

## VORWORT

Ähnlich wie im Fall seiner Schwesterwerke erlebte die musikalische Substanz des Cembalokonzerts E-dur BWV 1053 von Johann Sebastian Bach (1685–1750) einige Verwandlungen, ehe sie ihre uns heute vertraute Gestalt annahm. Die Entstehungsgeschichte der Cembalokonzerte lässt sich zwar aufgrund der Quellenlage nicht mehr in ihrer Ganzheit rekonstruieren, ein weitgehender Konsens herrscht aber darüber, dass die Konzertsätze in ihren Frühfassungen nicht für ein konzertierendes Tasteninstrument gedacht waren. Obwohl von den Vorlagen jede Spur fehlt, deuten verschiedene Anzeichen darauf hin, dass das Cembalokonzert E-dur auf früher entstandene konzertante Sätze zurückgeht, die möglicherweise ursprünglich keine in sich geschlossene Werk-einheit bildeten. Als Soloinstrument kann man mit großer Wahrscheinlichkeit von einem Holzblasinstrument ausgehen, vermutlich der Oboe oder der Oboe d'amore (vgl. Siegbert Rampe et al., *Das Bach-Handbuch. 5. Bachs Orchester- und Kammermusik, Teilband 2: Bachs Kammermusik*, Laaber 2013, S. 375 f.).

Schon im Rahmen seines dritten Kantatenzyklus als Thomaskantor in Leipzig griff Bach im Jahr 1726 das Material jener Konzertsätze in zwei Kirchenkantaten auf. In beiden Fällen wird die ursprüngliche Melodiestimme auf eine konzertierende Orgel übertragen, wobei Bach vermutlich wenig in den Solo-part eingriff und ihn in die rechte Hand des Organisten legte. In der linken Hand vermisst man eine eigenständig geführte Stimme, sie entspricht durchgehend der Continuo-Stimme. In der Kirchenkantate *Gott soll allein mein Herz haben* BWV 169, die am 20. Oktober 1726 uraufgeführt wurde, verwendet Bach den ersten Satz des späteren Konzerts als Sinfonia, allerdings in D-dur. Die Orgel wird von einem barocken Streichorchester, drei Oboen und Basso Continuo begleitet. Die Alt-Aria *Stirb in*

*mir, Welt, und alle deine Liebe* (h-moll) mit der Besetzung Orgelsolo, Streichorchester und Basso Continuo entspricht trotz struktureller Unterschiede und trotz der eingeflochtenen Vokalstimme dem langsamen Mittelsatz des Cembalokonzerts. Eine mit obligater Orgel, Streicherapparat, Basso Continuo sowie Oboe d'amore besetzte Frühfassung des dritten Satzes eröffnet die für den 3. November 1726 komponierte Kantate *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49.

Bachs Bearbeitungen der verschollenen Vorlage in den genannten Kantatensätzen bilden lediglich ein Zwischenstadium, dem die Vorläufigkeit der Übertragung auf ein anderes Instrument deutlich anzumerken ist. Einen idiomatischen Cembalo- bzw. Klaviersatz mit einer ausgearbeiteten Melodiestimme und einer zum Teil vom Continuo entkoppelten, eigenständig geführten linken Hand erhielt die Musik erst in den späten 1730er-Jahren, als Bach seine Cembalokonzerte zusammenstellte. Gegenüber den Kantaten fällt die Orchesterbesetzung des Konzerts E-dur nun schmäler aus und beschränkt sich auf Streicher und Basso Continuo. Bach passte zudem die Tonartendisposition an und setzte die Ecksätze in E-dur, den Mittelsatz in die kontrastierende Paralleltonart cis-moll.

Der Anlass für die erneute Beschäftigung mit dem konzertanten Material ist unbekannt. Möglicherweise stand sie aber im Zusammenhang mit Bachs Engagement für das Leipziger Collegium Musicum und dessen Auftritten im Café Zimmermann, einem Vorläufer der späteren Gewandhauskonzerte. Möglicherweise für Aufführungen in diesem Rahmen stellte Bach eine Folge von sieben Cembalokonzerten zusammen, die – wie oben erwähnt – alle auf frühere Werke in anderen Besetzungen zurückgreifen. Ein achtens Konzert blieb Fragment. Überliefert sind diese Konzerte in einem gemeinsamen Partiturotograph aus der Zeit um 1738. So unschätzbar der Wert dieses Sammelotographs

ist, enthält es BWV 1053 jedoch nur in einer vorläufigen Fassung. Denn für die Aufführungen wurde Stimmenmaterial erstellt, in dem Bach offensichtlich den Cembalopart tiefgreifend (die Streicherstimmen hingegen kaum) gegenüber dem Partiturautograph weiterentwickelte. Diese Originalstimmen sind zwar leider verschollen, doch aus den frühen 1740er-Jahren ist eine Partiturabschrift erhalten, die den Textstand der Uraufführungsstimmen zuverlässig überliefert. Offensichtlich nahm Bach nach Abschrift und Revision des Stimmenmaterials weitere punktuelle Korrekturen vor, nun

aber im Partiturautograph; sie fanden jedoch keinen Eingang mehr in die Uraufführungsstimmen. Zum Status dieser sogenannten Spätkorrekturen sowie zu allen Quellen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition.

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

Berlin · München, Frühjahr 2021  
Matan Entin · Norbert Müllemann

## PREFACE

As was the case with its sister works, the musical substance of the Harpsichord Concerto in E major BWV 1053 by Johann Sebastian Bach (1685–1750) underwent several transformations before taking on the form with which we are familiar today. While the genesis of his harpsichord concertos cannot be fully reconstructed due to the source situation, there is broad consensus that the concerto movements were not intended for a solo keyboard instrument in their early versions. Although there is no trace of any models, various pieces of evidence point to the fact that the Harpsichord Concerto in E major was based on previously composed concertante movements that might not have originally formed a self-contained work. The solo instrument was in all probability a woodwind instrument, presumably the oboe or the oboe d’amore (cf. Siegbert Rampe et al., *Das Bach-Handbuch. 5. Bachs Orchester- und Kammermusik, Teilband 2: Bachs Kammermusik*, Laaber, 2013, pp. 375 f.).

In 1726, for his third cantata cycle as Cantor of St Thomas’s Church in Leipzig, Bach had already used material from these

concerto movements in two church cantatas. In both cases the original melody line was transferred to a concertante organ, whereby Bach presumably altered very little in the solo part and assigned it to the organist’s right hand. The left hand does not have an independently written part but corresponds to the continuo part throughout. In the church cantata *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169, which was first performed on 20 October 1726, Bach makes use of the first movement of the later Concerto as a sinfonia, albeit in D major. The organ is accompanied here by a Baroque string orchestra, three oboes and basso continuo. Despite its structural differences and the voice part that weaves through it, the aria for alto *Stirb in mir, Welt, und alle deine Liebe* (in b minor), scored for solo organ, string orchestra and basso continuo, corresponds to the slow middle movement of the Harpsichord Concerto. An early version of the third movement with obligato organ, strings, basso continuo and oboe d’amore opens the cantata *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49, which was composed for 3 November 1726.

Bach's arrangements of the missing models in the aforementioned cantata movements represent merely an intermediate stage in which the interim nature of the transcription for another instrument is clearly evident. It was only in the late 1730s, when Bach compiled his harpsichord concertos, that this music acquired an idiomatic keyboard part with a fully developed melody line and an independent left hand that was partially separate from the continuo. The orchestral scoring for the Concerto in E major is scaled down in comparison to the cantatas, merely comprising strings and basso continuo. Furthermore, Bach altered the keys of the movements, casting the outer two in E major and the middle movement in the contrasting parallel key of c♯ minor.

The occasion for Bach's renewed interest in this concertante material is not known. But his sequence of seven harpsichord concertos might have been connected to his involvement with the Leipzig Collegium Musicum and its performances at the Café Zimmermann (forerunners of the later Gewandhaus concerts). All of them drew on earlier works for different scorings, as mentioned above. An eighth concerto remained a fragment. These concertos have all survived in a single autograph manuscript from

around 1738. Although this combined autograph is an invaluable source, it only contains BWV 1053 in a preliminary version. This is because orchestral parts were made for these performances in which Bach evidently expanded the harpsichord part when compared with the autograph score, whereas the string parts were hardly altered. Although these original parts are unfortunately missing, a manuscript score from the early 1740s has survived which reliably conveys the music of the parts used at the first performance. After having written out and revised the parts, Bach evidently undertook several further corrections, this time in the autograph score; however, none of these corrections found their way into the parts used for the first performance. For information about these so-called late corrections as well as all the sources, see the *Comments* at the end of the present edition.

We would like to extend our thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz for kindly putting the source material at our disposal.

Berlin · Munich, spring 2021  
Matan Entin · Norbert Müllemann

## PRÉFACE

Comme ce fut le cas pour ses œuvres-sœurs, la substance musicale du Concerto pour clavecin en Mi majeur BWV 1053 de Johann Sebastian Bach (1685–1750) passa par quelques transformations avant de prendre la forme qui nous est aujourd'hui familière. Si l'histoire de la genèse des concertos pour clavecin, certes, ne peut plus être reconstituée dans son intégralité pour des raisons liées à leurs sources, il n'en existe pas moins

un large consensus sur le fait que dans les premières versions, les mouvements de ces concertos n'étaient pas destinés à un instrument à clavier concertant. En l'absence totale de modèles initiaux, différentes indications semblent porter à croire que le Concerto pour clavecin en Mi majeur remonterait à d'anciens mouvements concertants n'ayant probablement pas formé dans leur ensemble d'unité cohérente. Pour ce qui est de l'ins-

trument soliste, on peut partir en toute vraisemblance de l'hypothèse d'un instrument à vent de la famille des bois, probablement un hautbois ou un hautbois d'amour (cf. Siegbert Rampe et al., *Das Bach-Handbuch. 5. Bachs Orchester- und Kammermusik, Teilband 2: Bachs Kammermusik*, Laaber, 2013, pp. 375 s.).

Dans le cadre de son troisième cycle de cantates en tant que Cantor de Saint-Thomas de Leipzig, Bach, dès l'année 1726, avait repris le matériau de ces mouvements de concertos dans deux cantates d'église. Dans les deux cas, la partie mélodique originelle est confiée à un orgue concertant, ce qui a pour conséquence que Bach ne soit que peu intervenu dans la partie soliste, alors confiée à la main droite de l'organiste. La main gauche ne bénéficie hélas d'aucune écriture autonome, et se conforme d'un bout à l'autre à la partie de continuo. Dans la cantate d'église *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169, créée le 20 octobre 1726, Bach utilise pour sa Sinfonia le premier mouvement de ce qui sera plus tard le Concerto, mais en Ré majeur. L'orgue est accompagné par un orchestre baroque à cordes, avec trois hautbois et basse continue. L'aria pour alto *Stirb in mir, Welt, und alle deine Liebe* (en si mineur), avec son effectif d'orgue solo, orchestre à cordes et basse continue, correspond, en dépit de quelques différences structurelles et malgré l'existence de la partie vocale qui vient s'y mélanger, au mouvement lent médian du Concerto pour clavecin. Et c'est une version ancienne du troisième mouvement, écrite pour un effectif comprenant un orgue obligé, un ensemble de cordes, basse continue ainsi qu'un hautbois d'amour, qui ouvre la cantate composée pour le 3 novembre 1726 *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49.

Les arrangements du modèle disparu réalisés par Bach à destination des cantates d'église signalées ci-dessus représentent un simple stade intermédiaire, dont il convient de souligner le côté provisoire de la transcription pour un autre instrument. Ce n'est qu'à la fin des années 1730, au moment où

Bach opéra le rassemblement de ses concertos pour clavecin, que cette musique fut dotée d'une partie mélodique développée, idiomatiquement destinée au clavecin ou en tout cas à un clavier, ainsi que d'une autre voix, confiée à la main gauche et partiellement distincte du continuo. Par rapport aux cantates, l'effectif du Concerto en Mi majeur semble donc plus léger, puisqu'il se limite à des cordes et basse continue. Bach y adapta la configuration des tonalités, confiant la tonalité de Mi majeur aux deux mouvements extérieurs, et, par contraste, la tonalité relative d'ut $\sharp$  mineur au mouvement central.

La raison de la reprise du travail sur ce matériau concertant n'est pas connue. Il se peut toutefois qu'elle ait à voir avec l'engagement de Bach pour le Collegium Musicum de Leipzig qui, avec ses concerts au Café Zimmermann, fut le précurseur des concerts du Gewandhaus, par la suite. Il est possible que ce soit en vue de concerts donnés dans ce cadre que Bach ait rassemblé une succession de sept concertos pour clavecin, lesquels – comme il a été montré plus haut – remontent tous à des œuvres plus anciennes dans d'autres formations instrumentales. Un huitième concerto est resté à l'état de fragment. Ces concertos ont été livrés dans une partition autographe commune datant approximativement de 1738. Bien que la valeur de ce manuscrit autographe commun soit inestimable, il ne contient le Concerto BWV 1053 que sous la forme d'une version provisoire. Car pour les exécutions, on établissait un matériel en parties séparées, dans lequel, manifestement, Bach développait profondément la partie de clavecin (mais très peu les cordes) par rapport à la partition complète du manuscrit autographe. Les parties séparées originales ont malheureusement disparu, mais une copie de la partition complète datant du début des années 1740 est conservée, qui livre un état d'origine des parties séparées de la création digne de confiance. Après l'établissement et la révision des parties séparées, Bach a visiblement encore entre-

## VIII

pris quelques corrections ponctuelles, mais désormais dans la version autographe de la partition complète; elles ne furent cependant plus reportées dans le matériel destiné à l'exécution. Pour ce qui est du statut de ces corrections tardives, ainsi que pour toutes les questions liées aux sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition.

Nous adressons nos remerciements les plus cordiaux à la Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz pour la mise à disposition du matériel des sources.

Berlin · Munich, printemps 2021  
Matan Entin · Norbert Müllemann