Nr. 337

JOHANN SEBASTIAN
BACH

Konzert
F-dur

für Oboe, Streicher und Basso continuo

Concerto
F-major

for Oboe, Strings and Basso continuo

Herausgegeben und bearbeitet von
Edited and arranged by
Hermann Töttcher und Gottfried Müller

Erste Veröffentlichung / First Publication

Oboe

MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI · HAMBURG

Joh. Sebastian Bach (1685-1750)

Konzert F-dur

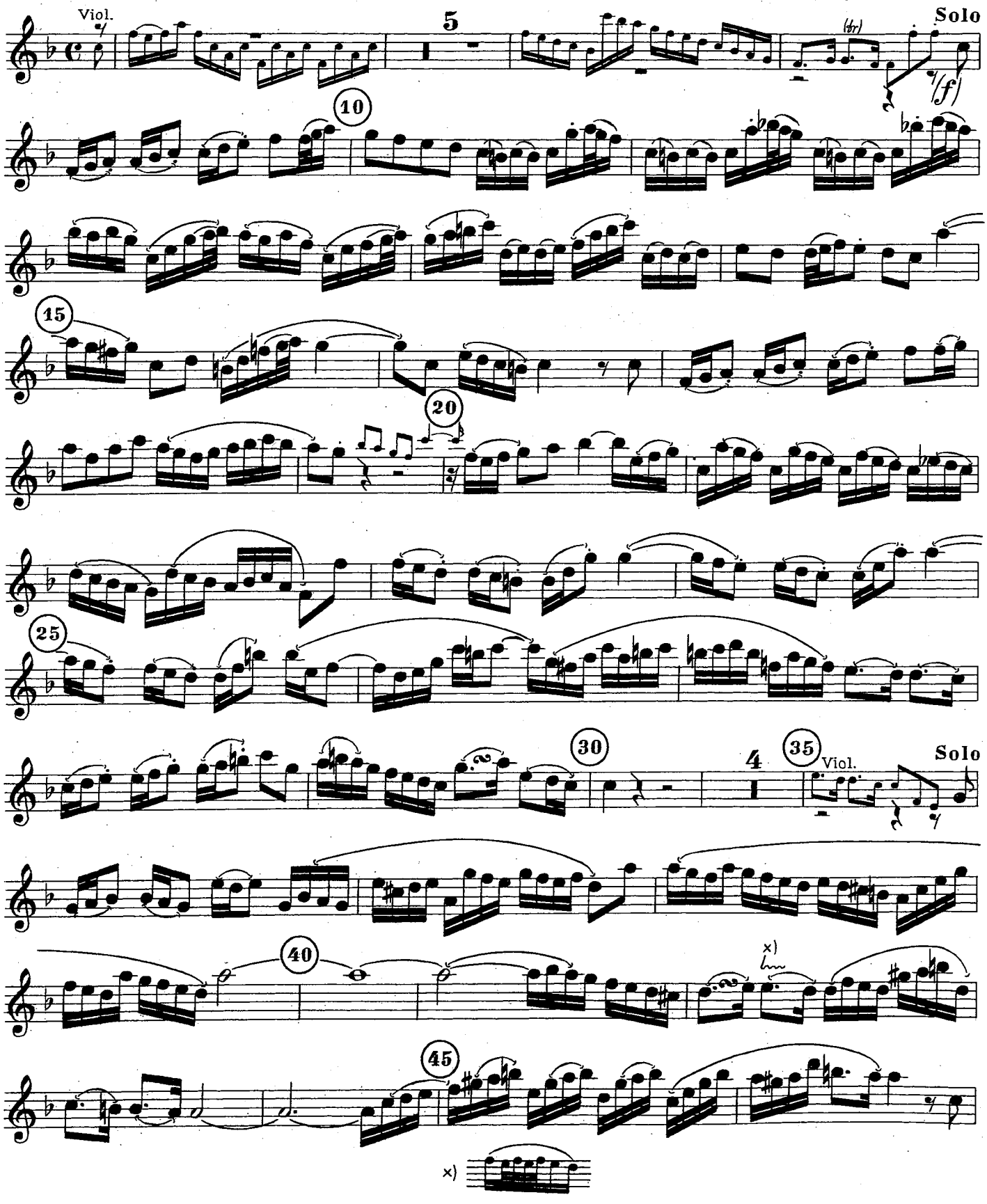
für Oboe, Streicher und Basso continuo

Oboe - Solo

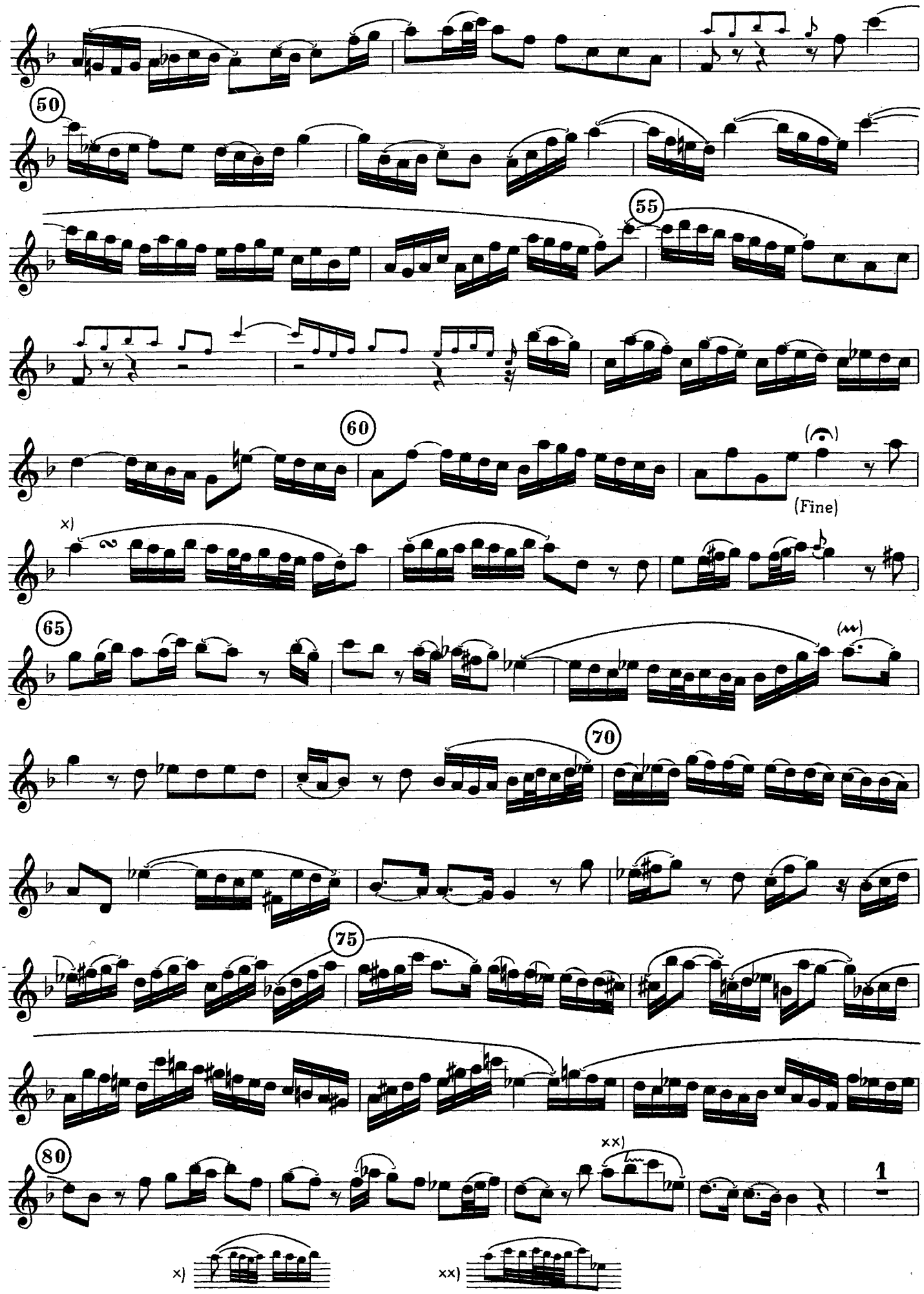
I.

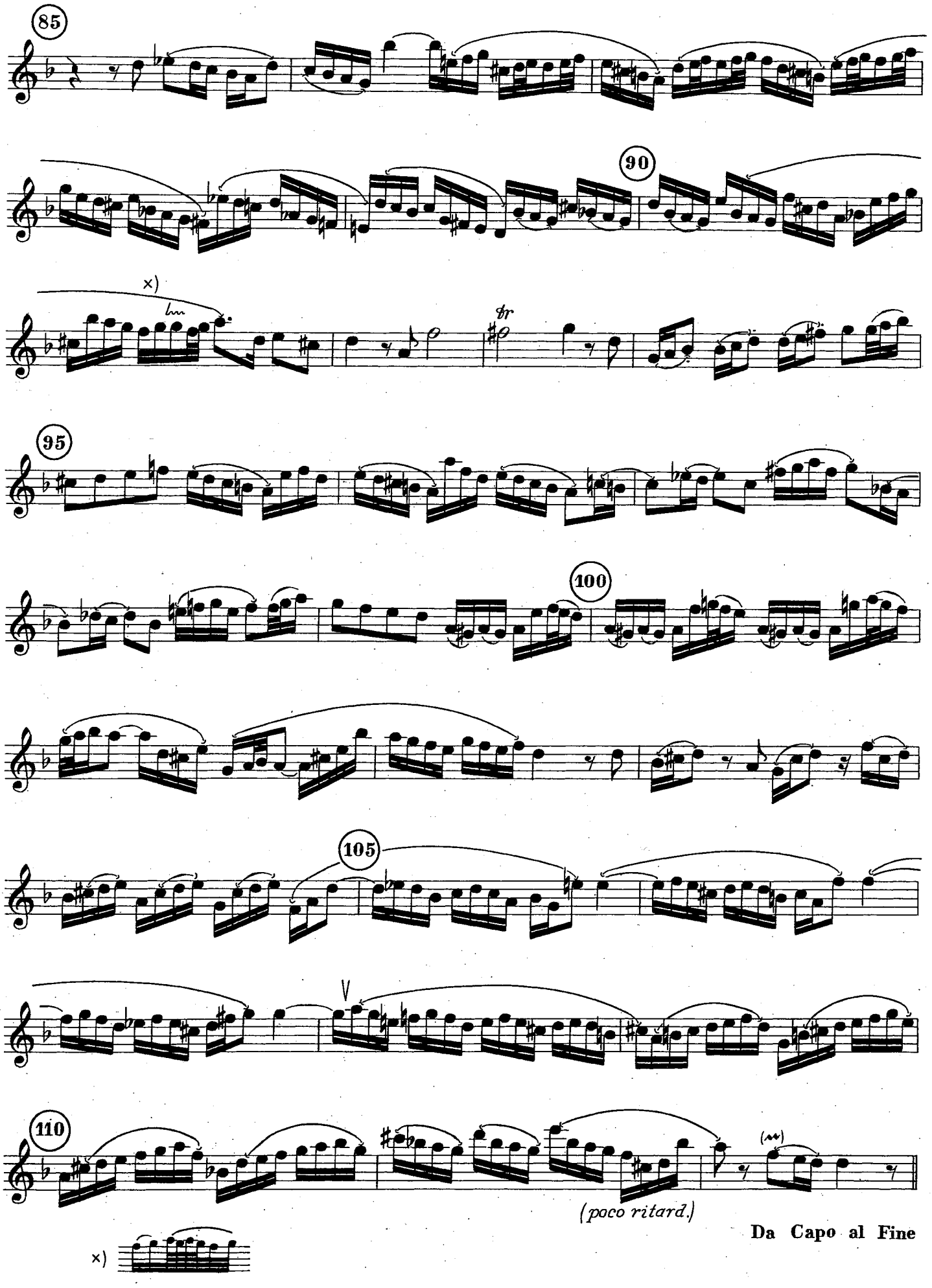
(Allegro) ♩ = 100

Herausgegeben und bearbeitet von
Arranged and edited by
Hermann Töttcher und Gottfried Müller



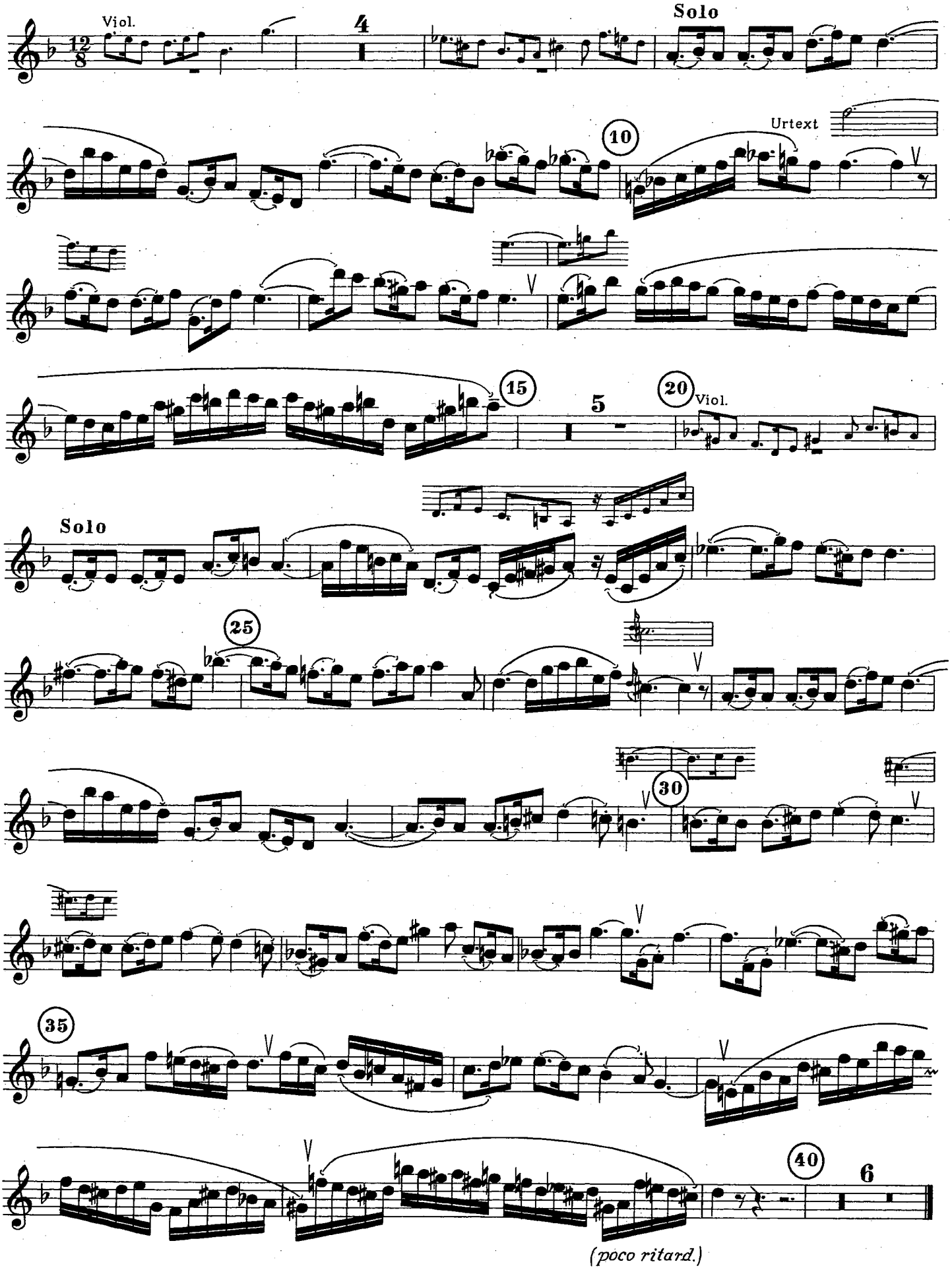
© 1955 by Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg

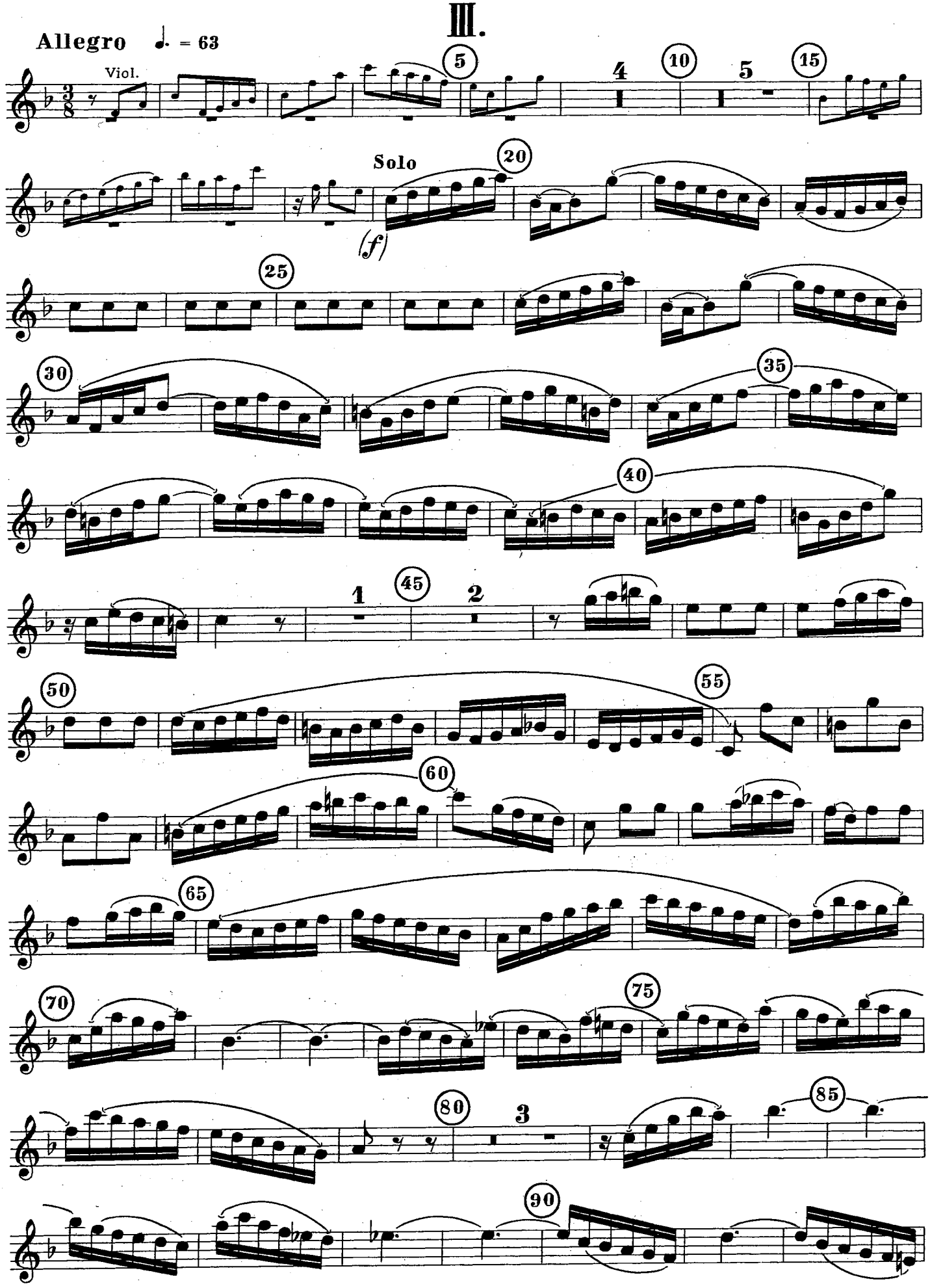

50
55
60
(Fine)
65
70
75
80
1
x)
xx)

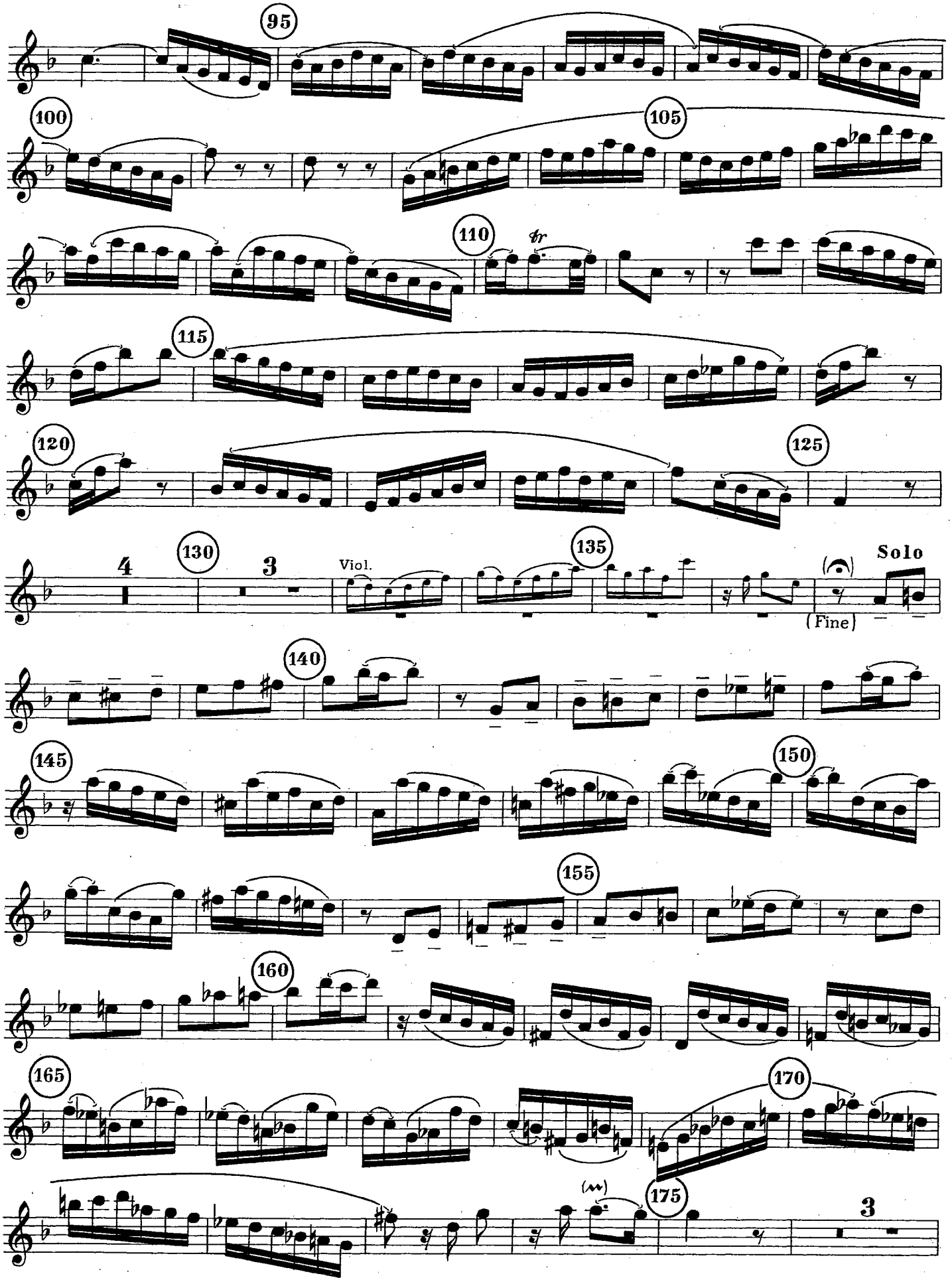

85
90
x)
tr
95
100
105
V
110
(poco ritard.)
Da Capo al Fine
x)

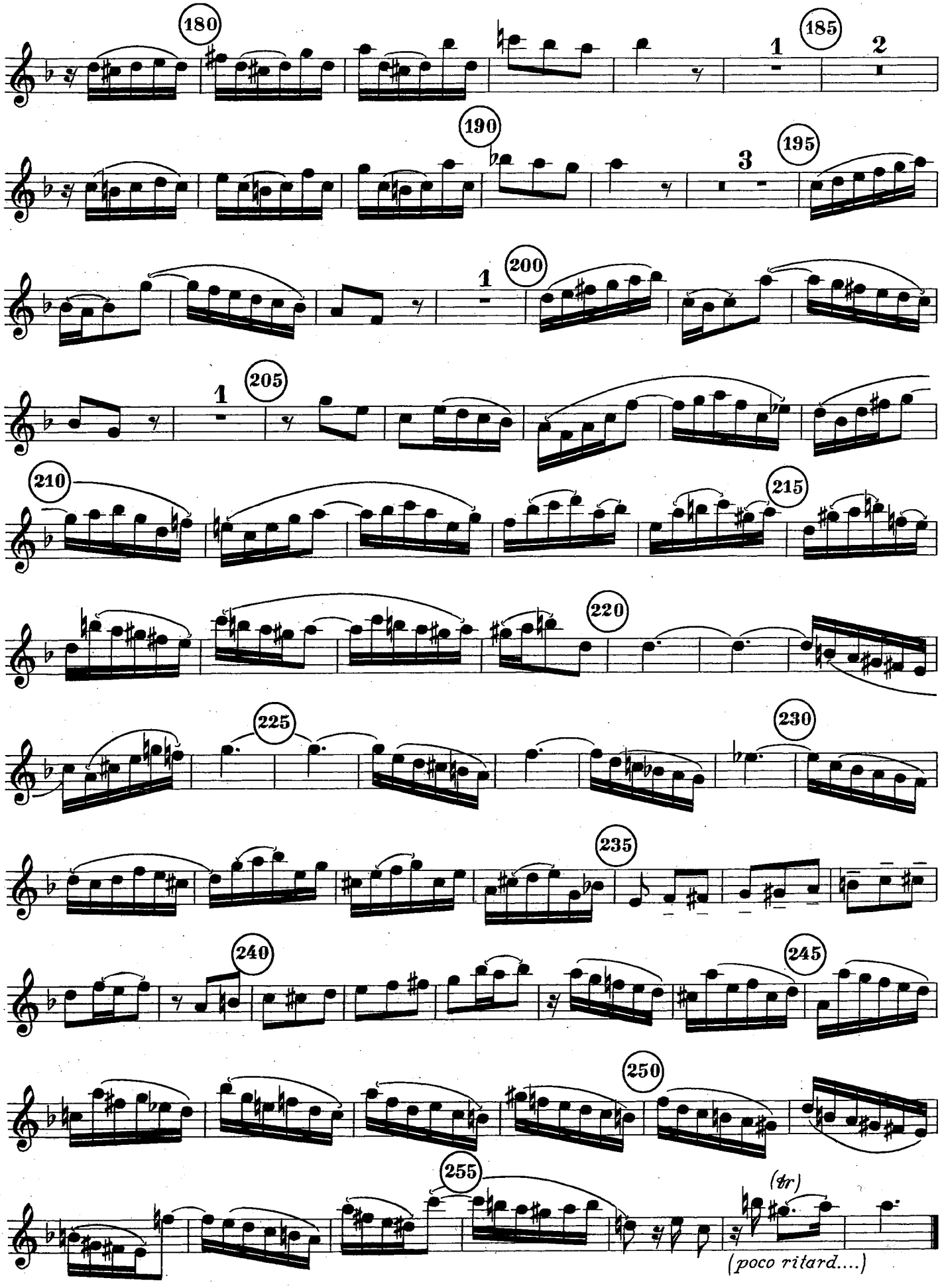
II.

Siciliano ♪ = 132




III.
Allegro ♩. = 63
Viol.
Solo
(f)


95
100
105
110
tr
115
120
125
4
130
3
Viol.
135
Solo
(Fine)
140
145
150
155
160
165
170
175
3



Da Capo al Fine

INSTRUMENTALIS

SIKORSKI MUSIKVERLAGE · HAMBURG

ars INSTRUMENTALIS

KONZERTANTE WERKE
ALTER MEISTER

Joh. Seb. Bach

Concerto F-dur
für Oboe,
Streicher und B.c.

Concerto in F
for Oboe,
Strings and Continuo

Erstdruck/First Edition
(Töttcher/Müller)

Klavierauszug/ Piano Score
Ed. Nr. 337 K

MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI · HAMBURG

VORWORT / PREFACE

Quellen: (A) Kantate Nr. 169, BG XXXIII, 169, Sinfonia D-dur: Orgel (in C-dur notiert), Str. Orch. 3 Oboen, — Arie Nr. 5 (Siciliano): Orgel, Str. Orch., Soloalt. — Kantate Nr. 49, BG X, 301, Sinfonia E-dur: Orgel (in D-dur notiert) Str. Orch., Oboe d'amore.

(B) Bachs Umarbeitung der gleichen Kantatensätze zum Klavierkonzert E-dur (Cembalo und Str. Orch.), BG XVII, 45.

Das vorliegende Konzert ist den Kantaten mit obligater Orgel Nr. 169 (Satz 1 u. 2) und Nr. 49 (Satz 3) entnommen und gründet sich nach Ansicht der Herausgeber in seiner Urform wahrscheinlich auf ein Konzert für Oboe aus der Köthener Zeit (VI Bd. II S. 278). Nach Schering (II, S. 152) waren diese insgesamt 8 Kantaten von 1731 als künstlerische Bewährungsproben für die ältesten Söhne Friedemann (Orgel) und Philipp Emmanuel (Sänger) gedacht. Die Orgel ist nur zweistimmig geführt, ohne Pedal, Baßführung mit dem bezifferten Orchestercontinuo-Baß gleichlautend (III. S. 49). Über die vermutliche Urgestalt der von Bach hierzu parodierten Instrumentalkonzerte gehen die Ansichten auseinander. Für die drei Orgelsätze [s. o. unter (A)] und das nach diesen frei umgearbeitete Klavier-Konzert E-dur nimmt ABER (IV. S. 9 ff.) nach den im (Cembalo-)Autograph (P 234, BB) befindlichen Korrekturen eine auf eine frühere Komposition zurückgreifende gemeinsame Vorlage an, die er in ihrer Urgestalt deshalb der Orgel zuweist, weil sie „an den abweichenden Stellen durchweg längere Notenwerte aufweist, die auf dem Klavier ohne Wirkung sein würden." Demzufolge wäre eine Bläserfassung der Vorlage ebenso wahrscheinlich. Das Autograph zeigt die von Bach zunächst hingeschriebene, nach E-dur transponierte, den 1. Satz um einen Takt (zwischen Takt 13 und 14 unserer Ausgabe) vermehrte, in Siciliano um 8 Takte kürzere (Takte 15 bis 22 incl. unserer Ausgabe fallen weg) Vorlage, in die er nachträglich, teilweise bis zur Unleserlichkeit die der Cembaloverwendung entsprechenden Veränderungen einzeichnete (vgl. auch X S. 258). Übrigens irrt ABER (IV S. 9) wenn er schreibt, daß Bach „zunächst die Orgelstimme, wie wir sie in den Kantaten finden, hingeschrieben hatte ...". Abgesehen von den oben erwähnten Veränderungen und Kürzungen ist im Siciliano der Takt 7 (Beginn des Solos unserer Ausgabe), — auch bei seiner Wiederkehr im Verlauf des Satzes — in beiden Fassungen melodisch verschieden. Im Hinblick auf die neu eingefügte Altpartie der Kantatenfassung mag Bach sich für eine Veränderung der (ursprünglichen?) Themagestaltung des Siciliano als auch für eine Formerweiterung entschieden haben (3 Ritornelle gegenüber 2 Ritornellen der Klavierfassung). So bleibt die Frage offen, ob die Kantaten- oder die Klavierfassung des Siciliano die endgültige ist. Sollte diese die Klavierfassung sein, so wäre der Satz um 8 Takte kürzer und die für die Oboe zu tief liegende, nicht ausführbare Stelle (Takt 22) würde entfallen. Auf Takt 14 würde dann Takt 23 folgen.

Die Abfassung der Solostimme spricht nicht für Violin-Verwendung (VI. Bd. II S. 617); dann ist bei einem als Urform angenommenen Klavierkonzert (V. S. 382; VI. Bd. II S. 617) zu bedenken, daß Bach kaum eine nochmalige Bearbeitung für nötig erachtet hätte und daß die Solostimme auch für die Orgel zu dürftig (vgl. z. B. Takt 23 bis 26, 3. Satz) erscheint.

„Sie (die Verwendung der Orgel) gibt in den Arien nur einen kaum genügenden Ersatz einer Flöte oder sonst eines Blasinstrumentes" (III. S. 57). Der reiche Orchestersatz des vorliegenden Werkes kann demungeachtet nur auf ein kräftigeres Blasinstrument Bezug nehmen: Oboe oder Trompete. Die Konzeption der Solostimme zeigt durchaus Oboencharakter (zweifellos ist die Korrelation von Aussagefähigkeit und Themencharakter nicht zufällig) und hat in der (Bachs eigener Praxis entsprechenden) von

Sources: (A) Cantata No. 169, BG XXXIII, 169, Sinfonia D-Major: organ (recorded in C-Major), strings, 3 oboes. Aria No. 5 (Siciliano): organ, strings, solo alto. Cantata No. 49, BG X, 301, Sinfonia E-Major: organ (recorded in D-Major), strings, oboe d'amore.

(B) Bach's re-arrangement of the same cantata movements for the piano concerto in E-Major (harpsichord and strings), BG XVII, 45.

The present concerto was derived from the cantatas with organ accompaniment. No. 169, first and second movements, and No. 49, third movement. The editors assume that it is probably based in its original form on a concerto for oboe, and written during the Köthen period (VI, vol II, page 278). Schering (II, page 152), considers these 8 cantatas of 1731 to have been written as proficiency tests for the eldest sons Friedemann (organ) and Phillip Emmanuel (singing). The organ part is only two-voiced, without pedal, the bass being consonant with the fingered orchestra continuo bass (III, page 49). Views differ as regards the original form of Bach's instrumental concerto adaptations. As to the three organ movements mentioned above under (A), and the piano concerto in E-Major which was independently arranged there from, ABER (IV, pages 9 and consecutively) assumes, from the point of view of the corrections contained in the autograph (P 234, BB), harpsichord, that a common pattern existed which indicated an earlier composition. The original form of this composition he assigns to the organ, because the deviating passages contain throughout prolonged notes which would be of no effect on the piano. Hence the pattern might just as well have been scored for wind instruments. The autograph presents the pattern as Bach first fixed it on the paper, transposed it then to E-Major, added one bar to the first movement, appearing in our edition between the 13th and 14th bars, and reduced it in the Siciliano by 8 bars (in our edition bars 15 to 22 to be dropped), and in which he later inserted partly illegible alterations for the harpsichord score. Compare X, page 258. It may be mentioned that ABER (IV, page 9) is mistaken when he says that Bach had first written down the organ part in the shape as we find it in the cantatas. Apart from the above-mentioned alterations and shortenings, bar 7, in our edition the beginning of the solo, is melodically different in both settings. The same applies to its repetion in the movement. As regards the newly-inserted alto part of the cantata-setting, Bach probably decided to alter the possibly original motive of the Siciliano and also to prolong the form (3 ritornelli compared with the 2 ritornelli in the piano score). Hence it remains an open question which of the 2 forms, cantata or piano, is the final one. If it was the piano-form, the movement will have to be shorter by 8 bars, and the unperformable passage, bar 22, must be suppressed, since for oboe it is too low. Bar 14 is followed by bar 23.

The solo part setting is not suitable for violin (VI, vol. II, page 617). It must further be considered that, with a piano concerto (V, page 382, VI, vol. II, page 617) assumed to be the original form, Bach would not have deemed it necessary to write another arrangement, and that the solo part is rather deficient for the organ. Compare third movement, bars 23 to 26. "For arias the organ is hardly a satisfactory substitute for the flute or any other wind instrument" (III, page 57). The full orchestra movement of this work calls nevertheless for a powerful wind instrument, e.g. oboe or trumpet. The concept of the solo voice is akin to the oboe (the expressive possibilities correlated to motive essentials are in no way purely accidential). The editors' transposition to F-Major for the oboe as solo instrument was done in accordance with Bach's own habit and is, in volume and application, probably the correct

den Herausgebern vorgenommenen Transposition nach F-dur für die Oboe als Soloinstrument in Umfang und Applikatur die größte Wahrscheinlichkeit für sich. Von zwei Konzerten für Violine und Oboe (Katalog Breitkopf und Härtel von 1764), liegt das eine (in d-moll von Max Schneider, in c-moll von Max Seiffert) nach dem Konzert für zwei Cembali (c-moll) rekonstruiert vor; das andere in B-dur (VII S. 165 ff.) ist bis auf drei Anfangstakte verloren. Nach Ansicht Sir Donald Toveys ist das Klavierkonzert A-dur Parodie eines Konzertes für Oboe d'amore. [Vgl. auch Bachs Weimarer Klavierbearbeitung (d-moll) von B. Marcellos Oboen Konzert (c-moll)]. Diese Oboenwerke dürften nach Smend (I S. 25ff.), für den zur Köthener Kapelle gehörenden ehemaligen Berliner Hofkammermusiker Rose geschrieben sein, dessen Können Bach zu der für Köthen typischen Oboenbehandlung angeregt hat (I S. 96). Der Katalog Breitkopf und Härtel von 1763 nennt auch ein „Oboe-Concert".

Ein Vergleich der Anfangstakte des 1. Satzes mit denen des 5. Brandenb. Konzertes macht die Entstehungszeit in Köthen wenigstens für diesen gewiß (I. S. 100). Zusätze der Herausgeber (Bögen und dynamische Ergänzungen) stehen in Klammern. Entsprechend Bachs Vorgehen bei der Umarbeitung zum Klavierkonzert wurden die Oboenpartien (1. u. 3. Satz) den Streichern übertragen. In Takt 22 des Siciliano wird der Tonumfang der Oboe unterschritten. Entsprechend den Gepflogenheiten der barocken Aufführungspraxis ist eine ausführbare Fassung vorgelegt. Umfangs-Unterschreitungen sind nicht selten. U. a. gibt Händel, der selbst Oboe spielte, in seiner Oboensonate g-moll (4. Satz) ein auffallendes Beispiel. H. Hadamowsky (VIII. S. 37) ist der Auffassung, daß „die Instrumente in erster Linie als ‚Stimmen' der Polyphonie Bedeutung hatten, während das Moment der Ausdauer (wie auch der Klangfarbe, ja selbst des Tonumfanges) in den Hintergrund trat".

Zu den Metronomvorschlägen vgl. XI S. 228 ff. Bei Parodierung von Konzertsätzen zu Kirchenstücken z. B. des 3. Brandenb. Konzertes 1. Satz zur Sinfonia der Kantate Nr. 174 ändert Bach das Zeichen ¢ in C. Danach wäre hier für den 1. Satz ¢ Notierung anzunehmen. (Mitteilung von Prof. D. Dr. Friedrich Smend.) Die Frage nach der Ausführbarkeit unseres Konzertes auf einer zu Bachs Zeiten gebräuchlichen sog. Barockoboe (mit nur 2 Klappen für die Töne c1 und es1) ist durchaus zu bejahen. Ihr Umfang von c1 bis e3 entspricht dem im Konzert verlangten. Entgegen bisherigen Behauptungen, das d3 sei nie überschritten worden, verlangt Guiseppe San-Martino in seinem Oboenkonzert Es-dur (ca. 1725) schon es3, Bach (Kantate Nr. 201, Arie Nr. 9 mit Solo Oboe d'amore) sogar e3 als gegriffenen Ton. Da auch c1 berührt wird, rechnet Bach für das Soloinstrument mit einem Umfang von c1 bis e3. —

Literatur:

I. Friedrich Smend, Bach in Köthen
II. Arnold Schering, J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik
III. Bernhard Friedrich Richter, Uber J. S. Bachs Kantaten mit oblig. Orgel, Bach-Jahrb. 1908
IV. Adolf Aber, Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten, Bach-Jahrb. 1913
V. Albert Schweitzer, J. S. Bach
VI. Philipp Spitta, J. S. Bach
VII. Wolfgang Schmieder, Bach-Werkverzeichnis
VIII. Hans Hadamowsky, Die Oboe bei J. S. Bach, Diss. Wien
IX. Sir Donald Tovey, Text zur Schallplatte: Bach-Tovey, Concerto in A major für Oboe d'amore, Strings and continuo
X. Hermann Keller, Die Klavierwerke Bachs
XI. Georg Schünemann, Geschichte des Dirigierens.

Berlin, im August 1955

Hermann Töttcher

solution. Of two concertos for violin and oboe (vide catalogue Breitkopf and Hartel of 1764), the one is available as a reconstruction of the concerto for two harpsichords in C-Minor, and is edited in d-minor by Max Schneider and in c-minor by Max Seiffert. The second, in B-Major, (VII, pages 615 and consecutively), is, with the exception of the three first bars, missing. The piano concerto in A-Major is, in the opinion of Sir Donald Tovey, a re-arrangement of a concerto for oboe d'amore (compare Bach's piano arrangement in d-minor, during the Weimar period, from B. Marcello's oboe concerto in c-minor). Smend (I, page 25 and consecutively), assumes that these compositions for the oboe were probably written for the former Berlin court musician Rose, who was a member of the Köthen orchestra, and whose performances inspired Bach for his characteristically Köthen handling of the oboe (I, page 96). In the Breitkopf and Härtel catalogue of 1763 we find an "oboe-concert".

A comparison of the initial bars of the first movement with the Fifth Brandenburg Concerto leaves no doubt that this first movement at least was written in Köthen (I, page 100). Any editorial additions, such as slurs and complementary dynamic marks, are placed in parentheses. In obedience to Bach's procedure when re-arranging piano concertos, the oboe parts (first and third movements) were assigned to the strings. Bar No. 22 of the Siciliano extends below the oboe's range. A performable setting is now presented in accordance with baroque usage. The going down below the range is not an isolated case. Händel, who played the oboe himself, gives a striking example in this respect in his sonata for oboe in g-minor (4th movement). H. Hadamowsky (VIII, page 37), is of opinion that "instruments represented first of all just voices of polyphony, while such values as prolongation, tone color and even range, were of secondary consideration".

For editorial metronome suggestions, compare XI, pages 228 and consecutively. When re-arranging concerto movements to sacred music Bach changed the symbol ¢ to C, as for instance with the Third Brandenburg Concerto, first movement, changed to the Sinfonia of Cantata No. 174. Hence the symbol of the first movement should here be ¢, as Prof. D. Dr. Friedrich Smend points out. The question whether our concerto can be executed on the baroque oboe as it was used at the time of Bach, with only two keys for the notes c 1 and e-flat 1, must certainly be answered in the affirmative. Its range from c 1 to e 3 is in correspondence with the concerto's requirements. Contrary to current affirmation that the d 3 was never exceeded, Guiseppe San-Martino scores already the e-flat 3 in his oboe concerto E-flat Major (about 1725). Bach demands, in his cantata No. 201, aria No. 9 with solo oboe d'amore, the e 3 even as a stopped note. As c 1 is also in use, Bach then treats this solo instrument to range from c 1 to e 3.

Literature:

I. Friedrich Smend, Bach in Köthen
II. Arnold Schering, J. S. Bach's Leipzig sacred music
III. Bernhard Friedrich Richter, J. S. Bach's cantatas with organ accompaniment, Bach-Yearbook 1908
IV. Adolf Aber, Studies of J. S. Bach's piano concertos, Bach-Yearbook 1913
V. Albert Schweitzer, J. S. Bach
VI. Philipp Spitta, J. S. Bach
VII. Wolfgang Schmieder, List of Bach's Works
VIII. Hans Hadamowsky, The oboe at J. S. Bach, Vienna dissertation
IX. Sir Donald Tovey, Accompanying words to the record Bach-Tovey, Concerto in A-Major für oboe d'amore, strings and continuo
X. Hermann Keller, The piano works of Bach
XI. Georg Schünemann, History of conducting.

Berlin, August 1955

Hermann Töttcher

Joh. Sebastian Bach (1685-1750)

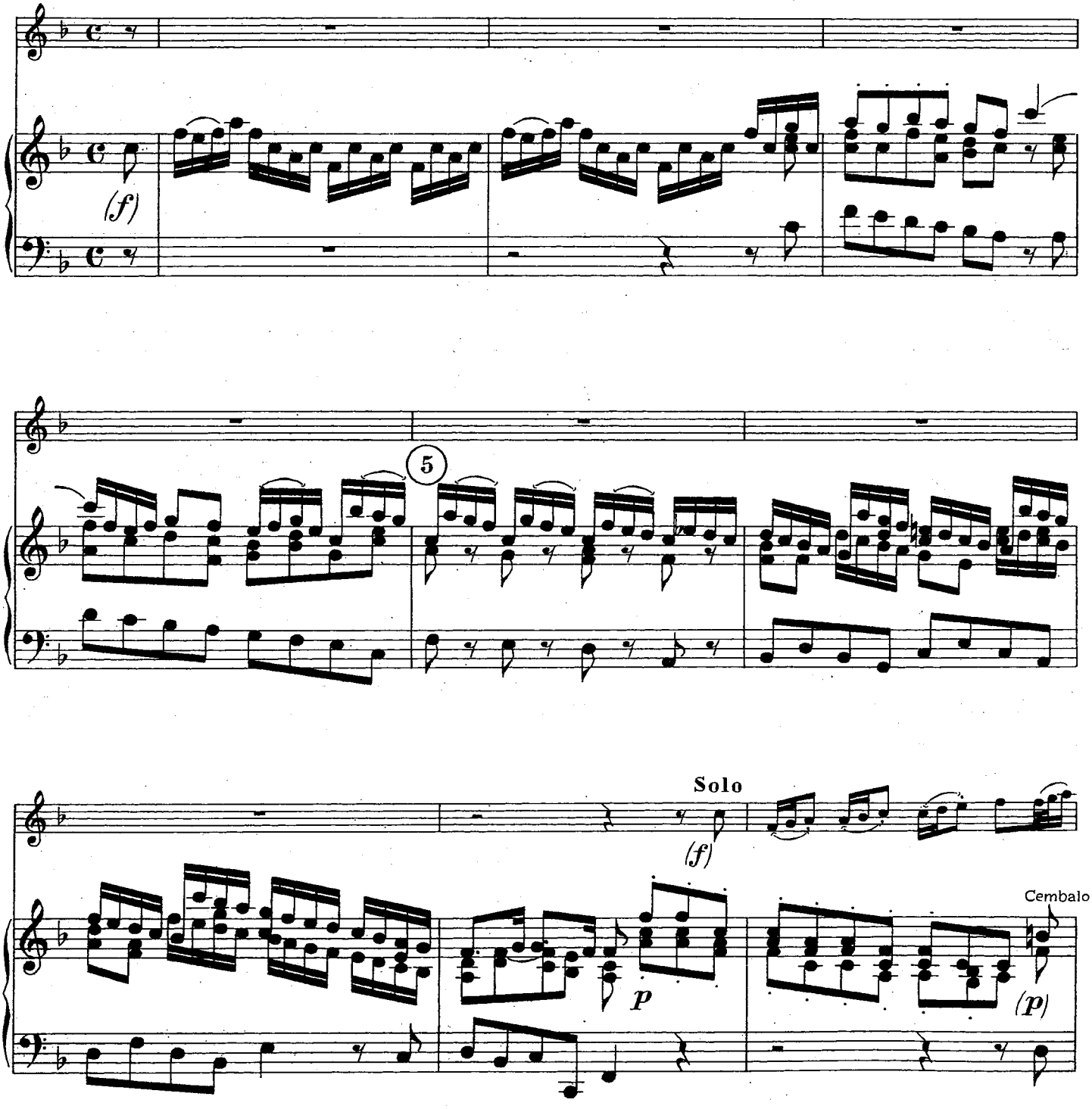
Konzert F-dur

für Oboe, Streicher und Basso continuo

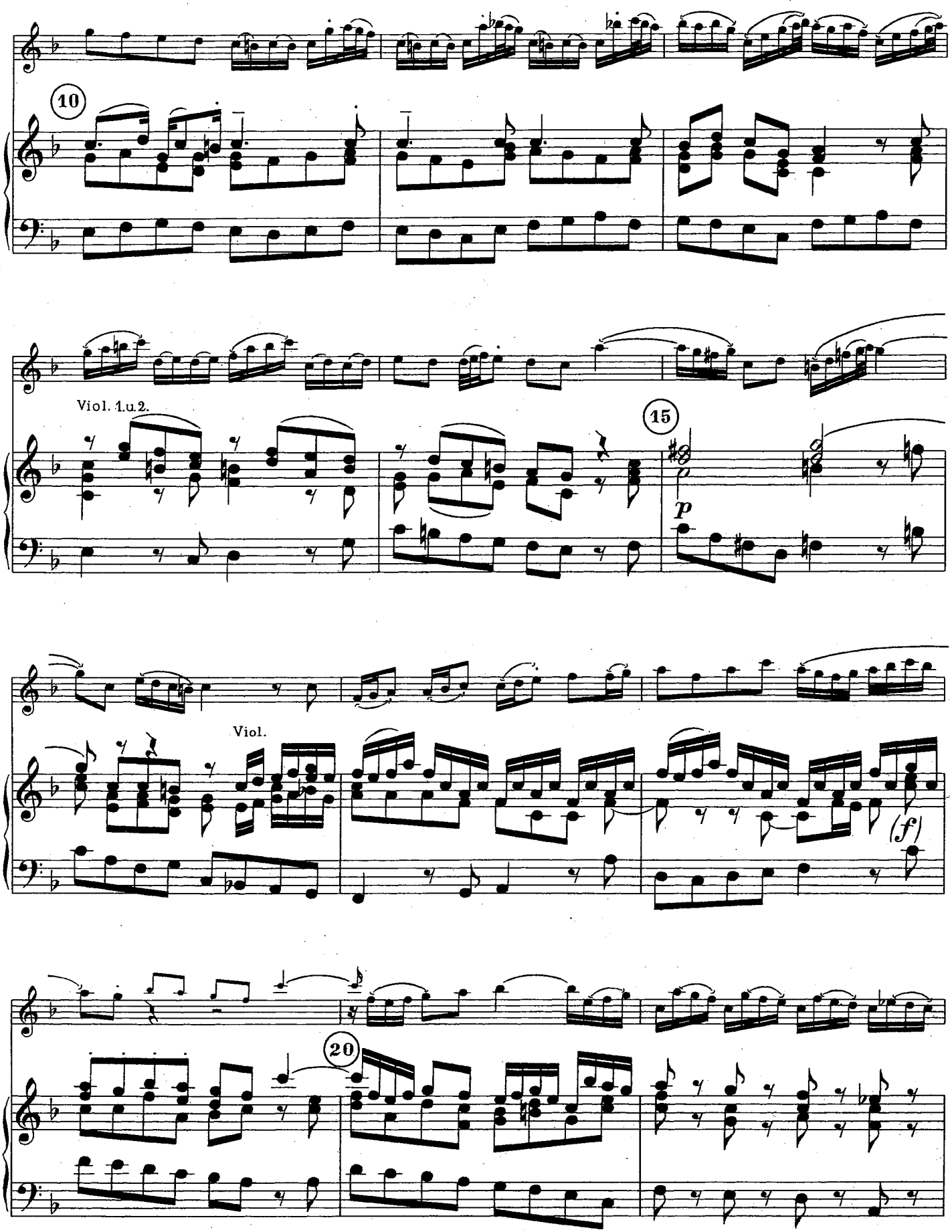
I.

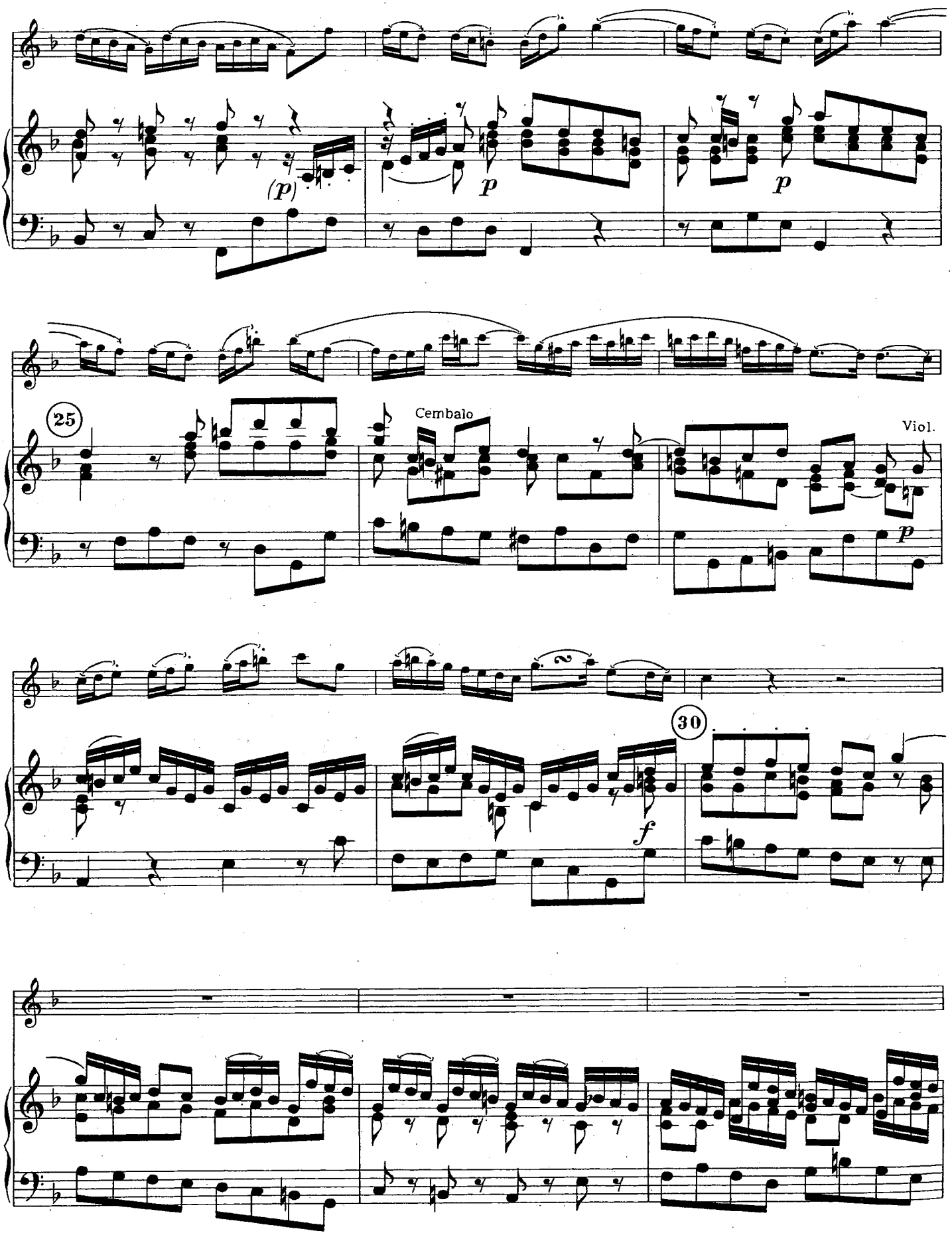
(Allegro) ♩ - 100

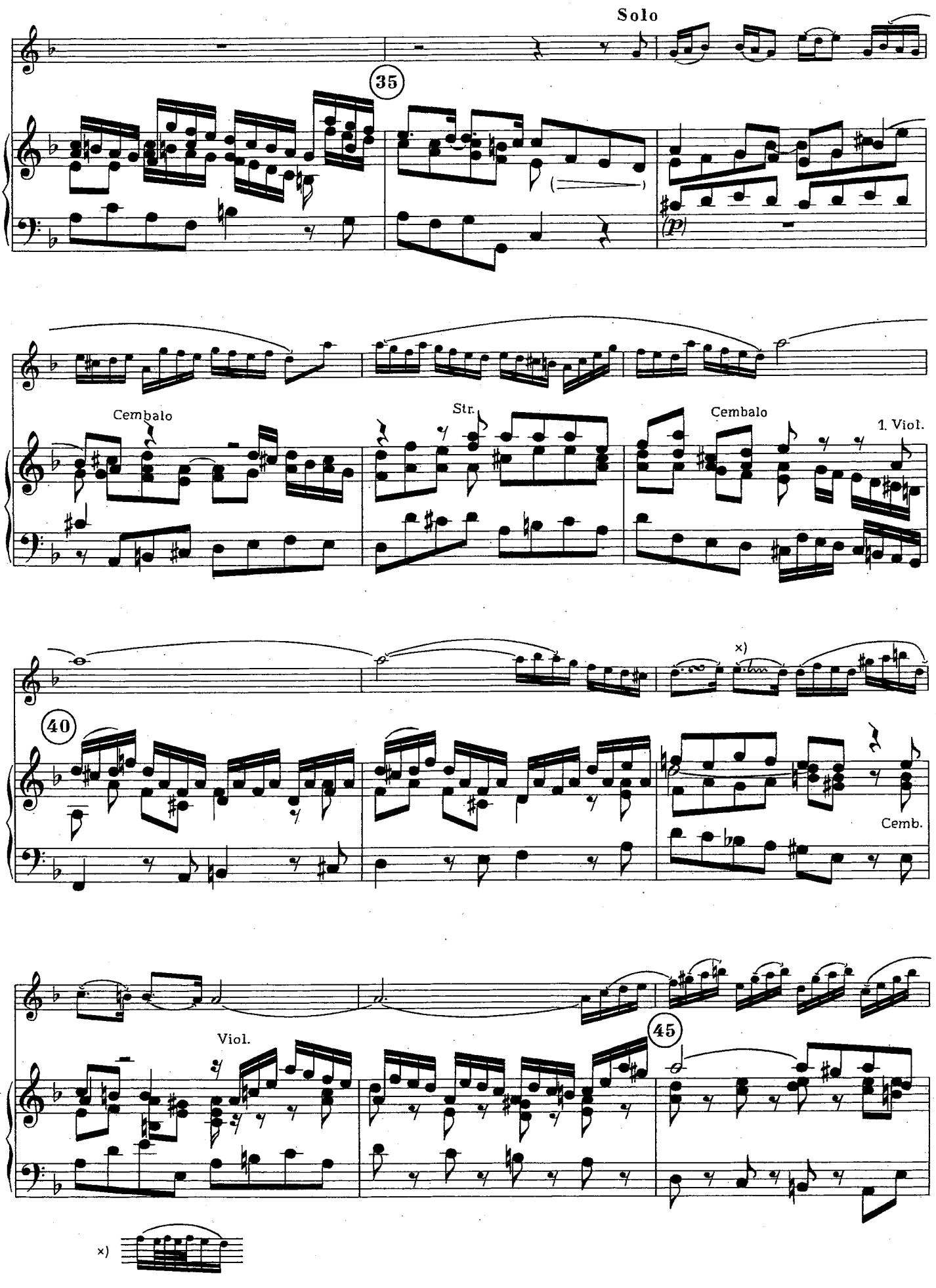
Herausgegeben und bearbeitet von
Arranged and edited by
Hermann Töttcher und Gottfried Müller

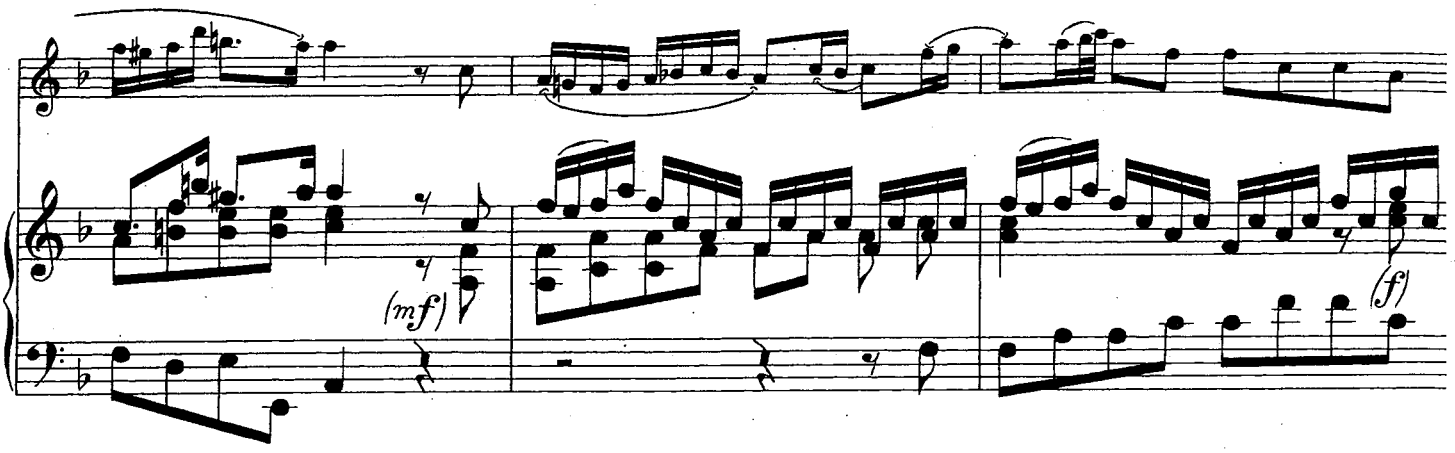


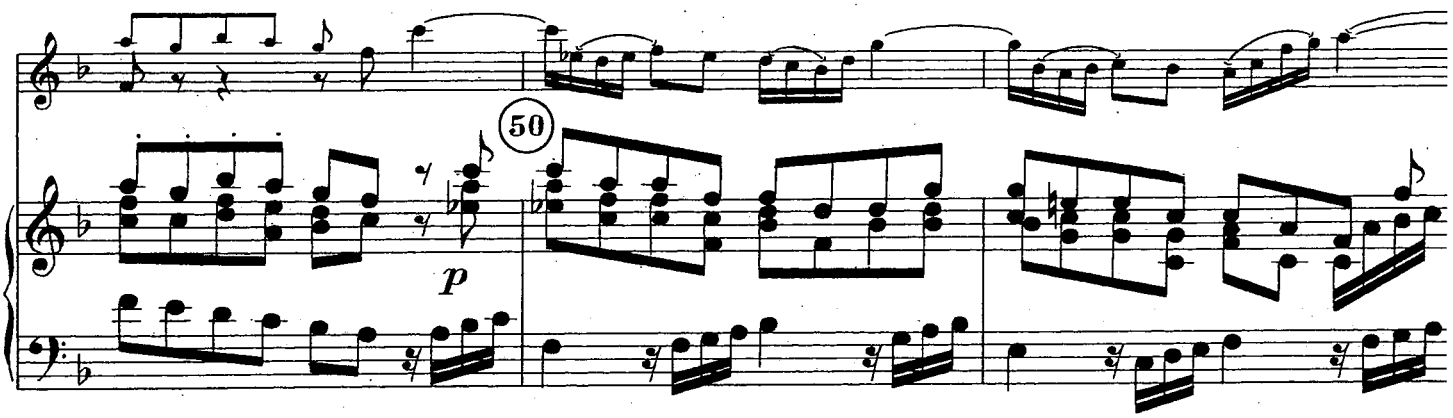
Copyright 1955 by Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg

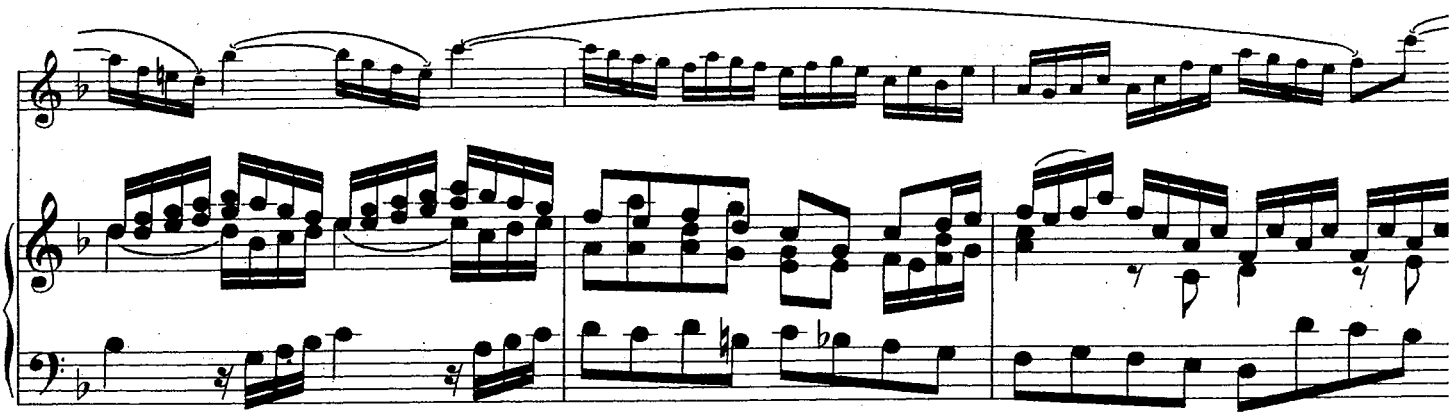

10
Viol. 1.u.2.
15
p
Viol.
(f)
20

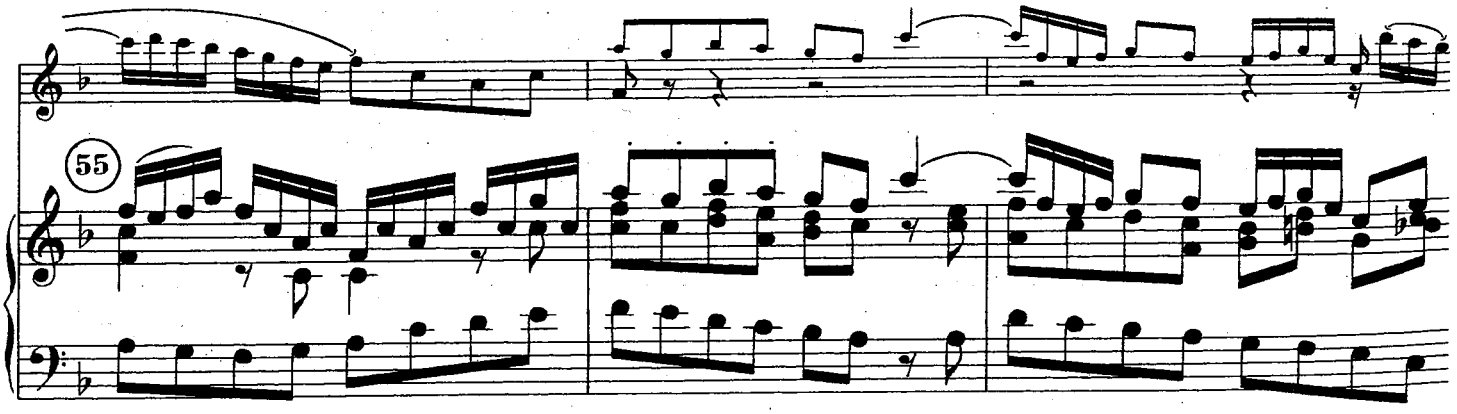

(p)
p
p
25
Cembalo
Viol.
p
30
f

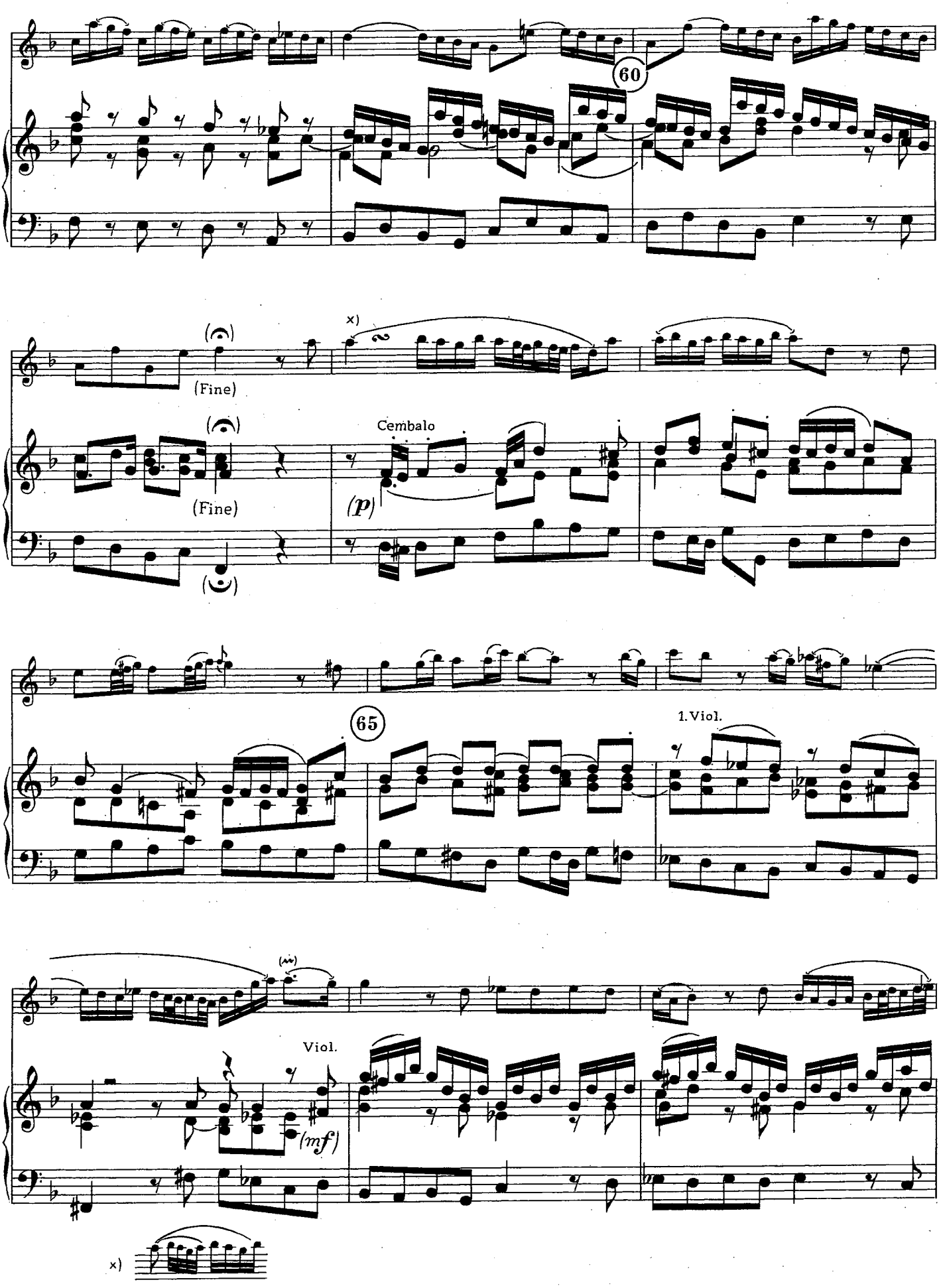

Solo
35
(p)
Cembalo
Str.
Cembalo
1. Viol.
×)
40
Cemb.
Viol.
45
×)

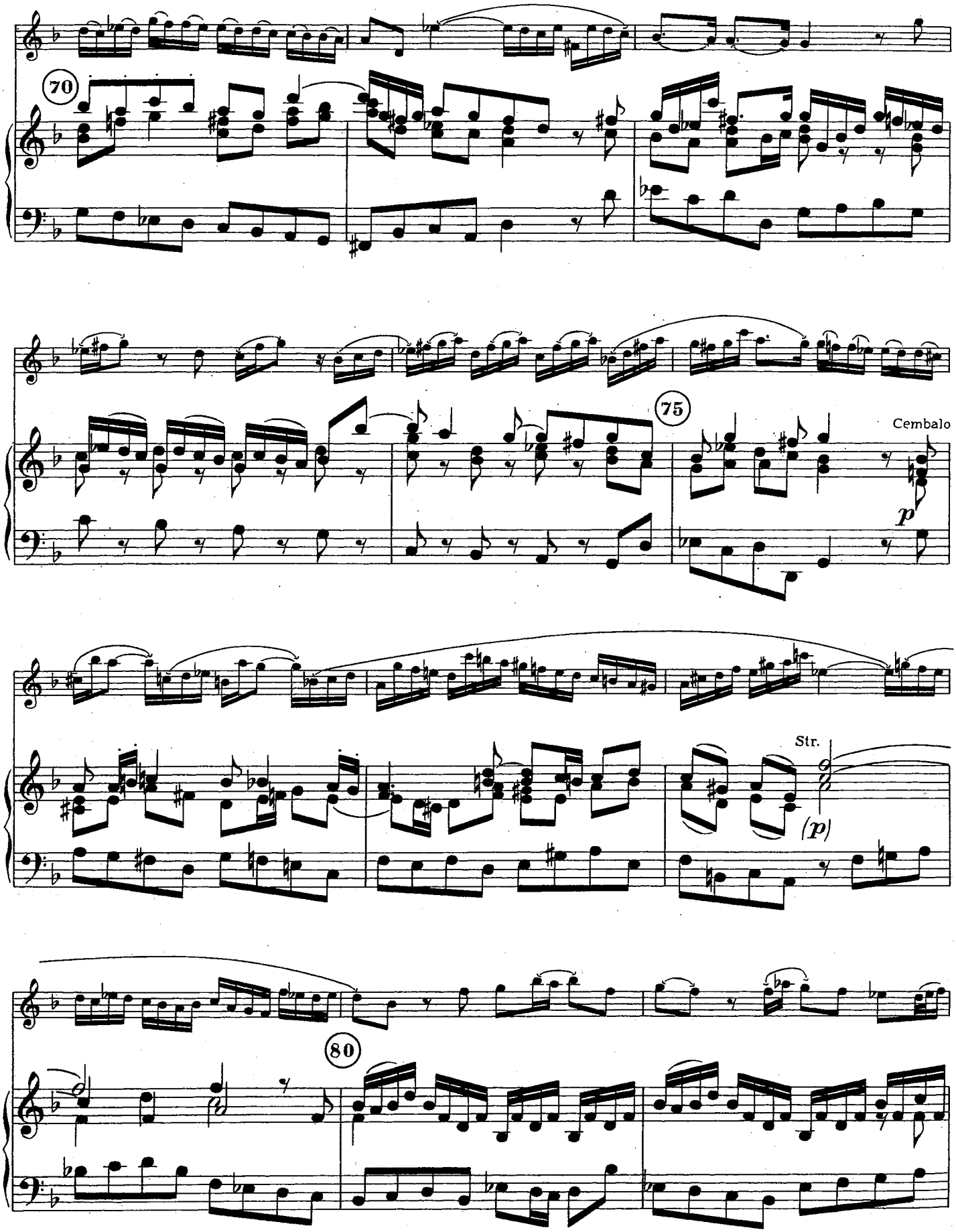

(mf)
(f)

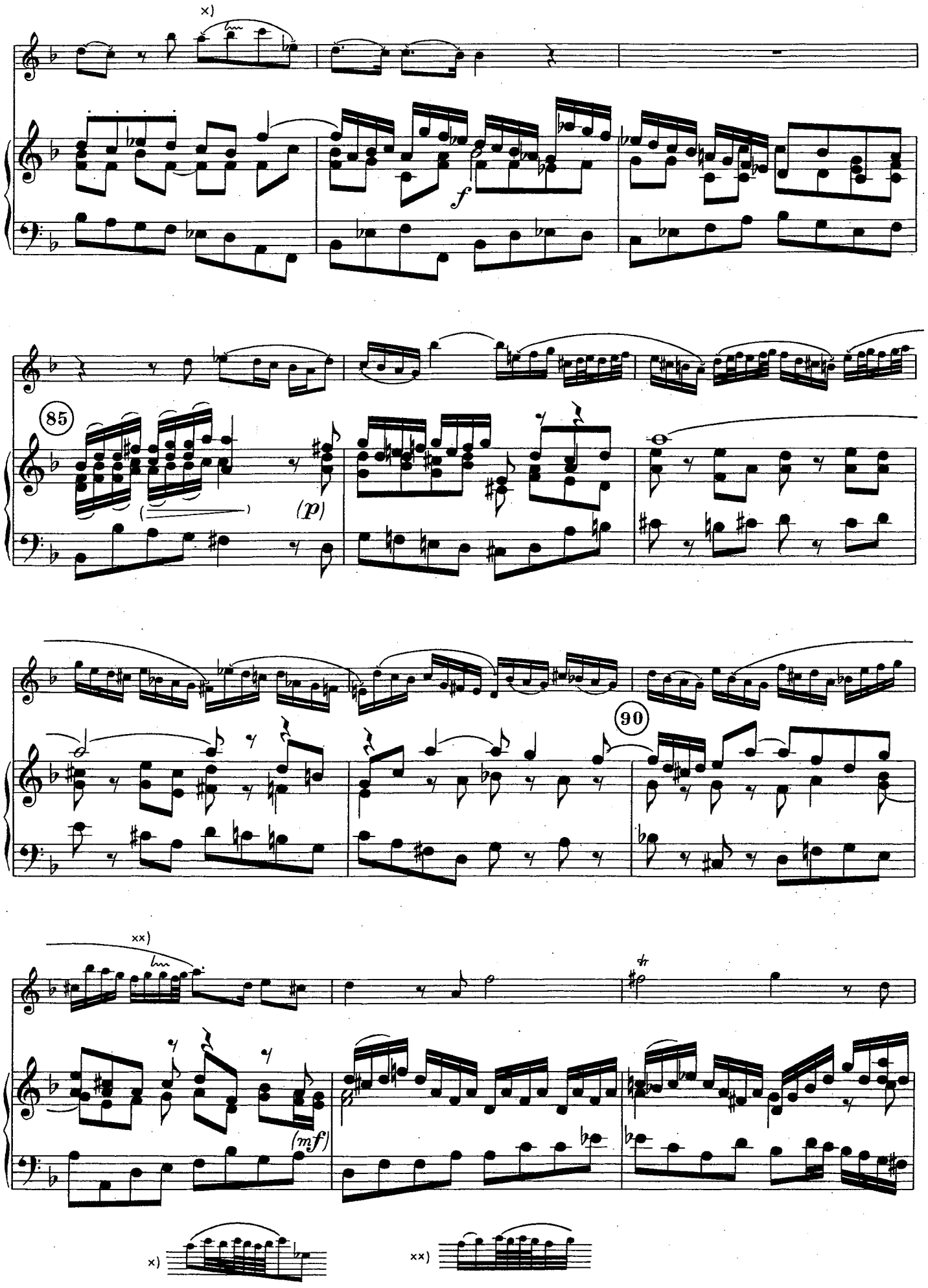

50
p

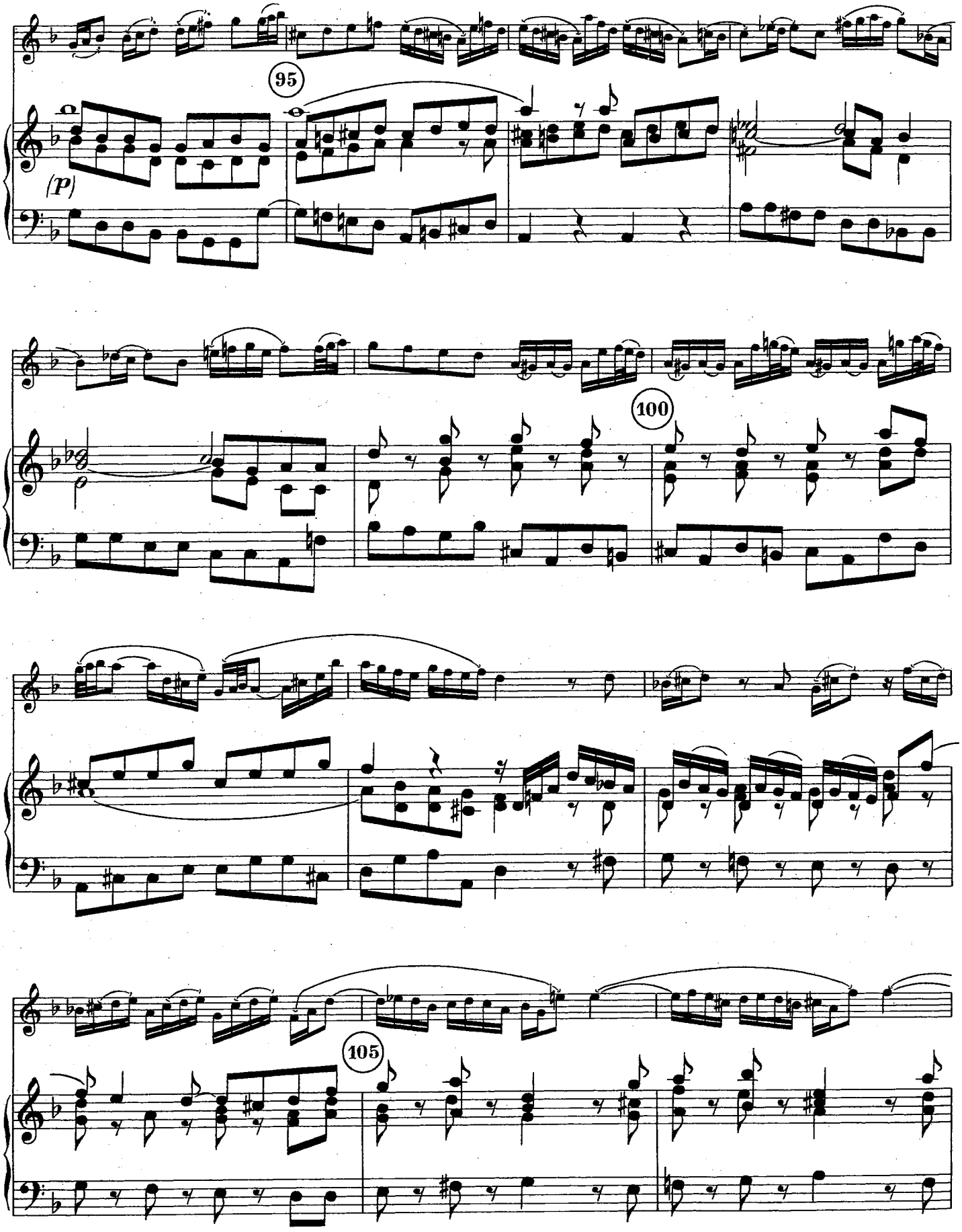


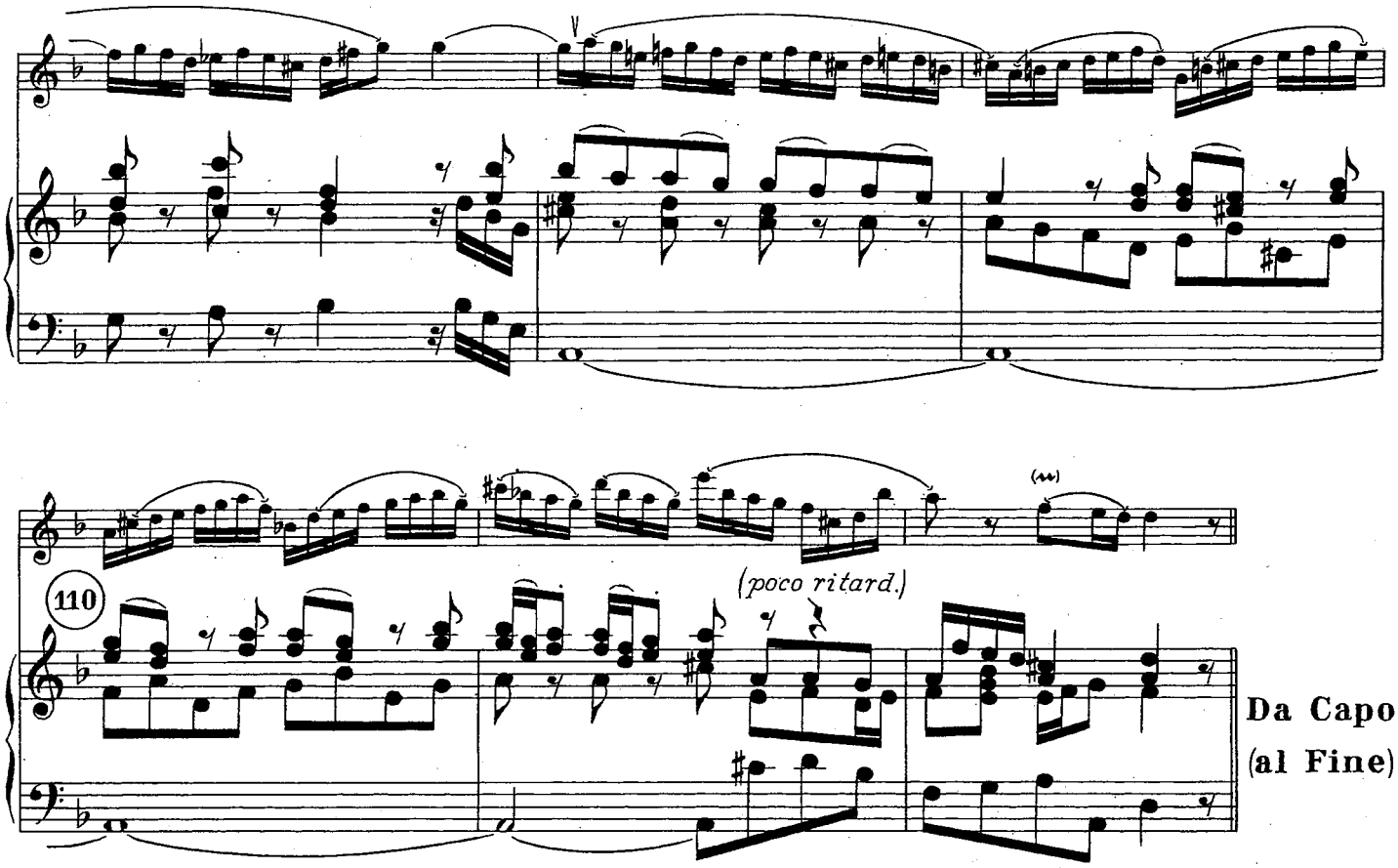

55


60
x)
(Fine)
(Fine)
Cembalo
(p)
65
1. Viol.
Viol.
(mf)
x)


70
75
Cembalo
p
Str.
(p)
80

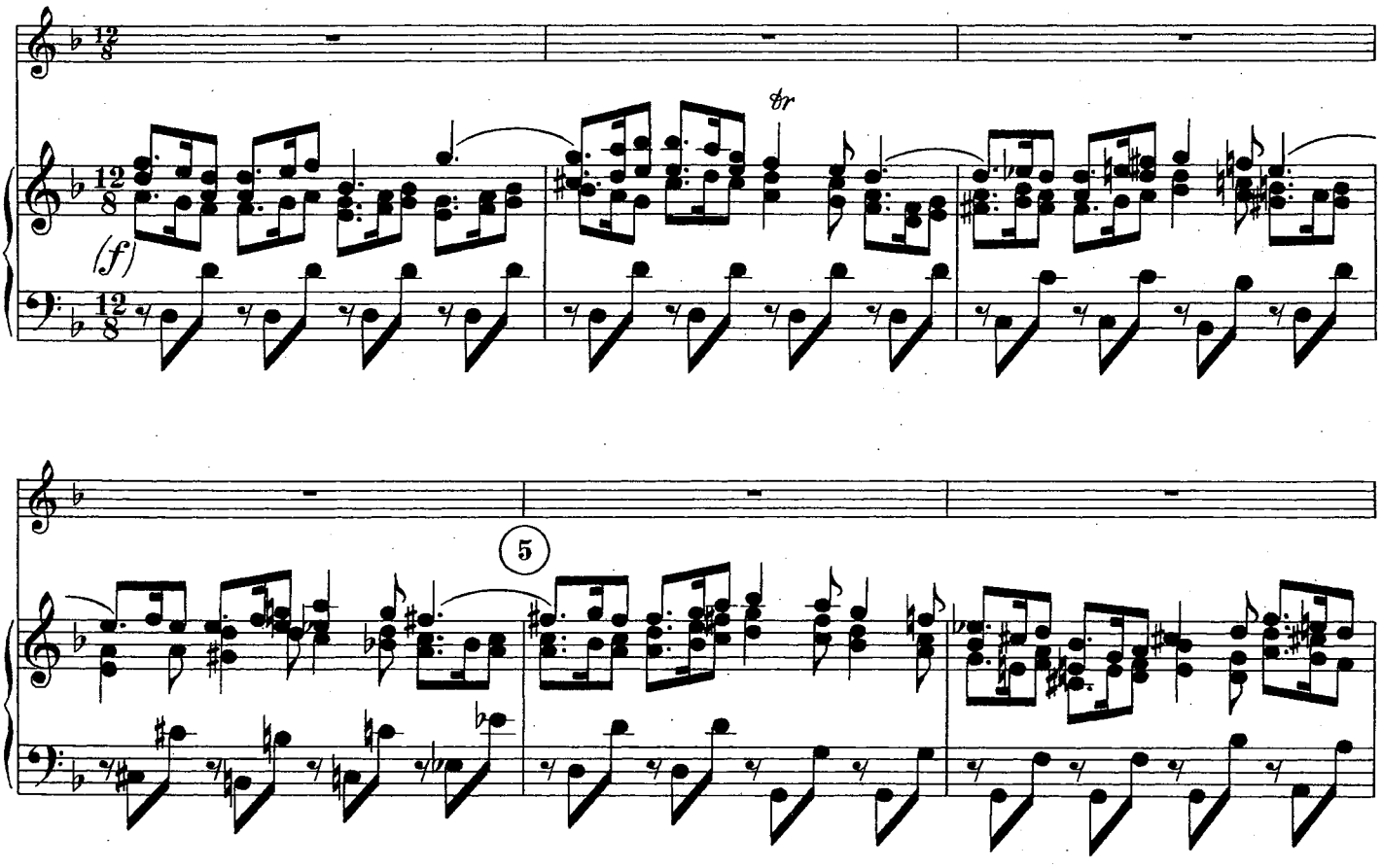

×)
f
85
(p)
90
××)
(mf)
×)
××)

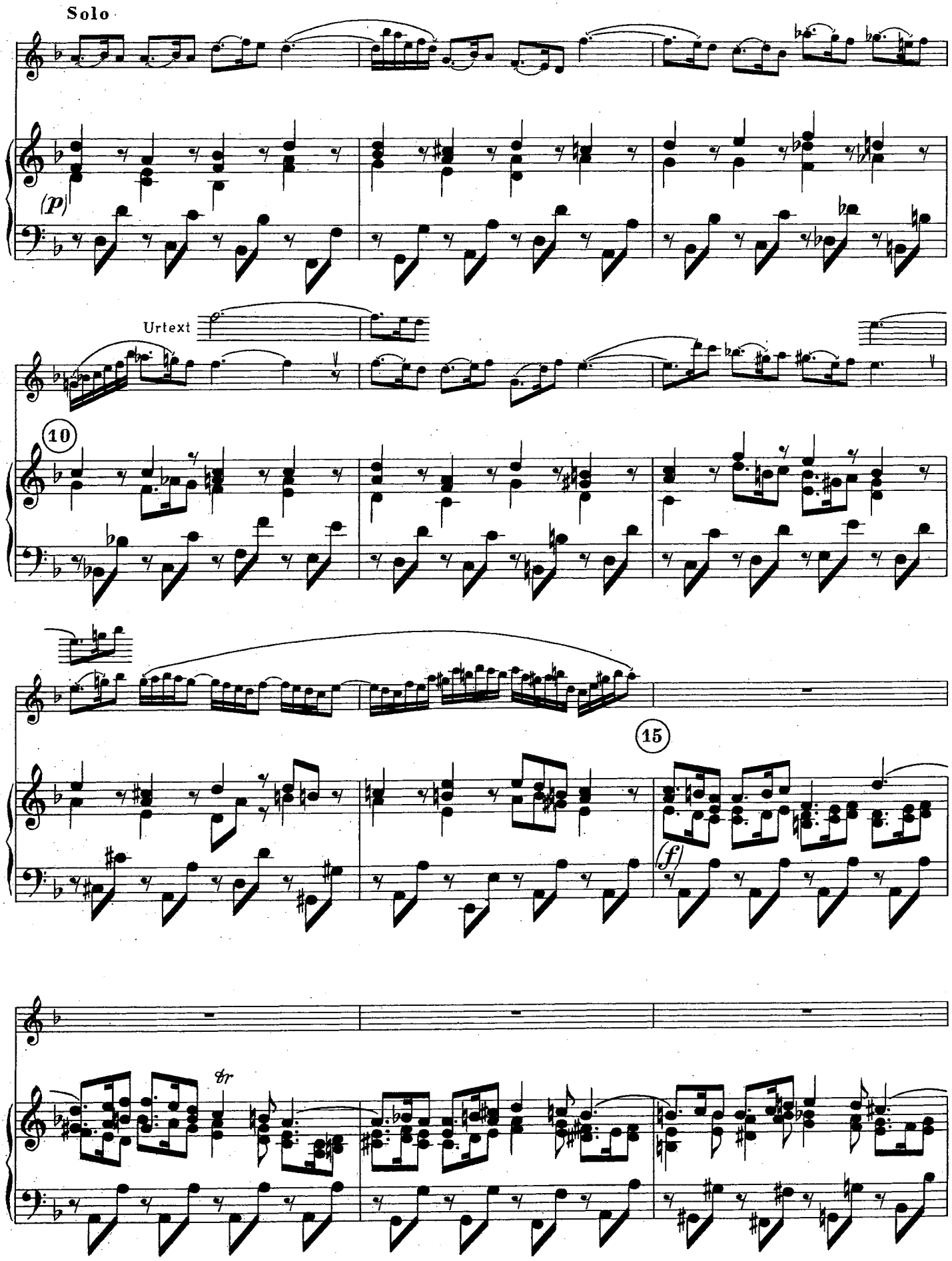

95
(p)
100
105

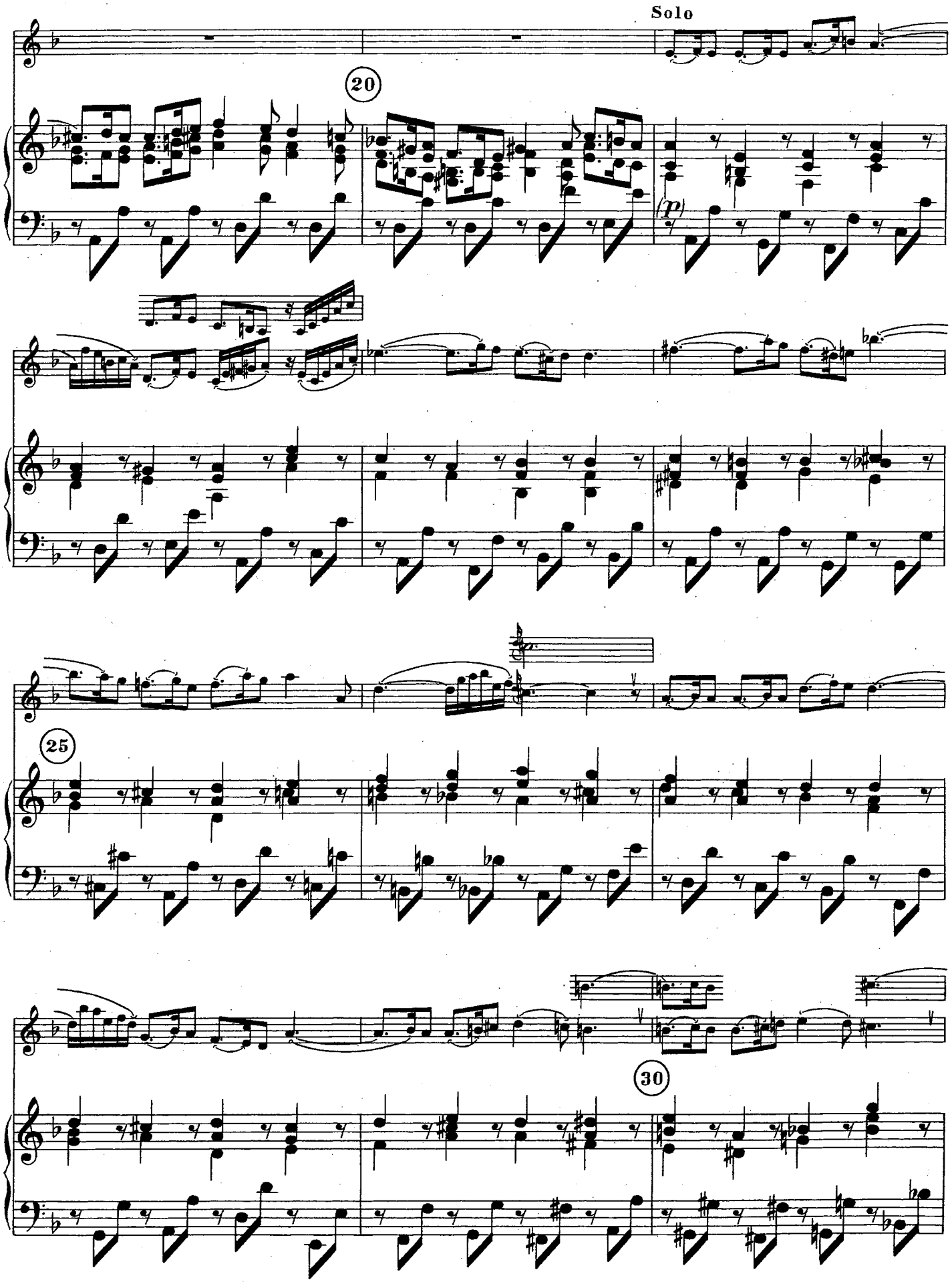


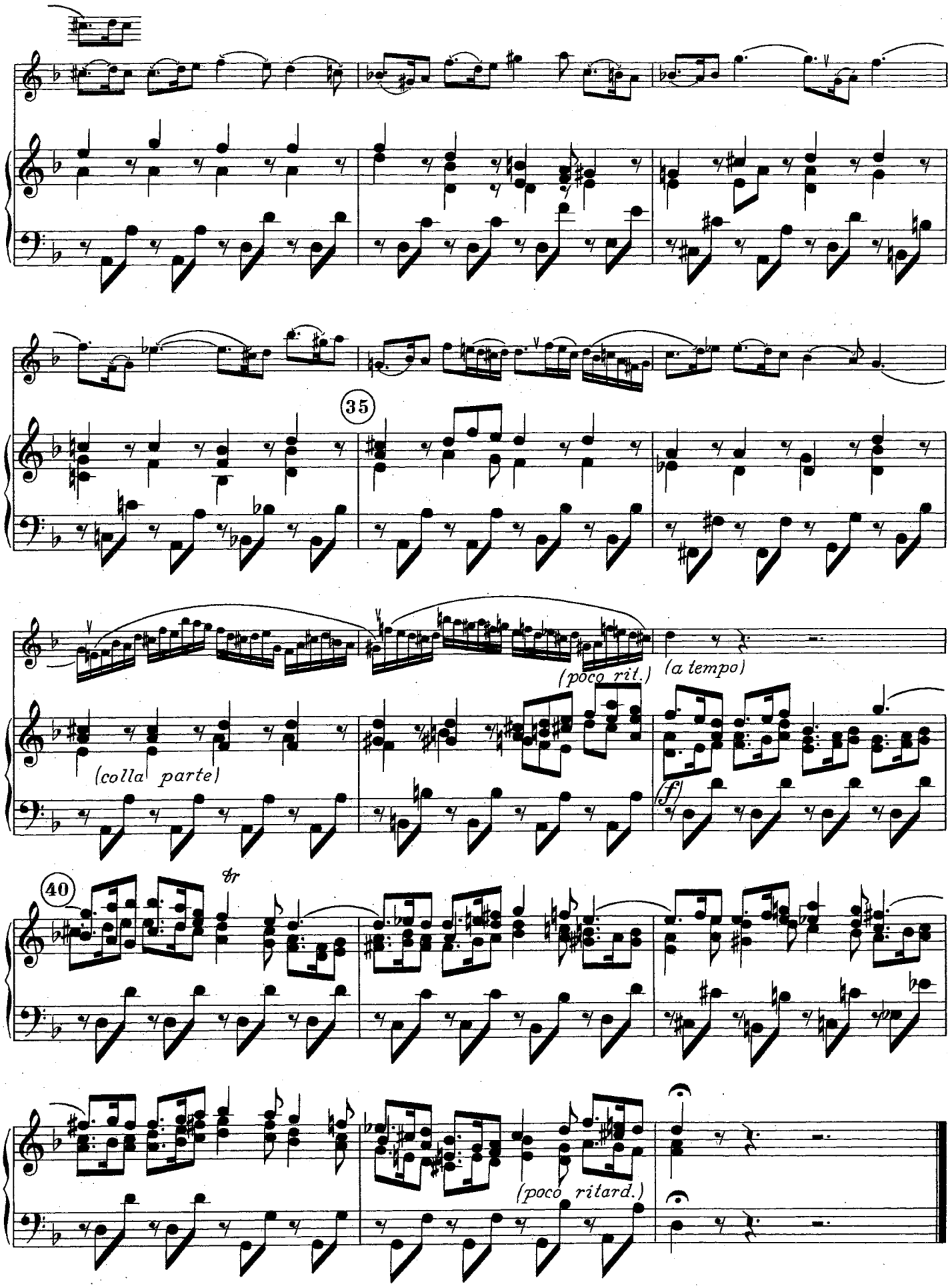
II.

Siciliano ♪ = 132

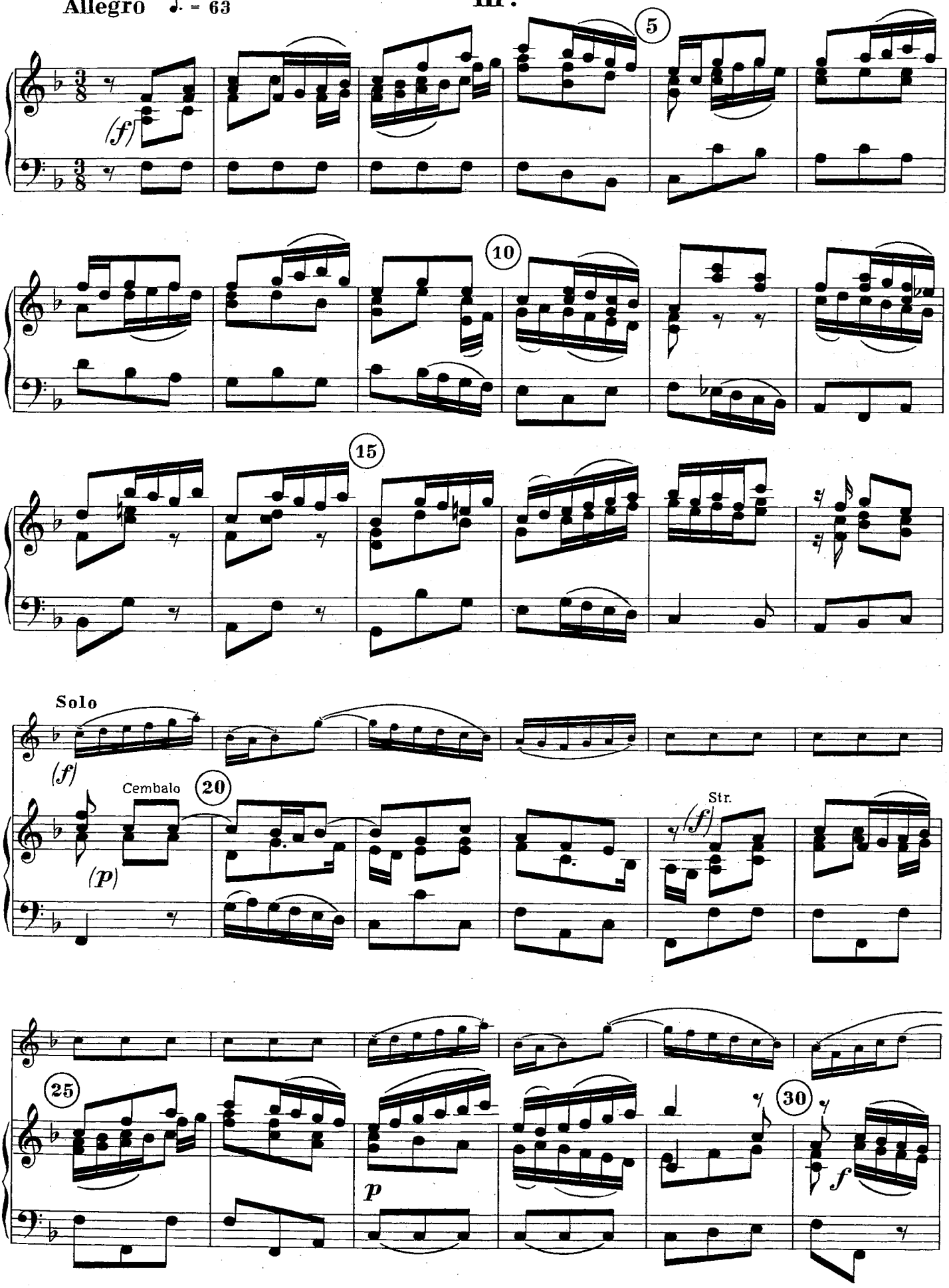


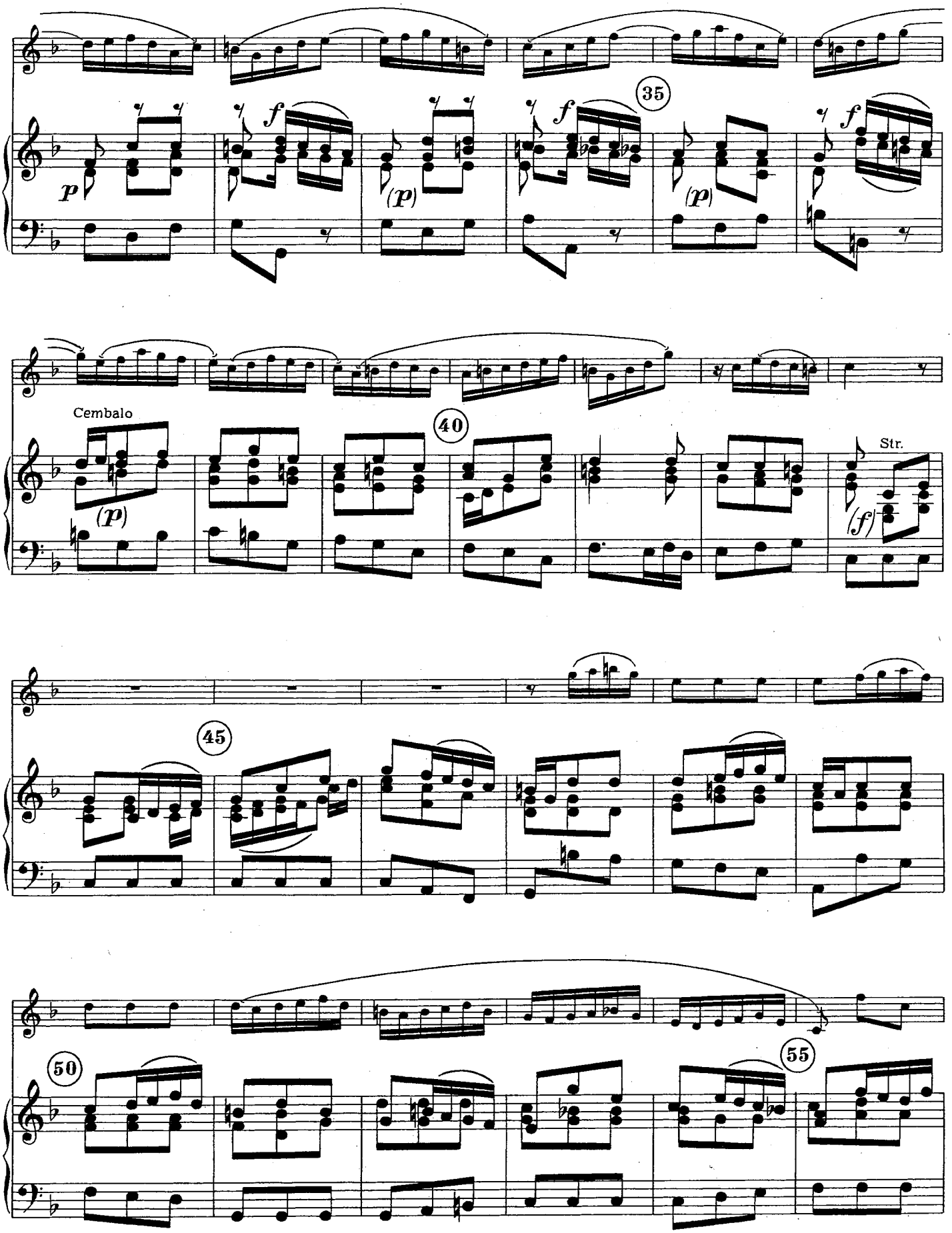

Solo
(p)
Urtext
10
15
(f)
tr

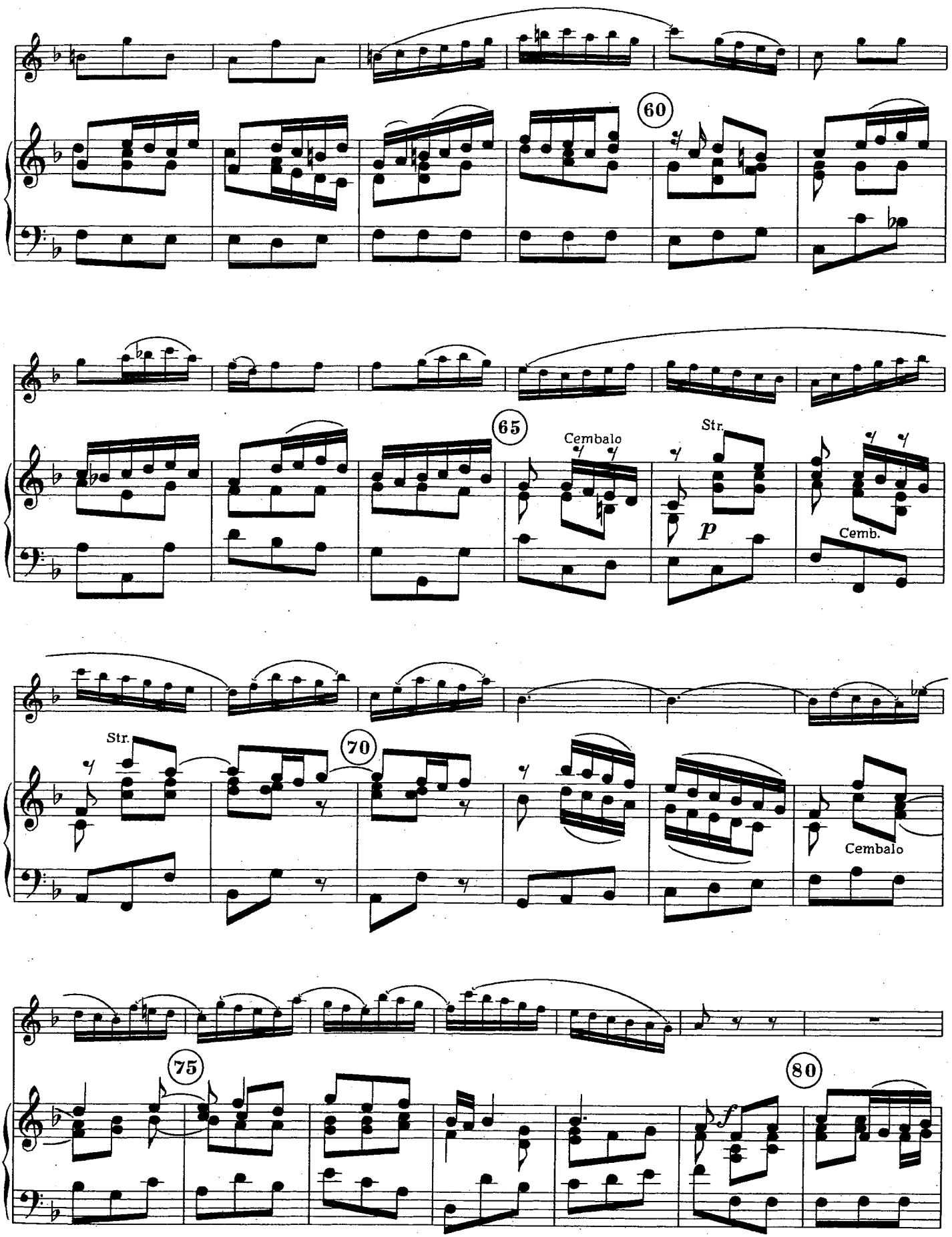

Solo
20
(p)
25
30

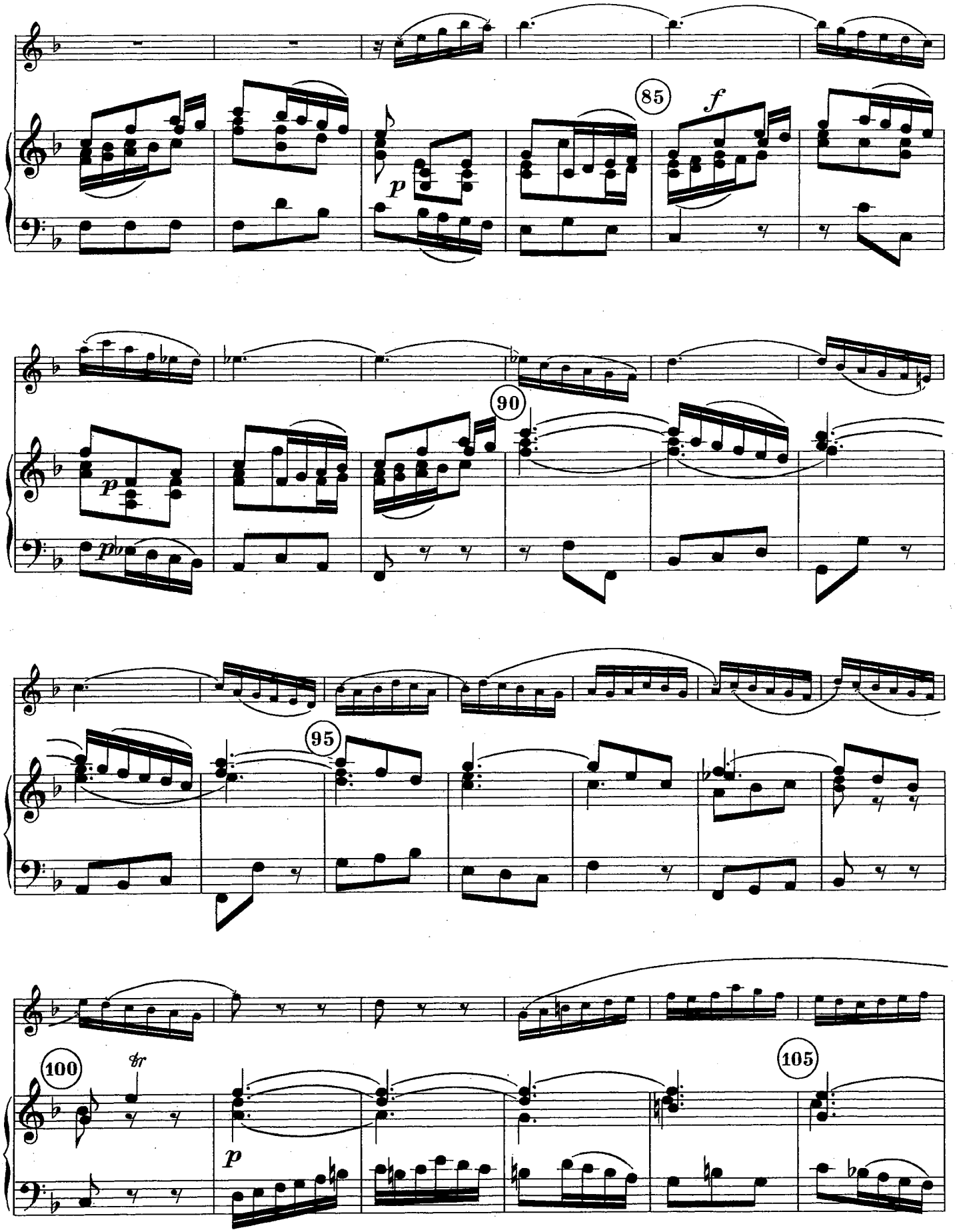

35
(poco rit.)
(a tempo)
(colla parte)
f
40
tr
(poco ritard.)

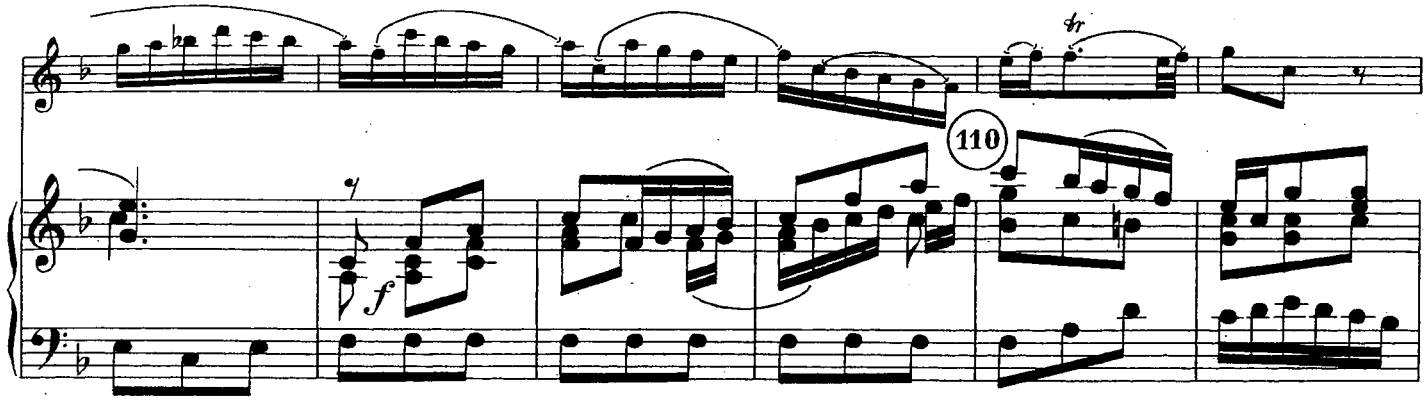
III.

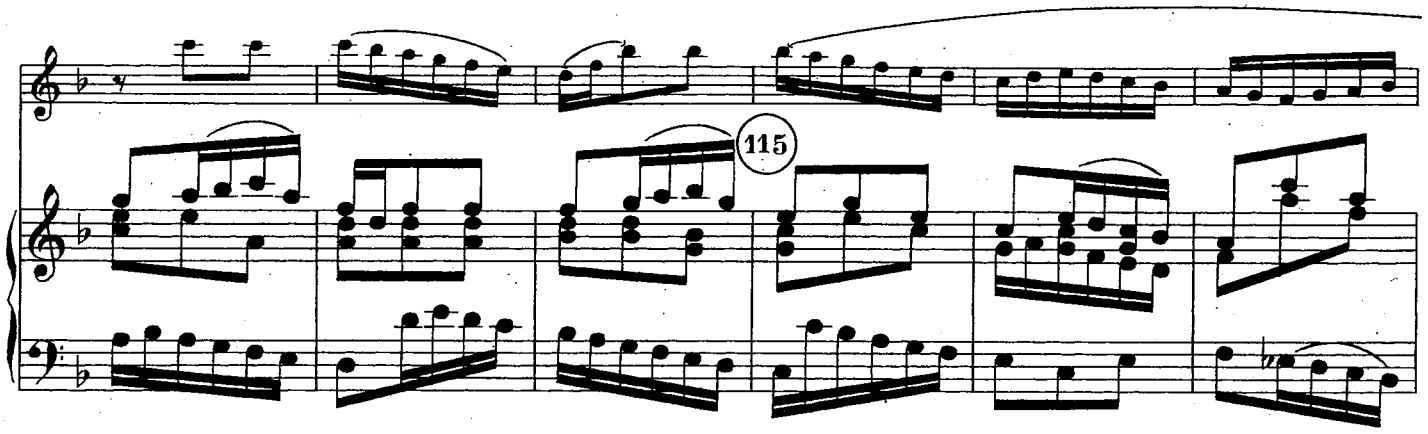


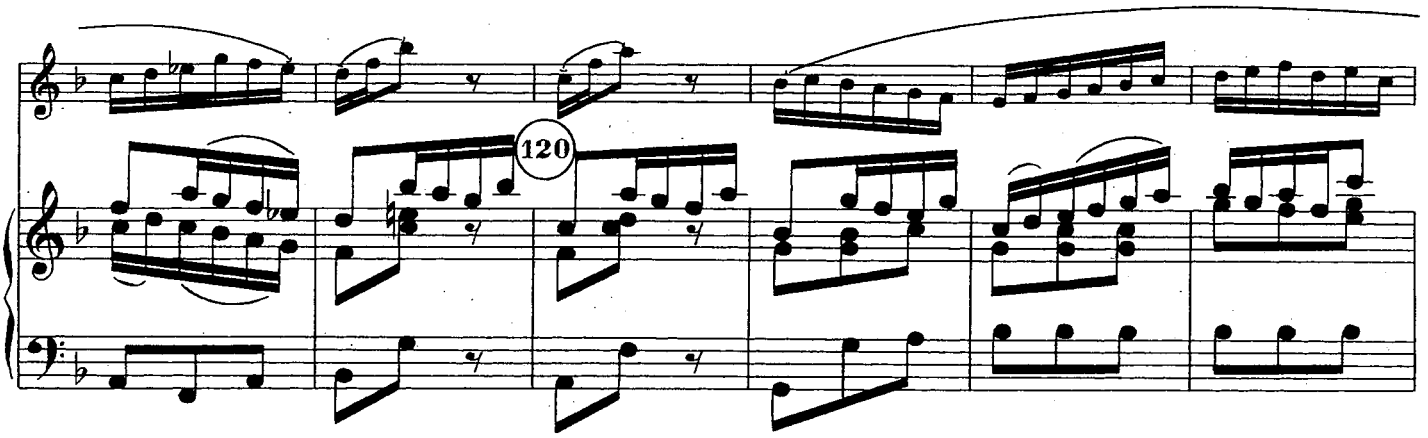

35
Cembalo
40
Str.
45
50
55

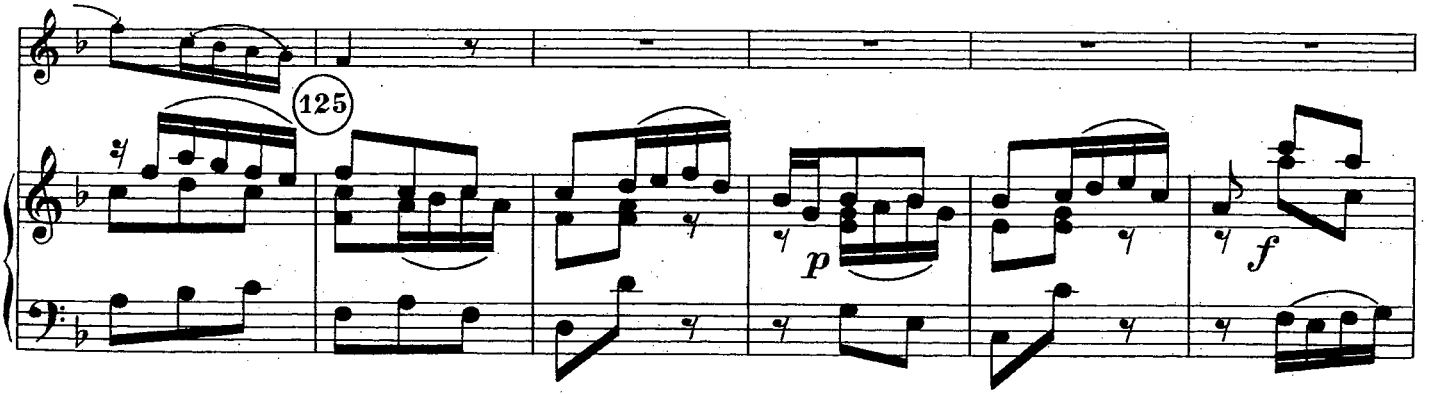

60
65
Cembalo
Str.
p
Cemb.
Str.
70
Cembalo
75
80
f

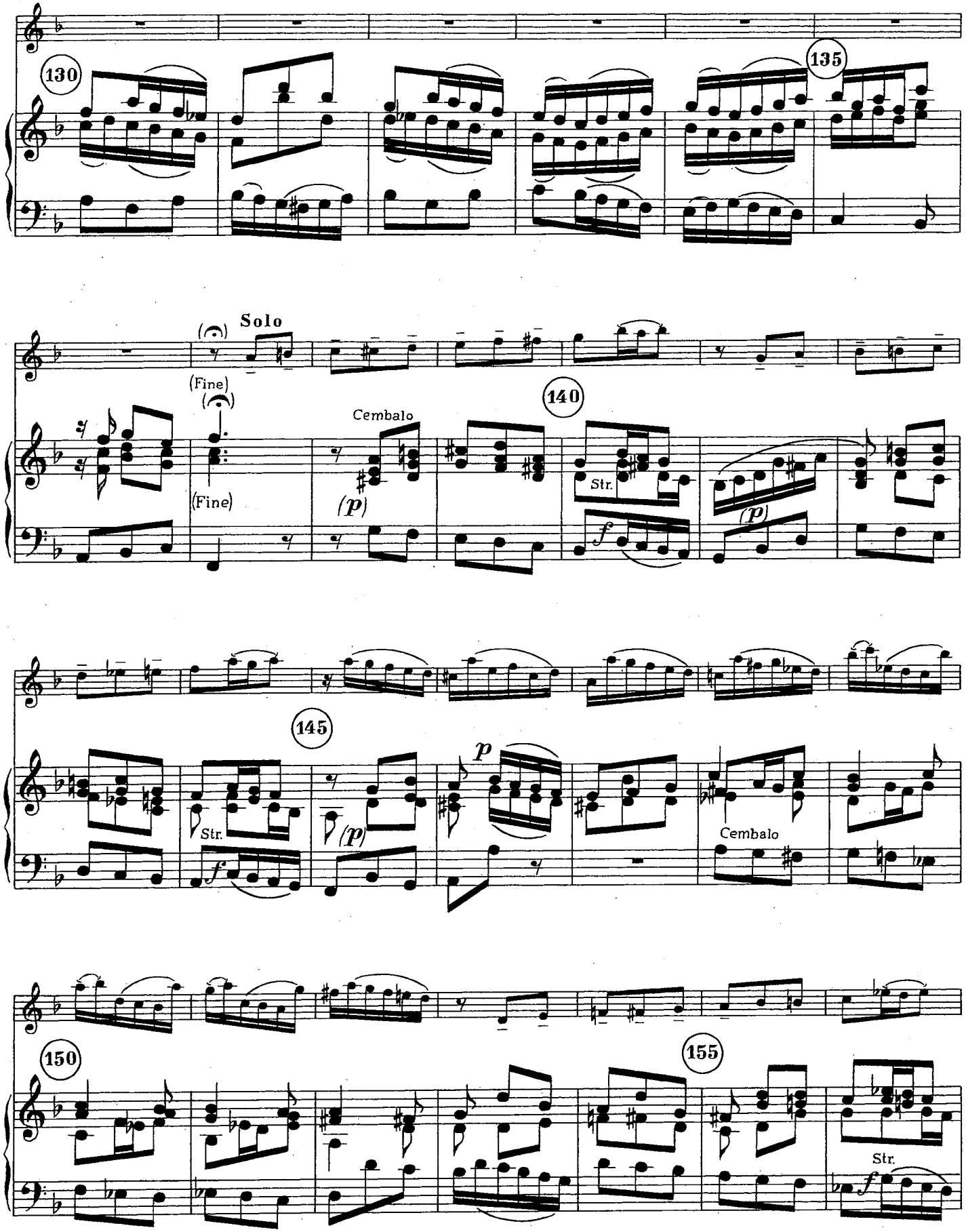

85
f
p
90
p
95
100
tr
p
105

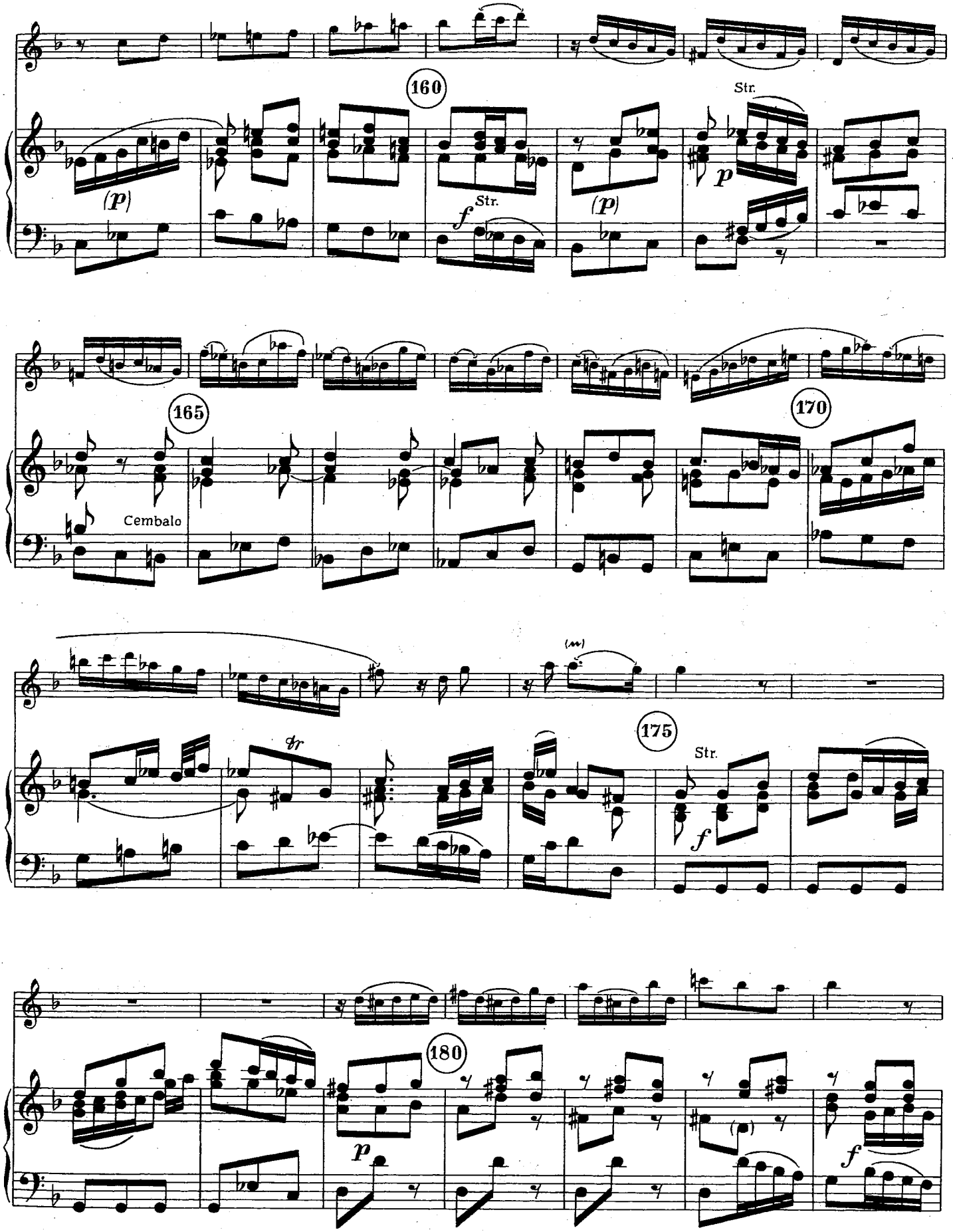

110
f

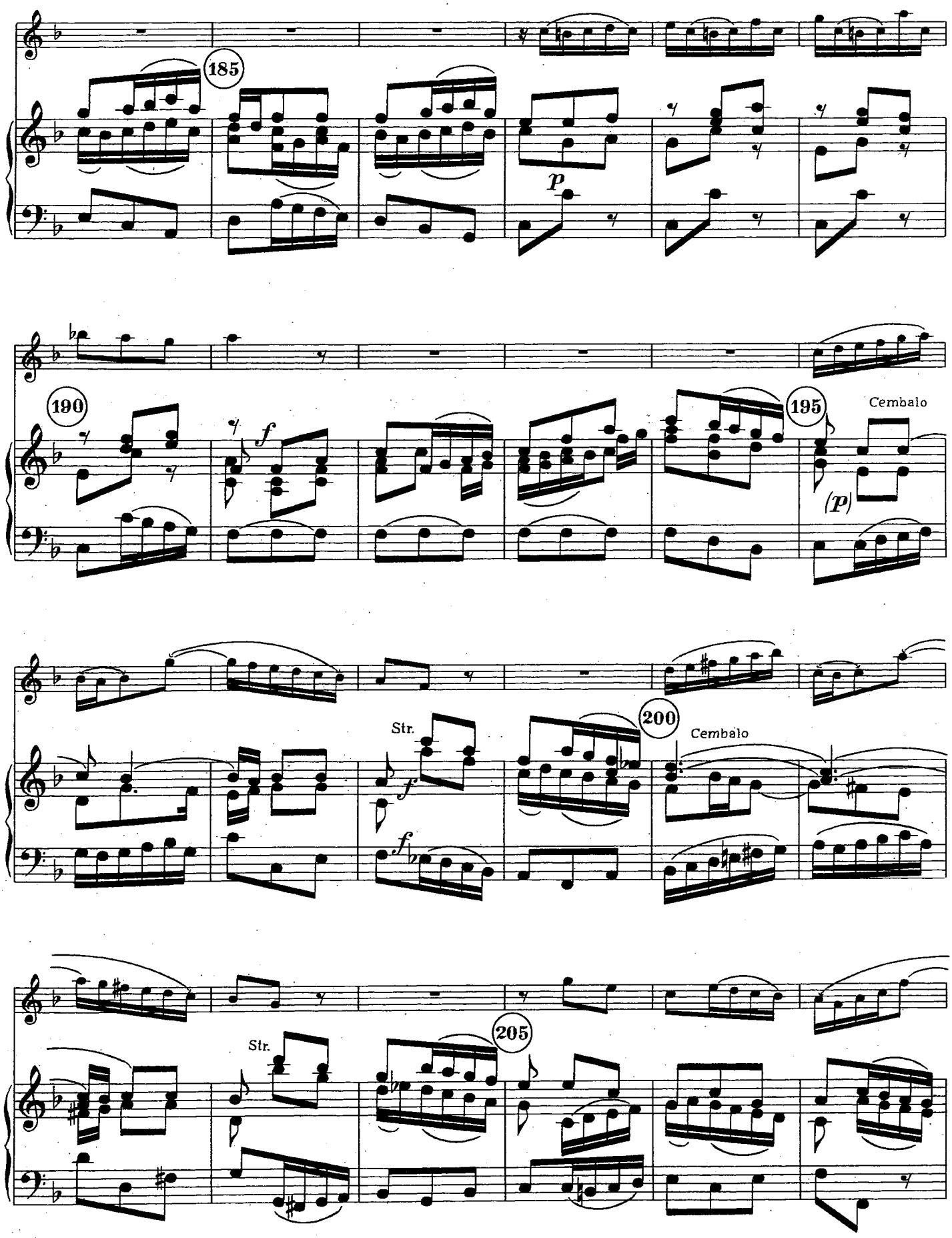

115

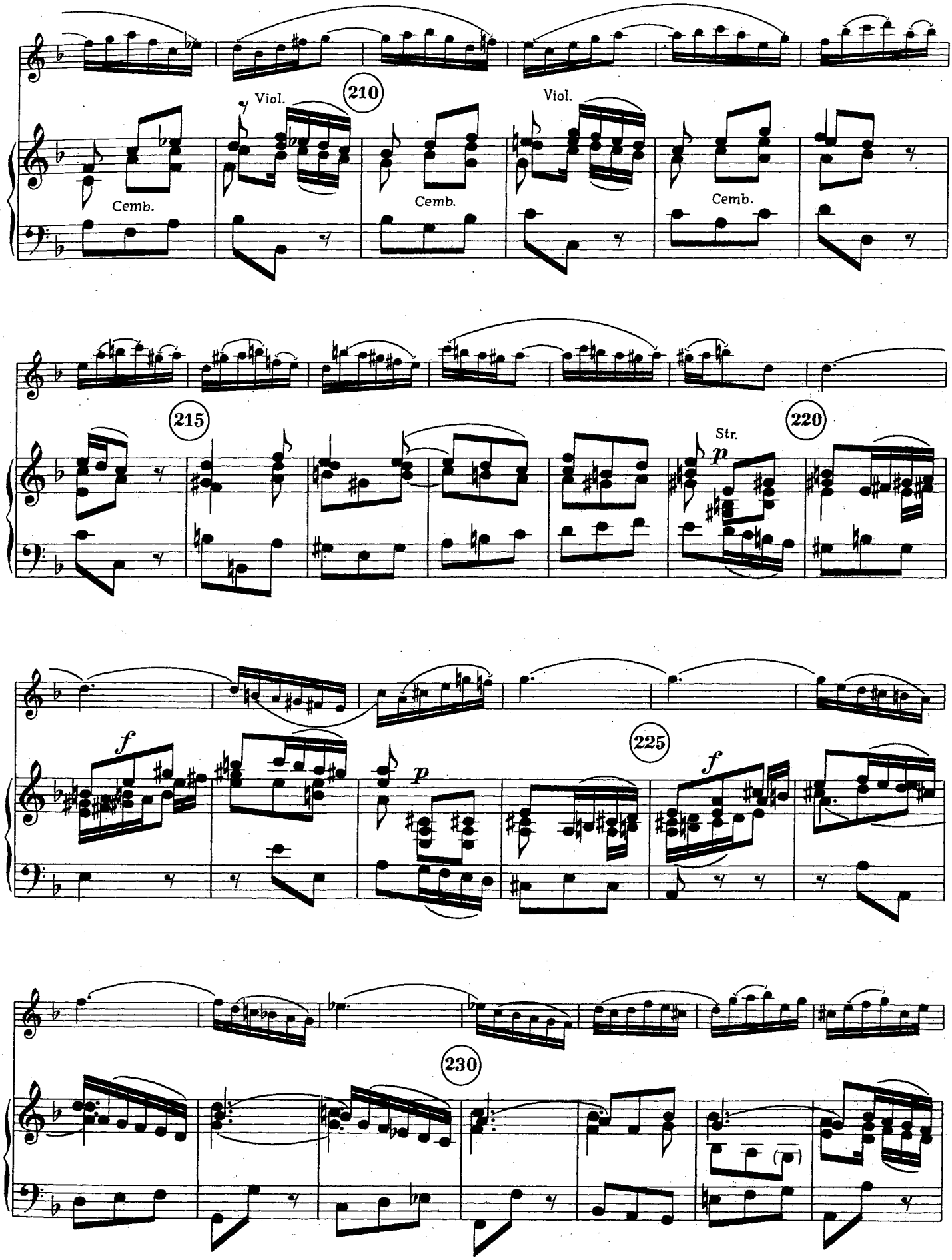

120

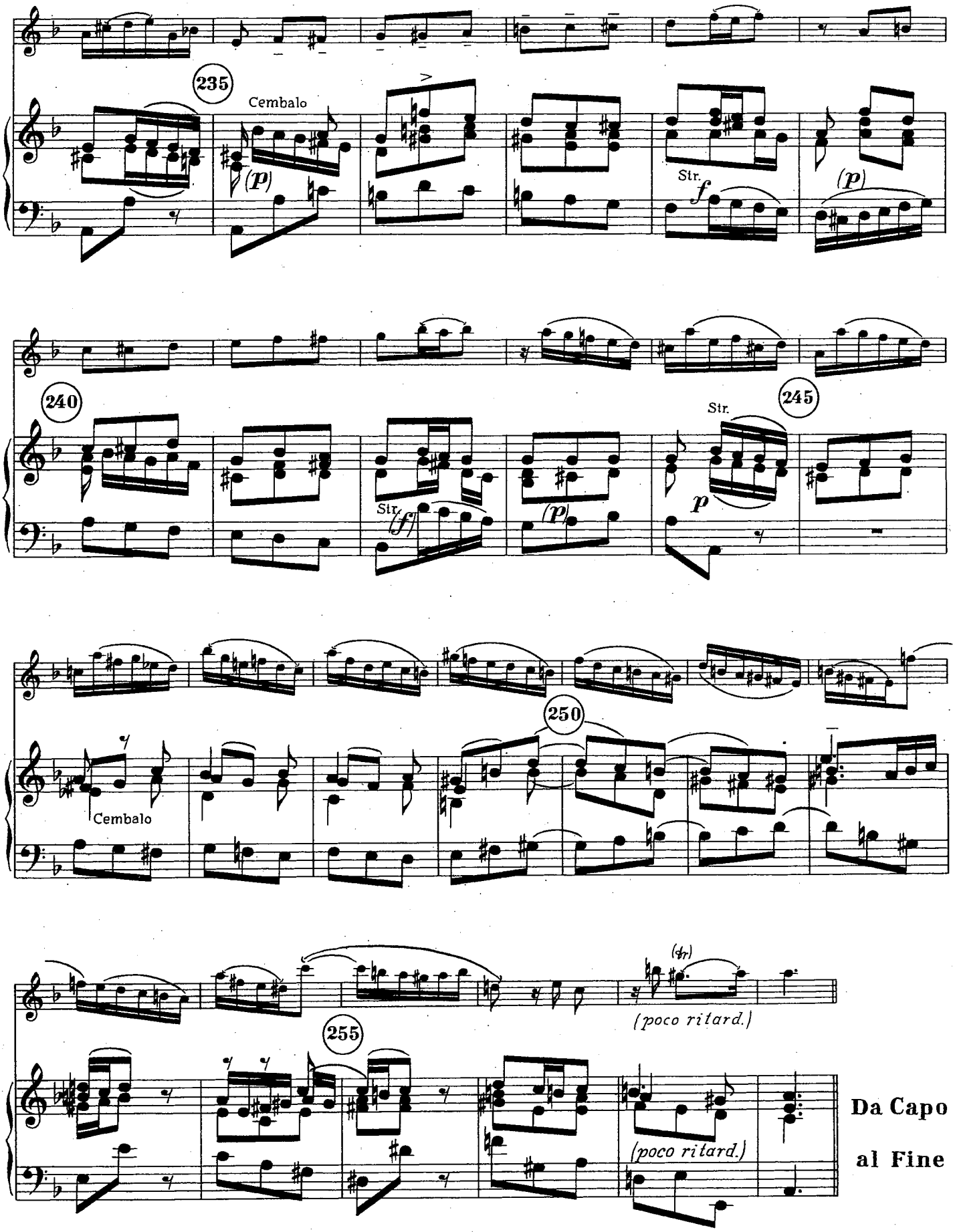

125
p
f


130
135
Solo
(Fine)
(Fine)
Cembalo
140
Str.
(p)
f
(p)
145
Str.
f
(p)
p
Cembalo
150
155
Str.
f


160
Str.
(p)
f
Str.
(p)
p
165
Cembalo
170
(m)
175
Str.
f
180
p
(p)
f


185
p
190
f
195
Cembalo
(p)
Str.
f
200
Cembalo
Str.
205


210
Viol.
Cemb.
Viol.
Cemb.
Cemb.
215
220
Str.
p
f
p
225
f
230


235
Cembalo
(p)
Str.
f
(p)
240
Str.
(ff)
(p)
245
Str.
p
250
Cembalo
255
(poco ritard.)
(poco ritard.)
Da Capo
al Fine