

J. S. BACH

Konzert c-Moll
für Oboe, Violine, Streicher und Basso continuo

Concerto in C minor
for Oboe, Violin, Strings and Basso continuo

rekonstruiert nach / reconstructed from
BWV 1060

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5147a

Aufführungsduer / Duration: ca. 20 min.

Neben der vorliegenden Ausgabe sind die Dirigierpartitur
und das Aufführungsmaterial (BA 5147) erhältlich.

In addition to the piano reduction, the full score
and the complete orchestral parts (BA 5147) are 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: *Supplement*,
Band 7: *Solokonzerte in Rekonstruktionen* (BA 5034), vorgelegt von Wilfried Fischer.

Supplementary edition to: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, edited by the
Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen and the Bach-Archiv Leipzig, Series VII: *Supplement*,
Vol. 7: *Solokonzerte in Rekonstruktionen* (BA 5034), edited by Wilfried Fischer.

VORWORT

Das Konzert für Oboe und Violine ist in der vorliegenden Fassung nicht überliefert; es handelt sich vielmehr um die Rekonstruktion eines verschollenen Konzertes, das lediglich als Bearbeitung für zwei Cembali (BWV 1060) erhalten ist.

Dass die Cembalokonzerte Bachs fast ausnahmslos keine Originalkompositionen, sondern Bearbeitungen teils erhaltener, teils verschollener Violin- und Oboenkonzerte sind, ist der Bachforschung seit langem bekannt; vor allem Wilhelm Rust, dem Hauptredaktor der alten Bach-Ausgabe, verdanken wir hierzu wichtige Aufschlüsse (vgl. das Vorwort zu Band XVII). Es fehlt auch nicht an Versuchen, die verlorenen Urformen durch Rekonstruktion zurückzugewinnen. Neben den bekanntesten Ausgaben, dem Konzert für Violine und Oboe, herausgegeben von Max Schneider (in d-Moll) und Max Seiffert (in c-Moll), den Violinkonzerten in d-Moll (Robert Reitz) und g-Moll (Gustav Schreck) sowie dem Konzert für drei Violinen D-Dur (Rudolf Baumgartner) sind eine ganze Reihe weiterer Rekonstruktionen, zum Teil derselben Konzerte, publiziert worden. Sie möchten alle den Eindruck erwecken, als sei mit ihnen die authentische Form, das Original des Werkes wiedergewonnen. Abgesehen von den Ausgaben Schneiders und Seifferts handelt es sich dabei jedoch in der Regel um mehr oder minder geglückte Bearbeitungen ohne begründete Methodik. Es verwundert daher nicht, dass sich drei völlig verschiedene Konzerte für Violine, für Cembalo bzw. für Cembalo und Oboe als „Rekonstruktionen“ desselben verschollenen Werkes ausgeben.

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 Auto-

graph 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. Beträgt 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 ein 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.

Ist eine Bearbeitung jedoch nur abschriftlich überliefert, fehlt dieses wichtigste Hilfsmittel. Die Chancen einer Rekonstruktion sind dann sehr viel geringer. So kann sich auch die Wiederherstellung des Konzertes für Oboe und Violine und des Konzertes für drei Violinen nur auf indirekte Merkmale der Bearbeitung stützen, da die Cembalofassungen BWV 1060 und BWV 1064 nur in Abschriften tradiert sind.

1 Phil. Diss. Tübingen 1957.

Anders als das Konzert für drei Cembali BWV 1064 lässt jedoch das Cembalokonzert BWV 1060 seine ursprüngliche Gestalt deutlich erkennen, so dass die Rückübertragung der Cembalostimmen auf die originalen Soloinstrumente Oboe und Violine keine großen Probleme aufgibt. Allem Anschein nach hat Bach sich bei der Transkription ungewöhnlich eng an die Vorlage angelehnt und sich im Großen und Ganzen darauf beschränkt, die beiden Cembalobässe zu ergänzen. Diese Vermutung, die natürlich nur anhand eines Autographs der Bearbeitung zu belegen wäre, gründet sich im Wesentlichen auf folgende Beobachtungen. Abweichend von seiner Gewohnheit, typische Violinfiguren bei der Transkription für ein Tasteninstrument unmittelbar oder schrittweise zu modifizieren, hat Bach in diesem Falle offenbar originale Violinfiguren unverändert in die Bearbeitung übernommen: so im Diskant des Cembalo I Satz III, Takt 69ff. und 125ff. Überhaupt fällt die im Vergleich zu den übrigen Cembalobearbeitungen sparsame Verwendungakkordischer Füllstimmen oder figurativer Gegenstimmen auf, die sonst dem Cembalopart sein charakteristisches Gepräge verleihen. Vergleicht man weiter die Oberstimme des I. Cembalos in Satz I, Takt 27f. und 65f. mit der des II. Cembalos in Satz I, Takt 37ff. und 83ff., so zeigt sich, dass dieselben Achtelschläge im

Cembalo Iakkordisch aufgefüllt sind, im II. Cembalo dagegen nur einstimmig erscheinen. Diese eigentlich inkonsequente Einstimmigkeit ist kaum anders denn als enge Anlehnung an den Oboenpart des Originals zu erklären.²

Da der in den Rekonstruktionen von Max Schneider und Max Seiffert zugrundegelegte Text der Cembalfassung in der alten Bach-Ausgabe kaum wesentlich zu verbessern ist, weicht die vorliegende Rekonstruktion nur geringfügig von ihren Vorgängern ab. Dennoch durfte nicht auf eine Neuausgabe verzichtet werden, da aus den für die Praxis bestimmten Ausgaben Schneiders und Seifferts nicht zu ersehen ist, welche aufführungspraktischen Zeichen durch Quellen belegt sind und welche stillschweigend ergänzt wurden.

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.

Wilfried Fischer

2 Vgl. dazu Woldemar Voigt, „Über die Originalgestalt von J. S. Bachs Konzert für zwei Klaviere in c-moll (Nr. 1)“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* II, 1886, S. 486.

PREFACE

The present concerto for oboe and violin 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 two harpsichords (BWV 1060).

It has long been recognized by Bach scholars that Bach's keyboard concertos, almost without exception, are not original compositions but arrangements of concertos for violin and for oboe, some of which have survived and some not. It is above all to Wilhelm Rust, the editor of the old collected edition of Bach's works, that we owe important information on this matter (*Vorwort* to Vol. XVII). Some modern reconstructions are familiar enough: the double concerto for violin and oboe, edited by Max Schneider (in D minor) and Max Seiffert (in C minor), the violin concertos in D minor (Robert Reitz) and G minor (Gustav Schreck), and the concerto for three violins in D major (Rudolf Baumgartner). But apart from these best-known examples, a whole series of further reconstructions has been published, partly of the same concertos mentioned above. The reconstructions cited all aim at creating the impression of having reclaimed the authentic version of the work in its original form. With the exception of the editions by Schneider and Seiffert, however, they generally amount to more or less successful arrangements based on no systematic principles. It is therefore no wonder that three quite different concertos – one for violin, one for harpsichord, and one for harpsichord and oboe – can be published as "reconstructions" of one and the same lost work.

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 auto-

graph 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 a 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.

If an arrangement has only survived as a copy, however, then this most important element is lacking, and the chances of a faithful reconstruction are questionable. Thus the restoration of the concerto for oboe and violin, and of the triple violin concerto, can rely only on indirect signs of reworking, since the harpsichord versions (BWV 1060 and BWV 1064) have come down to us only in the form of copies.

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

Unlike the triple violin concerto, however, the first state of the concerto for oboe and violin is clearly recognizable from the harpsichord version (BWV 1060), so that the restoration of the keyboard parts to their original solo instruments presents no great problems. Bach appears to have kept unusually close to his model in making the transcription, for the most part confining himself to supplying the harpsichord bass lines. This conjecture – which of course could only be proved with the aid of an autograph of the arrangement – is largely based on the following considerations. Departing from his usual practice of modifying idiomatic violin figuration (either at once or in several stages) when transcribing it for keyboard, in this case, Bach evidently took original violin writing into the arrangement without alteration (cf. the right hand of harpsichord I, 1st movement, bars 69ff. and 125ff.). And in comparison with the other harpsichord arrangements it is striking how little use is made of chordal writing to fill out the texture, and of figural counterpoints, which normally give the harpsichord part its distinctive character. Furthermore, if one compares the right hand of harpsichord I in the 1st movement, bars 27f. and 65f., with that of harpsichord II in

bars 37ff. and 83ff., it can be seen that the same eighth-beats are filled out as chords in harpsichord I, whereas in harpsichord II they appear only as single notes. There can hardly be any explanation for this inconsistent use of monophonic texture other than a close adherence to the oboe part of the original.²

Since the text of the old collected edition, which was used as the basis for the reconstructions of Max Schneider and Max Seiffert, can in general scarcely be bettered, the present reconstruction differs only slightly from its predecessors. But this does not mean that a new edition could be dispensed with, since the performing editions of Schneider and Seiffert make no distinction between the markings that are authenticated by the sources and those that have been supplied by the editors.

Detailed information will be found in the *Kritischer Bericht* to the supplementary volume *Verschollene Solo-Konzerte 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

© by Bärenreiter

2 Cf. Woldemar Voigt, "Über die Originalgestalt von J. S. Bachs Konzert für zwei Klaviere in c-moll (Nr. 1)", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, II (1886), 486.