

J. S. BACH

Konzert A-Dur

für Oboe d'amore (Oboe), Streicher und Basso continuo

Concerto in A major

for Oboe d'amore (Oboe), Strings and Basso continuo

rekonstruiert nach / reconstructed after

BWV 1055

Herausgegeben von / Edited by
Wilfried Fischer

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe
Urtext of the New Bach Edition

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5145

ORCHESTRA

Oboe d'amore;
Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Basso, Cembalo)

Aufführungsduer / Duration: ca. 20 min.

Zu vorliegender Ausgabe sind das Aufführungsmaterial (BA 5145)
und der Klavierauszug (BA 5145a) erhältlich.

In addition to this score, the orchestral parts (BA 5145)
and the piano reduction (BA 5145a) are available.

Das Nachwort befindet sich auf S. 25.
The epilogue can be found on p. 26.

Urtextausgabe aus: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben vom
Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie VII, Band 7 (Supplement):
Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen (BA 5034), vorgelegt von Wilfried Fischer.

Urtext Edition taken from: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the
Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen and the Bach-Archiv Leipzig, Series VII, Volume 7 (Supplement):
Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen (BA 5034), edited by Wilfried Fischer.

NACHWORT

Das Konzert für Oboe d'amore ist in der vorliegenden Fassung nicht überliefert; es handelt sich vielmehr um die Rekonstruktion eines verschollenen Konzertes, das lediglich als Bearbeitung für Cembalo (BWV 1055) erhalten ist.

Im Unterschied zu den bisherigen Versuchen, die lediglich den revisionsbedürftigen Text der alten Bach-Ausgabe zugrunde legen, stützt sich die vorliegende Rekonstruktion auf eine prinzipiell an den handschriftlichen Quellen der Cembalofassung orientierte Methode. Den eigentlichen Anstoß gab Ulrich Siegeles Untersuchung über *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*,¹ in der er bereits die Methode der wissenschaftlichen Rekonstruktion verschollener Vorlagen in den Grundzügen umreißt.

Wichtigste Bedingung für die annähernde Erschließung einer verlorenen Urform ist, dass sich das Autograph der Bearbeitung erhalten hat. Die autographen Partituren sind deshalb besonders aufschlussreich, weil sie den Prozess der Bearbeitung in vielen Einzelheiten konserviert haben: Insbesondere im Cembalopart finden sich mehrere Korrekturen, die nur als Folge einer Bearbeitung zu verstehen sind. Die Auswertung dieser Korrekturen setzt natürlich eine genaue Kenntnis der Art und Weise voraus, in der Bach eigene Violinkonzerte für Cembalo zu transkribieren pflegte. Eine verlässliche Methode zur Rekonstruktion verschollener Solokonzerte ist also nur anhand jener drei autograph überlieferten Cembalokonzerte zu gewinnen, deren Urformen ebenfalls auf uns gekommen sind: der Cembalokonzerte g-Moll (BWV 1058), D-Dur (BWV 1054) und F-Dur (BWV 1057), denen die Violinkonzerte a-Moll (BWV 1041), E-Dur (BWV 1042) und das 4. Brandenburgische Konzert zugrunde liegen. Betrachtet man beispielsweise das Autograph des Cembalokonzertes D-Dur, so wird deutlich, dass Bach an mehreren Stellen die Violin-Solostimme der Vorlage zunächst unverändert in die Cembalo-Oberstimme übernahm und die ursprüngliche Continuostimme der Unterstimme des Cembalos übertrug. Da ihm diese im Original für Streicher gedachten Stimmen jedoch nicht „cembalistisch“ genug erschienen, veränderte er sie, oft mehrmals, um sie der Cembalotechnik anzupassen. Diese nachträgliche Redaktion schlägt sich in mannigfachen Korrekturen nieder, die ein lebendiges Bild von der Entstehung des neuen Werkes vermitteln. Im Falle der übrigen autograph überlieferten Cembalokonzerte, deren Vorlagen verschollen sind, gewinnen diese Spuren der Bearbeitung besondere Bedeutung, da sich mit ihrer Hilfe auch hier die originalen Lesarten mit ziemlicher Sicherheit erschließen lassen. Dies gilt für die Cembalokonzerte A-Dur (BWV 1055), dem unser Konzert für Oboe d'amore zugrunde liegt, sowie die Cembalokonzerte d-Moll (BWV 1052) und f-Moll (BWV 1056), die beide aus Violinkonzerten entstanden sind.

Dass das Klavierkonzert A-Dur eine Bearbeitung ist, verrät schon das äußere Bild der autographen Partitur. Während die Stimmen der beiden Violinen und der Viola durchweg flüssig, sauber und in der Regel ohne größere Korrekturen geschrieben sind, tragen die Schriftzüge des Cembaloparts oft konzeptartigen Charakter. Abgesehen von dem insgesamt uneinheitlicheren Duktus spiegeln sie in vielen Korrekturen die schrittweise Umarbeitung einer Vorlage wider. Außerdem lässt sich an der Führung der Taktstriche ablesen, dass Bach normalerweise mit der Übertragung der Ripienstimmen begann und erst anschließend daran ging, den aus der Vorlage übernommenen Solopart in eine klaviergemäße Form zu bringen. Die Ripienstimmen, insbesondere Violinen und Viola, sind also nicht während der Niederschrift der Partitur entstanden, sondern müssen aus einer Vorlage entnommen worden sein. Dass diese Vorlage nicht auch für ein Klavier-, sondern für ein Melodieinstrument bestimmt war, lässt sich an der konzepthaften Notierung des Cembalobasses erkennen: Zahlreiche Korrekturen weisen darauf hin, dass der Cembalobass in der Vorlage noch nicht enthalten war, sondern erst aus der Continuostimme entwickelt werden musste.

Gegen eine Vorlage für ein Tasteninstrument spricht außerdem die im Ganzen wenig klavieristische Anlage der Solostimme: Die einzigen auf die Klaviertechnik zugeschnittenen Figuren, nämlich die Arpeggien des ersten Satzes, sind nach Ausweis des Autographs erst im Zuge der Bearbeitung ergänzt worden. Ebenso entstand die reich verzierte Form der Solostimme im Larghetto erst während der Arbeit an der Cembalofassung: Ursprünglich hatte Bach eine vergleichsweise schlichte melodische Linie notiert, die ihm, offenbar wegen ihrer vielen Haltetöne, für das Cembalo ungeeignet erschien und die er daher durch eine ornamentale Variante ersetzte. Um so mehr weist die erste Fassung des Larghetto auf ein originales Melodieinstrument.

Eliminiert man in der Solostimme alle Zutaten der Bearbeitung, und macht man alle Veränderungen, etwa Oktavversetzungen, rückgängig, so zeigt sich, dass vom Soloinstrument der Vorlage lediglich ein Tonumfang von a-h" gefordert wurde. Dieser Ambitus schließt eine konzertierende Violine ebenso aus wie eine Querflöte oder Oboe (Tonumfang der barocken Querflöte: d'-a'', der Barockoboe c'-d'''), er verweist dagegen nachdrücklich auf eine Oboe d'amore (Tonumfang a-h''). Für dieses Instrument spricht auch der kantabile Duktus der Themen sowie die Technik der Soloepisoden, die mehrfach an Kantatenarien mit solistischer Oboe d'amore anklingen.

Über Einzelheiten informiert der Kritische Bericht zum Supplementband der Neuen Bach-Ausgabe (VII/7 = BA 5034) *Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen*, der nicht nur Bedingungen und Möglichkeiten der Rekonstruktion, sondern auch ihre Grenzen umreißt.

1 Phil. Diss. Tübingen 1957.

EPILOGUE

The present concerto for oboe d'amore has not survived in this form. Rather, this edition is a reconstruction of a lost concerto which has come down to us only in an arrangement, as is the case with the concerto for harpsichord (BWV 1055).

Unlike all previous attempts, which have been based purely on the text of the old Bach edition, however much in need of revision they may have been, the present reconstruction relies on a method which has as its foundation the manuscript sources of the harpsichord version. It owes its original stimulus to Ulrich Siegele's examination of the method of composition and technique of arrangement in Bach's instrumental music,¹ in which the scholarly reconstruction of lost models was discussed in its essentials.

The most important condition for arriving at an approximation of a lost original version is that the autograph of the arrangement has survived. The autograph scores are especially informative since in them many details of the process of arrangement have been preserved. The harpsichord part, in particular, contains several alterations which are comprehensible only as the result of an arrangement. The evaluation of these alterations requires an exact knowledge of the way in which Bach set about transcribing his own violin concertos for harpsichord. A reliable method for the reconstruction of lost solo concertos can therefore be made based on the evidence of the three keyboard concertos surviving in autograph whose original versions have also come down to us – the harpsichord concertos in G minor (BWV 1058), D major (BWV 1054) and F major (BWV 1057), which are based respectively on the violin concertos in A minor (BWV 1041) and E major (BWV 1042) and the Fourth Brandenburg Concerto. If one examines the autograph of the D major harpsichord concerto, for instance, it is clear that in many passages Bach initially took over the original solo violin part into the upper voice of the harpsichord without alteration, and similarly the original continuo line into the left hand of the harpsichord part. But evidently finding these parts, originally designed for strings, insufficiently idiomatic of the harpsichord, he then altered them, often more than once, to make them better suited to keyboard technique. This process of revision gave rise to numerous changes, which provide a living picture of the new work coming into being. In the case of the other keyboard concertos surviving in autograph whose models are not preserved, these traces of Bach's reworking take on a special significance, since with their help the original text of these works too can be established with a fair degree of certainty. This applies to the harpsichord concerto in A major (BWV 1055), arranged from our concerto for oboe d'amore, and to the harpsichord concertos in D minor (BWV 1052) and F minor (BWV 1056), both of which are based on violin concertos.

¹ *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Ph. D. dissertation, Tübingen, 1957.

The outward appearance of the autograph score is enough to show that the A major harpsichord concerto is an arrangement. Whereas the parts of the two violins and viola are fluently and neatly written throughout, without any substantial revisions, the handwriting of the harpsichord part often looks like a rough draft. Apart from the lack of uniformity in the orthography, its many revisions reflect the stage-by-stage reworking of a model. Furthermore, from the placing of the bar lines it can be seen that as a rule Bach began by copying out the ripieno parts, and only afterwards set about adapting to the harpsichord the solo part that he had taken over. The ripieno parts, therefore, especially the two violins and viola, cannot have been composed in the course of writing out the score, but must have been copied from a model. And the notation of the bass of the harpsichord part, which again has the appearance of a working draft, shows that the model itself was not for keyboard, but has a solo part consisting of the melodic line only; numerous alterations indicate that the harpsichord bass did not already exist in the model, but had to be worked out from the original continuo part.

Further evidence against the model's having been for a keyboard instrument is the layout of the solo part, which on the whole has little that is peculiarly idiomatic: the only figuration that is tailored to keyboard technique lies in the arpeggio passages of the first movement-and the autograph shows that these were added only in the course of reworking. Similarly the lavishly ornamented form of the solo part in the Larghetto was written only during work on the harpsichord version: originally Bach had had a relatively simple melodic line, but this – presumably because of its many sustained notes – evidently seemed to him unsuited to the harpsichord, and was therefore replaced by an ornamented variant. The first version of the Larghetto thus argues even more strongly in favour of the original solo part having consisted of the melodic line only.

If all the additions of the harpsichord arrangement are eliminated, and all alterations such as octave transpositions discounted, then it becomes apparent that a range of only $a-b''$ was called for by the original solo part. This rules out the violin as a possible solo instrument, as it does the transverse flute and oboe (the Baroque flute having a range of $d-a'''$, the Baroque oboe $c-d''$); but it does point expressly to the oboe d'amore (range $a-b''$). Other points in favour of this instrument are the cantabile style of the themes and the technique of the solo episodes, which are often reminiscent of cantata arias with obbligato oboe d'amore.

Detailed information will be found in the *Kritischer Bericht* to the supplementary volume *Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen* of the *Neue Bach-Ausgabe* (VII/7 = BA 5034), where not only the conditions and possibilities, but also the limitations of reconstruction are discussed.

Wilfried Fischer