiedene Anzeichen deuten darauf hin, dass das Werk auf ein früher entstandenes Violinkonzert zurückgeht. Obwohl von diesem Violinkonzert jede Spur fehlt, weist der Cembalopart von BWV 1052 Motivbildungen auf, die an typische Geigentechniken wie etwa die Bariolage erinnern (das heißt den schnellen Wechsel von gegriffenen Noten und leeren Saiten; vgl. Satz I T. 62 ff. oder T. 148 ff.). Ob dieses verschollene Violinkonzert von Bach selbst stammte, ist oft angezweifelt worden, vor allem aus stilistischen Gründen. Heutzutage jedoch sieht man etwa in der mangelnden Kontrapunktik eher Anzeichen dafür, dass das Werk in Bachs frühen Jahren, möglicherweise sogar noch in seiner Weimarer Zeit entstand (1708–17). Fest steht, dass die Musik des d-moll-Konzerts von Bach und auch von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel immer wieder in anderen Zusammenhängen verwendet wurde, ohne dass ein Hinweis darauf zu finden wäre, dass es sich um Bearbeitungen einer fremden Vorlage handelt.

Schon in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre griff Johann Sebastian Bach auf das Material des d-moll-Konzerts zurück, und zwar in zwei Kirchenkantaten: *Wir müssen durch viel Trübsal* BWV 146 und *Ich habe meine Zuversicht* BWV 188. In beiden Fällen wird die ursprüngliche Violinstimme auf eine konzertierende Orgel übertragen, wobei Bach vermutlich wenig in den Solopart eingriff und ihn in die rechte Hand des Organisten legte. In der linken Hand vermisst man eine eigenständig geführte Stimme, sie entspricht weitgehend der Continuo-Stimme. Vermutlich Mitte der 1730er Jahre nahm sich Carl Philipp Emanuel Bach die

Vorlage seines Vaters vor und schrieb die erste Übertragung für ein konzertierendes Cembalo mit Streichorchester (BWV 1052a). Ähnlich wie sein Vater arbeitete der Sohn in seiner Transkription vor allem daran, die hohe Lage der Violine auf die damals begrenzte Klaviatur zu beschränken und die Einstimmigkeit der Geige in eine Zweistimmigkeit umzuwandeln (rechte Hand: Violine; linke Hand: Continuo).

Sowohl Johann Sebastian Bachs Kantatensätze als auch die Konzertbearbeitung seines Sohns bilden lediglich ein Zwischenstadium, dem die Vorläufigkeit der Übertragung auf ein anderes Instrument deutlich anzumerken ist. Einen idiomatischen Cembalo- bzw. Klaviersatz mit ausgeprägten Mittelstimmen und einer eigenständig geführten linken Hand gewann die Musik erst in den späten 1730er Jahren. Möglicherweise im Zusammenhang mit seinem Engagement für das Leipziger Collegium Musicum und dessen Auftritte im Café Zimmermann, einem Vorläufer der späteren Gewandhauskonzerte, stellte Bach eine Folge von sieben Cembalokonzerten zusammen, die alle auf frühere Werke in anderen Besetzungen zurückgreifen. Ein achttes Konzert blieb Fragment. Überliefert sind diese Konzerte in einem gemeinsamen Partitुरautograph aus der Zeit um 1738. So unschätzbar der Wert dieses Sammelautographs ist, es enthält BWV 1052 jedoch nur in einer vorläufigen Fassung. Denn für die Aufführungen wurde Stimmenmaterial erstellt, in dem Bach offensichtlich den Cembalopart gegenüber dem Partitुरautograph deutlich weiterentwickelte. Diese Originalstimmen sind zwar leider verschollen, doch aus der Zeit vor 1750 sind Abschriften erhalten, die den Textstand der Uraufführungsstimmen zuverlässig überliefern (zu allen Quellen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Aufführungen aus dem 18. Jahrhundert sind zwar nicht dokumentiert, doch die zahlreichen erhaltenen Abschriften weisen darauf hin, dass das Konzert eine gewisse Verbreitung genoss und auch schon in dieser Zeit als das populärste Cembalokonzert Bachs galt. Im Rahmen der frühen Berliner Bach-Renaissance spielte das d-moll-Konzert schließlich eine wichtige Rolle. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind Aufführungen nachweisbar; richtiggehend populär wurde es, als Felix Mendelssohn Bartholdy das Konzert Mitte der 1830er Jahre in sein Repertoire aufnahm und dann immer wieder öffentlich damit auftrat, so etwa auch 1843 zur Einweihung des Bach-Denkmal an der Leipziger Thomasschule. Bei einer Aufführung durch Mendelssohn Bartholdy am 9. März 1837 im Leipziger Gewandhaus war auch Robert Schumann zugegen und schrieb in der *Neuen Zeitschrift für Musik* einen kurzen Bericht, in dem er das „erhabene Werk“ zum Ausgangspunkt nahm, zu fragen: „Überhaupt, wär’ es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämtlicher Werke entschliesse?“ (Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Bd. 1, Leipzig 1914, S. 314). Bis zum Erscheinen des ersten Bandes der alten Bach-Gesamtausgabe sollte es noch bis 1851 dauern; das d-moll-Konzert hingegen wur-

de bereits 1838 bei Kistner in Leipzig gedruckt, vermutlich durch Vermittlung Mendelssohn Bartholdys. Wiederum war es Schumann, der eine begeisterte Rezension verfasste: „Einen Anfang mit Herausgabe der Klavierkonzerte von Bach hat Hr. Kistner mit dem hochberühmten in D-moll gemacht; es ist dasselbe, das Mendelssohn vor einigen Jahren in Leipzig öffentlich hören ließ, zum großen Entzücken der einzelnen, an dem jedoch die Masse keinen Teil zu nehmen schien. Das Konzert ist der größten Meisterstücke eines, namentlich der Schluß des ersten Satzes von einem Schwung, wie er etwa Beethoven zum Schluß des ersten der D-moll-Sinfonie geglückt. Es bleibt wahr, was Zelter gesagt: ‚Dieser Leipziger Kantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit.‘“ (Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, S. 403). Jene Massen, die zu Schumanns Leidwesen damals noch keinen Anteil nahmen, haben sich inzwischen überzeugen lassen: Das Cembalokonzert BWV 1052 d-moll gehört heute zweifellos zu den populärsten Werken Johann Sebastian Bachs.

Der Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz sei für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt.

Berlin · München, Frühjahr 2020
Matan Entin · Norbert Müllemann

PREFACE

The music that we know as the Harpsichord Concerto in d minor BWV 1052 by Johann Sebastian Bach (1685–1750) underwent several transformations before reaching the

form we are familiar with today. Various pieces of evidence indicate that the work was based on an earlier violin concerto. Although there is no trace of this violin con-

certo, the harpsichord part of BWV 1052 contains motifs reminiscent of typical violinistic techniques such as “bariolage” (the rapid alternation of notes on stopped and open strings; cf. movement I mm. 62 ff. or mm. 148 ff.). Whether the lost violin concerto was by Bach himself has often been questioned, above all on stylistic grounds. Nowadays, however, it is felt that the deficient counterpoint is more an indication that the work was written in Bach’s early years, possibly even during his time in Weimar (1708–17). What is certain is that the music of the d minor Concerto was repeatedly re-used in other contexts by Bach and by his son Carl Philipp Emanuel, without any indication that these were adaptations of a work by another composer.

As early as the second half of the 1720s Johann Sebastian Bach returned to the material of the d minor Concerto in two church cantatas, *Wir müssen durch viel Trübsal* BWV 146 and *Ich habe meine Zuversicht* BWV 188. In both cases the original violin part was transferred to a concertante organ, during which process Bach presumably altered the solo part a little and assigned it to the organist’s right hand. The left hand does not have an independently-written part, but largely corresponds with the continuo part. Presumably in the mid-1730s, Carl Philipp Emanuel Bach took his father’s original work and made the first transcription for a concertante harpsichord with string orchestra (BWV 1052a). Like his father, in his transcription Carl Philipp Emanuel concentrated particularly on reducing the high register of the violin to suit the more limited keyboard compass of the time, and on transforming the solo violin part into two-part writing (right hand, violin; left hand, continuo).

Both Johann Sebastian Bach’s cantata movements and his son’s concerto arrangement represent just an intermediate stage, at which the interim nature of the transcription to another instrument is clearly evident. The music acquired an idiomatic

harpsichord or piano part, along with distinctive inner parts and an independent left-hand part, only in the late 1730s. Bach compiled a sequence of seven harpsichord concertos, all drawing on earlier works for different forces, possibly in connection with his involvement with the Leipzig Collegium Musicum and its performances at the Café Zimmermann, a forerunner of the later Gewandhaus concerts. An eighth concerto remained a fragment. These concertos survive together in a single autograph manuscript from ca. 1738. Although this combined autograph is an invaluable source, it contains BWV 1052 only in a preliminary version. Parts were made for the performances, and in these Bach evidently further developed the harpsichord part when compared with the autograph score. These original parts are unfortunately missing, but surviving copies from the period before 1750 reliably convey the music of the parts used at the first performance (for information on all the sources, see the *Comments* at the end of this edition).

Although no performances in the 18th century are documented, the numerous surviving copies indicate that the Concerto enjoyed a certain fame and was already considered Bach’s most popular harpsichord concerto at that time. The d minor Concerto was eventually to play an important role in the early Berlin Bach revival. There is evidence of performances at the beginning of the 19th century; the Concerto became really popular when Felix Mendelssohn Bartholdy took it into his repertoire in the mid-1830s and then repeatedly performed it in public, for example in 1843 at the dedication of the Bach monument at St Thomas’s School in Leipzig. Robert Schumann was present at a performance given by Mendelssohn Bartholdy on 9 March 1837 at the Leipzig Gewandhaus, and wrote a short account in the *Neue Zeitschrift für Musik* in which he took the “sublime work” as a starting point to ask: “In general, would it not be about time and of some use if one day the

German nation were to decide to make a complete collection and edition of all the works?" (Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ed. by Martin Kreisig, vol. 1, Leipzig, 1914, p. 314). It was not before 1851, however, until the first volume of the old Bach Complete Edition was published; the d minor Concerto, however, was published by Kistner in Leipzig, presumably thanks to the intervention of Mendelssohn Bartholdy. Once again it was Schumann who wrote an enthusiastic review: "Hr. Kistner has made a start on publication of the keyboard concertos by Bach with the very famous work in d minor; it is the same work that Mendelssohn played in public in Leipzig a few years ago, to the great delight of several individuals, but which the masses did not seem to share in. The concerto is one of the composer's greatest masterpieces; in particular,

the conclusion of the first movement has a momentum such as, for example, Beethoven achieved at the end of the first movement of the d minor symphony. What Zelter said, remains true: "This Leipzig Kantor is an unfathomable manifestation of the divine." (Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, p. 403). Those masses which, to Schumann's regret, did not yet appreciate the work, have since been won over: the Harpsichord Concerto BWV 1052 in d minor is today without doubt one of Johann Sebastian Bach's most popular works.

Our heartfelt thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz for kindly making source material available.

Berlin · Munich, spring 2020
Matan Entin · Norbert Müllemann

PRÉFACE

La musique que nous connaissons sous le nom du Concerto pour clavecin en ré mineur BWV 1052 de Johann Sebastian Bach (1685–1750) a subi quelques transformations avant d'adopter sa forme qui nous est familière aujourd'hui. Divers éléments indiquent qu'elle repose sur un concerto pour violon écrit précédemment. Bien qu'aucune trace de ce concerto pour violon n'ait été conservée, la partie de clavecin du BWV 1052 présente des motifs rappelant des techniques spécifiques du violon, comme par exemple le bariolage (c'est-à-dire l'alternance rapide de notes jouées sur des cordes et de cordes à vide; cf. mouvement I, mes. 62 ss. ou mes. 148 ss.). L'authenticité de ce concerto pour violon perdu a souvent

été mise en doute, principalement pour des raisons stylistiques. Toutefois, le manque d'écriture contrapunctique, par exemple, constituerait aujourd'hui plutôt une preuve qu'il s'agit bien d'une œuvre précoce de Bach, peut-être composée même encore durant la période de Weimar (1708–17). Cependant, il a été établi de manière certaine que la musique du Concerto en ré mineur a été employée à plusieurs reprises par Bach et son fils Carl Philipp Emanuel dans d'autres contextes, sans que rien n'indique qu'il s'agissait de l'arrangement d'un modèle étranger.

Dans la seconde moitié des années 1720, Johann Sebastian Bach utilisa le matériau du Concerto en ré mineur dans deux can-

tates d'église: *Wir müssen durch viel Trübsal* BWV 146 et *Ich habe meine Zuversicht* BWV 188. À chaque fois, la partie originale de violon revient à un orgue concertant, probablement sans grandes interventions de la part du compositeur dans la partie de solo qui est confiée à la main droite de l'organiste. La main gauche correspond dans une large mesure à la partie de basse continue, sans conduite de voix indépendante. Carl Philipp Emanuel Bach reprit le modèle de son père, probablement au milieu des années 1730, et en écrivit la première adaptation pour clavecin concertant avec orchestre à cordes (BWV 1052a). Dans sa transcription, à l'instar de son père, le fils s'employa à cantonner le registre aigu du violon aux limites du clavier d'alors et à transformer la partie monodique du violon en une partition à deux voix (main droite: violon; main gauche: basse continue).

Tant les cantates de Johann Sebastian Bach que l'arrangement de concert de son fils ne constituent qu'une étape intermédiaire dont le caractère transitoire est clairement perceptible. Il fallut attendre la fin des années 1730 pour que l'écriture du clavecin, ou du piano, acquière son caractère idiomatique, avec de véritables parties intermédiaires et une main gauche conduite indépendamment. À cette époque, Bach constitua une série de sept concertos pour clavecin, tous inspirés d'œuvres antérieures pour d'autres instruments, probablement dans le cadre de ses activités avec le Collegium Musicum de Leipzig et de ses présentations au Café Zimmermann, un précurseur des concerts ultérieurs du Gewandhaus. Un huitième concerto resta à l'état de fragment. Ces œuvres sont parvenues à la postérité sous la forme d'une partition autographe les réunissant toutes datant approximativement de 1738. Cependant, bien que la valeur de ce recueil autographe soit inestimable, la version de BWV 1052 qu'il contient n'en demeure pas moins une version provisoire. En effet, pour les exécutions, Bach réalisa un matériel d'orchestre dans lequel il dévelop-

pa la partie de clavecin manifestement bien davantage que dans la partition autographe. Malheureusement, ce matériel original a été perdu, mais des copies antérieures à 1750 en ont été conservées et constituent des témoignages fiables de l'état du matériel des créations (concernant l'ensemble des sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

Les exécutions du XVIII^e siècle ne sont pas documentées, mais les nombreuses copies conservées indiquent que le Concerto en ré mineur jouissait d'une certaine diffusion et était déjà considéré à cette époque comme le Concerto pour clavecin le plus populaire de Bach. Enfin, il joua un rôle important au début du renouveau de l'œuvre de Bach à Berlin. On trouve des traces d'exécutions de ce Concerto dès le début du XIX^e siècle. Il devint vraiment très populaire lorsque Félix Mendelssohn Bartholdy l'intégra à son répertoire au milieu des années 1830, le donnant très régulièrement en public, par exemple en 1843 pour l'inauguration du monument Bach à la Thomasschule de Leipzig. Robert Schumann était présent lors de l'une de ces exécutions dirigées par Mendelssohn Bartholdy au Gewandhaus de Leipzig, le 9 mars 1837. Il fit un bref compte-rendu pour la *Neue Zeitschrift für Musik* dans lequel il prit pour point de départ cette «œuvre sublime» pour demander: «N'est-il pas temps, ne serait-il pas utile que la nation allemande se décide à rassembler et publier la totalité de ses œuvres?» (Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, éd. par Martin Kreisig, vol. 1, Leipzig, 1914, p. 314). Le premier volume de l'ancienne Édition Complète des œuvres de Bach ne finit par paraître qu'en 1851, tandis que le Concerto en ré mineur, quant à lui, fut imprimé déjà en 1838 par Kistner à Leipzig, vraisemblablement grâce à l'intervention de Mendelssohn Bartholdy. Là encore, Schumann rédigea une critique enthousiaste: «M. Kistner a débuté la publication des concertos pour piano de Bach par le très célèbre concerto

VIII

en ré mineur; le même que celui donné en public par Mendelssohn à Leipzig il y a quelques années, pour le plus grand plaisir de quelques-uns, sans que les masses semblent y prendre part. Ce concerto est l'un des plus grands chefs-d'œuvre qui soient, notamment la conclusion du premier mouvement dont l'élan est comparable à celui imprimé par Beethoven à la fin du premier mouvement de sa symphonie en ré mineur. Ce que Zelter a dit est toujours vrai: "Ce cantor de Leipzig est une manifestation divine qui dépasse l'entendement."» (Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, p. 403). Depuis, le grand

public qui, au grand dam de Schumann, ne manifestait pas d'intérêt actif à l'époque, s'est laissé persuader: le Concerto pour clavecin en ré mineur BWV 1052 est aujourd'hui sans nul doute l'une des œuvres les plus populaires de Johann Sebastian Bach.

Nous remercions chaleureusement la Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz pour l'aimable mise à disposition des sources.

Berlin · Munich, printemps 2020
Matan Entin · Norbert Mülleemann