

VORWORT

Ähnlich wie im Fall seiner Schwesterwerke (BWV 1052–1059) ist auch das Konzert D-dur BWV 1054 von Johann Sebastian Bach (1685–1750) nicht ursprünglich für Cembalo komponiert worden, sondern geht auf ein Solokonzert für eine andere Besetzung zurück. Im Unterschied zu manch anderen Werken der Sammlung kennen wir aber im Fall von BWV 1054 das Ursprungswerk: Es handelt sich um das Violinkonzert E-dur BWV 1042, das Bach einen Ton tiefer transponierte, um dem Tonumfang des Cembalos entgegenzukommen (vgl. Christoph Wolff, *Bachs Cembalokonzerte – auf dem Weg zum Klavierkonzert*, in: *Johann Sebastian Bach, Concerti a Cembalo obligato BWV 1052–1059*, Bärenreiter Faksimile, Kommentar von Christoph Wolff, Martina Rebmann, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel 2021, S. 20). Anlass für diese Arbeit war möglicherweise Bachs Engagement für das Leipziger Collegium Musicum, dessen Leitung er 1729 übernahm und das bis 1741 in den Räumlichkeiten des Café Zimmermann sowohl in der Stadt als auch in einem Kaffeegarten vor der Stadt regelmäßig auftrat. Für das Jahr 1733 ist bezeugt, dass die Konzertreihe mit einem neu angeschafften Cembalo eröffnet werden sollte, möglicherweise ein Anlass für Bach, sich als Solist mit Streicherbegleitung zu präsentieren mit einer Reihe von Solokonzerten, die er unter Rückgriff auf älteres Material neu für Cembalo einrichtete. Überliefert sind sieben Cembalokonzerte, ein echtes blieb Fragment. Sie haben sich in einem gemeinsamen Partitुरautograph aus der Zeit um 1738 erhalten, das möglicherweise den Grundstock eines größeren Sammelautographs bilden sollte und zweimal sechs Konzerte für ein oder mehrere Cembali mit Streicherbegleitung enthalten sollte (dazu Wolff, *Bachs Cembalokonzerte*, S. 18 f.). Dieses Partitुरautograph ist eindeutig als Arbeitsmanuskript angelegt, denn Bach korrigierte zumindest den Cembalopart in meh-

rerer Durchgängen, immer mit dem Ziel, ausgehend von der ursprünglichen Besetzung für ein anderes Soloinstrument, einen idiomatischen Cembalo- bzw. Klaviersatz mit einer ausgearbeiteten Melodiestimme und einer zum Teil vom Continuo entkoppelten, eigenständig geführten linken Hand zu erreichen. Bei einigen Konzerten gibt es guten Grund zur Annahme, dass Bach den Cembalosatz im verschollenen Aufführungsmaterial sogar noch weiterentwickelte, weshalb das Partitुरautograph in diesen Fällen nur einen vorläufigen Textstand enthält. Trotz dieser Einschränkungen hinsichtlich des gültigen Notentextes könnte die Sammelpartitур den ersten Schritt zu einer geplanten Veröffentlichung einer zweifachen Serie von sechs Cembalokonzerten dokumentieren, wie Wolff spekuliert (*Bachs Cembalokonzerte*, S. 22).

Der Bearbeitungsprozess, ausgehend vom Violinkonzert BWV 1042 hin zum Cembalokonzert, ist im Partitुरautograph von BWV 1054 besonders plastisch nachvollziehbar. Immer wieder ist zu erkennen, dass die Erstnotate noch eng an der Violinstimme (rechte Hand) oder an der Continuo-Begleitung (linke Hand) orientiert sind, um durch Kolorierung, d. h. Umspielungen mit kleineren Notenwerten, erst in einem zweiten Schritt der Idiomatik eines virtuosen Cembalosatzes angenähert zu werden. Diese nachträglich eingefügten Noten sind oft schwer zu erkennen und teilweise kaum lesbar. Wo der Korrekturprozess zu unübersichtlich geworden wäre, greift Bach auf Tabulaturschrift zurück und notiert die neu gefassten Spielfiguren und größere Änderungen der Melodik für die rechte Hand mit Tonbuchstaben unter dem System für die linke Hand. Auch hier gibt es Passagen, die aufgrund von Platzmangel oder späterem Textverlust in ihren endgültigen Fassungen kaum erkennbar sind. Über problematische Stellen geben die *Bemerkungen*

am Ende der vorliegenden Edition Auskunft. Das von Bach mit dem Collegium Musicum genutzte Aufführungsmaterial, das sicher auch die Cembalostimme in reinschriftlicher Form enthielt, muss als verschollen gelten. Eine Abschrift der Solostimme, die vermutlich auf diesem Material basiert, hat sich jedoch erhalten und wurde für die Edition eingesehen (siehe *Zur Edition*). Sie beweist, dass Bach den Cembalopart im Konzert BWV 1054 nicht über den Stand des Partiturautographs hinaus weiterentwickelte. Im Gegenteil, alles spricht dafür, dass Bach nach der Herstellung des Aufführungsmaterials im Partiturautograph weitere Korrekturen der Cembalostimme vornahm, die jedoch offensichtlich nicht ins

Aufführungsmaterial übertragen wurden; darauf deutet die Abschrift hin, in der jene sogenannten Spätkorrekturen fehlen. Sie gehören damit aber zur Fassung letzter Hand und werden in der vorliegenden Edition im Notentext als maßgeblich angesehen (zu den Spätkorrekturen und allen Quellen siehe *Bemerkungen*).

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

München, Frühjahr 2022

Maren Minuth · Norbert Müllemann

PREFACE

The Concerto in D major BWV 1054 by Johann Sebastian Bach (1685–1750), similarly to its sister works BWV 1052–1059, was not originally composed for harpsichord but harks back to a solo concerto with different scoring. Unlike some other works in the collection, however, in the case of BWV 1054 we do know the original work: it is the Violin Concerto in E major BWV 1042, which Bach transposed down a tone in order to accommodate the range of the harpsichord (see Christoph Wolff, *Bachs Cembalokonzerte – auf dem Weg zum Klavierkonzert*, in: *Johann Sebastian Bach, Concerti a Cembalo obbligato BWV 1052–1059*, Bärenreiter facsimile, commentary by Christoph Wolff, Martina Rebmann, ed. by the Bach-Archiv Leipzig, Kassel, 2021, p. 20). The work may have been occasioned by Bach's involvement with the Leipzig Collegium Musicum, the direction of which he assumed in 1729. Up to 1741 the ensemble regularly performed in the city in rooms at the Café Zimmermann,

as well as in a coffee garden just outside the city. There is evidence that the concert series for 1733 was to have opened with a newly acquired harpsichord, possibly an inducement to Bach to perform as soloist accompanied by strings in a series of solo concerti using older material that he then reworked for harpsichord. Seven harpsichord concertos survive, with an eighth remaining a fragment. They are contained in an autograph score from around 1738 that perhaps was to have formed the basis for a larger combined autograph comprising two sets of six concertos for one or several harpsichords accompanied by strings (see Wolff, *Bachs Cembalokonzerte*, pp. 18 f.). This autograph full score is clearly arranged as a working manuscript, for Bach corrected at least the harpsichord part in several stages, always with the aim of starting out from the original instrumentation for a different solo instrument and ending up with an idiomatic harpsichord or piano part with a fleshed-out melody line and

VI

an independent part for the left hand that was partly uncoupled from the continuo. With some of the concerti there is good reason to believe that Bach even continued to develop the harpsichord part in no longer extant performance materials, which is why the autograph score only contains a preliminary stage of the text in these cases. Despite such limitations regarding the valid musical text, the collected autograph may document the first step towards the intended publication of a two-part series of six harpsichord concertos each, as Wolff speculates (*Bachs Cembalokonzerte*, p. 22).

The arrangement process, proceeding from the Violin Concerto BWV 1042 and resulting in the harpsichord concerto, is documented particularly well in the autograph score for BWV 1054. It can repeatedly be seen that the initial notated version still closely follows the violin part (right hand) or the continuo accompaniment (left hand), and that only at a second stage does Bach approach the idiom of a virtuosic harpsichord part by elaborating it, i.e. by adding figurations with smaller note values. These added notes are often difficult to decipher and at times hardly legible. Where the correction process would have become too confusing, Bach resorts to tablature, notating the newly-composed figures and more major changes to the right-hand melodic line using note letter-names underneath the staff for the left hand. Even here there are passages that can hardly be deciphered in their final

versions due to lack of space, or to a subsequent loss of musical text. Problematic passages are discussed in the *Comments* at the end of this edition. The performance material that Bach used with the Collegium Musicum, which surely also contained the harpsichord part in a fair-copy version, must be considered lost. However, a copy of the solo part that was presumably based on this material has survived and has been consulted for our edition (see *About this edition*). It proves that Bach did not develop the harpsichord part in the Concerto BWV 1054 beyond the autograph score. On the contrary, everything indicates that once he had prepared the performance material he made further corrections to the autograph score of the harpsichord part that were apparently not transferred to the performance material. This can be seen from the copy, from which these so-called late corrections are missing. They belong, however, to the final definitive version and are considered as such in the musical text for our edition (see the *Comments* regarding the late corrections and all the sources).

The editors would like to extend their thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz for kindly making the source material available to them.

Munich, spring 2022
Maren Minuth · Norbert Müllemann

PRÉFACE

À l'instar de ses «œuvres-sœurs» (BWV 1052–1059), le Concerto en Ré majeur BWV 1054 de Johann Sebastian Bach (1685–1750) n'a pas été initialement composé pour le clavecin et son origine remonte à un concerto pour

instrument soliste avec un effectif différent. Contrairement à d'autres œuvres du recueil, nous connaissons toutefois, dans le cas du Concerto BWV 1054, l'œuvre originelle: il s'agit du Concerto pour violon en Mi majeur

BWV 1042, que Bach a transposé un ton en-dessous pour l'adapter à la tessiture du clavecin (cf. Christoph Wolff, *Bachs Cembalokonzerte – auf dem Weg zum Klavierkonzert*, dans: *Johann Sebastian Bach, Concerti a Cembalo obligato BWV 1052–1059*, facsimilé Bärenreiter, commentaire de Christoph Wolff et Martina Rebmann, éd. par le Bach-Archiv Leipzig, Kassel, 2021, p. 20). Bach a peut-être entrepris ce travail en raison de son engagement au Collegium musicum de Leipzig, dont il prend la direction en 1729 et qui, jusqu'en 1741, se produisait régulièrement dans les locaux du Café Zimmermann, situé au centre de la ville, ainsi que dans un jardin de café des faubourgs. Il est attesté que les concerts de la saison 1733 devaient s'ouvrir avec un clavecin récemment acquis. Cela a peut-être incité Bach à paraître en soliste, accompagné d'un ensemble de cordes, dans une série de concertos nouvellement arrangés pour le clavecin sur la base d'ouvrages plus anciens. Parmi ces concertos, sept sont parvenus jusqu'à nous et un huitième est demeuré à l'état fragmentaire. Ils ont été préservés sous forme de partition en un seul cahier autographe datant des environs de 1738, qui devait peut-être constituer le fondement d'un recueil autographe plus élargi de deux fois six concertos pour un ou plusieurs clavecins avec accompagnement de cordes (voir à ce sujet Wolff, *Bachs Cembalokonzerte*, pp. 18 s.). Cette partition autographe est sans nul doute un manuscrit de travail. Bach y a corrigé au moins la partie de clavecin à plusieurs reprises, avec comme objectif constant d'en rendre l'écriture – dérivée de celle d'un autre instrument soliste – plus idiomatique pour le clavier, en développant la ligne mélodique et en rendant dans la mesure du possible la main gauche autonome par rapport au continuo. Pour certains concertos, il existe de bonnes raisons d'admettre que Bach, dans des matériels d'exécution aujourd'hui perdus, avait même développé davantage encore la partie de clavecin, raison pour laquelle la partition autographe contiendrait dans ces cas-là uniquement un

stade provisoire du texte musical. Malgré ces réserves en ce qui concerne le texte musical valable, la partition du recueil pourrait se révéler le premier pas en vue d'une publication d'une série double de six concertos pour clavecin, comme le suppose Wolff (*Bachs Cembalokonzerte*, p. 22).

Le processus d'adaptation, partant du Concerto pour violon BWV 1042 pour aboutir au concerto pour clavecin, est très apparent dans l'autographe de BWV 1054. À chaque fois, le premier jet est encore étroitement lié à la partie de violon (main droite) ou à l'accompagnement sous forme de continuo (main gauche). Ce n'est qu'en une seconde étape de «coloration» – c'est-à-dire le changement par des valeurs de notes plus petites – que l'on se rapproche des idiomes d'un mouvement de virtuosité pour le clavecin. Ces notes ajoutées ultérieurement sont souvent difficiles à identifier et parfois à peine déchiffrables. Là où le processus de corrections serait devenu trop illisible, Bach a recours à l'écriture en tablatures et note les nouvelles figures et les modifications majeures de la mélodie à la main droite par des lettres disposées sous la portée de la main gauche. Ici aussi on trouve des passages devenus à peine reconnaissables dans leur version finale, en raison du manque de place ou de pertes ultérieures d'éléments du texte musical. Les *Bemerkungen* ou *Comments* qui figurent à la fin de la présente édition donnent des précisions quant à ces endroits problématiques. Le matériel d'exécution utilisé par Bach avec le Collegium musicum, qui comprenait certainement la partie de clavecin mise au net, doit être considéré comme perdu. Une copie de la partie de soliste, qui se fonde probablement sur ce matériel, a été néanmoins préservée et prise en compte pour notre édition (voir *Zur Edition* ou *About this edition*). Elle démontre que Bach n'a plus fait évoluer la partie de clavecin du concerto BWV 1054 au-delà de ce qui ressort de la partition autographe. Bien au contraire, tout laisse à penser que Bach a, après la confection des par-

VIII

ties séparées, effectué dans l'autographe d'autres corrections de la partie de clavecin qui n'ont manifestement pas été reportées dans le matériel d'exécution. C'est ce qui ressort de la copie, où ces corrections tardives sont également absentes. Elles appartiennent de ce fait à l'état ultime de l'œuvre et ont été jugées déterminantes pour établir le texte musical de la présente édition (concernant les corrections tardives et

toutes les sources, voir *Bemerkungen* ou *Comments*).

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

Munich, printemps 2022
Maren Minuth · Norbert Müllemann