

Vorwort

Zum Werk

Schon zu Lebzeiten war Johann Sebastian Bachs Ruf als Virtuose am Tasteninstrument legendär. Johann Nikolaus Forkel berichtet hierzu treffend: „Sein großes Genie, welches alles umfaßte, alles in sich vereinigte, was zur Vollendung einer der unerschöpflichsten Künste erforderlich ist, brachte auch die Orgelkunst so zur Vollendung, wie sie vor ihm nie war, und nach ihm schwerlich seyn wird.“

Nach der Lebensbeschreibung des 1754 in der *Musikalischen Bibliothek* von Lorenz Christoph Mizler erschienenen Nekrologs erlangte Bach seine besonderen kompositorischen Fähigkeiten „größtentheils nur durch das Betrachten der Wercke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen.“ So kam er im Haus seines Bruders Johann Christoph in Ohrdruf mit den Kompositionsprinzipien von dessen Lehrer Johann Pachelbel in Berührung und konnte in Lüneburg sowohl von Georg Böhm, dem Organisten der dortigen Johanniskirche, lernen als auch den französischen Stil bei Besuchen der nahegelegenen Celler Hofkapelle ergründen. In Hamburg faszinierten ihn die Instrumente der Scherer- und Schnitgerschule sowie die auf Jan Pieterszoon Sweelinck basierende Organisten-tradition.

Mit dem italienischen Stil hatte sich Bach während seiner Zeit als Weimarer Hoforganist intensiv auseinandergesetzt: Auf Anregung des jungen Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar, der von einer Auslandsreise in die Niederlande zahlreiche Partituren mitbrachte, bearbeitete er eine Reihe von Konzerten italienischer Meister, u. a. von Antonio Vivaldi, Giuseppe Torelli und Benedetto Marcello, für Orgel bzw. Cembalo. Dabei konnte er zur Weiterentwicklung seiner musikalischen Satzfertigkeiten grundlegende Prinzipien dieser Werke auf das eigene übertragen, wie z. B. den Wechsel von thematischen Tutti-(Ritornell-)Passagen und solistischen Abschnitten. Ein beeindruckendes Zeugnis des hieraus resultierenden Personalstils legen in Bachs Œuvre u. a. die *Brandenburgischen Konzerte* oder auch die Violin- und Cembalokonzerte ab.

Auch die späteren Leipziger Orgelwerke wie die Triosonaten oder die Präludien und Fugen e-Moll BWV 548 und h-Moll BWV 544 oder das *Italienische Konzert* BWV 971 für Cembalo aus dem 1735 veröffentlichten *Zweiten Teil der Clavierübung* präsentieren persönliche Versionen dieses Kompositions-Modells.

Sehr wahrscheinlich lässt sich auch die Bearbeitung von Antonio Vivaldis Concerto h-Moll op. 3,10 RV 580 für vier Violinen und Streichorchester aus der Sammlung *L'Estro armonico* in der Fassung für vier Cembali in Bachs Leipziger Zeit (ab 1723) datieren.

Zum einen war Bach ab 1729 die Leitung der Konzerte des studentischen Collegium musicum im Zimmermannschen Kaffeehaus übertragen worden, zum anderen befanden sich in Bachs Besitz bis zu fünf Cembali, und er bildete seine Kinder sowie zahlreiche Schüler zu fähigen Tasteninstrumentenspielern aus – ideale Voraussetzungen für die Aufführung aufwändiger Transkriptionen.

Wie in allen seinen Concerto-Bearbeitungen fügt Bach dabei dem Original zusätzliche Stimmen, reichere Harmonien, chromatische Führungen, Figurationen und sogar neue Abschnitte und Elemente hinzu. Insbesondere die Erweiterung von vier Solo-Violinen auf den Akkordsatz der vier Tasteninstrumente erfordert dabei einige Anpassungen.

Die schnellen Rahmensätze mit ihrem charakteristischen Wechsel von markanten Tutti- und virtuoson Solo-Abschnitten werden durch einen einzigartigen langsamen Mittelsatz kontrastiert: Das dreiteilige Largo öffnet und schließt im blockartigen Akkordsatz mit ouvertürenartig

punktiertem Rhythmus. Dazwischen werden in taktweisem Harmoniewechsel gleichzeitig die unterschiedlichsten Texturen von Arpeggio-Figurationen parallel zum Klingen gebracht. Aufgrund ihrer direkten, eindringlichen Energie und raffinierter Figurationen zählt die Concerto-Transkription BWV 1065 bis heute zu den beliebtesten Werken dieser Gattung in Johann Sebastian Bachs Schaffen.

Zu Bearbeitung und Aufführung

Da der Gestus des Werks den Originalbearbeitungen für Orgel nach Antonio Vivaldi, insbesondere BWV 593 und 596, ähnelt, lag eine Transkription als „Orgelkonzert“ nahe.

Durch die Aufteilung auf Manuale und Pedal ist dabei zum einen eine große Unabhängigkeit in den Figurationen, zum anderen die Übertragung der orchestralen dynamischen Kontrasteffekte möglich.

Die Rahmensätze erfordern verschiedene Abstufungen des Organo pleno (von Prinzipalen 8' und 4' über eine Erweiterung durch Quinte 2 $\frac{2}{3}$ ' und Oktave 2' bis hin zum kompletten Mixturplenum) im Dialog mit einer solistischeren Registrierung auf dem Nebenwerk (kleines Plenum, Lückenregistrierung, Flöten 8'+4'+2' o. ä.).

Anfang und Ende des zweiten Satzes könnten sowohl mit dem Prinzipal 8' als Streicherimitation gespielt werden als auch zur Imitation des „französischen“ Overtüren-Stils mit seinen charakteristischen Punktierungen mit einem Zungenklang. Mit den leisen 8'- bzw. 4'-Farben (Flöten, Gedackte, Streicher) verschwimmen im Mittelteil die Grenzen zwischen Figuration und Harmonie.

Neben der rein klanglichen Ausgestaltung erforderte die Orgelbearbeitung auch eine Anpassung der Figurationen, da zwischen dem Satz für vier Cembali und Orchester und den Möglichkeiten einer Ausführung mit Manual und Pedal durch einen Interpreten Unterschiede bestehen. Es waren Umlegungen und Ergänzungen erforderlich, damit ein orgelgemäßer Satz entstehen konnte, u. a. durch Akkordauffüllungen, Pedallinien und -stütztöne etc. Dabei wurde darauf geachtet, dass die Hinzufügungen und Änderungen in möglichst geringem Maße erfolgen und sich stilistisch adäquat einfügen.

Ein Vergleich mit dem Original zur Unterscheidung von ursprünglichem Satz und Bearbeitung sei allen Interpretinnen und Interpreten empfohlen.

Leipzig, Juni 2023

Martin Schmeding

Der Herausgeber

Martin Schmeding, geb. 1975, Studium in Hannover, Amsterdam und Düsseldorf, Neanderkantor Düsseldorf (1999–2002) und Dresdner Kreuzorganist (2000–04), 2004–15 Professor für Orgel und Leiter des Instituts für Kirchenmusik an der Hochschule für Musik Freiburg, seit 2015 Professor für Orgel und Künstlerischer Leiter der Europäischen Orgelakademie an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig, Visiting Guest Professor Royal Conservatoire Birmingham/UK, zahlreiche Preise bei bedeutenden Wettbewerben, 1999 Niedersächsischer Kulturförderpreis, 2009/17/20 Preis der deutschen Schallplattenkritik (Bestenliste), 2010 Echo Klassik als Instrumentalist des Jahres, daneben umfangreiche künstlerische Konzerttätigkeit, 2017 Professor des Jahres (Geisteswissenschaften), Publikationen von Noten und Fachartikeln, Juror und Dozent bei internationalen Meisterkursen, 2021 Promotion (Dr. phil.) über das Orgel- und Frühwerk von Wolfgang Rihm.

Foreword

The work

Johann Sebastian Bach was a legend in his own lifetime for his skill on keyboard instruments. Johann Nikolaus Forkel puts it very aptly: “His great genius, which embraced everything, united everything needed to perfect one of the most inexhaustible arts, also brought the art of organ playing to perfection such as never existed before him and will be hard to match after his passing.”

According to the obituary published by Lorenz Christoph Mizler in 1754 in the *Musikalische Bibliothek*, Bach acquired his special compositional skills “largely through simply observing the works of the famous and accomplished composers of the time and through his own reflections”. For example, in his brother Johann Christoph’s house in Ohrdruf, he came into contact with the compositional principles of his brother’s teacher, Johann Pachelbel, and in Lüneburg he was able both to learn from Georg Böhm, the organist at St. John’s Church, and to familiarise himself with the French style during visits to the nearby court chapel at Celle. In Hamburg he was fascinated by the instruments of the Scherer and Schnitger school, and the tradition of organ playing based on Jan Pieterszoon Sweelinck.

Bach spent much time studying the Italian style when he was employed as court organist at Weimar: at the suggestion of the young Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar, who brought a large number of scores back from a visit to the Netherlands, he transcribed a series of concertos by Italian masters, e.g. Antonio Vivaldi, Giuseppe Torelli and Benedetto Marcello, for organ and harpsichord. As he did so, he developed his own structural skills by transferring fundamental principles of these works to his own music, e.g. the switch between thematic tutti (ritornello) passages and solo sections. Impressive examples of the resulting personal style can be found in, for example, the *Brandenburg Concertos* and the violin and harpsichord concertos.

The later Leipzig organ works like the trio sonatas and the Preludes and Fugues in E minor BWV 548 and B minor BWV 544, and the *Italian Concerto* BWV 971 for harpsichord from the *Zweiter Teil der Clavierübung* published in 1735, also present Bach’s personal versions of this composition model.

It is highly likely that the arrangement of Antonio Vivaldi’s Concerto in B minor op. 3,10 RV 580 for four violins and string orchestra from the collection *L’Estro armonico*, in the version for four harpsichords, also dates from Bach’s Leipzig period (from 1723 onwards).

Firstly, from 1729 Bach had been made director of the concerts of the student Collegium musicum in Zimmermann’s coffee house, and secondly Bach owned up to five harpsichords, and taught his own children and many other students to be skilled keyboard instrumentalists – ideal preconditions for the performance of complex transcriptions.

As in all his concerto arrangements, Bach adds additional voices, richer harmonies, chromatic progressions, ornamentations and even new sections and elements to his transcription. In particular, the expansion from four solo violins to the chordal harmonies of the four keyboard instruments necessitates some changes.

The quick tempi of the outer movements, with their characteristic shifts between striking tutti and virtuoso solo sections, contrast with a unique slow central movement: the three-section largo opens and closes with block chords in an overture-like dotted rhythm whilst, in between, as the harmonies shift from bar to bar, a wide range of texture of arpeggio ornamentations can be heard.

Due to its direct, forceful energy and sophisticated ornamentation, the concerto transcription BWV 1065 remains one of the most popular works of this type by Bach to this day.

The arrangement and performance

Since the nature of the work is similar to Bach's own organ transcriptions after Antonio Vivaldi, and particularly BWV 593 and 596, making a transcription as an "organ concerto" seems a natural step.

The distribution across manuals and pedals offers plenty of independence for the ornamentation, and also the possibility of reproducing the dynamic orchestral contrasts.

The outer movements require various gradations of Organo pleno (from 8' and 4' Diapasons to the addition of Quint 2 $\frac{2}{3}$ ' and Octave 2' and the full Organo pleno with Mixtures) in a dialogue with a more soloistic registration on the second manual (small Organo pleno, Organo pleno with gaps, 8'+4'+2' Flutes, etc.).

At the beginning and end of the second movement, either the Principal 8' could be used as an imitation string, or a reed could imitate the "French" overture style with its characteristic dotted rhythms. The quiet 8' and 4' colours (Flutes, Gedackts, strings) blur the distinctions between ornamentation and harmony in the central section.

Apart from the structure of the sound itself, the organ transcription also necessitated an adaptation of the ornamentation, since there are differences between the arrangement for four harpsichords and orchestra and what is possible in a performance on manuals and pedals by a single musician. It was necessary to move voices around and add parts to produce an organ-style structure, e.g. by filling in chords, adding pedal lines and supporting notes, etc. Attention was paid to making sure that the additions and alterations are as small as possible and that they fit in stylistically.

It is recommended that performers compare this score with the original in order to understand the differences between the original and this arrangement.

Leipzig, June 2023

Martin Schmeding
Translation: Andrew Sims

The editor

Martin Schmeding, born in 1975, studied in Hanover, Amsterdam and Düsseldorf, cantor at the Neanderkirche in Düsseldorf (1999–2002) and organist at the Kreuzkirche in Dresden (2002–04), 2004–15 Professor of Organ and Director of the Institute for Church Music at Freiburg University of Music, since 2015 Professor of Organ and Artistic Director of the European Organ Academy at the University of Music and Theatre Leipzig, Visiting Guest Professor at the Royal Birmingham Conservatoire, numerous prizes at leading competitions, Lower Saxony Culture Promotion Prize in 1999, German Record Critics' Award in 2009/17/20 (Quarterly Critic's Choice), Echo Klassik award in 2010 as the instrumentalist of the year, also numerous concerts, Professor of the Year in 2017 (humanities), publications of scores and specialist articles, jury member and lecturer for international master classes, awarded doctorate (Dr. phil.) in 2021 for thesis on the organ and early works of Wolfgang Rihm.



Konzert a-Moll

BWV 1065

(nach Antonio Vivaldi RV 580)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Bearbeitung:

Martin Schmeding (*1975)

I

Allegro

Manual

HW

Pos.

tr

Pedal

nur 8'

4

HW

+16'

7

tr

tr

tr

Pos.

Pos.

10

HW

II

Largo

Manual

HW

Pos.

HW

Pedal

5

Pos.

HW

Pos.

9

HW

12

tr

III

Allegro

Manual

HW

Pedal

6/8

4

6/8

7

6/8

10

tr

tr

tr

6/8

110

HW

113

tr tr tr tr

116

tr tr tr tr

119

tr

121