

J. S. BACH

Concerto Nr. III in D-Dur
für Cembalo und Streicher

Concerto No. III in D major
for Harpsichord and Strings

BWV 1054

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe von
Piano Reduction
based on the Urtext of the New Bach Edition by
Werner Breig



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5226a

ORCHESTRA

Cembalo concertato;
Violino I, II, Viola,
Continuo (Violoncello, Violone)

Aufführungsdauer / Duration: ca. 17 min.

Neben der vorliegenden Ausgabe sind die Stimmen (BA 5226)
und eine Studienpartitur (TP 410) erhältlich.

In addition to this piano reduction, the parts (BA 5226)
and a study score (TP 410) are also available.

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 4: *Orchesterwerke* (BA 5090), vorgelegt von Werner Breig.

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 4: *Orchesterwerke* (BA 5090), edited by Werner Breig.

© 1999 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
4. Auflage / 4th Printing 2008

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN M-006-50547-0

VORWORT

Das Konzert D-Dur BWV 1054 ist als Transkription des Violinkonzerts E-Dur BWV 1042 entstanden. Die für unsere Ausgabe maßgebliche Quelle ist die autographe Partitur der Cembalokonzerte (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 234), in der das Konzert an dritter Stelle steht. Mit Rücksicht auf die Obergrenze der Cembalo-Tastatur hat sich Bach zu einer Abwärtstransposition um einen Ganzton entschlossen; dadurch 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 eigenhändigen Korrekturen zu sehen ist, die teilweise in Tabulaturenschrift eingetragen sind¹.

Während sich die Entstehungszeit des Cembalokonzerts aufgrund der Schriftzüge des Autographs und der von Bach verwendeten Papiersorte auf die Zeit um 1738 datieren lässt, gibt es für die Entstehung der Vorlagekomposition keine äußeren Hinweise, denn die älteste erhaltene Quelle ist erst nach Bachs Tod entstanden. Die traditionelle Auffassung, nach der das Werk in Bachs Köthener Kapellmeisterzeit einzuordnen ist, lässt sich also durch die Überlieferung weder bestätigen noch widerlegen. Dass das Werk zu Bachs reifsten Orchesterkompositionen gehört, steht außer Frage. Zu seiner Beliebtheit hat die klare und übersichtliche Anlage aller Sätze ebenso beigetragen wie der Gesamtcharakter von Heiterkeit und Gelöstheit, der sich etwa in der Verwendung der für Bachs Konzerte ungewöhnlichen Rondoform im Schluss-Satz ausprägt.

*

Der hier vorgelegte Klavierauszug soll einerseits als praktisches Hilfsmittel für Aufführungen in der Originalbesetzung dienen, andererseits aber auch die Möglichkeit bieten, das Werk in der Besetzung mit zwei Klavierinstrumenten zu spielen.

Der Part des Solocembalos² ist identisch mit dem Notentext in Bd. VII/4 der Neuen Bach-Ausgabe³. Dabei sind – entsprechend den Editionsgrundsätzen dieser Ausgabe – Zusätze des Herausgebers durch abweichenden Druck gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, Bögen durch Stri-

1 Vgl. die Faksimile-Ausgabe von BWV 1054, die 1972 in der „Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke“ im Deutschen Verlag für Musik Leipzig mit einem Vorwort von Hans-Joachim Schulze erschienen ist.

2 Bach verwendet für das Soloinstrument unterschiedliche Bezeichnungen („Cembalo concertato“, „Cembalo certato“ oder „Cembalo obbligato“), ohne dass damit ein Unterschied in der Funktion des Cembalos ausgedrückt wäre. Vgl. dazu Matthias Wendt, *Solo – Obligato – Concertato: Fakten zur Terminologie der konzertierenden Instrumentalpartien bei Johann Sebastian Bach*, in: *Beiträge zur Geschichte des Konzerts – Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinmar Emans und Matthias Wendt, Bonn 1990, S. 57–76 (besonders S. 67).

3 Jedoch sind Druckfehler in der 1. Auflage von NBA VII/4 stillschweigend korrigiert.

chelang, sonstige Zeichen (z. B. Ornamente) durch kleineren Stich. Daher werden alle der Quelle entnommenen Buchstaben – auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. – in geradem Druck wiedergegeben.

Das darunterliegende Doppelsystem enthält eine Einrichtung des Streicherripienos für ein zweites Klavierinstrument. Hier sind aus notationspraktischen Gründen Zusätze des Herausgebers nicht eigens kenntlich gemacht. Dynamische Zeichen sind durchweg in der allgemein üblichen Kursivschrift gedruckt.

Für die Einrichtung des Klavierauszugs waren folgende Grundsätze maßgeblich:

1. Ist der Part der I. Violine mit dem Cembalodiskant identisch, dann wird er im allgemeinen nicht in den Klavierauszug aufgenommen.

2. Die Bassstimme des Streicherensembles (Bach nennt sie „Continuo“, obwohl an eine akkordische Ergänzung im Normalfall nicht gedacht ist) verläuft an vielen Stellen, besonders in den Ritornellen, unisono mit dem Cembalobass. Soweit die oberen Streicherstimmen problemlos mit der rechten Hand gespielt werden können, wird die Bassstimme der linken Hand übertragen. Dabei wird grundsätzlich die originale Oktavlage beibehalten; doch kann ad libitum die Basslinie in der unteren Oktave gespielt werden und repräsentiert dann den Violone. Wenn die Tieferlegung des Basses aus spieltechnischen Gründen nötig oder aus strukturellen Gründen besonders empfehlenswert ist, wird dies durch Oktavierungszeichen ausgedrückt (so im vorliegenden Werk in den Rahmenritornellen des langsamen Satzes). Andererseits werden Continuo-Verläufe, die auch im Soloinstrument vorhanden sind, nicht in den Klavierauszug aufgenommen, wenn dadurch eine partiturnahe Wiedergabe von polyphon behandelten Mittelstimmen erzielt werden kann.

3. Stimmkreuzungen zwischen den Streicherstimmen sind in der Notation des Klavierauszuges im allgemeinen nicht kenntlich gemacht. Doch wird der originale Stimmenverlauf immer dann durch die Halsung ausgedrückt, wenn sich durch reine Klangnotation im Notenbild scheinbare Stimmführungsfehler ergäben.

4. Zur Thematik des 1. Satzes gehören die zuerst in T. 4–6 und 9–10 und dann an zahlreichen Parallelstellen vorkommenden repetierten Sechzehntelnoten. Wo diese Figuren in der Solovioline vorkommen, hat Bach sie für das Cembalo in gebrochene Oktaven umgewandelt. Im vorliegenden Klavierauszug ist bei der Umsetzung solcher Figuren analog verfahren, wenn sie gleichzeitig auch im Cembalo vorkommen. Wenn dagegen nur das Ripieno diese Motive hat (etwa in T. 31–33), sind nach Möglichkeit die Repetitionen – deren Ausführung auf modernen Instrumenten kaum auf Schwierigkeiten stößt – beibehalten worden. Dass jedoch auch diese Stellen in Akkordbrechungen umgewandelt werden können, versteht sich von selbst.

Werner Breig

PREFACE

The D-major Concerto, BWV 1054, originated as a transcription of Bach's Violin Concerto in E major, BWV 1042. The principal source for our edition is the autograph score of Bach's harpsichord concertos preserved in the Berlin Staatsbibliothek (Mus. ms. Bach P 234), where BWV 1054 forms the third item. To accommodate the upper limit of the harpsichord keyboard, Bach decided to transpose the piece down a whole tone, which allowed him to retain the frequently occurring peak pitch e^3 without altering the melodic line. In many passages he first adopted the figurations of the solo violin part verbatim only to rework them later into idiomatic harpsichord textures. This resulted in a large number of autograph corrections to the score, some of which are entered in tablature.¹

To judge from the handwriting and the paper used in the autograph score, the harpsichord concerto must have arisen in or around 1738. In contrast, we have no way of dating the original woodwind concerto, for the earliest extant source postdates Bach's death. In short, the sources neither confirm nor disprove the traditional theory that the work originated during Bach's tenure as chapel-master in Cöthen. There is no question, however, that it figures among his most mature compositions for orchestra. The D-major Concerto owes its popularity to the clear and straightforward formal design of its movements no less than its overall mood of relaxed merriment. This mood also finds expression in Bach's choice of the rondo form for the final movement, a form otherwise seldom encountered in his concertos.

*

The present piano reduction is intended both as a practical aid to performances with the original scoring and as a means of playing the piece on two keyboard instruments.

The text of the solo harpsichord part² is identical to that given in volume VII/4 of the New Bach Edition.³ In keeping with the principles of that edition, all editorial interventions are identified diacritically, with italics for alphabetical characters, dotted lines for slurs, and small type for other signs such as ornaments. In contrast, all alphabetical characters taken from the source, including dynamic signs such as *f*, *p* etc., are reproduced in roman type.

The pair of staves lying beneath the solo part contain a reduction of the string ripieno for a second keyboard instrument. To keep the notation from becoming cluttered, the editorial additions are not specifically identified as such. All dynamic marks are printed in the customary italic type.

The keyboard reduction was prepared in accordance with the following principles:

1. Where the first violin part is identical to the descant of the harpsichord, it is generally omitted from the reduction.

2. In many passages, especially in the ritornellos, the bass part of the string ensemble (Bach calls it *continuo* although he normally did not intend it to receive a chordal realization) sounds in unison with the bass line of the harpsichord. We have consigned it to the left hand whenever the upper string parts can be easily negotiated with the right. As a rule, we have retained the original register; however, the bass line can also be played an octave lower *ad libitum*, in which case it represents the violone. Octave signs have been used to indicate those passages where the lowering of the bass is necessary for structural reasons or as an aid to execution. In many instances, however, we have refrained from reproducing the continuo part in order to render the inner voices with maximum fidelity to the score.

3. We have normally chosen not to identify the crossing of string parts. However, the parts are always stemmed to indicate their original motion where they would otherwise convey the impression of faulty voice-leading.

4. The repeated sixteenth-notes occurring initially in bars 4 to 6 and 9 to 10 and then in many parallel passages form part of the first movement's thematic material. Where these figures are played by the solo violin, Bach has transformed them into broken octaves for the harpsichord. Our keyboard reduction proceeds in a similar fashion when the figures also occur in the harpsichord part. When the motifs appear only in the ripieno, however (e. g. in mm. 31–33), we have retained the repeated notes wherever possible as they are not difficult to render on modern instruments. It goes without saying, however, that they too may be turned into broken chords.

Werner Breig

(translated by J. Bradford Robinson)

1 See the facsimile of BWV 1054 published, with a preface by Hans-Joachim Schulze, in the series of Bach facsimiles issued by the Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.

2 Bach used various terms for the solo instrument, including *Cembalo concertato*, *Cembalo certato* and *Cembalo obbligato*, without wishing to indicate a distinction in its function. See Matthias Wendt: "Solo – Obligato – Concertato: Fakten zur Terminologie der konzertierenden Instrumentalpartien bei Johann Sebastian Bach", *Beiträge zur Geschichte des Konzerts: Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, ed. by Reinmar Emans and Matthias Wendt (Bonn, 1990), pp. 57–76, esp. p. 67.

3 A few printing errors in the first impression of NBA VII/4 have, however, been corrected without comment.