

ET CETERA



JOHANN SEBASTIAN BACH
**FOUR CONCERTOS
AND A PARTITA**

**BACH
RESTORED**



COMBATTIMENTO



JOHANN SEBASTIAN BACH [1685-1750]
FOUR CONCERTOS AND A PARTITA RECONSTRUCTED BY PIETER DIRKSEN

Concerto for two violins in D minor, BWV 1063r

1] Allegro	05:08
2] Alla Siciliana	04:33
3] Allegro	05:03

solo violin 1: Quirine van Hoek – solo violin 2: Cynthia Freivogel

ripieno: two violins, viola, continuo (violoncello, double bass, harpsichord)

Concerto for violin in G minor, BWV 1056r

4] Allegro	03:27
5] Largo	04:10
6] Presto	03:54

violin solo: Cynthia Freivogel

ripieno: two violins, viola, continuo (violoncello, double bass, harpsichord)

Concerto for three violins in D major, BWV 1064r

7] Allegro	06:07
8] Adagio	05:30
9] Allegro	04:49

violin 1: Cynthia Freivogel – violin 2: Quirine van Hoek – violin 3: Lena ter Schegget

ripieno: two violas, continuo (violoncello, double bass, harpsichord)

Partita for violin and lute in G minor, BWV 997r

10] Preludio	03:24
11] Fuga	06:35
12] Sarabande	04:24
13] Gigue	02:51
14] Double	03:05

violin: Quirine van Hoek

lute: Sören Leupold

Concerto for harpsichord in D minor, BWV 1059r

15] Allegro	06:04
16] Adagio	02:27
17] Presto	03:54

harpsichord: Pieter Dirksen

ripieno: two violins, viola, continuo (violoncello, double bass)

COMBATTIMENTO

Cynthia Freivogel, Quirine van Hoek *violin*

Marjolein Dispa *viola*

Diederik van Dijk *violoncello*

Erik Olsman *double bass*

4 Sören Leupold *lute*

Pieter Dirksen *harpsichord*

Guests:

Lena ter Schegget *violin* (1-9)

Duleen van Gunsteren *violin* (1-3) & *viola* (7-9)

Bach Restored

We know from an anecdote recorded in the early 19th century that Johann Sebastian Bach wrote his two concerti for three harpsichords and strings (BWV 1063-64) with the express purpose of playing them with his two eldest sons Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel. In all likelihood these pieces originated in the early 1730s, when both brilliant youngsters were still at home, possibly with an eye to introducing his sons via these concerti to the Leipzig Collegium Musicum, of which father Bach had assumed leadership in 1729. This pair of triple concertos undoubtedly form arrangements of lost originals with solo melody instruments. But in contrast with the concertos for a single harpsichord (as well as two of the concerti for two harpsichords), no autograph sources are known for them. They only survive in copies, the earliest of which are by Bach's pupil Johann Friedrich Agricola, who made them around 1740 (Concerto in C major BWV 1064) and after 1750 (Concerto in D minor BWV 1063) respectively.

Using no less than three solo harpsichords, while highly original as an idea in itself, may thus have a pedagogical rather than a purely musical background. When judged on musical grounds, the aesthetic of these two concerti is in fact somewhat problematic, something which becomes increasingly clear when they are compared to the Concerto for four harpsichords (BWV 1065), which probably originated in the same period and under similar circumstances. In contrast with the ones for three harpsichords, this arrangement is based on a non-Bach original, namely a concerto for four violins by Antonio Vivaldi. In the original work, in spite of having to accommodate four soloing violins, Vivaldi manages to maintain his typically transparent, open texture which translates itself quite successfully into Bach's transcription for four harpsichords. However, the three-harpsichord concerti, which are undoubtedly based on earlier works composed by Bach himself, are inherently much more contrapuntal and tightly woven, resulting in versions which are simply too opaque to be entirely successful as perfor-

mance pieces. One is confronted with an inflation of both harpsichord sound and musical texture. There are just too many notes when no less than six hands on three harpsichords along with a complete string section have been provided with parts. From this perspective it would appear legitimate to go on a search for the lost originals through the path of reconstruction. However, the lack of an autograph working score, which as a rule provides many clues to the originals (as is the case with the concerti for single harpsichord), means that there is a large degree of speculation involved.

Concerto for Three Violins in D major

The most straightforward case would seem to be the Concerto in C major BWV 1064, which has long been recognized as in all likelihood stemming from an original with three solo violins in D major. However, the ripieno strings do appear to form an added layer to the harpsichord transcription, and are largely superfluous when reconstructing the three-violin original (Breig 1983). In the nowadays still widely performed

reconstructed version with full ripieno strings, which even had the honour of being published in the *Neue Bach Ausgabe*, one is indeed confronted with a veritable hypertrophy of multiple violins (both solo and ripieno), especially in the first movement. The obvious solution to this problem, namely to do without the ripieno strings altogether and restrict the scoring to only three violins and continuo, has recently been proposed and realized by several musicologists (notably by Christopher Hogwood and Hans Bergmann). This is clearly an improvement over the version with ripieno, but now there seems to be something missing again: something to give the true concerto feeling. Additionally, some rather essential middle lines are hard to realize in such an austere setting. The present reconstruction therefore uses two ripieno violas to fill the void. This nicely avoids the “violin hypertrophy” of the traditional reconstruction and adds a meaningfully differentiated sound and depth to the whole. Moreover, in comparison with the “chamber” version the added violas allow the piece to

remain a real concerto and legitimate the reintroduction of the double bass. Though this new, rather unusual scoring is highly speculative (but see the Third Brandenburg Concerto, which has three violins, three violas and three cellos!), I propose it here as a possible way to bring this monumental concerto back to life again. In addition, the solo violin parts have here been more critically extracted from Bach’s richly elaborated harpsichord descants, in order to come as closely as possible to the feel of an original Bach score as possible.

Concerto for Two Violins in D minor

Even more of a puzzle is the original instrumentation of the Concerto for Three Harpsichords in D minor BWV 1063, for which various instrumentations have been proposed – including, as with the other concerto, three solo violins. However, as long ago as 1976 (more detailedly worked out in 2002), Karl Heller observed that much of the solo material forms a two-part dialogue, to which a third line merely acts as a contrapuntal addition. This in conjunction with

the range of the parts made him tentatively propose an original with two violins. As far as I can see, no serious attempt at a reconstruction along these lines has been made, probably because it would beg the obvious question why Bach would have added a third solo instrument in his transcription, which indeed would be without precedent. (The only plausible answer could have something to do with the pedagogical slant of these concerti outlined above.) In spite of this major caveat and the necessity of unusually wide-stretching interventions in the score, the longer I worked on it the more I became convinced of the viability of Heller’s theory. A more than viable double concerto emerged which in my view is able to express Bach’s wonderful music more clearly and perhaps also more powerfully than the transcription for three harpsichords, which indeed has the character of an “occasional arrangement” (Philipp Spitta).

Two further points need to be addressed with regard to the D minor Concerto. First, though much less so than in the harpsi-

8 chord model, there necessarily remains a slight dominance of the first solo part (especially so in the third movement). This probably has something to do with the relatively early origin of this piece. Both this concerto and BWV 1064r have been demonstrated to belong to an early layer of Bach's concerto output, in all likelihood stemming from the late Weimar years, c.1716-17 (Butler 1997). Indeed, in the D major Triple Concerto the first violin plays a rather similar role of "primus inter pares". In the much later, renewed attempt at a double violin concerto, the celebrated Concerto BWV 1043 (which is perhaps not coincidentally again set in D minor!), this "imperfection" has been eliminated and the two solo violins are now completely equal. Second, it has often been observed that the middle movement of BWV 1063, an Alla Siciliana, seems much later in style than the fast movements. In part this impression may be the result of the generous supply of appoggiaturas and other ornaments in the tutti top line of this movement, which may very well reflect the 1730s three harpsichord arrangement rather

than the original. Nonetheless, if the movement itself indeed did form part of this concerto from the beginning, it would then form the earliest occurrence of the siciliano in Bach's oeuvre. Doubts therefore necessarily remain, but as there is no meaningful alternative, I decided to include the movement as part of the reconstruction here (of course minus the *à la mode* ornaments ...).

Violin Concerto in G minor

We are back on much firmer ground with the Violin Concerto in G minor, which is based on the Harpsichord Concerto in F minor BWV 1056 surviving in Bach's handwriting. However, the integrity of this concerto as a unified whole has been much disputed, and it has even been assumed that it is a pastiche of three previously unrelated movements. While it is likely that the middle movement is borrowed from a different concerto (see below), it is now certain that the outer movements belong firmly together and were both originally conceived for solo violin, the concerto as a whole having an origin at the very end of Bach's Cöthen

period. In my 2008 study I furthermore argued that the missing middle movement might very well be found in the fragment of a Siciliano movement for violin solo and strings BWV Anh. 2. In the present recording I have attempted a playable completion. The extant six-bar Bach fragment has been extended into a ten bar entity. This ritornello and its twofold repetition (a dominant one and a concluding tonic repeat) has been used as the framework for two freshly composed violin solo sections.

Harpsichord Concerto in D minor

The Harpsichord Concerto in F minor forms the fifth concerto in a collection of eight which has been preserved in autograph. The first six (BWV 1052-1057) in all probability form the definitive collection Bach was aiming for, which he only arrived at after two "attempts" (in the manuscript bound behind the other six as a kind of Appendix). The Concerto in G minor BWV 1058 forms a perhaps rather too literal transcription of the original (the Violin Concerto in A minor), the result of which Bach may ultimately

have found unsatisfying. Possibly because of this he subsequently tried out the other extreme. In BWV 1059 he took as the basis a concerto for either oboe or flute, the fast movements of which survive arranged for organ in Cantata 35 (*Geist und Seel sind verwirret*), and the slow movement with oboe solo found at the head of Cantata 156 (*Ich will den Kreuzstab gerne tragen*). From the very opening of this new arrangement as a harpsichord concerto Bach set off altering and enriching the top part. However, he soon gave up this approach as the opening section clearly became too overlaid and complicated. He then discarded this concerto altogether and arrived at a kind of middle way – with neither too many nor too few alterations – in the "definitive" cycle BWV 1052-1057.

My take on the Harpsichord Concerto in D minor ("BWV 1059r") is therefore not so much a reconstruction as an attempt to revive this concerto in a form as if Bach had decided to adapt the solo part more conservatively for the harpsichord, along the

lines of the other harpsichord concertos. In the outer movements I therefore keep fairly close to the cantata models and concentrate the enrichment of the solo part mostly in the left hand, to attain as much as possible the feel of an authentic Bachian harpsichord piece. In the last movement, I also acknowledge the fact that Bach admired and played the sonatas of Domenico Scarlatti. The central movement is performed here in the richly ornamented form of the F minor Concerto BWV 1056, but now in the key of BWV 156 (F major); the solo line thus has the advantage that it appears in a sonic range which seems better suited to the harpsichord than the upward transposition to A-flat major in BWV 1056.

Partita in G minor

From a much later period than these concertos stems the Partita in C minor BWV 997, which belongs to a group of several works related to the lute or the lute harpsichord around the year 1740, but is only transmitted in much later copies. Though its original designation for solo lute cannot

be ruled out, the upper line of the partita is strongly violinistic in character. Not only its figuration but also much of the two-part writing in the fugue and the sarabande falls quite naturally under the fingers of the violinist, especially when, as I have done here, it is transposed to G minor. Moreover, the theme of the fugue with its chromatic countersubject is closely related to the fugues found in the Sonatas for Violin Solo in A minor and C major. The bass line, on the other hand, does not have the usual mobility of a Bach continuo line and is clearly more idiomatic to the lute. Indeed, lute accompaniment seems ideal for this deeply felt chamber work. A unique problem is posed by the Double to the Gigue. In the C minor version it obviously forms an afterthought, written for a special keyboard instrument using a full range up to the high $f\beta$ which Bach almost always avoids in his harpsichord music. This Double obviously cannot be transcribed literally for a melody instrument, and the movement is therefore more of an arrangement than a reconstruction, though the violin is able to come closer

to the keyboard's wide range than any other melody instrument.

© Pieter Dirksen, 2024

REFERENCES

- 1976 - *Neue Bach Ausgabe* vol. VII/6: *Konzerte für drei und vier Cembali - Kritischer Bericht*, ed. Rudolf Eller and Karl Heller (Kassel, 1976).
- 1983 – Werner Breig, 'Zur Chronologie von Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen: Versuch eines neuen Zugangs', *Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1983), p. 77-101.
- 1997 – Gregory Butler, 'Toward a more precise chronology for Bach's concerto for three violins and strings BWV 1064a: the case for formal analysis', in *Bachs Orchesterwerke* (Witten, 1997), p. 235-247.
- 2002 – Karl Heller, 'Eine Leipziger Werkfassung und deren unbekannte Vorlage: Thesen zur Urform des Konzerts BWV 1063', in *Bach in Leipzig - Bach und Leipzig* (Hildesheim, 2002), p. 89-108
- 2008 - Pieter Dirksen, 'J.S. Bach's Violin Concerto in G Minor', in *Bach Perspectives 7: J.S. Bach's Concerted Ensemble Music: the Concerto*, ed. Gregory Butler (University of Illinois Press, 2008), p. 21-54.

CONCERTOS

front from the left: Cynthia Freivogel, Pieter Dirksen, Guido Tichelman, Lena ter Schegget;
back from the left: Diederik van Dijk, Erik Olsman, Marjolein Dispa, Pim van der Lee,
Duleen van Gunsteren, Quirine van Hoek.

PARTITA

Quirine van Hoek, Sören Leupold



COMBATTIMENTO is one of the world's foremost ensembles specializing in early music on modern instruments. Our core repertoire is comprised of 17th and 18th century Baroque music, from well-loved masterpieces to those completely unknown. Our members, each soloists in their own right, represent a wealth of accumulated knowledge and experience and are known for their hallmark style: energetic, fiery and stylistically historically informed. By playing at 440hz we are able to make authentic programmatic connections with more modern music, as well as collaborate with a wide range of partners and soloists. We regularly do this in collaboration with like-minded organizations in the Netherlands, such as dance and opera companies and with our educational projects. We strive to bridge the gap between old and new, between traditional and modern, between the audience and the music. We do this through diverse and accessible programs that are relevant to today's world. Combattimento regularly makes high-quality video and CD recordings. We specifically choose rare repertoire:

underrated masterpieces, newly composed baroque-inspired pieces, and reconstructions by our own resident musicologist and co-artistic director Pieter Dirksen. We aim to touch the hearts of our fellow human beings, inspire, challenge and provide connection.

Cynthia Miller Freivogel is the leader and concertmaster of the Baroque Chamber Orchestra of Colorado, of ARTEK (New York City) and is the co-artistic director of the ensemble Combattimento. She is a frequent a guest leader, soloist and concertmaster with early music ensembles across Europe and the United States. She also spent three years touring "3ach" with the Belgian Zonzo Compagnie, a multimedia production about Bach for children. Ms. Freivogel received a BA in musicology at Yale University and an MM in violin performance at the San Francisco Conservatory. She has training in Laban Movement Analysis as well as Dalcroze and Suzuki pedagogy.

Quirine van Hoek is a versatile musician, playing both modern and baroque violin. She distinguishes herself by her style-sensitive, energetic and virtuoso violin playing, and is praised for her natural leadership. She likes to explore all corners of classical music, from historically informed playing of early music to arranging and performing music for less common settings, notably for her duo De Thuiskomst with accordionist Ellen Zijm. Quirine finished her Master in violin performance in 2011 with Combattimento alumnus Chris Duindam (Utrecht) with honours. In addition to the violin, she is currently expanding her musical skills as a singer.

Lena ter Schegget was born into a family of musicians. She studied with Gerhard Schulz in Vienna, Sebastian Hamann in Freiburg and Chris Duindam in Utrecht. As a soloist, Lena has won prizes in various competitions. Since 2020, she is a member of the prize-winning Skazka Quartet, as its first violinist. Besides that, Lena divides her time between soloistic appearances

and joining renowned ensembles such as Amsterdam Sinfonietta, Combattimento and Asko|Schönberg, as well as playing with several prominent orchestras, working with conductors like Jaap van Zweden, Karina Canellakis and Stéphane Denève.

Marjolein Dispa has been playing with Combattimento since 2003. With the String Trio Boussu and the Jenufa String Quartet she has performed extensively, including at various national and international chamber music festivals. Several CD recordings followed from the annual Fredener Musiktage. A Schubert Octet recording with Marjolein was named 'Surround Recording of the Year' by the united German Tonmeister. For many years she was solo violist of Camerata Nordica, and she participated frequently in Amsterdam Sinfonietta, the Netherlands Chamber Orchestra and the Royal Concertgebouwy Orchestra. Marjolein Dispa is professor of Viola and Chamber Music at the Amsterdam University of the Arts.

Duleen van Gunsteren began his studies on the violin in The Hague with Koosje van Haeringen and continued his studies on the viola in Rotterdam with Ron Ephrat and in Amsterdam with Marjolein Dispa and Nobuko Imai. Duleen has won prizes in competitions such as the Oskar Nedbal Viola Competition in Prague and the Triomphe de l'Art Competition in Brussels. He plays on project basis with various orchestras and ensembles, such as the Royal Concertgebouw Orchestra, Antwerp Symphony Orchestra, The Hague Philharmonic, Combattimento and ASKO|Schönberg. Duleen also enjoys exploring folk music, improvisation and singing. Since 2021 he is the artistic leader of the Noordwijk Chamber Music Festival.

Diederik van Dijk is a Dutch-Canadian musician with a broad range of musical activities and interests. He is equally at home on the baroque and the modern cello, with a practice spanning four centuries of music history and crossing over into various genres. Diederik has frequently been engaged

as principal cellist with the Nieuwe Philharmonie Utrecht and in recent years has also performed with Amsterdam Baroque Orchestra, the Orchestra of the 18th Century, the Metropole Orkest, Holland Opera, and the Pacific Baroque Orchestra (Canada). He tremendously enjoys making music with his friends in Combattimento.

Erik Olsman has been principal bass player of the Phion Orchestra in Holland since 2010. Having studied both jazz and classical music in Hilversum, he started his career in 1995 in the Radio Philharmonic Orchestra, where his teacher Peter Jansen was the principal bassist. From 2000 he also regularly played with the Netherlands Wind Ensemble. He already played intermittently with Combattimento before succeeding Peter Jansen as the bass player there in 2012. Erik played on many CD and TV recordings, and worked with renowned conductors such as Bernhard Haitink, Jean Fournet, Edo de Waard, Jaap van Zweden and Jan Willem de Vriend.

Sören Leupold studied classical guitar with Eliot Fisk at the Musikhochschule in Cologne. After completing his guitar studies, he studied the lute with Konrad Junghänel. Since then he has worked with many well-known soloists, ensembles and orchestras worldwide. Since 1995 he has been a regular player of Combattimento. Sören Leupold took part in a multitude of recordings. Several of these have received prizes, such as Diapason d'or, Editor's Choice Gramophone, Recommandé Classica, Grammy Nominée, etc. A versatile musician, he also contributed to soundtracks for movies and rock recordings.

Pieter Dirksen happily divides his time between giving recitals on harpsichord and (historical) organs, pursuing musicological research, and playing continuo with various orchestras and ensembles. He has been playing with Combattimento since 1997. An acknowledged authority in the field of Baroque music and Bach research, he received his PhD with a study of the keyboard music of Sweelinck (Praemium Erasmianum 1997).

He taught master classes in Smarano, Harlem, Tongeren, Göteborg, Weener, Leipzig, Moscow, Cambridge, Rochester, Cuenca, Palencia, Granada, Paris and Danzig. As a soloist he made much acclaimed CD's of music by Sweelinck, Scheidemann, Tunder, Froberger, Böhm, Couperin, and Bach (Toccatas, Art of Fugue, Goldberg Variations).

Bach – Werke und Rekonstruktionen

Aus einer im frühen 19. Jahrhundert aufgezeichneten Anekdote geht hervor, dass Johann Sebastian Bach seine beiden Konzerte für drei Cembali und Ripieno (BWV 1063-1064) ausdrücklich für das gemeinsame Spiel mit seinen beiden ältesten Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel komponierte. Höchstwahrscheinlich entstanden diese Stücke in den frühen 1730er Jahren, als die beiden hochbegabten jungen Männer noch im Vaterhause lebten, möglicherweise in Hinblick einer Einführung der Söhne mittels dieser Konzerte in das Leipziger *Collegium musicum*, dessen Leitung Bach 1729 übernommen hatte. Bei den beiden Tripelkonzerten handelt es sich zweifellos um Bearbeitungen verschollener Urfassungen mit solistischen Melodieinstrumenten. Doch im Gegensatz zu den Konzerten für ein einzelnes Cembalo (sowie zu zweien der Konzerte für zwei Cembali) sind für diese Werke keine autographen Quellen bekannt. Sie sind nur in Abschriften überliefert, von denen die frühesten von Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola stammen, welcher er um 1740 (das

Konzert in C-Dur BWV 1064) bzw. nach 1750 (das Konzert in d-Moll BWV 1063) anfertigte.

Die Verwendung von nicht weniger als drei Solocembali ist zwar als Idee an sich sehr originell, hat aber möglicherweise eher einen pädagogischen als einen rein musikalischen Hintergrund. In musikalischer Hinsicht erweist sich die Ästhetik dieser beiden Konzerte in der Tat als etwas problematisch, was immer deutlicher wird, wenn man sie mit dem Konzert für vier Cembali (BWV 1065) vergleicht, welches wahrscheinlich zur gleichen Zeit und unter ähnlichen Umständen entstanden ist. Im Gegensatz zu den Konzerten für drei Cembali beruht diese Bearbeitung auf einer nicht von Bach selbst stammenden Vorlage, sondern auf einem Konzert für vier Violinen Antonio Vivaldis. Im Originalwerk gelingt es Vivaldi trotz der Notwendigkeit, darin vier Solo-Violinen unterzubringen, seine typische, transparent-offene Textur beizubehalten, welche sich recht gut in Bachs Transkription für vier Cembali übertragen lässt. Die Konzerte für drei Cembali, die zweifellos auf früheren, von Bach selbst

komponierten Werken beruhen, sind jedoch von Natur aus viel kontrapunktischer und im Tonsatz dichter angelegt, was zu Fassungen führt, die einfach zu undurchsichtig sind, um als Aufführungsstücke gänzlich erfolgreich zu sein. Man steht einer Aufblähung sowohl des Cembaloklangs als auch der musikalischen Textur gegenüber. Es gibt einfach zu viele Noten, wenn nicht weniger als sechs Hände an drei Cembali sowie eine komplette Streichergruppe mit Stimmen versehen sind. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es legitim, sich mittels einer Rekonstruktion auf die Suche nach den verschollenen Urfassungen zu begeben. Das Fehlen einer autographen Arbeitspartitur, welche in der Regel viele Anhaltspunkte bezüglich der Originale liefert (wie etwa bei den Konzerten für ein Cembalo), führt zwangsläufig zu einem hohen Grad an Spekulation.

Konzert für drei Violinen D-Dur

Der einfachste Fall ist wohl das Konzert für drei Cembali BWV 1064, von dem seit langem bekannt ist, dass es aller Wahrscheinlichkeit nach von einer Urfassung in D-Dur

stammt, welche eine Besetzung mit drei Soloviolen vorsah. Die Ripieno-Streicher scheinen jedoch eine zusätzliche Schicht in der Cembalotranskription zu bilden und sind bei der Rekonstruktion der Urform mit drei Violinen weitgehend überflüssig (Breig 1983). Bei der heute in der Aufführungspraxis noch weit verbreiteten rekonstruierten Fassung mit vollem Ripieno bei den Streichern, welcher sogar die Ehre einer Veröffentlichung in der *Neuen Bach-Ausgabe* zuteil wurde, sieht man sich in der Tat mit einer veritablen Überbesetzung mit diversen Violinen (sowohl Solo als auch Ripieno) konfrontiert, insbesondere im ersten Satz. Die offensichtliche Lösung für dieses Problem, nämlich der völlige Verzicht auf die Ripieno-Streicher sowie eine Beschränkung der Besetzung auf drei Violinen und Continuo, wurde kürzlich von mehreren Musikwissenschaftlern (insbesondere von Christopher Hogwood und Hans Bergmann) vorgeschlagen und umgesetzt. Dies stellt eindeutig eine Verbesserung gegenüber der Fassung mit Ripieno dar, aber nun scheint wieder etwas zu fehlen, nämlich genau das Element, welches ein echtes

Concerto-Feeling vermittelt. Außerdem sind einige durchaus wesentliche Mittelstimmen in einer solch streng gehaltenen Fassung schwer zu realisieren. Meine Rekonstruktion verwendet daher zwei Ripieno-Violen, um die Lücke zu füllen. Dadurch wird das Übermaß an Violinen der herkömmlichen Rekonstruktion vermieden und das Ganze erhält bedeutungsvoll-differenzierten Klang und Tiefe. Im Vergleich zur „Kammer“-Version bleibt das Werk durch die zusätzlichen Violen ein echtes *Concerto*, zudem legitimieren Letztere die Wiedereinführung des Kontrabasses. Obwohl diese neue, eher ungewöhnliche Besetzung höchst spekulativ ist (siehe hingegen das dritte *Brandenburgische Konzert* mit drei Violinen, drei Violen und drei Celli!), biete ich sie hier als eine Möglichkeit zur Wiederbelebung dieses monumentalen Konzertes an. Darüber hinaus wurden die Solo-Violinstimmen hier mit kritischerer Herangehensweise aus Bachs so detailliert ausgearbeiteten Cembalo-Diskantstimmen extrahiert, um der Anmutung eines originalen Bach-Notentextes so nahe wie möglich zu kommen.

Konzert für zwei Violinen d-Moll

Noch verwirrender gestaltet sich die ursprüngliche Instrumentation des Konzertes für drei Cembali in d-Moll BWV 1063, für welches verschiedene Besetzungen vorgeschlagen wurden, darunter, wie bei dem anderen Konzert, mit drei Solo-Violinen. Karl Heller hat jedoch bereits 1976 (sowie in einer ausführlicheren Überarbeitung 2002) festgestellt, dass ein Großteil des Solomaterials einen zweistimmigen Dialog bildet, dem eine dritte Stimme lediglich als kontrapunktische Ergänzung dient. Dies, in Verbindung mit dem Umfang der Stimmen, brachte ihn versuchsweise zu dem Vorschlag einer Urfassung mit zwei Violinen. Soweit ich dies überblicken kann, ist kein ernsthafter Versuch einer Rekonstruktion in diesem Sinne unternommen worden, wahrscheinlich weil dies die offensichtliche Frage aufwerfen würde, warum Bach in seiner Transkription ein drittes Soloinstrument hinzugefügt hätte, was in der Tat präzedenzlos wäre. (Die einzig plausible Antwort könnte etwas mit der oben beschriebenen pädagogischen Ausrichtung dieser Konzerte zu tun haben.) Trotz dieses

erheblichen Vorbehalts und der Notwendigkeit, ungewöhnlich weitreichende Eingriffe an dem Tonsatz vorzunehmen, war ich, je länger ich daran arbeitete, immer mehr von der Umsetzbarkeit von Hellers Theorie überzeugt. Es entstand ein mehr als brauchbares Doppelkonzert, das meines Erachtens die wunderbare Musik Bachs deutlicher und vielleicht auch kraftvoller zum Ausdruck zu bringen vermag als die Transkription für drei Cembali, die laut Philipp Spitta eher den Charakter einer Gelegenheits-Bearbeitung trägt.

Zwei weitere Punkte müssen im Hinblick auf das d-Moll-Konzert angesprochen werden. Erstens besteht zwangsläufig eine leichte Dominanz der ersten Solostimme (besonders im dritten Satz), wenn auch in viel geringerem Maße als bei der Cembalo-Vorlage. Dies hat wahrscheinlich etwas mit der relativ frühen Entstehung dieses Werks zu tun. Sowohl dieses Konzert als auch BWV 1064r gehören nachweislich zu einer frühen Schicht von Bachs Konzert-Kompositionen, welche höchstwahrscheinlich auf die späten Weimarer Jahren (ca. 1716-1717) zurückgeht

(Butler 1997). Tatsächlich spielt die erste Violine im D-Dur-Tripelkonzert eine ganz ähnliche Rolle als „prima inter pares“. Bei dem wesentlich später erfolgten erneuten Versuch der Komposition eines Doppel-Violinkonzerts, nämlich des berühmten, vielleicht nicht zufällig wieder in d-Moll stehenden Konzertes für zwei Violinen BWV 1043, wurde dieser „Makel“ beseitigt, denn die beiden Solo-Violinen konzertieren nun völlig gleichberechtigt. Zweitens wird oft angemerkt, dass der Mittelsatz („alla siciliana“) des Konzertes BWV 1063 stilistisch gesehen wohl einer wesentlich späteren Schaffensphase zuzuordnen ist als die schnellen Sätze. Zum Teil mag dieser Eindruck auf die großzügige Ausstattung mit Appoggiaturen und anderen Verzierungen in der Tutti-Oberstimme dieses Satzes zurückzuführen sein, welche sehr wohl ein Spiegel der Bearbeitung für drei Cembali aus den 1730er Jahren und nicht der Urform sein mag. Sollte jener Satz jedoch tatsächlich von Anfang an Teil dieses Konzertes gewesen sein, so wäre dies ein Beleg für das früheste Vorkommen eines Siciliano in Bachs Œuvre. Es bleiben also zwangsläufig Zweifel, aber

da es keine sinnvolle Alternative gibt, habe ich mich entschlossen, den Satz in die Rekonstruktion hier mit aufzunehmen (selbstverständlich ohne die à la mode-Verzierungen).

Violinkonzert g-Moll

Bei dem auf dem in Bachs Handschrift überlieferten Cembalokonzert in f-Moll BWV 1056 beruhenden Violinkonzert in g-Moll bewegen wir uns wieder in wesentlich sichererem Fahrwasser. Allerdings gilt die Anlage des Konzertes als geschlossenes Ganzes weiterhin als höchst umstritten; man nimmt sogar an, dass hier ein Pasticcio mit drei Sätzen, die bisher in keinem Zusammenhang miteinander standen, vorliegt. Während es wahrscheinlich ist, dass der Mittelsatz einem anderen Konzert entlehnt ist (siehe unten), gilt nun als gesichert, dass die Ecksätze fest zusammengehören und beide ursprünglich für Solovioline geschrieben wurden, wobei der Ursprung dieses Konzertes insgesamt ganz am Ende von Bachs Köthener Aufenthalt anzusiedeln ist. In meiner Untersuchung von 2008 habe ich zudem argumentiert, dass der fehlende Mittelsatz sehr wohl im

Fragment eines Siciliano-Satzes für Violine solo und Streicher BWV Anh. 2 zu finden sein könnte. In der vorliegenden Aufnahme habe ich den Versuch einer spielbaren Ergänzung unternommen. Das erhaltene sechstaktige Bach-Fragment wurde auf zehn Takte erweitert. Dieses Ritornell sowie seine zweifache Wiederholung (eine Dominante und eine abschließende Tonika-Wiederholung) wurden zur Umrahmung von zwei neu komponierten Violinsolo-Abschnitten verwendet.

Cembalokonzert d-Moll

Das Cembalokonzert in f-Moll BWV 1056 ist das fünfte Konzert einer Sammlung von acht Konzerten, die als Autographe erhalten geblieben sind. Die ersten sechs Konzerte (BWV 1052-1057) bilden aller Wahrscheinlichkeit nach die endgültige Sammlung, die Bach anstrebte und die ihm erst nach zwei „Anläufen“ gelang (in der Handschrift sind diese beiden Werke hinter den anderen sechs als eine Art Anhang angeheftet). Das g-Moll-Konzert BWV 1058 stellt eine vielleicht etwas zu notengetreue Übertragung der Urfassung (des Violinkonzertes in a-Moll) dar, deren

Ergebnis Bach letztlich als unbefriedigend empfunden haben mag. Möglicherweise hat er deshalb später mit dem anderen Extrem experimentiert. Bei BWV 1059 legte er ein Konzert für Oboe oder Flöte zugrunde, dessen schnelle Sätze in der Kantate 35 (*Geist und Seele wird verwirret*) in einer Orgelbearbeitung überliefert sind, während der langsame Satz mit Oboensolo am Anfang der Kantate 156 (*Ich will den Kreuzstab gerne tragen*) zu vernehmen ist. Gleich zu Beginn dieser neuen Bearbeitung als Cembalokonzert machte sich Bach daran, die Oberstimme zu verändern und zu erweitern. Diesen Ansatz gab er jedoch bald wieder auf, da der Eröffnungssatz dadurch eindeutig zu überladen-kompliziert geriet. Er verwarf dieses Konzert dann insgesamt und fand eine Art Mittelweg – indem er weder zu viele noch zu wenige Änderungen vornahm – mit dem Zyklus BWV 1052-1057 in seiner „endgültigen“ Form.

Meine Fassung des Cembalokonzertes in d-Moll („BWV 1059r“) stellt daher weniger eine Rekonstruktion als vielmehr den Ver-

such dar, dieses Konzert in einer ganz bestimmten Form wiederzubeleben, so, als ob Bach beschlossen hätte, den Solopart nach dem Vorbild der anderen Cembalokonzerte für das Cembalo in konventionellerer Weise zu gestalten. In den Ecksätzen halte ich mich daher ziemlich eng an die Kantaten-Vorlagen und konzentriere die Erweiterung des Soloparts hauptsächlich auf die linke Hand, um so gut wie nur irgend möglich die Anmutung eines authentischen Cembalostücks von Bach hervorzurufen. Im letzten Satz würdige ich auch die Tatsache, dass Bach Domenico Scarlattis Sonaten bewunderte und selbst spielte. Der Mittelsatz wird hier in der reich verzierten Gestalt des f-Moll-Konzertes BWV 1056 interpretiert, nun aber in der Tonart von BWV 156 (F-Dur); die Solostimme birgt somit den Vorteil, dass sie sich in einem dem Cembalo eher angepassten Tonumfang bewegt als die Aufwärts-Transposition nach As-Dur bei BWV 1056.

Partita g-Moll

Aus einer deutlich späteren Schaffensperiode als diese Konzerte stammt die Partita

in c-Moll BWV 997, die zu einer Gruppe von mehreren für die Laute oder das Lautenwerk geschriebenen Kompositionen aus der Zeit um 1740 gehört, aber nur in wesentlich später entstandenen Abschriften überliefert ist. Obwohl die ursprüngliche Bestimmung für Solo-Laute nicht auszuschließen ist, ist die Oberstimme der Partita stark violinistisch geprägt. Nicht nur deren Figurationen, sondern auch ein Großteil des zweistimmigen oberen Tonsatzes in der Fuge und der Sarabande kommt einem doppelgriffigen Spiel auf der Violine ganz natürlich entgegen, vor allem, wenn, wie hier von mir, nach g-Moll transponiert wird. Außerdem ist das Thema der Fuge mit seinem chromatischen Kontrasubjekt eng mit den Fugen in den Sonaten für Violine solo in a-Moll und C-Dur verwandt. Die Basslinie hingegen weist nicht die übliche Beweglichkeit einer Bach'schen Continuo-Stimme auf und entspricht in ihrer Idiomatik klarer der Laute. In der Tat scheint die Lautenbegleitung ideal zu sein für dieses Kammermusikstück mit seiner tiefen Empfindsamkeit. Eine ganz eigene Problematik birgt das Double zur Gigue. In

der c-Moll-Fassung handelt es sich offenbar um eine nachträgliche Einfügung, in Hinblick auf ein spezielles Tasteninstrument mit einem vollen Tonumfang bis hinauf zum hohen f³; Letzteres vermeidet Bach in seinen Cembalowerken fast immer. Das Double kann augenscheinlich nicht notengetreu für ein Melodieinstrument transkribiert werden, der Satz stellt daher eher eine Bearbeitung als eine Rekonstruktion dar, obwohl sich die Violine dem weiten Tonumfang des Tasteninstrumentes weit mehr anzunähern vermag als jedes andere Melodieinstrument.

Pieter Dirksen,

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

LITERATURVERZEICHNIS

1976 - *Neue Bach-Ausgabe*, Serie VII/6: *Konzerte für drei und vier Cembali - Kritischer Bericht*, Hg. Rudolf Eller und Karl Heller, Kassel 1976.

26 1983 – Werner Breig, „Zur Chronologie von Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen: Versuch eines neuen Zugangs“, *Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1983), S. 77-101.

1997 – Gregory Butler, „Toward a more precise chronology for Bach’s concerto for three violins and strings BWV 1064a: the case for formal analysis“, in *Bachs Orchesterwerke*, Witten 1997, S. 235-247.

2002 – Karl Heller, „Eine Leipziger Werkfassung und deren unbekannte Vorlage: Thesen zur Urform des Konzerts BWV 1063“, in *Bach in Leipzig - Bach und Leipzig*, Hildesheim 2002, S. 89-108.

2008 - Pieter Dirksen, „J.S. Bach’s Violin Concerto in G Minor“, in *Bach Perspectives 7: J.S. Bach’s Concerted Ensemble Music: the Concerto*, ed. Gregory Butler, University of Illinois Press 2008, S. 21-54.

ALSO AVAILABLE



www.combattimento.nl

ALSO AVAILABLE ON ETCETERA



SEVEN TOCCATAS FOR HARPSICHORD

Johann Sebastian Bach
Pieter Dirksen
KTC 1722



GOLDBERG VARIATIONS / CANONIC VARIATIONS

Johann Sebastian Bach
Pieter Dirksen
KTC 1400



SONATAS WITH VIOLA DA GAMBA AND HARPSICHORD

Johann Sebastian Bach
Cassandra Luckhardt, Pieter Dirksen, Alfredo Bernardini
KTC 1365

Credits

producer **Combattimento**

production coordination text & editing **Pieter Dirksen**

executive producer Etcetera Records **Dirk De Greef**

audio recording, mixing and editing **Guido Tichelman (Azazello)**

recording assistant **Pim van der Lee**

musical direction **Guido Tichelman**

recording venue **Dorpskerk, Kethel, 9-11 november 2023, 23 february 2024**

concept, design & production coordination Etcetera Records **Roman E. Jans** www.romanontwerp.nl

cover images **Dolls' house of Petronella Dunois, anonymous, c. 1676 Rijksmuseum Amsterdam, The Netherlands**

photography **Combattimento**

our thanks to **Diederik van Dijk (English correction)**

www.combattimento.nl