

J. S. BACH

Brandenburgisches Konzert Nr. 2

F-Dur

Brandenburg Concerto No. 2

F major

BWV 1047

Herausgegeben von / Edited by
Heinrich Bessler

Eingerichtet für die Praxis von
With suggestions for performance by
August Wenzinger

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA 5109

VORWORT

Der Zyklus der sechs Brandenburgischen Konzerte gehört – neben den Solissimowerken für Violine und Violoncello sowie dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers – zu den Höhepunkten von Bachs Köthener Schaffensperiode (1717–1723); zugleich bildet er einen gewichtigen Markstein in der Geschichte des Instrumentalkonzerts. Die sechs Werke sind in einem prachtvollen reinschriftlichen Partiturotograph erhalten, das mit einer auf den 24. März 1721 datierten französischen Widmungsvorrede an den in Berlin residierenden Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg (1677–1734) ausgestattet ist. Dieser für die Herstellung einer textkritischen Ausgabe äußerst günstige Überlieferungsbefund lässt leicht vergessen, dass über die Entstehungsgeschichte sowie über eine exakte stilistische und biographische Einordnung dieser in vieler Hinsicht außergewöhnlichen Werke kaum mehr als Spekulationen möglich sind. In seiner Dedikation spricht der Komponist von dem etwa zwei Jahre zuvor geäußerten Wunsch des Markgrafen nach Kompositionen aus Bachs Feder für seine Kapelle. Es bleibt allerdings offen, ob es sich hierbei um eine förmliche Bestellung handelte, der Bach dann mit erstaunlicher Verspätung nachgekommen wäre, oder um eine lediglich beiläufig geäußerte Bemerkung, auf die Bach erst zu einem Zeitpunkt reagierte, als es galt, eigene Interessen zu verfolgen. Unklar ist ebenfalls, wo Bach die Bekanntschaft des Markgrafen gemacht haben könnte; die ältere Forschung nahm den böhmischen Badeort Karlsbad an, seit den Ermittlungen Heinrich Besseler wird jedoch Bachs Besuch in Berlin im März 1719 der Vorzug gegeben. Kaum zu bezweifeln ist die Vermutung, dass Bach für seine Widmungspartitur aus einem größeren Fundus bereits existierender Werke eine Serie von besonders repräsentativen Stücken auswählte; ob diese Werke indes so genau auf die Verhältnisse der Köthener Hofkapelle bzw. die Fähigkeiten der ihm zur Verfügung stehenden Musiker zurechtgeschnitten waren, wie häufig behauptet wurde, lässt sich keineswegs beweisen. So ist es wohl angemessener, gewisse Besonderheiten in Besetzung und Faktur einzelner Werke nicht als Notlösungen sondern als bewusste kompositorische Entscheidungen zu werten.

Im Verlauf des Köthener Schaffens bezeichnet das Konzert Nr. 2 F-Dur, das wohl im zweiten Köthener Schaffensabschnitt um 1719 entstand, einen Wendepunkt. Die vermutlich älteren Werke Nr. 6 und Nr. 3 hatten den Charakter einer „Gemeinschafts-Spielmusik“, der sich, wie auch bei der Urfassung von Nr. 1, in dem freien Wechsel von Bläser- und Streichergruppen äußert. Im

Konzert Nr. 2 dagegen bilden Trompete, Blockflöte, Oboe und Geige ein Soloquartett, das dem Tutti des Streichorchesters gegenübergestellt wird. Da auch in der Melodik überall Zwei- und Viertakter vorherrschen, erhält das Werk eine für Bach ungewohnte Durchsichtigkeit. Bei diesem „Gruppenkonzert“ haben die vier Soloinstrumente trotz ihrer Gegensätzlichkeit die gleiche Thematik. Im 1. Satz liegt der Reiz darin, dass man das Solomotiv in immer neuen Klangfarben und Stimmkombinationen hört, bis das schwungkräftige Tutti-Hauptthema sich durchsetzt. Im Kontrast zu diesem Vollklang ist der 2. Satz, ein *Andante* mit empfindsamen Seufzermotiven, auf Flöte, Oboe, Violine und Generalbass beschränkt. Wenn das Streichorchester im 3. Satz gelegentlich wieder hinzutritt, so nur noch zur Begleitung der Sologruppe. Sie musiziert in Fugenform auf Grund eines humorvollen Trompetenthemas, wobei sich der Trompeter virtuos in den Rahmen der Kammermusik mit Blockflöte einordnet. Bach schließt also das Konzert, wie später noch öfter, mit einer Fuge, die unter seinen Händen zum Charakterstück wird.

Peter Wollny
Heinrich Besseler

ZUR EDITION

Das Aufführungsmaterial der vorliegenden Ausgabe besteht aus:

- a) der Einzelpartitur
- b) den Instrumentalstimmen.

Dieser Ausgabe liegt die Veröffentlichung der *Sechs Brandenburgische Konzerte* in der Neuen Bach-Ausgabe, Serie VII, Band 2, zugrunde. Während sich der Text dort streng an den Quellenergebnissen orientiert, sah der Herausgeber der vorliegenden praktischen Ausgabe seine Aufgabe darin, dem Spieler und Dirigenten die zeitraubende Arbeit des Stimmeneinrichtens zu ersparen und damit die Probenarbeit zu erleichtern. Er war deshalb bestrebt, Artikulation, Dynamik und auch Ornamentik überall klarzustellen; dies geschah nach folgenden Grundsätzen:

1. *Artikulation*: Bindebogen, die nur in einer Stimme oder nur an einer Stelle des Autographs stehen, aber charakteristisch für eine Figur sind, wurden in alle Stimmen und auf alle Parallelstellen übertragen. Ferner wurden Bindebogen bei typischen Legatofiguren

wie Doppelschläge, Wechseltonfiguren etc., die in anderen Werken Bachs oder seiner Zeitgenossen regelmäßig gebunden vorkommen, hinzugefügt. Strichhilfen (♯, ♭) und Atmungszeichen (') wurden ausgiebig für eine einheitliche Bogenführung und Phrasierung verwendet.

2. *Dynamik*: Die Bezeichnung der Dynamik soll zu einer klaren Darstellung des Werkes verhelfen. Deshalb wurden in manchen Sätzen Haupt- und Nebengedanken durch *f–mf* abgestuft, oder Begleitstimmen schwächer bezeichnet als Hauptstimmen, wie es Bach selbst etwa im ersten Satz des 3. Konzertes angibt. In den Tutti-Stellen wurde dafür die alte Bezeichnung *poco f* gewählt, weil sie am besten ausdrückt, dass der Gesamtklang *forte* sein soll, der Spieler aber auf eine oder mehrere Solostimmen Rücksicht zu nehmen hat. Dabei wurden einige von Bachs *f*-Bezeichnungen ohne Bedenken eliminiert, wenn dadurch der Klarheit gedient ist.
3. *Ornamentik*: Bach verwendet als Trillerzeichen in diesen Konzerten nur *tr*, unanhängig davon, ob es sich nun um einen vollen Triller mit Nachschlag handelt oder nur um einen kurzen Pralltriller. Die vom Bearbeiter ergänzten Pralltriller auf kürzeren Noten sind durch das Zeichen  wiedergegeben; es kann durch einen einfachen oder doppelten Pralltriller wiederge-

geben werden. Die Triller beginne man mit der oberen Wechselnote.

Der Ausgleich der vier heterogenen Soloinstrumente des vorliegenden Konzertes Nr. 2 bereitet immer große Schwierigkeiten. Der Clarinbläser der Bachzeit verwendete oft in der Kammermusik einen Holzdämpfer, der sein Instrument auf die Tonstärke der Blockflöte reduzierte. In den Takten 32, 69 und 95/96 des ersten Satzes wurde die *f*-Bezeichnung des Autographs in *mp*, *mf* bzw. *p* geändert, damit die Solostimmen, besonders die Blockflöte nicht verdeckt werden. Im 1. Satz bezeichnet Bach die Echowirkung nur in Violine I und II und Viola mit *più p*; sie wurde in den jeweiligen Solostimmen mit *f–p*, in den Begleitstimmen mit *p–pp* eingetragen. Die Artikulation in Takt 8 ist in der Flöten- und Oboenstimme in Takt 28, 39, 59 und in der Oboenstimme auch Takt 118 abgekürzt so wiedergegeben . Auf die Unterscheidung von Zusätzen des Herausgebers gegenüber den originalen Zeichen wurde verzichtet. Dynamische Zeichen, Bogenbezeichnungen, *tr*-Zeichen, Bögen, Akzidenzien, Text etc. sind nur in einer einzigen, der allgemein üblichen Form wiedergegeben. Desgleichen wurde der „Vorsatz“, der die originale Notierung anzeigt, fortgelassen.

August Wenzinger

PREFACE

The Six Brandenburg Concertos stand alongside Bach's unaccompanied works for violin and cello and part 1 of the *Well-Tempered Clavier* at the zenith of his Cöthen period (1717–23). They also form a towering milestone in the history of the instrumental concerto. The six pieces have come down to us in a magnificent fair copy in full score accompanied by a dedicatory preface in French to Margrave Christian Ludwig of Brandenburg (1677–1734), then resident in Berlin. The preface is dated 24 March 1721. The state of the sources, though extremely favorable for producing a scholarly-critical edition, can easily blind us to the fact that in many respects the genesis of these extraordinary works and their precise stylistic and biographical assessment are largely a matter of guesswork. In his dedication the composer mentions the Margrave's wish, expressed some two years previously, for some works from Bach's pen for his private orchestra. However, we have no way of knowing whether this was

a formal commission that Bach fulfilled after a surprisingly long delay, or merely a casual remark to which Bach responded only when it proved in his interest to do so. Equally unclear is where Bach became personally acquainted with the Margrave: earlier scholars assumed that this took place at the Bohemian resort of Karlsbad, while Heinrich Bessler's research tended to favor Bach's visit to Berlin in March 1719. There can be little doubt, however, that Bach drew on a large body of existing music to select a series of particularly splendid examples for inclusion in his dedicatory score. Nor is there any way of proving, as has frequently been claimed, that they were precisely tailored to satisfy the conditions of the Cöthen court orchestra, i. e. the abilities of the musicians at his disposal. We are therefore better advised to regard certain peculiarities of scoring and texture in some of the pieces as deliberate decisions on Bach's part rather than as compositional makeshifts.

Concerto No. 2 in F major appears to have been composed during the second part of Bach's stay in Cöthen, around 1719. It can be characterized as a turning point among the works written there. The two concertos nos. 6 and 3, presumably of an earlier date, were conceived in the manner of a communal *Spielmusik*, a phenomenon also found in the original draft of no. 1. This asserts itself through a free alternation between groups of winds and strings. In the F major concerto however, trumpet, recorder, oboe and violin form a quartet of soloists, confronting the tutti of the string orchestra. As the thematic material of the concerto is determined by two- and four-bar periods, the whole work achieves a degree of transparency, unusual for Bach. In this "concerto by groups" the four solo instruments utilize identical themes despite their contrasting characters. The attraction of the 1st movement is to be found in the fact that the motif of the soloists becomes audible in ever-changing colours and orchestral combinations until the tutti motif asserts itself. In contrast to the full sonority of that movement the 2nd movement, confined to the flute, oboe, violin and continuo, presents an Andante based on sigh-motifs. When the string orchestra is occasionally added in the 3rd movement, it only accompanies the group of solo-players. That group progresses fugally based on a humoral trumpet-motif. It is with virtuosity that the trumpet part fits itself into the chamber music ensemble with the recorder. Thus, Bach concludes the concerto – as he was to do frequently later on, with a Fugue which transforms into a character-piece.

Peter Wollny
Heinrich Bessler
(translated by Hans Ferdinand Redlich and
J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

The performing material for the present edition consists of a score and parts. These are based on the edition of the Brandenburg Concertos published as Series VII, Volume 2, of the *Neue Bach-Ausgabe*. That text faithfully reproduces the readings of the original sources, but in preparing the present performing edition the editor considered it his duty to save players and conductors the time-wasting labor of marking up the parts, and thereby to make rehearsals easier. He has therefore tried to clarify phrasing, dynamics and ornamentation throughout, according to the following principles:

1. *Phrasing*: Slurs that occur in the autograph in a single part or a single passage but characterize a particular musical figure have been supplied in all parts and in all analogous passages. Slurs have also been supplied on turns, nota cambiata figures etc., which are as a general rule found slurred in other works by Bach or his contemporaries. Generous use has been made of bowing-marks (▣, ▽) and breath-marks (') to facilitate uniform bowing and phrasing.
2. *Dynamics*: The intention of the dynamic markings is to ensure clarity in performance. For that reason main and subsidiary ideas in several movements have been distinguished by the use of *f* and *mf*, or accompanimental parts marked softer than principal ones, as Bach himself does in the first movement of the third concerto. In tutti sections the old marking *poco f* has been employed, because it best indicates that while the total sound is to be loud the individual players must show consideration for one or more soloists. Moreover the editor has not hesitated to remove some of Bach's *forte* markings, if this made for greater clarity.
3. *Ornamentation*: In these concertos the only sign that Bach uses to indicate trills is *tr*, whether a full trill with termination is intended or merely a brief half-shake (*Pralltriller*). The half-shake symbols supplied by the editor on shorter notes are indicated by the sign ♯; they may be performed either single or double. Trills should be started on the upper note.

The balance of the four heterogeneous solo instruments always presents great difficulty. The clarino players of Bach's time often used a wooden mute for chamber music, which reduced the volume of the instrument to that of a recorder. In bars 32, 69 and 95–96 of the first movement, the autograph's *f* has been changed to *p*, to prevent the soloists, and particularly the recorder, from being covered. In the first movement Bach indicates the echo-effect only by means of *piu p* in the first and second violins and viola; it has been introduced into the solo parts in these passages with a contrast between *f* and *p*, and between *p* and *pp* in the accompaniment. The phrasing of bar 8 appears elsewhere (flute and oboe parts at bars 28, 39 and 59, and in the oboe also at bar 118) in the abbreviated form .

No distinction has been made between the supplementary markings of the editor and those found in the NBA text. Dynamic markings, bowings, trill-signs, slurs, accidentals, verbal directions, etc., are given according to modern conventions. Likewise, the preliminary stave indicating the original notation has been omitted.

August Wenzinger