

# Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte

Von Bruce Haynes (Montreal)

In seinen Vokalwerken hat Bach der Oboe eine Fülle von solistischen Aufgaben übertragen.<sup>1</sup> Nach Charles Sanford Terry<sup>2</sup> ist sie mit Ausnahme von zwölf Werken in allen Leipziger Kantaten vertreten. Kein anderes Blasinstrument hat Bach so beständig und so verschiedenartig eingesetzt wie die Oboe. Zusammen mit der Oboe d'amore ist es das von Bach am häufigsten solistisch verwendete Instrument. Auch in den Orchestersuiten und den Brandenburgischen Konzerten spielt die Oboe eine wichtige Rolle. Sonderbarerweise kommt sie in kleineren Instrumentalstücken fast überhaupt nicht vor.<sup>3</sup>

In Bachs Nachlaß fanden sich bekanntlich „eine Menge ... Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente.“<sup>4</sup> Doch von seiner Kammermusik haben sich nur einige wenige Werke erhalten. Nach Christoph Wolff „spielen Oboe und Blockflöte eine so bedeutende Rolle in Bachs Vokalwerken, daß ihr Fehlen in den Sonaten fast nicht zu begreifen ist ... hier muß es sich um einen jener Zufälle handeln, die die Werküberlieferung nach Bachs Tod betrafen.“

Demnach ist anzunehmen, daß ehemals ein Bestand reiner Instrumentalstücke für Oboe existierte. In ihrer Originalgestalt dürften sie für immer verloren sein. Einige könnten in veränderter Form innerhalb der überlieferten Kammermusik vorliegen, und sicherlich kann eine Anzahl dieser Sätze für Oboe übertragen werden.<sup>5</sup> Vielversprechend sieht es dagegen im Blick auf Oboenkonzerte aus. Durch Zufall sind die meisten Solokonzerte Bachs in Gestalt von Cembalobearbeitungen überliefert. Daß sie ursprünglich für andere Instrumente bestimmt gewesen sind, läßt die autographe Partitur an zahlreichen Bearbeitungskorrekturen im Solopart erkennen.<sup>6</sup> Arrangements waren üblich in einer Zeit, da

---

<sup>1</sup> B. Haynes, *Music for oboe: 1650–1800, a bibliography*, Berkley 2. revidierte Aufl. 1992, verzeichnet 216 Solosätze mit Oboe, Oboe d'amore und Oboe da caccia.

<sup>2</sup> *Bach's orchestra*, London 1932, S. 101. – Zitate aus englischsprachiger Literatur erscheinen im vorliegenden Beitrag in deutscher Übersetzung (Anm. der Redaktion).

<sup>3</sup> In Kammermusikwerken erscheint sie lediglich in BWV 1040 (zusammen mit Violine und Bc.), 76/8 (mit Viola da gamba und Bc.), 152/1 (mit Blockflöte, Viola d'amore, Viola da gamba und Bc.) sowie in einer bis jetzt C. P. E. Bach zugeschriebenen Choralfantasie (mit – wohl zweimanualiger – Orgel). Zum letztgenannten Werk vgl. E. E. Helm, *Thematic catalogue of the works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven/Ct. 1989, H. 639.

<sup>4</sup> Nach dem Nekrolog, Dok III, Nr. 666. Vgl. C. Wolff, *Bach's Leipzig chamber music*, in: *Early Music*, May 1985, S. 166. Nach Wolff war „das Material offensichtlich so reichhaltig, daß eine genauere Übersicht nicht geliefert werden konnte“.

<sup>5</sup> Beispielsweise BWV 525–530, 823, 1007–1012, 1014–1019, 1027–1029, 1030, 1032, 1037 und 1039. Viele von diesen Werken weisen Obligatstimmen für das Tasteninstrument auf. Mit Blick auf die Konzerte (vgl. weiter unten) wüßte man gern, wieviele Parallelfassungen Bach für den eigenen Gebrauch am Tasteninstrument angefertigt hat.

<sup>6</sup> NBA VII/7 Krit. Bericht (W. Fischer), S. 11 und 16.

„Themen weitgehend typisiert waren und als Maßstäbe für Originalität die handwerkliche Leistung ebensoviel bedeutete wie die melodische Erfindung“<sup>7</sup>. Nach allem was wir über Bach als Musiker wissen, überrascht es nicht, daß er viele von seinen Konzerten zum eigenen Gebrauch am Cembalo einrichtete. Die meisten Bearbeitungen dürften in rascher Folge Ende der 1730er Jahre entstanden sein, entweder zur Verwendung im Collegium musicum oder für Bachs nicht seltene Konzertreisen.<sup>8</sup> Die Originalfassungen stammen wahrscheinlich aus der Zeit vor Bachs Ankunft in Leipzig (1723).

Bei der Frage nach dem originalen Soloinstrument ist zuerst an die Violine zu denken. Doch im Unterschied zu Bachs originären Violinkonzerten schöpfen einige Solostimmen weder die Möglichkeiten violinistischer Figuration noch den Ambitus des Instruments aus.

In seiner zusammenfassenden Geschichte des Instrumentalkonzerts schrieb Hans Engel: „Das charakteristischste Instrument dieser Zeit ist wohl die Oboe.“<sup>9</sup>

Die Vorzüge des Instruments, insbesondere im Blick auf das Konzert, bestehen in klanglicher Klarheit und Unmittelbarkeit sowie – in langsamen Sätzen – lyrischer Eigenart und Vielfalt des Klangcharakters. Treffend heißt es in der Einleitung zu „The Sprightly Companion“ (London 1695):

„...neben der unnachahmlichen bezaubernden Süßigkeit ihres Klanges (wenn sie gut gespielt wird) ist die Oboe („Hautboy“) auch majestätisch und erhaben und der Trompete kaum unterlegen ... mit einem guten Rohrblatt leicht und sanft wie die Flöte zu spielen.“

Hinsichtlich ihrer Technik ist die Oboe weniger flexibel als Cembalo und Violine, bietet dafür aber einen natürlichen Kontrast im Timbre, den eine Violine bei Begleitung durch Streichinstrumente kaum zu erreichen vermag und vermeidet darüber hinaus die für Cembalo- und Flötenkonzerte typischen Balanceprobleme.<sup>10</sup>

Wenngleich keine eigentlichen Oboenkonzerte Bachs erhalten sind, gibt es doch Hinweise auf deren Existenz. So verzeichnet Breitkopfs Neujahrskatalog von 1764 (S. 52):

Bach, G. S. I. Concerto, a Oboe Concert. Violino Conc. 2 Violini, Viola, Basso  
Die Bezeichnung als I. (erstes) Concerto deutet auf weitere derartige Werke.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> New GroveD, Vol. I, S. 630, Art. *Arrangement* (M. Boyd).

<sup>8</sup> Wolff, a. a. O. (vgl. Fußnote 4), S. 170 ff. Vgl. auch W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, BJ 1960, S. 47, sowie H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981, S. 12.

<sup>9</sup> *Bd. I, Von den Anfängen bis gegen 1800*, Wiesbaden 1971, S. 323. Meine neueste Zählung ergab 843 Originalkompositionen für eine Solooboe mit Orchesterbegleitung aus dem 18. Jahrhundert (Haynes, a. a. O.; Fußnote 1).

<sup>10</sup> Die Cembalokonzerte lassen sich praktisch nur mit einfacher Besetzung der begleitenden Streicher sowie in relativ kleinen Räumen sinnvoll aufführen.

<sup>11</sup> Terry, a. a. O. (vgl. Fußnote 2), S. 101. Nach vergleichbaren Formulierungen des 18. Jahrhunderts bei Konzerten für Oboe oder Flöte zu urteilen, könnte diese Notiz so gedeutet werden: „Bach, Erstes Concerto für Oboe oder Violine, mit Begleitung durch zwei Violinen, Viola und Bc.“ Vgl. aber BWV 1060 mit Oboe und Violine.

Des weiteren ist das Fragment BWV 1059 überschrieben  
Concerto a Cembalo solo, una Oboe, due Violini, Viola e Cont.

Aus verlorenen Oboenkonzerten stammen könnten drei langsame Sätze für Solooboe und Streicher in den Kantaten BWV 249 (Satz 2), 156 (Satz 1) und 12 (Satz 1).<sup>12</sup>

Einige Sätze der erwähnten Cembalokonzerte existieren in unterschiedlichen Fassungen als Violinkonzerte beziehungsweise als Instrumentaleinleitungen („Sinfonia“) von Kantaten. Ein Vergleich solcher Mehrfachfassungen zeigt, wo Bach Veränderungen für möglich hielt (beispielsweise bei Tonarten oder Oktavlagen). Da die Veränderungen sich in Grenzen halten und hauptsächlich den Solopart betreffen, sollte man genauer von „Transkriptionen“ sprechen.<sup>13</sup> Mit vergleichbaren Verfahrensweisen kann man frühere Fassungen wiederherstellen, wobei Bachs Eingriffe sozusagen spiegelverkehrt nachvollzogen und damit wieder rückgängig gemacht werden.

Eine Rekonstruktion ist in gewisser Weise das Gegenteil einer Bearbeitung. Aus naheliegenden Gründen versucht sie die Gestalt eines Musikwerkes wiederherzustellen, die ehemals vorhanden war, aber inzwischen verlorengegangen ist. Ein Arrangement bedarf keiner historischen Zielsetzung; hier geht es lediglich um musikalische Belange, das heißt den Erfolg des Werkes in seiner neuen Gestalt. Im Unterschied zur Rekonstruktion können Bearbeitungen einen Anteil schöpferischen Komponierens enthalten.

Die am meisten überzeugenden Rekonstruktionen existierten 1. wahrscheinlich nur einmal, beschäftigen sich 2. mit Werken, bei denen Anzeichen einer Bearbeitung durch den Komponisten vorliegen, berücksichtigen 3. mittels Quellenvergleich die Werküberlieferung, nehmen sich 4. die wenigsten Freiheiten heraus, halten sich, sofern sichere Anhaltspunkte vorliegen, 5. an Bachs instrumentenspezifische Schreibweise und passen 6. ausgezeichnet zu dem in Rede stehenden Instrument.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> An anderen Kantatensätzen mit Oboe und Str. liegen vor:

BC A 64 „Concerto“ in e für 2 Oboen, Str. und Bc., unvollständig, nur 7 Takte erhalten; veröffentlicht bei R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton N. J. 1972, Bd. II.

BWV 124/1 für Oboe d'amore concertato, Str., Chor, Bc.

BWV 21/1 für Oboe, Violine, Str., Bc.

BWV 182/1 (eine Fassung) für Blockflöte, Oboe, Str., Bc.

BWV 42/1 = BC A 63/1 „Sinfonia“ für 2 Oboen, Fagott, Str., Bc. in D. Wenngleich diese Tonart für Oboen und noch mehr für Fagott ungewöhnlich erscheint, schließen die Umfänge der Oboenstimmen (d' – cis<sup>'''</sup>, c' – a<sup>'''</sup>) eine Transposition aus. Vielleicht ergibt sich durch Korrekturen an einer von beiden Stimmen eine überzeugendere Fassung.

<sup>13</sup> Auch wenn C. Wolff (New Grove D I, S. 816) meint, daß „Bachs Veränderungen und strukturelle Eingriffe bedeutend genug sind ... um Werke dieses Ranges als selbständige Kompositionen gelten zu lassen“.

<sup>14</sup> Boyd, a. a. O. (vgl. Fußnote 7), S. 629. Sogar in dem von W. Fischer sorgfältig betreuten NBA-Band war das Ziel einer praktisch brauchbaren Ausgabe (ungeachtet mancher nicht zu beantwortenden Frage) nur über viele musikalische Ermessensentscheidungen des Herausgebers zu erreichen (vgl. die Einbeziehung des nicht-authentischen Largo-Satzes und Fischers Bemerkungen in NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 86).

Eine der erfolgreichsten Rekonstruktionsmethoden für einschlägige Kompositionen Bachs besteht darin festzustellen, wie gut sich ein bestimmtes Werk auf demjenigen Instrument spielen läßt, für das es ursprünglich geschrieben zu sein scheint.<sup>15</sup> Dies trifft auch für diejenigen Cembalokonzerte zu, die ursprünglich für Oboe mit Begleitung von Streichinstrumenten konzipiert gewesen sein müssen. Wenngleich Rekonstruktionsversuche sich bevorzugt mit vollständigen Kompositionen befassen, ist es doch ratsam, deren Sätze einzeln zu untersuchen, da Bach durchaus Teile aus verschiedenen Kompositionen zu neuen Werken zusammengestellt hat. Darüber hinaus transponierte er die Sätze in unterschiedliche Tonarten. Gegenüber den Cembalofassungen stehen die Violinfassungen beispielsweise einen Ganzton höher,<sup>16</sup> während Orgelkonzerte entweder in der gleichen Tonart verbleiben oder aber ebenfalls einen Ganzton höher stehen. Ein in einer Parallelfassung für Oboe solo überlieferter Einzelsatz steht eine Kleinterz tiefer als die Cembaloversion. Demnach muß jede denkbare Tonart in Betracht gezogen werden.

Wenn untersucht werden soll, wie Bach Oboenfassungen herstellte beziehungsweise aus solchen übertrug, ist auch der Vergleich erhaltener Oboensoli mit zugehörigen Versionen für andere Instrumente von Nutzen, wenngleich derartige Satzpaare nur in geringer Zahl existieren: BWV 156/1 (Cembalofassung: BWV 1056/2), BWV 76/8 (Orgelfassung: BWV 528/1) sowie BWV 8 Fassung I und II.<sup>17</sup> BWV 156/1 steht in F, eine kleine Terz tiefer als BWV 1056/2 und ist weniger reich verziert. In BWV 76/8 steht die Oboe d'amore hier und da eine Oktave tiefer als die entsprechende Orgelstimme in BWV 528/1 (T. 25–29 und 35–40).<sup>18</sup> Die Ursachen für die Transpositionsunterschiede zwischen BWV 8<sup>I</sup> und 8<sup>II</sup> haben wahrscheinlich mit unserem Untersuchungsgegenstand nichts zu tun.<sup>19</sup> Obgleich die wenigen Beispiele für endgültige Schlußfolgerungen nicht ausreichen, legen sie doch die Annahme nahe, daß Versionen für Oboe weniger Verzierungen enthalten als solche für Cembalo und daß Bach Oktavversetzungen für ein legitimes Verfahren bei der Herstellung von Alternativfassungen

<sup>15</sup> In Hinsicht auf Cembalo und Violine ist diese Methode bei den NBA-Rekonstruktionen mit Erfolg angewendet worden, vgl. Fischer, a. a. O. (Fußnote 14), S. 17 ff.

<sup>16</sup> Nach Fischer (a. a. O., S. 12) erklärt sich diese Transposition aus Bachs Gewohnheit, die Violine bis e''' zu führen, während das Cembalo nur bis d''' reichte.

<sup>17</sup> Die wenigen wechselweise für Querflöte oder Oboe bestimmten Werke sind für die vorliegende Untersuchung ohne Bedeutung.

<sup>18</sup> Vgl. U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen–Stuttgart 1975, S. 78–81.

<sup>19</sup> Der Kantatensatz BWV 8/1 liegt in zwei Fassungen vor (BWV 8<sup>I</sup> in E, BWV 8<sup>II</sup> in D). Die spätere Fassung in D ersetzt die Oboi d'amore durch Violinen. Von der Transposition abgesehen, sind beide Versionen praktisch identisch. Die Oboi d'amore in BWV 8<sup>I</sup> stehen eine Quarte höher als die entsprechenden Violinstimmen in BWV 8<sup>II</sup>, und die Artikulation unterscheidet sich in Kleinigkeiten. Die Änderung der Tonart bei BWV 8<sup>II</sup> ist möglicherweise mit Rücksicht auf die Querflöte vorgenommen worden. Jedoch gehört die „ossia“-Anweisung für Querflöte in der ersten Fassung wohl zu einer zweiten Aufführung, für die ein „Flauto piccolo“ (Blockflöte, eine None über der normalen F-Blockflöte im Leipziger Kammer-ton) nicht mehr zur Verfügung stand.

hielt. Andere Fragen lassen sich hingegen nicht beantworten: Ob Fassungen für Oboe in Ermangelung der violin- beziehungsweise cembalotypischen Figuration normalerweise kürzer gewesen sein müssen, ob Unterschiede in der Artikulation bestanden und ob die Oboe das Tutti, speziell am Satzanfang, mitspielte.

Technische Kriterien für eine Zuweisung an die Oboe umfassen Tonart, Umfang, bevorzugte Lage und Art der figurativen Behandlung. Die am besten für die Oboe geeignete Musik des frühen 18. Jahrhunderts bevorzugt nicht zu extreme b-Tonarten und übersteigt selten  $c'''$  (im Unterschied zur Querflöte, die Kreuztonarten bevorzugt und auch die Lage über  $c'''$  ausnutzt). Kompositionen für Violine unterschreiten zumeist den Umfang von Oboe und Querflöte, fordern Doppelgriffe oder große Intervallsprünge. Auf die Oboe deutet  $c'$  als tiefste Note, weil dieser Ton weder von Block- noch von Querflöte erreicht werden kann, während die Violine ihn normalerweise unterschreitet.<sup>20</sup> Von Bedeutung ist auch das Vorkommen von  $cis'$ , weil dieser Ton auf der frühen Oboe praktisch unspielbar ist.

Zu den frühesten Instrumentalsammlungen, die auf die technischen Erfordernisse der Oboe zugeschnitten sind, gehört Georg Philipp Telemanns *Kleine Cammer-Music* (Frankfurt a. M. 1716).<sup>21</sup> In der Vorrede schreibt Telemann:

„[Zu dem Ende habe] den Ambitum so enge / als möglich gewesen / eingeschlossen / zu weit entfernte Sprünge / wie auch bedeckte und unbequeme Tone vermieden / hingegen die brillirenden / und welche von natur an unterschiedenen Orten in dieses delicate Instrument gelegt sind / oft anzubringen gesucht. Hiernächst habe mich in denen Arien der kürzte beflissen / theils um die Kräfte des Spielers zu ménagiren / theils auch / um die Ohren der Zuhörer durch die Länge nicht zu ermüden.“<sup>22</sup>

Für die Beantwortung der Frage, ob eine Komposition der Bach-Zeit der Oboe angepaßt war, ist das moderne Instrument nur bedingt als Maßstab geeignet. Das letztere ist darauf angelegt, die dem älteren Instrument eigenen tonartlichen Grenzen zu überwinden, sein Umfang reicht einen Ton tiefer und etwa eine Oktave höher. Das Klappensystem erlaubt beliebig gebundenes Spiel von Passagen. Der Spieler der modernen Oboe ist nicht gewöhnt, auf die bevorzugte Lage besonders zu achten oder auf schwierige Griffe, die auf dem klappenlosen Instrument des 18. Jahrhunderts systematisch vermieden worden sind.

Die Barockoboe wurde lediglich etwa eine Generation lang gespielt. Deshalb war es erst jetzt möglich, eine Methode zu entwickeln, die überzeugend ihre technischen Charakteristika berücksichtigt. Im Falle von Bachschen Konzerten sollten diese folgendes enthalten:

1. Tonart: Ein ausdrücklich für Oboe geschriebenes Konzert müßte in einer der Standardtonarten stehen, die Bach in den Solopartien seiner Kantaten verwendete (in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit: d-Moll, a-Moll, B-Dur, F-Dur,

<sup>20</sup> Nach Fischer (a. a. O., S. 64) reichen die erhaltenen Violinsoli Bachs von g bis mindestens  $c'''$ .

<sup>21</sup> Vgl. B. Haynes, *Telemann's Kleine Cammer-Music and the four oboists to whom it was dedicated*, in: Musick, March 1986, S. 31–35.

<sup>22</sup> Zum Kontext vgl. M. Ruhnke, *Telemann als Musikverleger*, in: Musik und Verlag, Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968, Kassel etc. 1968, S. 502 ff.

c-Moll, C-Dur, g-Moll, e-Moll, Es-Dur und G-Dur).<sup>23</sup> Zu berücksichtigen sind auch die von Bachs Zeitgenossen für Oboenkonzerte üblicherweise verwendeten Tonarten.<sup>24</sup>

2. Umfang: c' bis d'', ohne cis'.

3. Bevorzugte Lage: die Stimme sollte den Gesamtumfang ausnutzen, doch müßte der „Schwerpunkt“ demjenigen anderer Bachscher Werke ähneln (siehe unten).

4. Oktavwechsel nur in begrenztem Maße auftretend und nicht innerhalb von Sequenzen.

5. Seltenes Auftreten von ungeschickten oder schwierigen Ton- beziehungsweise Griffkombinationen (insbesondere bei Einbeziehung von gis/as in beiden Oktavlagen).

6. Geringes Maß von eine Quarte überschreitenden Intervallsprüngen sowie Wiederholungen von Sprüngen und Arpeggien.<sup>25</sup>

7. Phrasenlängen, die ein Atemholen ermöglichen.

8. Optimaler Zusammenklang: Lage und Tonart der Orchesterstimmen sollten die gegriffene Tonart der Oboe beeinflussen.

9. Allgemeine musikalische Effektivität.

Bei der Suche nach mutmaßlich originären Oboenkonzerten ist grundsätzlich zu unterscheiden zwischen Stücken, die auf diesem Instrument „richtig“ und natürlich erscheinen, und solchen, die sich nur schwer darauf spielen lassen. Wenngleich es sich nicht um leichte Stücke zu handeln braucht (die es bei Bach ohnehin selten genug gibt), kommen unangebrachte technische Anforderungen ebensowenig in Frage.<sup>26</sup>

Gegenüber Umfang und Tonart wird bei der Instrumentenzuweisung die Lage („Tessitura“) oftmals vernachlässigt. Gemeint ist die durchschnittliche Länge der Verwendung jedes Tones innerhalb des Gesamtumfangs. Für Sänger ist die Lage wichtiger als der Gesamtumfang, für Instrumente hat sie ebenfalls eine gewisse Bedeutung. Der merkliche Anstieg der Lage ist dasjenige technische Element, das die Oboenmusik des späten 18. Jahrhunderts am deutlichsten von

<sup>23</sup> D-Dur, b-Moll und f-Moll wurden auch verwendet, jedoch weniger häufig.

<sup>24</sup> Bei 578 mir bekannten Solosätzen (zumeist Konzerten) aus der Zeit vor 1800, ausnahmslos für eine oder zwei Oboen oder Oboi d'amore mit Orchester bestimmt, kommen folgende Tonarten (Griffnotation) vor:

Tonart	B	C	F	G	D	Es	g	d	c	a	e	A	f	b
Anzahl	125	110	97	68	34	34	30	25	24	12	6	5	4	4
%	22	19	17	12	6	6	5	4	4	2	1	1	1	1

Über vier Fünftel stehen in Dur-Tonarten (83%). Die drei in Bachs Kantaten nachweisbaren Instrumentalsätze mit solistisch eingesetzter Oboe stehen in F, g und b (Griffnotation). Vgl. auch Haynes (s. Fußnote 1), a. a. O.

<sup>25</sup> Nicht cembalogemäße Violinfiguration behandelt Fischer, a. a. O., S. 17. Von Bachs Art der Einrichtung für das Cembalo kann normalerweise auch der Spieler der Oboe profitieren.

<sup>26</sup> Hier handelt es sich natürlich teilweise um ein subjektives Urteil. Die Erkenntnisse des vorliegenden Aufsatzes stützen sich auf eigene Erfahrungen im professionellen Umgang mit einer Oboe der Bach-Zeit während der letzten 25 Jahre.

früheren Werken scheidet.<sup>27</sup> Mozarts Oboenquartett KV 370 hat beispielsweise einen um fünf Halbtöne oder eine große Terz höheren Umfangsdurchschnitt als Bachs Kantaten.<sup>28</sup> Demnach gehört die Lage („Tessitura“) ebenfalls zu den wesentlichen Elementen, die bei der Suche nach plausiblen Originalfassungen von Bachs Instrumentalmusik zu berücksichtigen sind.

Während Umfang und Tonart dem bloßen Notentext zu entnehmen sind, läßt sich die Lage eher durch Singen oder Spielen beurteilen, etwa hinsichtlich des Klangcharakters („schrill“, „dunkel“) oder der zugehörigen körperlichen Beanspruchung, insbesondere der Ausdauer. Doch auch eine quantitative Analyse ist möglich, indem man den einzelnen Tönen Zahlen zuordnet, sie mit deren Gesamtlänge multipliziert und dann den Durchschnitt errechnet. Neun Soli für Oboe d’amore aus verschiedenen Kantatensätzen enthalten zum Beispiel die folgenden Töne:

BWV	Zahl	Ton
75/5	14,64	d“
210/8	14,9	d“
213/5	13,5	cis“
8/2	14,9	d“
248 <sup>v</sup> /5	13,8	cis“
243/3	12,9	c“
92/8	15,4	d“
115/2	14,2	cis“
69/5	15,82	es“

Ein zehntes Werk, der Eingangssatz von Kantate 124, der von allen erhaltenen Sätzen einem Konzert für Oboe d’amore am nächsten kommt, bringt für d“ den Wert 14,81. Als Durchschnittswert für alle zehn Sätze ergibt sich 14,59 (zwischen cis“ und d“).<sup>29</sup>

Die Oboe d’amore verwendete Bach in seinen Vokalwerken fast ebenso häufig solistisch wie die normale Oboe. Der Fingersatz ist bei beiden Instrumenten identisch, so daß Konzerte ohne weiteres zwischen beiden Instrumenten austauschbar sind.<sup>30</sup> Allerdings müssen die Orchesterstimmen bei einem Wechsel von der Oboe zur Oboe d’amore eine Kleinterz tiefer gesetzt werden.

<sup>27</sup> Ein Anstieg in Richtung auf Kreuztonarten ist ebenfalls festzustellen. Vgl. B. Haynes, *The oboe solo before 1800: a survey*, in: *Journal of the International Double Reed Society* 17, Juli 1989, S. 10.

<sup>28</sup> Nach dem weiter unten beschriebenen Verfahren zur Bestimmung der Lage („Tessitura“) betragen die Werte des Quartetts 19,82, 19,45 und 19,0; der Gesamtdurchschnitt der drei Sätze beträgt 19,32, etwas höher als fis“. Zu Daten für die Kantaten vgl. weiter unten.

<sup>29</sup> Zur Ermittlung dieser Zahl mußten über 8000 Einzelnoten gezählt werden.

<sup>30</sup> Gelegentlich, jedoch zumeist bei Unisono-Führung mit Streichinstrumenten, schreibt Bach der Oboe d’amore Töne vor, die außerhalb des Normalumfangs der C-Oboe liegen (vgl. die Bemerkungen zu BWV 1053 weiter unten). Von den Soli für die Oboe d’amore reichen 67,3% nicht höher als (gegriffen) c“, nur 9,1% nutzen d“ in bestimmtem Umfang und 2 (BWV 115/2 und 201/9) überschreiten d“.

Demnach ist bei einer Rekonstruktion zwischen zwei möglichen Tonarten zu entscheiden, wobei Umfang und Klang der Begleitung den Ausschlag geben.

Hans Oskar Koch verzeichnet verschiedene Vorkommen einer Oboe in A in Deutschland, beginnend mit 1717.<sup>31</sup> Dies trifft mit dem Zeitraum zusammen, in dem verschiedene Konzerte Bachs entstanden sein dürften. Eine Oboe in A (Hautecontre de hautbois) war in Frankreich schon im 17. Jahrhundert bekannt.<sup>32</sup> Möglicherweise begegnete Bach einem derartigen Instrument im Zusammenhang mit der Verwendung von Blasinstrumenten in französischer Stimmung, also in Weimar und vielleicht in Köthen.<sup>33</sup> Die Oboe d'amore scheint eine deutsche Abart des Hautcontre de hautbois mit einer einen Halbton höheren Stimmung im „Cammerton-A“<sup>34</sup> zu sein, ausgestattet mit einem „Liebesfuß“, einer birnenförmigen Stürze. (Beide Instrumente dürfte die gleiche funktionelle Beziehung verbunden haben wie die beiden in F stehenden Instrumente Taille de hautbois und „Oboe da caccia“: Die erstgenannte Bezeichnung betrifft das im Ensemble spielende Instrument, für das letztgenannte Instrument schrieb Bach seine Soli für F-Oboe).<sup>35</sup> Aus der – bislang nicht berücksichtigten – Existenz des Hautcontre de hautbois ergibt sich, daß deutsche Kompositionen für eine Oboe in A nicht notwendigerweise die Oboe d'amore verlangen.<sup>36</sup>

Viele Sätze aus den Cembalokonzerten können auf der Oboe gespielt werden, doch aus Umfangsgründen gelingt dies bei einigen nur, wenn Sequenzen entweder im Solopart oder in der Begleitung umgebrochen werden. Obgleich dies häufig musikalisch akzeptabel erscheint, können derartige Sätze nicht originaliter für Oboe geschrieben sein. Weitere Sätze können aus technischen Gründen nicht auf der Oboe gespielt werden; entweder ist der geforderte Umfang zu groß oder das Passagenwerk ist uncharakteristisch. Aus den

<sup>31</sup> H. O. Koch, *Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Dissertation, Heidelberg 1980, S. 62 ff. Der früheste datierbare Nachweis stammt von Dezember 1717 und betrifft Christoph Graupners Kantate „Wie wunderbar ist Gottes Güt“ (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, *Mus. Ms. 425/3*). Obwohl aus dem Kontext zu schließen ist, daß es sich wohl um eine der frühesten Oboi d'amore handelte, wird das Instrument nur „Hautbois“ genannt. Möglicherweise wurde die Stimme vom Konzertmeister Johann Michael Böhm (um 1685 bis nach 1753; Telemanns Schwager) gespielt, einem der führenden deutschen Oboenbläser mit engen Verbindungen nach Leipzig (vgl. Haynes, s. Fußnote 21, S. 33). Eine 1719 datierte Oboe d'amore aus der Werkstatt von Gottfried Bauermann (Leipzig) besitzt das Musikhistoriska Museet in Stockholm.

<sup>32</sup> Einen Aufsatz hierüber bereitet Marc Ecochard vor. Vgl. auch *Early Music*, Februar 1990, S. 97 (Rebecca Harris-Warrick).

<sup>33</sup> Vgl. B. Haynes, *Johann Sebastian Bach's pitch standards: the woodwind perspective*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society*, 1985, S. 97.

<sup>34</sup> Etwa A = 410 Hz. Von den erhaltenen Oboi d'amore weist keine eine tiefere Stimmung auf.

<sup>35</sup> Vgl. R. Dahlqvist, *Taille, oboe da caccia and corno inglese*, in: *The Galpin Society Journal* 26, 1973, S. 58–71.

<sup>36</sup> Koch, a. a. O. (vgl. Fußnote 31), S. 63.

letztgenannten Gründen scheiden folgende Werke und Sätze aus: BWV 1044, 1052, 1054,<sup>37</sup> 1056/1, 1057, 1058,<sup>38</sup> 1061, 1062, 1063/1 und 3 sowie 1064.<sup>39</sup> Die verbleibenden Konzerte sind verschiedentlich Gegenstand von Rekonstruktionsversuchen gewesen; sie werden nachstehend betrachtet.

### BWV 1053

Die drei Sätze dieses Konzerts existieren auch in Orgelfassung als Bestandteile von zwei Kantaten (BWV 169 und 49), die 1726 im Abstand von zwei Wochen erstmals aufgeführt worden sind.<sup>40</sup> Der Umfang des Soloparts reicht in der Kantatenfassung von *fis bis cis'''*, doch wenn zwei besonders tief liegende Passagen ausgenommen werden (hierzu weiter unten) reduziert er sich auf *h-cis'''*, liegt also einen Halbton unter dem Standardumfang der Oboe der Bach-Zeit (*c'-d'''*). Eine Transposition von D nach Es liegt also nahe.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Aufgrund der überlieferten Solostimmen für Violine bzw. Cembalo ist eine Rekonstruktion für Oboe in C/a möglich. Das Ergebnis ist jedoch zweifelhaft, weil viele Änderungen erforderlich werden und die Streichinstrumente einen Ganzton tiefer als die Cembaloversion beziehungsweise eine große Terz tiefer als diejenige für Violine sehr matt klingen.

<sup>38</sup> Mit kleinen Veränderungen lassen sich die beiden ersten Sätze auf der Oboe in g und B gut spielen. Zumeist kann man sich dabei auf die Cembalofassung stützen, doch zuweilen ist auch die Violinversion von Nutzen. Die tiefe Lage der Streicherstimmen verbietet eine Verwendung der Oboe *d'amore* anstelle der Oboe. Angesichts der Zahl notwendiger Änderungen ist unwahrscheinlich, daß die beiden Sätze originaliter für Oboe bestimmt waren. Der dritte Satz läßt sich in keiner Tonart auf der Oboe spielen.

<sup>39</sup> Fischer votiert überzeugend für die Echtheit des Werkes, geht aber von der Wahrscheinlichkeit aus, daß es sich bei der Fassung für drei Cembali um eine Transkription handelt (a. a. O., vgl. Fußnote 6, S. 108 ff.). Eine Besetzung mit drei verschiedenen Soloinstrumenten (darunter eine Violine) wird hierdurch jedoch nicht ausgeschlossen. Die Soli der ersten Stimme sind länger und virtuoser als die der beiden anderen, so daß an eine unterschiedliche Besetzung der drei Soloinstrumente zu denken ist. Geht man von Fishers Rekonstruktion für drei Violinen aus, so wäre der erste Satz in C mit Violine, Block- oder Querflöte und Oboe praktikabel (Fischer erwähnt einen derartigen Versuch von Helmut Winschermann, der alle drei Sätze umfaßt und auch als Schallplatteneinspielung vorliegt). In Satz 2 (a-Moll) wäre die erste Solostimme gut auf der Querflöte auszuführen, während die zweite und dritte für Oboe und Violine bestimmt sein könnten. Das Hauptthema des dritten Satzes (in C und unter Berücksichtigung der Fugeneinsätze im Quintabstand) überschreitet den Umfang der Oboe und ist daher in keiner Tonart ausführbar. Damit werden die genannten Instrumente als Originalbesetzung in Frage gestellt. Und obwohl die Cembalofassung in C überliefert ist (die auf den Orchesterpart mehr Rücksicht nimmt als die zu hoch liegende Version in D) erheben sich angesichts einer Unisonosequenz (Satz 2, T. 33, wo die Violinen in D bis f hinabsteigen; vgl. Fischer, a. a. O., S. 114f.) Zweifel an C als Originaltonart.

<sup>40</sup> 20. Oktober und 3. November, vgl. BC A 143 und A 150.

<sup>41</sup> Die Tonart erwägen Engel (S. 337), Neumann (S. 76, 179) sowie Siegele (S. 142; die Tonart F für Querflöte erscheint unglaubwürdig). Für Oboe liegen zwei Rekonstruktionen vor. Die von Joshua Rifkin besorgte steht in Es und existiert in einer Einspielung mit Stephen Hammer (zusammen mit Rekonstruktionen von BWV 1055 und 1059, vgl. weiter unten), die von Hermann Töttcher (Hamburg 1955) wählt als Tonart F und

Der zweite Satz läßt sich auf der Oboe in c-Moll oder in d-Moll gut ausführen. Die beiden schnellen Sätze hingegen erweisen sich in Es-Dur als nicht instrumentengerecht. Im ersten Satz kommen ungeschickte Griffkombinationen vor, und zwar im ersten Solo, T. 12, 22, 62–63, 69, 74–80, 88–89 und öfter. Im dritten Satz kommt in T. 55 der Ton b (kleine Oktave) vor,<sup>42</sup> und die schnellen chromatischen Gänge in T. 161–175 und 243–258 lassen sich gerade in dieser Tonart auf einem Blasinstrument schlecht ausführen. Mithin sind diese Sätze nicht originaliter für Oboe in dieser Tonart geschrieben. Es-Dur war keine für Oboenkonzerte des 18. Jahrhunderts übliche Tonart,<sup>43</sup> und Bach benutzte sie selten für seine Oboenpartien (in weniger als 5%).<sup>44</sup> Die historischen Gründe für eine Verwendung der Tonart Es-Dur sind insgesamt nicht überzeugend,<sup>45</sup> und die technischen Anforderungen sind für mich als Spieler suspekt.<sup>46</sup>

Als einzige Möglichkeit verbliebe F-Dur, womit die spezifischen Schwierigkeiten des Spiels in Es-Dur behoben wären und auch eine größere Freiheit des Klanges erzielt würde. Auf der Oboe ist aber auch das Spiel in F keineswegs ideal, und im Vergleich zu anderen – unbearbeiteten – Oboensoli in Bachs Werken erscheint der Solopart hoch und schrill. Gegenüber dem klanglichen Reichtum der in der Kantatenfassung in D spielenden Streicher fällt die Fassung in F merklich ab.

Während die Verwendung einer normalen Oboe in F nur eine unbefriedigende Lösung darstellt, klingt die eine Kleinterz tiefer stehende Oboe d'amore überzeugend. Der Orchesterpart stünde dann in D, h und D gegenüber D, h und E in den Kantatenfassungen. Zudem spielt die Oboe d'amore in den beiden schnellen Sätzen ohnehin eine wesentliche Rolle.<sup>47</sup>

---

stützt sich auf die überlieferten Kantatenfassungen. Auch hier liegt eine Einspielung vor (Paul Goodwin mit dem King's Consort).

<sup>42</sup> Dieser Ton kann ohne weiteres eine Oktave höher gespielt werden. Fischer (a. a. O., S. 135) lehnt wegen dieser Note eine Originalfassung für Oboe in Es ab, während Siegele (S. 142) annimmt, daß die Passage im Original eine Oktave höher stand. In F würde aus dem b ein dem Oboenumfang angemessenes c'.

<sup>43</sup> Sie ist in 34 Werken nachzuweisen (Haynes, a. a. O., vgl. Fußnote 1).

<sup>44</sup> Erhalten sind 11 Soli in Es (Grifnotation): 8 für Oboe, 2 für Oboe d'amore und 1 für Oboe da caccia (Haynes, a. a. O.).

<sup>45</sup> Im Begleittext seiner Einspielung meint Rifkin, daß BWV 169/1 und 5 einer eine Stufe höher stehenden Vorlage entstammen. Dies würde auf D, nicht auf Es deuten, denn die Orgelstimme steht mit Rücksicht auf die Chortonstimmung in C, die übrigen Stimmen in D (vgl. Siegele, a. a. O., S. 137, sowie L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group*, Cambridge/MA 1987, S. 67). Kopierversen sind zwar aufschlußreich für die Feststellung einer unmittelbar vorausgehenden Schicht, müssen jedoch nicht den Originalzustand belegen. Wenn Bach ein Stück einmal bearbeitet hat, kann er dies ebensogut mehrmals getan haben.

<sup>46</sup> Diese – wenngleich persönliche – Auffassung geht auf den (in Fußnote 26 schon erwähnten) 25jährigen Umgang mit originalen und transkribierten Bachschen Oboenpartien auf einem Instrument der Zeit zurück.

<sup>47</sup> Die „Oboen“-Stimmen in BWV 169/1 sind eher für Oboi d'amore als für Oboen in C bestimmt; vgl. B. Haynes, *Questions of tonality in Bach's cantatas: the woodwind perspective*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society*, 1986, S. 53.

Der Schlußsatz steht in beiden erhaltenen Fassungen in E.<sup>48</sup> Wird er einen Ganzton tiefer versetzt, unterschreitet die Violine dreimal das g (T. 223, 224 und 235). Doch diese Stellen können ohne weiteres eine Oktave höher versetzt werden.<sup>49</sup> In der Orgelfassung hatte Bach die tiefe Lage gewählt, weil eine Oboe d'amore den Part der ersten Violine mitspielt und bis zum gegriffenen f''' geführt worden wäre. In der Cembalofassung, ohne den Zwang der mitgehenden Bläserstimme, formte er diesen Abschnitt in einer leichteren, luftigeren Weise um, beließ ihn jedoch begreiflicherweise in der tieferen Oktavlage, um den Cembaloklang nicht zuzudecken (eine Rücksichtnahme, die bei einem Oboe-d'amore-Solo nicht erforderlich wäre).

Bei Versetzung nach F kommt in BWV 169/1 ein Ton vor (T. 111), der den Normalumfang der Oboe in der Höhe überschreitet. Die Cembalofassung enthält diese Note nebst den ersten Noten des ersten und zweiten Viertels eine Oktave tiefer, ohne daß der Tastenumfang dies nahelegte. Die Cembalofassung dürfte also auf ein Original zurückgehen, bei dem – wie bei der Oboe d'amore erforderlich – die Grenzen der höchsten Lage berücksichtigt wurden.<sup>50</sup> Die Orgelversion derselben Stelle kann deshalb als Bearbeitung gelten.<sup>51</sup> In Satz 2 (T. 22) der Orgelfassung ist der Solopart zu tief für Oboe in d oder c.<sup>52</sup> Jedoch steht die Cembalofassung, in der T. 15–22 fehlen, nach Siegele (S. 139f.) dem verlorenen Original näher als der Kantatensatz.<sup>53</sup>

In Satz 1 enthalten T. 13–14, 23–24 und 66–67 selbständige (wenngleich unbedeutende) Stimmen für die Bläser; in einer Rekonstruktion sollten diese Stellen den Streichinstrumenten übergeben werden.<sup>54</sup>

<sup>48</sup> Da die Orgel im Chorton stand, ist sie in der autographen Partitur in D notiert, die anderen Stimmen in E (vgl. Dreyfus, a. a. O., s. Fußnote 45, S. 64). Sollte ein originaler Solopart in D die wirkliche Ursache darstellen?

<sup>49</sup> Damit würden die Violinen hier die größte Höhe erreichen, was auf die Annahme einer Originalfassung in D einen Schatten wirft. Aufgewogen wird dies durch die gute Spielbarkeit des Satzes in ebendieser Tonart sowie durch das Fehlen einer überzeugenden Alternative.

<sup>50</sup> Das e''' ist nicht sicher zu erreichen, doch enthält die Orchesterstimme Oboe d'amore der Orgelfassung BWV 49/1 diese Note (Griffnotation) mehrmals, wenngleich im Unisono mit den Violinen. Töttcher nahm deshalb diese Note in seine Edition des Konzerts (nach F transponiert, wie oben bemerkt) auf, scheint hierbei jedoch eher an die problemlose Spielweise des modernen Instruments gedacht zu haben. Der Satz BWV 49/1 gehört zu den am höchsten liegenden Stücken Bachs für Oboe d'amore; vielleicht erklärt sich die Verwendung dieses Instruments durch die Herkunft des Satzes aus einem Oboe-d'amore-Konzert.

<sup>51</sup> Verschiedene hier erwähnte Anzeichen stützen Siegeles Annahme (a. a. O., S. 137), daß beide Fassungen auf eine gemeinsame Wurzel zurückgehen dürften.

<sup>52</sup> Fischer und Siegele geben den Umfang des zweiten Satzes irrtümlich mit h-h'' an. Die tiefste Note der Solostimme ist fis.

<sup>53</sup> Hier wäre es auch möglich, den Gesangspart zu benutzen, da er eine abweichende Lesart gibt, die – bezogen auf d-Moll – nur bis c' hinabreicht und also den Oboenumfang einhält. Doch ist dies wenig überzeugend, da die Orgelstimme dem Originalthema folgt und sich dabei in die tiefere Lage begibt.

<sup>54</sup> Entgegen BG muß in der Stimme Violino II die 2. Note in T. 87 h (nicht cis) heißen. Nach unserer Erfahrung paßt eine Rekonstruktion für Oboe d'amore mit dem

## BWV 1055

In einer überzeugenden Argumentation ist dargelegt worden, daß BWV 1055 ursprünglich für Viola gesetzt war.<sup>55</sup> Wenn jedoch das Original für Oboe d'amore bestimmt war (wie jetzt allgemein angenommen wird),<sup>56</sup> enthielt es wahrscheinlich nicht denselben Mittelsatz.

Nach neueren Überlegungen soll das Konzert 1721 entstanden sein.<sup>57</sup> Die ersten Soli für Oboe d'amore, die Bach in Leipzig<sup>58</sup> für seinen ersten Oboer Johann Caspar Gleditsch (1684–1747) schrieb, weisen jedoch keine derartigen uncharakteristischen technischen Anforderungen auf wie das Konzert in der derzeit bekannten rekonstruierten Gestalt.<sup>59</sup> Diese technischen Anomalien erfordern eine Erklärung.

Als in den 1930er Jahren eine erste Rekonstruktion versucht wurde, war die authentische Oboe d'amore der Bach-Zeit zwar noch unbekannt; doch auch bei allen anderen derzeit erreichbaren Rekonstruktionen ist das Instrument mit seiner bevorzugten Lage („Tessitura“) und den Griffmöglichkeiten nicht als Korrektiv berücksichtigt worden.<sup>60</sup> Die in NBA publizierte Rekonstruktion überschreitet in der Höhe einige von Bachs Oboe-d'amore-Soli nicht, obwohl lediglich ein Drittel (18) von 55 Soli tatsächlich so hoch reichen.<sup>61</sup> Das wiederholte Auftauchen von schwer spielbaren Einzeltönen und Passagen legt jedoch die Frage nahe, ob Bach dem Solisten mutwillig Stolpersteine in den Weg gelegt haben soll. Die ungeschickte

Cembalocontinuo besser in den Außensätzen zusammen, als in dem langsamen Mittelsatz. Arnold Mehl hat Rekonstruktionen dieses Konzerts in Es (für Oboe) und in D (für Oboe d'amore) veröffentlicht.

<sup>55</sup> W. Mohr, *Hat Bach ein Oboe-d'amore-Konzert geschrieben?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133, 1972, S. 507f.

<sup>56</sup> Schulze (vgl. Fußnote 8), S. 13, sowie W. Breig, *Zur Chronologie von Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen*, *AfMw* 40, 1983, S. 80, und die Rekonstruktion von Wilfried Fischer in NBA VII/7.

<sup>57</sup> Schulze, a. a. O., S. 15. Angesichts der hier gestellten Fragen erscheint Breigs Zutrauen zu Schulzes Hypothesen unangebracht, wenn er diese als einen von zwei „Stützpfählern einer Werkchronologie“ benutzt.

<sup>58</sup> In den Kantaten BWV 75 (Mai 1723), 76, 24, 147, 136 (Juni), 95 (September), 148 (September?), 60 (November) und 64 (Dezember). Vgl. Dürr *Chr* 2, S. 57–64.

<sup>59</sup> Die meisten vorhandenen Bachschen Solosätze für Oboe, Oboe d'amore und Oboe da caccia scheinen für Gleditsch maßgeschneidert zu sein, der damit fraglos seine meisterliche Beherrschung aller Oboeinstrumente beweisen konnte. In der Geschichte dieses Instruments können sie als das größte Denkmal für das Können eines einzelnen Oboenspielers gelten.

<sup>60</sup> Vgl. Breig, S. 83. Nach meiner Kenntnis fanden die ersten Versuche, auf einer barocken Oboe d'amore zu spielen, um 1970 statt, gerade als die NBA-Rekonstruktion des A-Dur-Konzerts erschien.

<sup>61</sup> Elf Stücke verwenden das d''' in gleicher Länge wie die einzelnen Sätze der NBA-Rekonstruktion. Die Lage („Tessitura“) der drei Sätze ist mit 15,0, 15,1 und 15,9 zu beziffern; der Durchschnitt beträgt 15,4.

Führung in Satz 3, T. 29 (Eintritt des ersten Solos), ist beispielsweise kaum zu akzeptieren.<sup>62</sup>

In den Ecksätzen lassen sich die meisten einschlägigen Probleme durch einige verständliche Vereinfachungen und Oktavversetzungen lösen.<sup>63</sup> Für das *Larghetto* zeichnet sich jedoch keine einfache Lösung ab. Hinsichtlich des Umfanges ließe es sich – eingezwängt in das Prokrustesbett *fis-Moll* – schon spielen. Doch der empfindungsvolle, delikate Satz enthielte in dieser Tonart mehrmals den Spitzenton (gegriffen) *d'''*. Dies ist als Warnsignal zu werten, da dieser Ton niemals völlig sicher anspricht.<sup>64</sup> Ähnlich schreibt Siegele (S. 142) über die Oboe, daß

„in den überlieferten Konzerten Bachs eine solistisch behandelte gewöhnliche Oboe nirgends *d'''* überschreitet und diesen Ton selbst nur selten erreicht“.

Demnach ist es unwahrscheinlich, daß Bach bei der Komposition eines Solowerkes für ein neuerfundenes Instrument wie die Oboe *d'amore* ein solches Risiko eingegangen wäre. Zugebenermaßen muß sich die Oboe *d'amore* (ein Mezzosopran-Instrument) in ungewohnter Höhenlage bewegen, wenn sie unisono mit der Violine geführt wird, doch hat dies für ein originaliter konzipiertes Solo nichts zu bedeuten.<sup>65</sup>

Welche Veränderungen könnte Bach bei der Bearbeitung für Cembalo vorgenommen haben? Möglichkeiten für Oktavumbrüche lassen sich schwer finden. Ein bemerkenswertes Charakteristikum des Satzes ist der extreme Lagenwechsel zwischen erstem und zweitem Teil (bis beziehungsweise ab T. 23).<sup>66</sup> Vielleicht sind die beiden Teile getrennt entstanden; ändert man die Oktavlage des einen, paßt der Gesamtumfang besser zusammen. Allerdings paßt keine der dem harmonischen Aufbau des Satzes angemessenen Tonarten zur Oboe *d'amore*. Andererseits besteht keine Notwendigkeit zu der Annahme, daß alle drei Sätze des Konzerts in dessen Frühform(en) zusammengehört haben. Bei einigen

<sup>62</sup> Die Vereinfachung dieses Taktes durch Rifkin und Breig (aufgrund einer Lesart des Cembaloautographs) beseitigt diese Schwierigkeit. Aber die gesamte Passage kann auch tiefoktaviert werden, wodurch sie dem eindrucksvollen tiefen Beginn des ersten Satzes entspricht.

<sup>63</sup> Im ersten Satz können T. 59–65 tiefergelegt werden. T. 62 müßte T. 54 entsprechen, doch sollten *dis* sowie die letzten vier Noten der Phrase wieder nach oben geführt werden. Das *e''* in T. 39–40 kann tiefer, wie in der Cembalofassung, gespielt werden.

<sup>64</sup> *d'''* sowie *cis'''* gehören zu einem eigenen Register, das auf dem 2. Partialton des tiefen *g'* basiert. Nur wenn das oberste Griffloch teilweise und exakt bis zu einem bestimmten Grad geöffnet wird und so wie die Oktavklappe bei einer modernen Oboe wirkt, sprechen sie richtig an. Die Leichtigkeit der Ansprache dieser beiden Töne hängt davon ab, wie sie erreicht werden: erfolgt es stufenweise, können sie gebunden werden, geschieht es im Sprung (wie hier üblich), ist das Ergebnis weniger sicher.

<sup>65</sup> In dem oben für BWV 1053/1 und 3 vorgeschlagenen Oboe *d'amore*-Part kommt *d'''* mehrfach vor, doch läßt es sich im gegebenen technischen und musikalischen Kontext sicherer spielen und erzielt so mehr Glaubwürdigkeit.

<sup>66</sup> Die erste Stimme reicht nicht tiefer als bis zum *fis'*, die zweite nicht höher als bis zum *h''*. Der Lagenunterschied („Tessitura“) zwischen beiden Stimmen erstreckt sich auf 6 Halbtöne (17,1 zu 12,3 = *e''* zu *h'*).

anderen Cembalokonzerten Bachs handelt es sich nachweislich um Pasticcii. Einen Alternativsatz in fis-Moll, der BWV 1055/2 an Schönheit vielleicht noch übertrifft, könnte das Adagio BWV 249a/2 aus der „Schäferkantate“ beziehungsweise dem Oster-Oratorium bereitstellen.

Dieser Satz liegt in einer Version für Oboe und Streichinstrumente vor, doch bedarf die ungewöhnliche (und von Bach sonst für Oboe nicht verwendete)<sup>67</sup> Tonart h-Moll einer Erklärung durch die Annahme einer verlorenen Frühfassung. Die Entstehungsgeschichte der „Schäferkantate“ ist teilweise noch ungeklärt; es könnte sich um eine Bearbeitung nach älteren Bestandteilen handeln.<sup>68</sup> Das Adagio muß auf jeden Fall in (gegriffenem) a-Moll gestanden haben, da es in dieser Tonart auf der Oboe viel bequemer zu spielen ist. Unter diesem Aspekt läßt es sich überzeugender als Mittelsatz des Oboe-d'amore-Konzerts denken als der fis-Moll-Satz BWV 1055/2.<sup>69</sup>

Ungeachtet der unbestreitbaren Verdienste der Rekonstruktion in NBA, die auf Originalquellen sowie einer sorgfältigen Untersuchung von Bachs Bearbeitungsverfahren basiert, ist diese im Blick auf die Artikulation des Oboenparts nicht überzeugend. Bei Übernahme aus einer Cembalofassung läßt sich dies nicht vermeiden. Wie Fischer anmerkt, läßt sich durch den Gebrauch der Zunge auf der Oboe eine Nuancenvielfalt der Artikulation ebenso erreichen, wie unterschiedliche Effekte in verschiedenartigen Registern und Zusammenhängen. Da überdies eine ganze Skala von dynamischen Feinheiten auf einer Einzelnote möglich ist, braucht die Artikulation sich nicht mit der simplen Notwendigkeit zu befassen, durch Bindungen den Eindruck von starken und schwachen Noten zu erwecken. Eine Gleichsetzung von Oboen- und Cembaloartikulation ist demzufolge unrealistisch.<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Stücke für Oboe in h-Moll sind außerordentlich selten; von 843 Oboenkonzerten aus dem 18. Jahrhundert benutzt nur ein einziges diese Tonart (Schloß Herdringen, Biblioteca Fürstenbergiana; Komponist unbekannt). Haynes, a. a. O. (vgl. Fußnote 1).

<sup>68</sup> NBA II/7 Krit. Bericht (P. Brainard, 1981), S. 55.

<sup>69</sup> Angesichts ihres geringen Ambitus können die Streicherstimmen von BWV 249a ohne Veränderungen eine Quarte tiefer gespielt werden. Da der Satz – um auf das A-Dur des Schlußsatzes hinzuleiten – somit nicht wie vorliegend in Cis-Dur, sondern in fis-Moll oder E-Dur zu enden hätte, müßten die beiden letzten Takte verändert werden. Hinsichtlich Artikulation und Verzierungen paßt die spätere Flötenversion weniger natürlich zur Oboe d'amore als die frühere Fassung.

<sup>70</sup> Beispielsweise wird Legatospiel auf der Oboe allgemein am besten für sanfte Passagen verwendet, im Gegensatz zu Blockflöte oder Cembalo. Um einige Beispiele für unangemessene Artikulation anzuführen: In Satz 1 bewirkt die Bindung in T. 28 (2. und 4. Viertel) und anderwärts eine Akzentuierung des 2. Sechzehntels und damit eine – in einem schnellen Satz – nicht hierher gehörige und irreführende Synkopierung. In T. 32 ist die Bindung von größerer Wirkung auf dem Ornament selbst, also lediglich der 7.–9. Note. In Satz 2, T. 4, kann die letzte Note (gegriffen d<sup>7</sup>) nicht gebunden werden. (Als die Oktavklappe für die Oboe im frühen 19. Jahrhundert erfunden wurde, nannte man sie „Schleifklappe“ und verwendete sie zuerst für Aufwärtsbindungen; vgl. B. Haynes, *Oboe fingering charts, 1695–1816*, in: *The Galpin Society Journal*, Mai 1978, S. 79). Gleiches gilt für Satz 2, T. 11, 5. und 14. Note, T. 13, 6. Note, T. 26, 16. Note, T. 27, 6. Note, T. 28, 6. Note, und T. 31, 21. Note. Der Abwärtssprung in Satz 2, T. 13, 7. Note,

Einige Artikulationsangaben in der Rekonstruktionsfassung sind per analogiam aus der Stimme der ersten Violine übernommen worden.<sup>71</sup> Das Verhältnis von Violin- und Oboenartikulation in Bachs Musik ist bisher nicht systematisch erkundet worden, doch lassen sich in den Vokalwerken viele Beispiele für unterschiedliche Behandlung beider Instrumente im Unisonospiel finden. So überrascht es nicht, daß die Artikulation in der NBA-Rekonstruktion für die Oboe d'amore teilweise nicht brauchbar ist (man wüßte gern, ob Artikulationsangaben bei Bach direkt auf Bogenführung beziehungsweise Gebrauch der Zunge zielen oder aber in erster Linie die Phrasierung kennzeichnen).

Wenn die drei genannten Sätze ein Konzert in A – fis – A ergeben, könnten sie ebenso auf einer normalen Oboe in C – a – C gespielt werden. Allerdings stehen die Begleitstimmen in der A-Dur-Version schon vergleichsweise hoch und würden dann unspielbar werden, und eine Transposition um eine Sexte nach unten kommt auch nicht in Frage.

### BWV 1056

Ulrich Siegele und Wilfried Fischer haben gezeigt, daß es sich bei BWV 1056 um ein Pasticcio handelt. Der erste Satz war ursprünglich für Violine bestimmt,<sup>72</sup> doch aus undurchsichtigen Gründen wird dies auch für den dritten Satz allgemein angenommen.

Von allen einschlägigen Sätzen bietet jedoch gerade dieser ein schlagendes Beispiel für eine ursprüngliche Oboenfassung, ebenfalls in g-Moll.<sup>73</sup> Mit nur geringfügigen Änderungen gegenüber der Cembaloversion ist eine bequeme und überzeugende Darbietung auf der Oboe möglich. Zwar ist der Umfang der Cembaloobersstimme (b bis des''') für die Oboe zu groß, doch sind nach Siegele (S. 130) im Autograph der Cembalobearbeitung verschiedene Oktavversetzungen zu beobachten; eine Hochoktavierung kommt T. 165–167 vor. Ohne Beeinträchtigung des musikalisch Gemeinten kann T. 165–183 eine Oktave tiefer gespielt werden, wodurch der Satz sich mit Leichtigkeit dem Oboenumfang (c'–c''') anpaßt.

Satz 2 desselben Konzerts ist als Oboensolo in F überliefert (BWV 156/1); auf der Oboe ist er auch in G und B bequem spielbar.<sup>74</sup> Satz 1 überzeugt auf der

wird besser abgesetzt. Bögen über nicht weniger als 12 Noten in Satz 2 wären eher als Phrasierung denn als eigentliche Artikulation zu deuten. Zahlreiche Bindungen ließen sich mit Gewinn hinzufügen, insbesondere im Schlußsatz.

<sup>71</sup> Möglicherweise aus der autographen Partitur. Die Originalstimmen standen für die Rekonstruktion in NBA VII/7 nicht zur Verfügung (Wolff, vgl. Fußnote 4, S. 170).

<sup>72</sup> NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 81 ff. Auf S. 84f. Fischers überzeugende Schlußfolgerung, daß Satz 2 der Cembalofassung nicht zu der originalen Violinversion gehörte. Vgl. auch Siegele, S. 129f.

<sup>73</sup> Zwingende Beweise sprechen dafür, daß die Cembalofassung von Satz 1 von g nach f transponiert worden ist. Vgl. NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 86, sowie Siegele, S. 129. Vielleicht nahm Bach die Transposition vor, um die Streichinstrumente zu dämpfen und so dem Cembalo hinsichtlich der Balance einen Vorteil zu verschaffen, was bei einer Oboe unnötig gewesen wäre.

<sup>74</sup> Wenngleich nach Siegele (S. 130) die Streicherstimmen in B-Dur zu hoch zu stehen kommen.

Oboe nicht; in g enthält er einige lästige Oktavumbrüche sowie uncharakteristisches Passagenwerk.<sup>75</sup> Satz 3 kann auch auf der Oboe d'amore gespielt werden (klingend e-Moll). Da aber die Streicherstimmen in der f-Moll-Cembalofassung bereits bis g hinabführen, müßte für eine e-Moll-Version der Streichersatz neu konzipiert werden, was angesichts der Menge notwendiger Veränderungen nicht zu akzeptieren ist.

Merkwürdigerweise läßt sich für den eindeutig der Oboe zuzuweisenden Satz 3 keine Ergänzung ermitteln, die zusammen mit ihm die Rekonstruktion eines vollständigen Konzerts ergäbe.

### BWV 1059

Das Fragment BWV 1059 war für Cembalo, Oboe und Streicher gedacht.<sup>76</sup> Es entspricht dem ersten von zwei Kantatenvorspielen mit Organo obligato in Kantate BWV 35 („Geist und Seele wird verwirret“), von denen angenommen wird, daß es sich um die Ecksätze eines Konzerts handelt.<sup>77</sup>

Mindestens zwei verschiedene Rekonstruktionen für Oboe und Streicher liegen bereits vor.<sup>78</sup> Doch bei Verwendung einer einzelnen Oboe vermag der Solopart nicht zu überzeugen. Erstens erscheint er als Dialog von zwei verschiedenen Stimmen („Geist und Seele“?). Zweitens entsprechen manche Passagen der Oboentechnik, andere wieder nicht; manche Soli in Satz 1 wirken auf der Oboe ungeschickt, und der letzte Satz hält nirgends inne, was für Bachs Behandlung von Blasinstrumenten untypisch erscheint.<sup>79</sup>

Der Kopftitel von BWV 1059 bezeichnet die Funktion der Oboe nicht eindeutig. Das Konzert könnte für Cembalo und Begleitung (einschließlich einer Oboe) gemeint sein, für Solo-Cembalo und -Oboe mit Begleitung oder sogar für Cembalo oder Oboe. Die erste Möglichkeit hat wenig für sich, da die Oboe ebensogut wegbleiben könnte und das Konzert dann den übrigen Cembalokonzerten entsprechen würde. Anderenfalls würde sich das Problem der Balance zwischen Cembalo und Begleitung unnötigerweise weiter verschärfen. Die Möglichkeiten der Oboe blieben unausgeschöpft, die des Dialogs wären verloren.

<sup>75</sup> Dessen ungeachtet wurde das gesamte Konzert von Winfried Radecke für Oboe rekonstruiert (Wiesbaden 1970).

<sup>76</sup> Vgl. den oben zitierten originalen Kopftitel. Die Bezeichnung „Oboe“ verwendete Bach selten, normalerweise heißt es „Hautbois“.

<sup>77</sup> Vgl. Siegele, S. 143–145, und NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 138.

<sup>78</sup> Vgl. Joshua Rifkins obenerwähnte Einspielung von 1983 sowie seinen Artikel *Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs*, BJ 1978, S. 140–147. Auch Fischer (NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 138) teilt die Auffassung, daß eine Besetzung nur mit Oboe denkbar wäre. Eine weitere Rekonstruktion nur für Oboe – mit einer wertvollen Einführung von Walter F. Hindermann bei Hofmeister veröffentlicht – enthält zahlreiche unorganische und uncharakteristische Artikulationsangaben.

<sup>79</sup> Von einer Oboe allein gespielt, wie bei Rifkin realisiert, muß es als „eines der beiden anspruchsvollsten Werke der gesamten Literatur für Barockoboe“ gelten. Um so bemerkenswerter erscheint Steve Hammers ausgezeichnetes Solospiel bei der genannten Aufnahme.

Da die wenigen erhaltenen Takte von BWV 1059 sorgfältiger ausgeformt und interessanter als die Kantatenfassung sind, wäre es lohnend, nach plausiblen Mitteln zur Ergänzung des Fragments zu suchen, wobei im Sinne des Originaltitels nur eine Besetzung mit Cembalo und Oboe in Frage kommt. Dies stellt sich als verhältnismäßig einfach heraus, wenn die überlieferte Tonart d-Moll bewahrt bleibt, offenkundig zugleich die Tonart des Urbildes von BWV 35/1 und 5.<sup>80</sup>

BWV 35 enthält keine Sinfonia, die als langsamer Satz dienen könnte.<sup>81</sup> Eine einleuchtende Lösung für eine Rekonstruktion bietet die Sinfonia, die in BWV 156/1 als Oboensolo in der erforderlichen Tonart F-Dur sowie in BWV 1056/2 als Cembalosolo vorliegt.<sup>82</sup> Dieser Satz könnte von beiden Instrumenten als Dialog vorgetragen, aber auch von einem von beiden allein übernommen werden.<sup>83</sup> Rifkin hat gezeigt, daß die Originalversion des Satzes in A (der Dominante von d-Moll) schloß, ähnlich der Cembaloversion, jedoch ohne deren reiche Verzierung im Solopart.<sup>84</sup>

### BWV 1060

Dieses Werk könnte eine von den im Breitkopf-Katalog von 1764 erwähnten Kompositionen sein. Die in NBA veröffentlichte Rekonstruktion<sup>85</sup> erscheint im allgemeinen überzeugend. Bei Verwendung einer Oboe können die Tonarten d und c weder über- noch unterschritten werden. Zwar ist d die dankbarere Tonart, doch kommen hier einige ungeschickte Spitzentöne (d''') vor, die sich nur durch Oktavwechsel mitten in Sequenzen umgehen lassen. Mit Rücksicht auf die

<sup>80</sup> Rifkin (BJ 1978), S. 145. Für Oboe und Cembalo liegen mindestens zwei Rekonstruktionen vor, von denen jede aus unterschiedlichen Gründen nicht zu befriedigen vermag. Helmut Winschermann (Sikorski) verzichtet auf die Benutzung des überlieferten Fragments. Gustav Leonhardts Einspielung (Teldec) ist brillant, doch ist hier die Oboe in das Begleitensemble verbannt. Nach Neumann (a. a. O., S. 61) könnte das Cembalo auch durch eine Violine ersetzt werden, doch weist das Solomaterial nach Fischer (NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 139) keinerlei typische Violinfigurationen auf.

<sup>81</sup> Winschermanns Einbeziehung der Arie Nr. 2 (wobei die Oboe den Part der Singstimme übernimmt) kann als reines Instrumentalstück nicht überzeugen. Vgl. auch Siegele (S. 144) sowie Rifkin (BJ 1978, S. 145).

<sup>82</sup> Rifkin (BJ 1978) zeigt, daß beide Fassungen des Satzes auf eine Urfassung für Oboe in F zurückgehen.

<sup>83</sup> Vgl. NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 84f. Möglicherweise als Notmaßnahme im Blick auf die Balance ist die Cembalofassung nicht nur eine Kleinterz höher transponiert, sondern sie verwendet auch Pizzicato in den Streichern. Dies ist bei einem Oboensolo unnötig und wird von Bach in der Kantatenfassung (mit Oboe) nicht vorgeschrieben.

<sup>84</sup> Als langsamen Satz verwenden ließen sich auch Leonhardts ausgezierte Kadenz (ähnlich der phrygischen Kadenz im Dritten Brandenburgischen Konzert) oder (wie weiter oben dargelegt) der Mittelsatz von BWV 1063. Der letztgenannte Satz paßt gut zu den beiden anderen Sätzen, zumal er – ähnlich wie BWV 35/5 – dialogische Elemente enthält.

<sup>85</sup> Vgl. NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 100–107. Ältere Rekonstruktionen erschienen bei Breitkopf & Härtel (Max Schneider, in d) und bei Peters (Max Seiffert, in c).

Barockoboe dürfte deshalb c-Moll die Originaltonart sein.<sup>86</sup> Aufgrund anderer Überlegungen kommt Siegele (S. 131) zum selben Ergebnis.

Eine spitzfindige Auseinandersetzung mit bestimmten Einzelheiten der NBA-Rekonstruktion ist durchaus möglich. Fraglich erscheint insbesondere die Übernahme von Trillerzeichen aus der Cembalofassung, da Bach hier dergleichen öfter als anderwärts erforderlich anbringt, um den Klang gehaltener Noten zu verlängern oder insgesamt den Klang des Cembalos besser hörbar zu machen. In T. 5–6 und anderwärts dürften die Triller mit Rücksicht auf das Cembalo ergänzt worden sein, denn ein Triller auf des" ist für die Oboe keineswegs ideal. Auch in T. 14, 17 und 22 sollten die Triller am besten gestrichen werden. Die Bindung bei den abwärtsgeführten Quinten am Ende von T. 2, 4 und anderwärts kann weggelassen werden.<sup>87</sup> In T. 63 und 64 sind die Bindungen bei einer Septime ungeschickt, bei einem Oktavsprung nach oben (Satz 2, T. 3 und öfter) sind sie unangebracht. Im letzten Satz kann die Oboe nach dem Eingangsritornell bei den kurzen Ritornellzitaten im Verlaufe des Satzes ad libitum pausieren (zum Beispiel T. 10, 6. Note, bis 12, 5. Note, T. 14, 6. Note, bis 16, 5. Note), weil der Solopart sonst kaum Pausen aufweist.

#### BWV 1063

Bei Wilfried Fischer (S. 141 ff.) findet man einige erhellende Bemerkungen über dieses Werk, das eindeutig als Transkription zu gelten hat. Die schnellen Sätze lassen sich auf der Oboe nur bei eingreifender Umarbeitung des Werkes spielen. Eine gründliche Umarbeitung zieht auch Fischer in Betracht und weist außerdem darauf hin, daß kein Autograph existiert, das über Bachs Bearbeitungsverfahren bei der Herstellung der Cembalostimmen Aufschluß geben könnte.

Satz 2 enthält eine einzelne Melodielinie in zwei Episoden mit zwei Doubles. Sicherlich kann so etwas für ein einzelnes Melodieinstrument bestimmt gewesen sein, doch hier findet eine Art Dialog zwischen Episoden und Doubles statt, ähnlich dem für den Schlußsatz der Rekonstruktion von BWV 1059 erwogenen. Werden die erste Violine sowie das zweite und dritte Cembalo weggelassen, so erhält man einen ausgezeichneten langsamen Satz für BWV 1059, in dem die Oboe die Soli in T. 1–8 und 17–40 übernimmt, während dem Cembalo diejenigen in T. 9–16 und 41–64 sowie die Schlußkadenz zufallen.

#### BWV 99/1, 125/1 und 115/1

Aufgrund der drei Kantatensätze veröffentlichte Walter F. Hindermann 1969 ein Tripelkonzert für Flauto traverso, Oboe d'amore, Violine und Streichorchester.<sup>88</sup> Hierfür zog er Originalpartituren beziehungsweise -stimmen heran und lieferte einen umfassenden Kritischen Bericht. Da alle drei Sätze Vokalstimmen einbeziehen, war eine gewisse Umarbeitung nicht zu umgehen. Der erste Satz wurde nahezu unangetastet übernommen.

<sup>86</sup> Geiger, mit denen ich dieses Werk aufgeführt habe, sind geteilter Meinung über die technischen Anforderungen in c- beziehungsweise d-Moll.

<sup>87</sup> Vgl. auch T. 37–42 und 83–88.

<sup>88</sup> Bei F. Hofmeister (FH 3126).

Gewissen Anzeichen zufolge war BWV 125/1 ursprünglich für Oboe d'amore gedacht. Dem Eingangssatz folgt unmittelbar – ohne Zwischenschaltung eines Rezitativs – eine Arie mit Oboe d'amore. In der Originalhandschrift ermittelte Hindermann verschiedene Noten, die den Umfang einer Oboe (nicht einer Oboe d'amore) unterschreiten und hochoktaviert worden sind. Vielleicht wegen der hohen Lage (T. 54 verlangt ein gegriffenes es<sup>79</sup>) änderte Bach seine Absicht. Die Bezeichnung der Originalstimme wurde zu „Oboe ordinaria“ präzisiert. Da der Satz auf der Oboe d'amore eigentlich unspielbar ist, scheidet er als langsamer Satz für die Rekonstruktion aus. Eine Versetzung – mit oder ohne Orchester – leuchtet auch nicht ein. Die anderen Sätze auf der normalen Oboe zu spielen, ist im Blick auf Umfang und Originaltonart auch nicht denkbar.

Der Schlußsatz bezieht eingreifende strukturelle Veränderungen aufgrund von Konjekturen ein, die eine Bezeichnung als Rekonstruktion kaum erlauben. Außerdem brachten sie einige außerordentlich hohe Passagen in den Oboe-d'amore-Part.<sup>89</sup> Bestimmte Zusätze dieser Edition in bezug auf Artikulation und Verzierungen sind uncharakteristisch.<sup>90</sup>

### Schlußfolgerungen

Ohne neue Quellenfunde kann hinsichtlich der Vorlagen für die erhaltenen Cembalokonzerte nichts wirklich bewiesen werden; alle Schlußfolgerungen bleiben notwendigerweise hypothetisch. Bei Berücksichtigung der Spielbarkeit auf einer Barockoboe sowie der Bachschen Transkriptionstechnik (einschließlich Oktavversetzung, Vereinfachung oder weitgehender Ausarbeitung der Figuration, Kombination ursprünglich nicht zusammengehöriger Sätze sowie Transposition) und noch anderer Faktoren lassen sich Anzeichen finden, daß zwölf Einzelsätze aus diesen Konzerten (in verschiedenen und zum Teil in mehreren Tonarten) originaliter für Oboe oder Oboe d'amore geschrieben sein könnten.<sup>91</sup>

### Für normale Oboe (in C)

- BWV 1056/2 = BWV 156/1 in F und G
- BWV 1056/3 in g
- BWV 1059 in d (mit Soli für Oboe und Cembalo)
- BWV 1060/1 in c
- BWV 1060/2 in Es
- BWV 1060/3 in c
- BWV 1063/2 in F (mit Soli für Oboe und Cembalo)

<sup>89</sup> Mit einigen einfachen Änderungen können die fraglichen Passagen dem Instrument besser angepaßt werden. Der Zusatz in Satz 3, T. 14 kann eine Oktave tiefer gespielt werden (bis T. 15, 1. Note, wo die Kantatenfassung wieder aufgegriffen wird). Die neue Passage in T. 17 liegt zu hoch, aber Traverso und Oboe können von T. 17 (2. Note) bis 21 ihre Stimmen tauschen.

<sup>90</sup> Die Bögen in BWV 125/1 sind in dieser Tonart sogar für eine normale Oboe nicht überall brauchbar; deshalb dürften sie eher eine Phrasierung bezeichnen als eine Artikulation mittels Zunge.

<sup>91</sup> Hinsichtlich ihrer Tonarten stimmen diese Sätze mit dem überwiegenden Teil der Oboensoli in den Kantaten überein. Haynes, a. a. O (vgl. Fußnote 47), S. 55.

Für Oboe d'amore

- BWV 1053/1 = BWV 169/1 in (klingend) D
- BWV 1053/2 = BWV 169/5 in (klingend) a und h
- BWV 1053/3 = BWV 49/1 in (klingend) D
- BWV 1055/1 in (klingend) A
- BWV 1055/3 in (klingend) A

Ursprünglich für Oboe bestimmte Konzerte kommen als Vorlagen für folgende Cembalokonzerte in Frage:

- BWV Soloinstrument der Vorlage
- 1053/1 Oboe d'amore in (klingend) D
- 1053/2 Oboe d'amore in (klingend) a oder h
- 1053/3 Oboe d'amore in (klingend) D
- 1055/1 Oboe d'amore in (klingend) A
- 1055/3 Oboe d'amore in (klingend) A
- 1056/2 Oboe in F oder G
- 1056/3 Oboe in g
- 1059 Oboe und Cembalo in d
- 1060/1 Oboe und Violine in c
- 1060/2 Oboe und Violine in Es
- 1060/3 Oboe und Violine in c
- 1063/2 Oboe und Cembalo in F

Neben den Cembalokonzerten können drei langsame Sätze für Oboe und Streicher aus Kantaten als Grundlage für Rekonstruktionen dienen: BWV 249a/2 (tatsächlich besser in a zu spielen), 156/1 (weitgehend identisch mit BWV 1056/2 und in G oder B gut spielbar) sowie 12/1.<sup>92</sup> Aus diesen vierzehn Sätzen lassen sich vier vollständige Oboenkonzerte (Rekonstruktionen) herstellen<sup>93</sup>:

<sup>92</sup> Obgleich in f-Moll veröffentlicht, enthält dieser Satz die Oboenstimme ursprünglich in g (Haynes, vgl. Fußnote 47, S. 57). Wegen der Ähnlichkeit zwischen BWV 12/1 und 1016/1 (Adagio für Violine und Cembalo obligato in E) sind mehrfach Vermutungen über die Herkunft des letztgenannten Satzes geäußert worden. Für Oboe ist dieser Satz in C bequem spielbar, und der (untypische) vierstimmige Cembalosatz kann leicht auf Streichinstrumente übertragen werden.

<sup>93</sup> Ein fünftes Concerto ist hier nicht in Betracht gezogen worden. Man müßte dort von „Extavolierung“ sprechen, weil die übliche Praxis der Intavolierung für Clavierinstrumente umzukehren wäre (vgl. T. Göllner, *J. S. Bach and the tradition of keyboard transcriptions*, in: *Studies in eighteenth-century music. A tribute to Karl Geiringer*, London 1970, S. 253). Es handelt sich um eine rein hypothetische, aber wirkungsvolle Transkription des Italienischen Konzerts in F (BWV 971), das wahrscheinlich originaliter für Cembalo bestimmt ist. Für den Solopart – insbesondere von Satz 2 – erscheint aus den oben angeführten Gründen eine Oboe überzeugender als eine Violine.

## Concerto in D für Oboe d'amore und Streicher

I: BWV 1053/1 und 169/1 in (klingend) D

II: BWV 1053/2 und 169/5 in (klingend) h

III: BWV 1053/3 und 49/1 in (klingend) D

## Concerto in A für Oboe d'amore und Streicher

I: BWV 1055/1 in (klingend) A

II: BWV 249a/2 in (klingend) fis

III: BWV 1055/3 in (klingend) A

## Concerto in d für Oboe, Cembalo und Streicher

I: BWV 1059 und 35/1 in d

II: BWV 156/1 in F

III: BWV 35/5 in d

## Concerto in c für Oboe, Violine und Streicher

I: BWV 1060/1 in c

II: BWV 1060/2 in Es

III: BWV 1060/3 in c