

Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten

VON MARTIN GECK, MÜNCHEN

Für den Musikliebhaber beginnt die Geschichte der Orchestermusik mit Georg Friedrich Händels *Wassermusik* und Johann Sebastian Bachs *Brandenburgischen Konzerten*. Beide Werke bzw. Werkreihen scheinen als Auftragskompositionen genau datierbar zu sein: *Die Wassermusik* erklang auf Wunsch des englischen Königs im Juli 1717 auf der Themse; die *Brandenburgischen Konzerte* widmete der Komponist seinem fürstlichen Auftraggeber unter dem 24. März 1721.

Selbst ein exaktes Widmungsdatum gibt freilich nur einen terminus ad quem, der unter Umständen keine Rückschlüsse auf den terminus post quem zuläßt. Angesichts einer umfangreichen Serie, wie sie die *Brandenburgischen Konzerte* darstellen, muß man von vornherein damit rechnen, daß sich die Komposition über einen größeren Zeitraum erstreckt hat. In der Tat sind einige Bachforscher, vor allem Heinrich Besseler¹, von der Hypothese ausgegangen, die gesamte Köthener Kapellmeisterzeit Bachs vom Jahr 1717 bis zur Niederschrift des Widmungsexemplares im Jahr 1721 komme als Entstehungszeit in Betracht; die Frühfassung des 1. Konzertes hat man sogar ins Jahr 1716 vorverlegt². Indessen spricht nichts dagegen, den Terminus post quem noch weiter — bis in Bachs frühe oder mittlere Weimarer Hofmusikerzeit — zurückzuerlegen und zu prüfen, ob der Quellen- oder Stilbefund im Einzelfall Anlaß zu solch frühen Datierungen bietet.

Wenn dies im folgenden geschehen soll, so weniger aus bloßem Interesse an der Biographie Bachs, als um des tieferen Verständnisses seiner Werke willen. In dem — in manchem berechtigten — Bemühen, die *Brandenburgischen Konzerte* als kompositorische Einheit zu verstehen, liegt nämlich die Gefahr, die Individualität der einzelnen Kompositionen nur relativ, d. h. unter dem Aspekt des Binnenkontrastes, nicht aber absolut ernst zu nehmen. Daß die sechs Konzerte, oder jedenfalls einzelne Gruppen, jeweils unterschiedliche gattungsgeschichtliche Situationen und zugleich ein sich wandelndes kompositorisches Bewußtsein spiegeln und dementsprechend individuell gehört werden müssen, wird durch die einseitige Betonung des zyklischen Moments verdeckt. „Zyklische“ Aufführungen der *Brandenburgischen Konzerte* — an einem oder zwei Abenden — sind, so gesehen, stilwidrig: Indem sie die Aufmerksamkeit betont auf das stilistisch Verbindende lenken und zu Vergleichen höchstens über die unterschiedlichen Arten und Grade der Virtuosität einladen, töten sie zwangsläufig die beim Publikum noch vorhandenen Reste der Fähigkeit, unterschiedliche Gattungsgeschichte als Voraussetzung unterschiedlicher kompositorischer Physiognomie lebendig mitzuhören. Die Einsicht, daß die *Brandenburgischen Konzerte* möglicherweise charakteristisch verschiedenen Schaffensphasen

¹ Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie VII, Bd. 2 (Sechs Brandenburgische Konzerte), Kassel und Basel 1956, vor allem S. 23 ff.; derselbe: *Zur Chronologie der Konzerte Johann Sebastian Bachs*, Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag, Leipzig 1955, S. 115 ff.

² Johannes Krey, *Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts*, Festschrift Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag, Leipzig 1961, S. 337 ff.

Bachs entstammen, könnte demgegenüber — gleichsam als Gegengewicht — zu solchem Hören anregen, setzt es freilich zunächst erst einmal voraus.

Untersuchungen zur Echtheit oder zur chronologischen Einordnung eines Werkes müssen gegebenenfalls auch dort begonnen werden, wo die Quelle selbst keine Hinweise gibt. Indessen wird man sich mit einer rein stilkritischen Argumentation meist auf unsicherem Boden befinden. Umso günstiger ist es, daß im Falle der *Brandenburgischen Konzerte* bereits die Überlieferung Spuren einer längeren Entstehungsgeschichte verrät. Heinrich Bessler hat im *Kritischen Bericht* der Neuen Bach-Ausgabe darauf hingewiesen, daß für die ersten fünf Konzerte — vielleicht auch für das sechste — Fassungen existieren, die älter als die Widmungspartitur sein müssen. Damit ist zwar noch nicht gesagt, daß der zeitliche Abstand zwischen der älteren und jüngeren Niederschrift jeweils sehr groß sein müßte. Im Gegenteil hat Georg von Dadelsen³ am 5. Konzert beobachtet, daß die Originalstimmen, welche z. Tl. noch eine rudimentäre Fassung der Klavierkadenz voraussetzen, vermutlich nicht wesentlich früher als die Widmungspartitur niedergeschrieben worden sind. Indessen zeigt selbst dieses Beispiel, daß keineswegs alle sechs Konzerte — ja nicht einmal das stilistisch reife und vielleicht späteste, nämlich das fünfte — 1721 ad hoc entstanden sind, daß Bach die sechs Kompositionen vielmehr aus einem Fundus zusammengestellt und dabei teilweise noch einmal überarbeitet hat.

Als Exkurs möchte ich hier die Vermutung äußern, daß dieser Fundus nicht sehr groß gewesen ist. Zum einen war Bach kein Vielschreiber; zum anderen war das instrumentale Ensemblekonzert zwischen 1710 und 1720 keine so gängige Gattung, daß man die Komposition von sechs Konzerten als einen — absolut gesehen — geringen Beitrag zu dieser Spezialgattung zu betrachten hätte. Im Gegenteil könnte man vermuten, daß Bachs Fundus mit dem fünften Konzert weitgehend erschöpft gewesen sei und er das sechste — vielleicht aus plötzlicher Unlust, ein letztes Konzert, wie vielleicht geplant, neu zu komponieren — mehr als zweite Wahl hervorgeholt hätte: Nach dem fünften wirkt dieses sechste, offenkundig ältere Konzert zumindest als Abschluß der Serie nicht ganz überzeugend.

Nimmt man zur Kenntnis, daß Bach für die Niederschrift des Widmungsexemplars ältere Vorlagen zur Verfügung gestanden haben, so wird man in der Folge nach Fällen suchen, in denen ein wesentlicher zeitlicher Abstand zwischen erster und endgültiger Niederschrift feststellbar ist. Dies erscheint möglich für das erste und dritte Konzert. Vom ersten Konzert existiert eine mit 1760 datierte Abschrift des Leipziger Thomaspräfekten Christian Friedrich Penzel, die *Sinfonia* überschrieben ist und die Satzfolge [*Allegro*] — *Adagio* — *Menuett* mit Trio I und II aufweist. Es fehlen somit gegenüber der bekannten Fassung der konzertante dritte Satz und die Polonaise aus dem *Menuett*, ferner die solistische Partie des Violino piccolo. Nun sprechen nahezu alle philologischen Indizien — Bessler hat sie in seinem Kritischen Bericht zusammengestellt — dafür, daß Penzels Fassung die ältere ist. (Da dies neuerdings offenbar nicht mehr in Zweifel gezogen wird, glaube ich hier auf die Begründung verzichten und auf Bessler verweisen zu können.) Ist die dreisätzigige Fassung aber die ursprüngliche, so muß sie wesentlich älter sein. Es ist nämlich nicht anzunehmen, daß Bach das Werk zunächst als Opernsinfonie — daß es

³ Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs, Trossingen 1958 (Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5), S. 82 und 84.

sich um diesen Typus handelt, ist noch zu zeigen — komponiert hätte, um es schon bald darauf in ein „Konzert“ mit Solovioline und deutlich konzertantem drittem Satz umzuwandeln. Die vorliegende Modernisierung ist viel mehr so tiefgreifend, daß sie nur vor dem Hintergrund eines grundlegenden Geschmackswandels verständlich erscheint.

Den ersten Satz des dritten Konzerts hat Bach bekanntlich in der Kantate Nr. 174 *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* wieder verwendet. Die Originalstimmen der Kantate — teils von Bach selbst, teils von Kopisten geschrieben — weisen in einer Reihe von Fällen, doch nur innerhalb des übernommenen Konzertsatzes, das *b* statt des *♭* zur Auflösung eines *♯* auf⁴. Augenscheinlich sind diese Akzidentien aus der Vorlage mechanisch abgeschrieben worden. Nun haben Ulrich Siegele⁵, Georg von Dadelsen⁶, Arthur Mendel⁷ und zuletzt vor allem Alfred Dürr⁸ darauf hingewiesen, daß Bach die altertümliche Schreibweise *b* statt *♭* in Weimar allmählich aufgegeben hat; nach Dürr tritt sie seit 1715 nicht mehr auf. Die Vorlage, aus der Bach und seine Schreiber den ersten Satz des dritten Konzerts für die Kantate 174 übernommen haben, müßte also — die Schlüssigkeit der Beobachtungen vorausgesetzt — vor 1715 entstanden sein.

Diese Erkenntnisse passen gut zu stilkritischen Beobachtungen, nach denen die Urfassung des ersten Konzerts, das dritte Konzert und schließlich auch das ihm verwandte sechste älter sein müssen als die übrigen drei. Bereits Bessler hat folgende Einteilung getroffen:

6, Frühfassung von 1, 3	„Gemeinschafts-Spielmusik“	um 1718
2, nachkomp. Satz von 1, (4)	„Gruppenkonzerte älteren Stils“	um 1719
4→5	Solokonzerte	um 1750

In diesem Aufsatz möchte ich mich mit der ersten Gruppe beschäftigen und zu zeigen versuchen, daß die Konzerte 1, 3 und 6 von den Konzerten 2, 4 und 5 nicht nur durch einen weit größeren Zeitabstand, als Bessler ihn annimmt, getrennt sind, sondern auch durch ein konkretes Ereignis: Bachs Beschäftigung mit dem italienischen Instrumentalkonzert Vivaldischer Prägung.

Corellis erster Konzertdruck, op. 6, erschien 1714, Vivaldis *L'Estro Armonico*, op. 3, 1712. Zwar darf man einerseits damit rechnen, daß die Concerti grossi und Solokonzerte Corellis und Vivaldis schon eher — durch handschriftliche Überlieferung — in Deutschland verbreitet gewesen sind⁹. Indessen sollte man andererseits nicht das Verzögerungsmoment bei der Aufnahme des Neuen unterschätzen. Die italienischen Streicherkonzerte forderten ja nicht nur ein neues Hören — Heinrich Bessler¹⁰ würde auf den Wandel der Umgangs- zur Darbietungsmusik verweisen;

⁴ Arthur Mendel, Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie I, Bd. 14 (Kantaten zum 2. und 3. Pfingsttag), Kassel usw., 1963, S. 106 f.

⁵ *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik* J. S. Badis, Phil. Diss. Tübingen 1957, maschinenschriftlich, S. 208 f.

⁶ A. a. O., S. 35.

⁷ A. a. O., S. 18.

⁸ Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie I, Bd. 35 (Festmusiken für die Fürstenhäuser von Weimar, Weißenfels und Köthen), Kassel usw. 1964, S. 40. — Da auch eine 1730 von Johannes Ringk angefertigte Abschrift von Kantate 202, „*Weidest nur, betrübte Schatten*“, die alte Akzidentiensetzung aufweist, müßte auch dieses Werk älteren Datums sein.

⁹ Vgl. Walter Kolneder, *Das Frühschaffen Antonio Vivaldis*, Kongreßbericht Utrecht 1952, S. 254 ff.

¹⁰ Vgl. u. a. *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 16 (1959), S. 21 ff., und *Bach als Wegbereiter*, ebda. Jg. 12 (1955), S. 1 ff.

sie ersetzen damit zugleich das aus gleichberechtigten, meist einfach besetzten Stimmen bestehende Instrumental-Ensemble traditioneller Art durch ein modernes Orchester mit seinem Gegenüber von Solo- und mehrfach besetzten Tutti-Stimmen. Mochte der Stilwandel bald bejaht werden: der mit ihm verbundene Wandel des sozialen Bewußtseins brauchte Zeit. Es ist kein Zufall, daß selbst in der traditionell italienisch gesinnten Dresdner Hofkapelle die Konzertmusik Vivaldis wirklich heimisch erst geworden zu sein scheint, nachdem im Jahre 1717 der italienischem Geschmack ganz ergebene Johann David Heinichen sein Kapellmeisteramt angetreten hatte und kurz darauf der Geigenvirtuose Johann Georg Pisendel von einem Italienaufenthalt mit zahlreichen Konzerten seines Lehrers Vivaldi nach Dresden zurückgekehrt war¹¹.

Einen konkreten Hinweis auf den Zeitpunkt, zu dem Bach sich erstmals intensiv mit den Konzerten Vivaldis und seiner Zeitgenossen beschäftigt hat, bieten seine Transkriptionen solcher Konzerte für die Orgel und das Klavier. Deren Entstehungszeit — oder jedenfalls die einer ersten Serie — läßt sich einigermaßen eingrenzen: Die im Autograph erhaltene Übertragung des *d*-moll-Konzertes von Vivaldi ist nach Dadelsen¹² kaum vor 1714 und nicht nach 1717 geschrieben worden. Bachs Transkriptionen der Konzerte des Herzogs Johann Ernst von Sachsen-Weimar lassen sich mit einiger Berechtigung noch genauer datieren: Johann Ernst brach am 4. Juli 1714 zu einer Kur-Reise auf, während derer ihn am 1. August 1715 der Tod ereilte. Die Transkriptionen müssen also, da sie wohl kaum als Ehrung für den Verstorbenen aufzufassen sind, vor dem Juli 1714 begonnen worden sein. Dieser terminus ad quem läßt sich mit einigem Recht noch weiter bis ins Frühjahr 1714 zurückverlegen: Im März 1714 wurde Bach zum Konzertmeister befördert und zugleich zur regelmäßigen Kantatenkomposition verpflichtet; er wird deshalb gerade zu Anfang seiner neuen Tätigkeit die Klavier- und Orgelkomposition etwas zurückgestellt haben. Eine weitere Zurückverlegung läßt indessen das jugendliche Alter des Herzogs, der damals erst achtzehn Jahre alt war, nicht zu. Die Transkriptionen dürften folglich um 1714 — vom Jahresbeginn her gerechnet — entstanden sein.

Transkriptionen, wie sie von Bach und Johann Gottfried Walther überliefert sind, scheinen übrigens damals in Organistenkreisen üblich gewesen zu sein. Johann Mattheson schreibt 1717 im *Beschützten Orchestre*¹³ über stark besetzte Instrumentalmusik:

„Daß auch eben diese Species sich auf einem einzigen vollstimmigen Instrumente / Z. E. auf der Orgel oder dem Clavier / zur Curiosité tractiren lasse / bewieß unter andern vor einigen Jahren der berühmte / aber blinde Organiste an der Neuen Kirchen auf dem Damme zu Amsterdam / Msr. de Graue; welcher alle die neuesten Italiänischen Concerten, Sonaten & c. mit 3. à 4. Stimmen auswendig wuste / und mit ungemeiner Sauberkeit auf seiner wunderschönen Orgel in meiner Gegenwart heraus brachte.“

Es erscheint mir an dieser Stelle als sinnvoll, folgende vier Beobachtungen nebeneinander zu halten: 1. Man kann nicht damit rechnen, daß sich das Instrumentalkonzert Vivaldischer Prägung vor 1717 in Bachs Umgebung bereits unumschränkt durchgesetzt hätte. Vielmehr dominieren zu Beginn des 18. Jahrhunderts zunächst

¹¹ Vgl. Irmgard Becker-Glauch, Artikel *Dresden* in MGG, Bd. 3, Sp. 764 ff. und die zahlreichen, weiter unten genannten Arbeiten von Rudolf Eller.

¹² A. a. O., S. 79.

¹³ Hamburg 1717, S. 129 f.

weiterhin ältere Musiziertraditionen — freilich in unterschiedlichem Ausmaß. 2. Bach hat sich nachweislich erstmals um 1714 intensiv mit dem Vivaldischen Konzerttypus beschäftigt. 3. Während Bachs Solokonzerte, aber auch das zweite, vierte und fünfte *Brandenburgische Konzert* — die Vokal- und die Orgelkompositionen müssen hier außer Betracht bleiben — diese Beschäftigung in der Folgezeit erkennbar widerspiegeln, scheinen die Frühfassung des ersten *Brandenburgischen Konzerts* sowie das dritte und sechste Konzert aus einem anderen, der älteren Ensemblekunst verpflichteten Geist komponiert zu sein. 4. Die Entstehungszeit von zweien dieser drei Ensemblesukken unter den *Brandenburgischen Konzerten* liegt nachweislich wesentlich vor dem Widmungsdatum von 1721.

Wenn aber nicht dem Konzerttypus Vivaldis — welchen Vorbildern folgen sie? Betrachten wir zunächst das dritte *Brandenburgische Konzert*. Ein „Konzert“ ist es nicht im Sinne eines Solo-Tutti-Kontrastes, sondern auf Grund seiner Mehrchörigkeit: drei Streichergruppen konzertieren gegeneinander. — Die Mehrchörigkeit, aus der italienischen Kirchenmusik stammend, war in Deutschland konstitutiv für das großbesetzte geistliche Konzert des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. An den kirchlichen Festmusiken, wie sie etwa Dietrich Buxtehude in Lübeck oder die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Johann Kuhnau in Leipzig aufführten, sind neben den Vokal- auch Instrumentalchöre beteiligt, die in den Eingangssonaten oder -sinfonien naturgemäß sogar allein auftreten. Aus den Eingangsstücken entwickeln sich mehrchörige Sonaten, die zunächst als beliebig verwendbare Instrumentalvorspiele zu Konzerten und Kantaten gedacht sind, nach Bedarf aber auch allein aufgeführt werden können. David Pohles Sonate für acht Streicher¹⁴, vielleicht schon um 1660 entstanden, ist dafür ein früher Beleg. Bezeugt, aber nicht erhalten sind zwei- und dreichörige Sonaten u. a. von Johann Philipp Krieger (1692, 1704, 1715)¹⁵, Johann Pachelbel¹⁶ und Johann Michael Bach¹⁷; in einigen ihrer Kompositionen sind gewiß nicht nur Streichergruppen gegeneinander, sondern auch gegen Bläsergruppen geführt worden. Daß solche mehrchörigen Sonaten seit Beginn des 18. Jahrhunderts zwischen der alten deutschen Ensemblemusik und dem neuen italienischen Instrumentalkonzert vermittelten, deutet 1716 Johann Heinrich Buttstett an, wenn er sie in seiner Schrift *Ut mi sol, re fa la* in die Nähe der „*Concerten derer Italiänischen Virtuosen*“ rückt¹⁸:

„Die Ouverturen haben eben nicht unter allen Piecen, die Instrumentaliter executiret werden / das Prae; Zumahlen da fast kein Componiste sich findet / so die redte Lullische Art zu treffen weiß; Der Fürstl. Schwartzburgische Capellmeister Erlebach / welcher ziemlich nahe kommen / ist nun todt; sondern zu denen Concerten derer Italiänischen Virtuosen / als Albinoni, Corelli etc. wie auch zu meines seel. Lehrmeisters Herr Pachelbels, 2. Chörichten Sonaten, in specie dessen Serenate, Johann Michel Bachs Revange und dergleichen / wird vielmehr Kunst erfordert.“

Wer auf die Meinung des Traditionalisten Buttstett wenig zu geben geneigt ist, wird eines besseren belehrt, wenn er den entsprechenden Passus in Johann Matthe-

¹⁴ Neudruck, hrsg. von Helmut Winter, Hamburg 1965, Edition Sikorski.

¹⁵ Vgl. DDT, Bd. 53/54, S. XLVIII f. (Programmbuch Kriegers).

¹⁶ Vgl. das im Text folgende Zitat.

¹⁷ Eintragung im Handexemplar von Jacob Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* von 1758; vgl. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, S. 982.

¹⁸ Erfurt 1716, S. 87.

sons *Neu-Eröffnetem Ordiestre*¹⁹ von 1713 liest. Der Hamburger Empiriker, der den „gout“ des „galant homme“ — so heißt es im Titel — vor allem am Neuen bilden will, schreibt:

„Concerte, latè genommen / sind Zusammenkünffte und Collegia Musica; strictè aber wird diß Wort nicht selten von einer so wol Vocal-als Instrumental-Cammer-Music; (i. e. ein Stück das eigentlich also heisset) strictissimè, von Violin Sachen / die also gesetzt sind / daß eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervorthut / und mit den andern Stimmen gleichsam um die Wette spielet / genommen. Derowegen denn auch in solchen Sachen und anderen / wo nur die erste Partie dominiret / und wo unter vielen Violinen, eine mit sonderlicher Hurtigkeit hervoraget / dieselbe / Violino concertino, genennet wird.“

In dieser Erklärung ist der Typus des Vivaldischen Solisten-Konzerts nur der Sonderfall. Recht eigentlich gehört für Mattheson zu einem Konzert — aufführungspraktisch gesehen — ein Collegium gleichberechtigter Musiker und — kompositorisch betrachtet — ein Streichersatz, in dem die Stimmen rangleich konzertieren. Auf das dritte *Brandenburgische Konzert* paßt nun diese letztere Definition weit besser als diejenige für den Sonderfall des Solisten-Konzerts. Sie spiegelt den Übergang von der — hier mehrhörigen — Sonate zum Instrumentalkonzert. Daß das konzertante Moment der Übergangsgattung eine erste—vage—Begegnung mit dem italienischen Instrumentalkonzert voraussetzt, soll nicht geleugnet, aber auch nicht überbetont werden: im Grunde genommen läßt sich das dritte *Brandenburgische Konzert* — wenn überhaupt — auch als Weiterentwicklung der mehrhörigen Sonate verstehen. Das gilt nun freilich nicht für die Satzfolge. Diese ist für ein Instrumentalkonzert, aber auch für eine Sonate des beginnenden 18. Jahrhunderts ungewöhnlich. Die Kadenz am Schluß des ersten Satzes kann den langsamen Satz nicht ersetzen, und man fragt sich deshalb, warum Bach, der auch in seinen frühen Meisterjahren bereits planvoll komponiert hat, die zunächst irregulär anmutende Satzfolge Konzertsatz — Tanzsatz gewählt hat. Wiederum gibt Mattheson einen Hinweis, wenn er im *Neu-Eröffneten Ordiestre*²⁰ über die „Symphonien“ schreibt:

„Die Italiäner bedienen sich dieser Sorte vor ihren Opern und andern Dramatischen Werken / so wohl / als auch vor Kircken-Sachen; vor jenen an statt der Ouverturen, vor diesen aber an statt der Sonaten. Gemeiniglich fangen sie / (sonderlich die vor weltlichen Sachen gehören) mit einem etwas brillirenden und dabey majestätischen Wesen an / allwo nicht selten die Haupt-Partie sonderlich zu dominiren pflaget; dasselbe theilet sich in zwey Theile / einerley Mensur, deren jeder seine Reprisen haben mag / und schliesset hernach mit einem lustigen Menuet-gleichen Satze / welcher ebenfalls 2. oder mehr Reprisen leiden / in der Kircken aber sich nimmer melden wird. Es ist immittelst von den Symphonien eben nichts unumstößliches zu melden / weil ein jeder seinen Einfällen darinn folget / unterdessen ist diß der so genanten Symphonien gewöhnliche Einrichtung.“

Was Mattheson damit meint, zeigt die *Sinfonia*, mit der er sein eigenes Vokal-„Concert“ *Das Hamburgische Tempel-Fest* (1717) eröffnet (Faksimile in MGG, Bd. 8, Sp. 1809): Sie besteht aus einem durch Doppelstriche zweigeteilten Grave als erstem und einem *Allegro* in tänzerischem 12/8-Takt als zweitem Satz. Mehr als die Satzfolge Konzertsatz — Tanzsatz, hinter der die alte Paarung Paduane — Galli-

¹⁹ S. 173 f.

²⁰ S. 172.

arde durchscheint, haben Bachs und Matthesons Kompositionen nicht gemeinsam. Indessen ist die Parallele zur italienischen Sinfonia mit Ouvertürenfunktion bemerkenswert, zumal uns derselbe Sachverhalt nunmehr im ersten *Brandenburgischen Konzert* wieder begegnen wird.

Das erste *Brandenburgische Konzert* trägt in der Abschrift Penzels die Bezeichnung *Sinfonia*. Ist man auf Grund textkritischer Vergleiche der Meinung, daß Penzels Fassung die Urfassung ist, so braucht man auch an der Authentizität der Gattungsbezeichnung nicht zu zweifeln. Penzel hat Bachs Werke offenkundig aus Verehrung für seinen Lehrer abgeschrieben; einen originalen Titel „*Concerto*“ durch die modischere Bezeichnung „*Sinfonie*“ zu ersetzen, dürfte ihm ferngelegen haben; auch hätte er andernfalls wohl kaum die altmodische Endung „*Sinfonia*“ gewählt^{20a}. Freilich ist eine originale Bezeichnung dieser Art für die Bestimmung der Gattungszugehörigkeit gerade im Fall des ersten *Brandenburgischen Konzerts* von hohem Wert. Das erste Konzert ist ein Bläserkonzert. Vivaldi hingegen hat anfänglich nur Streicherkonzerte veröffentlicht, so etwa den *Estro Armonico* von 1712. Nun wird es um 1713/14 bereits Bläser-Ensemblekonzerte italienischer Komponisten²¹ gegeben haben. Ob Bach sie indessen gekannt hat, ist fraglich; bearbeitet hat er jedenfalls nur Vivaldis Streicherkonzerte. Aus der italienischen Opernsinfonie und aus der deutschen Kirchenkantate waren konzertierende Bläsergruppen hingegen schon seit dem 17. Jahrhundert bekannt. Wie selbstverständlich Bläserbesetzungen zunächst selbst noch von Vivaldis italienischen Zeitgenossen mit der Gattung der Opernsinfonie assoziiert wurden, zeigen Alessandro Scarlatti's *Sinfonie di concerto grosso* von 1715: sie tragen diesen Titel, weil sie in die Gattung des Streichern vorbehaltenen *concerto grosso* die Bläser der Opernsinfonie einbringen — man kann es auch umgekehrt formulieren. Bachs Vorbilder wird man allerdings nicht zunächst in der italienischen Opernsinfonie, vielmehr in der deutschen Kirchenkantate suchen. Daß der Kopfsatz des ersten *Brandenburgischen Konzerts* im Partiturbild Ähnlichkeiten mit Kopfsätzen von Kirchenkantaten aus dem Ende des 17. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts aufweist, wird zu einem wichtigen Hinweis, wenn man hinzusetzt, daß in einigen Kantaten von Friedrich Wilhelm Zachow (vgl. DDT, Bd. 21/22) just dieselbe Besetzung — zwei Hörner, drei Oboen, Streicher — anzutreffen ist. Zachow ist 1712 als „*Director musices*“ in Halle gestorben; die in der Kirchenmusik der Zeit noch ungebräuchliche Hörnerbesetzung läßt auf ein diesem terminus ad quem angenähertes Entstehungsdatum schließen.

Analog zum dritten *Brandenburgischen Konzert* läßt sich auch im Falle des ersten die Faktur des Kopfsatzes am ehesten aus deutscher Tradition erklären, die Satzfolge aber aus italienischer. Seit Alessandro Scarlatti kennzeichnete nämlich einen, wenn nicht den Haupttypus der Opern- und Oratoriensinfonie die Satzfolge

^{20a} Vgl. The Breitkopf Thematic Catalogue, hrsg. von Barry S. Brook, New York 1966, z. B. S. 261 f. — Diese Überlegung gilt natürlich nur für deutsche Komponisten.

²¹ Die gedruckte Überlieferung reicht freilich nicht bis in diese frühe Zeit zurück. Auch darf man nicht übersehen, daß die Italiener — von der Sondertradition des Trompetenkonzerts abgesehen — sich offenbar erst allmählich dem Bläserkonzert zugewandt haben. Interessant wäre ein Vergleich mit den entsprechenden Werken der deutschen Zeitgenossen Bachs wie Telemann, Fasch, Stölzel, Graupner und Heinichen. Die wenigen erhaltenen Werke sind indessen nicht datierbar, dürften teilweise aber gewiß später als diejenigen Bachs entstanden sein. Eine Ausnahme könnten einige Konzerte Telemanns bilden. Leider macht auch Siegfried Kross in seinem neu erschienenen Buch über *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann* (Tutzing 1969) keine Datierungsversuche.

schnell — langsam — Tanzsatz, wobei als Tanzsatz gern das Menuett gewählt wurde²². Um die zunächst überraschende Satzfolge des ersten *Brandenburgischen Konzertes* zu erklären, bedarf es also nicht des Rekurses auf die Suite; es genügt vielmehr der Hinweis auf die italienische Opernsinfonie — übrigens auf einen Typus, der sich von dem von Mattheson exemplarisch genannten nur hinsichtlich des langsamen Mittelsatzes unterscheidet.

Mit diesen Überlegungen haben wir uns einer Theorie genähert, die von Heinrich Bessler²³ angedeutet und von seinem Schüler Johannes Krey²⁴ formuliert worden ist: daß nämlich der Kopfsatz des ersten *Brandenburgischen Konzerts* als Ouvertüre zur *Jagdkantate* BWV 218 komponiert worden sei. In der Tat ist es nicht wahrscheinlich, daß Bach die für den Geburtstag des Herzogs Christian zu Sachsen-Weißenfels komponierte Kantate mit einem Secco-Rezitativ — so beginnt die freilich ohne Titelblatt überlieferte Partitur — eröffnet hat. Daß die Tonart und vor allem die damals noch keineswegs gängige Bläserbesetzung — zwei Hörner und drei Oboen — in Sinfonia und Kantate übereinstimmen, war beiden Forschern, die als Entstehungszeit der *Jagdkantate* mit Friedrich Spitta das Jahr 1716 annahmen, ein deutliches Indiz für die mögliche Zusammengehörigkeit beider Kompositionen. In die späte Weimarer Zeit hätte indessen die *Sinfonia* — namentlich im Vergleich mit Bachs reifen Weimarer Kantatensinfonien — nicht gut gepaßt. Da jedoch die Komposition der *Jagdkantate* inzwischen von Alfred Dürr²⁵ und an Hand eines Details auch von Hans-Joachim Schulze²⁶ in das Jahr 1713 zurückverlegt worden ist, entfallen diese stilkritischen Bedenken. Sodann macht die Deklaration des Konzerts als Ouvertüren-Sinfonie seinen Zusammenhang mit der Kantate 208 noch wahrscheinlicher: Bach war in der *Jagdkantate*, einer Auftragskomposition für die namhafte, damals bereits mit Hörnern ausgestattete Weißenfesler Hofkapelle, ersichtlich und — wie kaum anders zu erwarten — erfolgreich um einen noblen, höfischen Ton bemüht. Was lag näher, als daß er für die einleitende Sinfonia einen Typus wählte, der seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Italien — also inzwischen mit Sicherheit auch in Deutschland — als Eröffnung von Opern, Oratorien oder Serenaden bekannt war? — Bachs drittes *Brandenburgisches Konzert* mag ursprünglich für eine ähnliche, freilich in der Besetzung kontrastärmere Vokalkomposition geschrieben worden sein.

Daß die Vermutung, das erste und dritte Konzert seien recht eigentlich Ouvertüren, nicht unbegründet ist, hat schließlich Bach selbst durch sein Parodie- oder Versetzungsverfahren gezeigt: Er hat 1726 den ersten Satz des ersten Konzerts als Einleitung in die Kantate 52 „*Falsche Welt, dir trau' ich nicht*“, 1729 den ersten Satz des dritten Konzerts in die Kantate 174 „*Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*“ übernommen. Nun sei zwar nicht verhehlt, daß Bach auch Sätze späterer, Vivaldi verpflichteter Solokonzerte als Kantateneinleitungen wiederverwendet

²² Vgl. Hugo Botstiber, *Geschichte der Ouvertüre und freien Orchesterformen*, Leipzig 1913 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 11), S. 53 ff.

²³ Kritischer Bericht zur Ausgabe der *Brandenburgischen Konzerte*, a. a. O., S. 23 f.

²⁴ Vgl. Anmerkung 2.

²⁵ Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie I, Bd. 35, a. a. O., S. 39 ff.

²⁶ Hans-Joachim Schulze, *Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. v. Martin Geck, Göttingen 1969 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 291), S. 23.

hat. Bestehen bleibt indessen die Tatsache, daß er unter den sechs *Brandenburgischen Konzerten* ausgerechnet diese zwei für solche Versetzungen geeignet hielt²⁷. Im Zuge der Wiederverwendung hat Bach beide Konzerte auf bemerkenswerte Weise aneinandergerückt, indem er nachträglich auch dem dritten Konzert die Bläserbesetzung des ersten verlieh, obwohl diese in den übrigen Sätzen der Kantate 174 keine Rolle spielt. Dies mutet an, als habe er rückschauend beide Konzerte gemäß ihrer Herkunft und Faktur koppeln wollen. In einer anderen Arbeit gedenke ich zu zeigen, wie groß in der Tat die motivischen und kompositionstechnischen Gemeinsamkeiten zwischen erstem und drittem Konzert sind.

Hinsichtlich seines Charakters als Ensemblesmusik für Streicher im Sinne der Definition Matthesons rückt das sechste Konzert in die Nähe des dritten. Anders als für letzteres ist aber nicht die aus der mehrhörigen Sonate entwickelte Sinfonia gattungsbestimmend, sondern die dreisätzige „italienische“ Triosonate. Man kann das sechste *Brandenburgische Konzert* mit einigem Recht als verkappte konzertante Sonate für zwei Violinen und Generalbaß bezeichnen. Angesichts des zweiten Satzes, in dem die Gamben pausieren, macht diese Interpretation keinerlei Schwierigkeiten, bezüglich des dritten nur geringe: die Gambenstimmen lassen sich ohne großen Zwang als Generalbaß-Aussetzung deuten. Wirklich obligat scheinen sie nur im ersten Satz zu sein; doch auch dort dominieren eindeutig die zwei Violinen. Wo die Gamben konzertant hervortreten, pausieren stattdessen für die Hälfte der Zeit Cello und Generalbaß.

Der Gedanke, Bach könne das sechste Konzert ganz oder teilweise aus Sätzen einer Triosonate gewonnen haben, erscheint zunächst entlegen, läßt sich indessen stützen. Daß er in Köthen Triosonaten der Weimarer Zeit zu Solosonaten mit obligatem Cembalo umgearbeitet hat, haben Ulrich Siegele²⁸ und neuerdings Hans Eppstein²⁹ gezeigt. Warum sollte Bach aus speziellem Anlaß eine originale Besetzung, anstatt sie zu reduzieren, nicht auch einmal erweitert haben? Die mutmaßliche Entstehungsgeschichte des Konzerts in *a*-moll BWV 1044 spricht für eine solche Möglichkeit. Die Theorie, hinter der Satzstruktur des sechsten *Brandenburgischen Konzerts* schein das Gerüst einer Triosonate — mit bereits enggeführten Kopftrema! — durch, gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man zugleich die Gambenpartien des ersten Satzes betrachtet. Deutliche Quintparallelen — erstmals Takt 22 f., danach immer wieder — tauchen gerade dort auf, wo Cello und Generalbaß schweigen. Es wäre denkbar, daß Bach an diesen Stellen eine Umgruppierung des Instrumentariums vorgenommen und die dadurch entstandenen Parallelen übersehen hat. Daß diese absichtlich stehengeblieben sind, muß man angesichts der bekannten Schlimmbesserung im fünften Konzert bezweifeln. Ob die vermutete Urfassung gleichfalls mit zwei Bratschen besetzt gewesen ist, läßt sich selbst hypothetisch nicht entscheiden. Gängiger wäre die Verwendung von Violine und Viola gewesen. Daß die Viola da braccio I im Mittelsatz den Ambitus einer Violine

²⁷ Zu prüfen wäre, ob Bach bereits in Köthen instrumentale Konzertsätze als Einleitungssinfonien verwandt haben könnte. Daß die Köthener Kantaten in der handschriftlichen Überlieferung oft mit einem Rezitativ einsetzen, spricht für diese Möglichkeit.

²⁸ Vgl. Anm. 5.

²⁹ *Studien zu J. S. Badis Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966 (Acta Universitatis Upsaliensis).

nicht unterschreitet und daß Bach im Autograph ihrem letzten System irrtümlich einen Violinschlüssel vorgezeichnet hat, sei deshalb jedenfalls erwähnt.

Auch aus dem Befund des Widmungs-Autographs erhält die hier vorgetragene Theorie eine gewisse Stütze. Christoph Wolff³⁰ hat sich mit der Rastrierung des fünften Konzerts beschäftigt und dabei etwa folgendes festgestellt: Bach hatte die Partitur-Seiten für den ersten Satz offenbar schon rastriert, als er sich entschloß, die Klavierkadenz um 43 Takte zu erweitern. Jeweils die zwei unteren Systeme der Partitur hatte er mit einem ungewöhnlich breiten Rastral liniert, um dadurch die Klavierpartie hervorzuheben und gut lesbar zu machen.

Diese Verfahrensweise spricht übrigens deutlich dafür, daß das Widmungs-Autograph auf praktische Verwendbarkeit hin angelegt worden ist und Kapellmeistern von Nutzen sein sollte, welche die Aufführung vom Cembalo aus leiteten und dieses Instrument zugleich virtuos spielten. Die weiter unten noch einmal erläuterte Vermutung, Bach habe sich mit den *Brandenburgischen Konzerten* dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg als Kapellmeister empfehlen wollen, findet darin eine Stütze. Vielleicht wollte Bach auch darauf hinweisen, eine neue Gattung, die des Klavierkonzerts, angebahnt zu haben.

Nachdem Bach die Klavierkadenz wesentlich erweitert hatte, erschien es ihm unrationell, über eine so große Strecke hinweg Leersysteme für das pausierende Orchester mitzuschleppen. Er trug deshalb die Kadenz fortlaufend auch in diejenigen Systeme ein, die er ursprünglich für das Orchester eingeplant und demgemäß mit dem engeren Rastral liniert hatte. Dadurch sparte er so viel Platz, daß er auch den ganzen zweiten Satz in dem ursprünglich für den ersten Satz vorbereiteten Partiturschema unterbringen konnte. Nach der Niederschrift des zweiten Satzes, so konstatiert Wolff, muß Bach die Arbeit am Widmungsexemplar unterbrochen haben. Als er nämlich die Rastrierung des fünften Konzerts mit dem dritten Satz wieder aufnahm, hatte er offenkundig vergessen, daß er die für das Klavier vorgesehenen Systeme bis dahin mit einem breiteren Rastral gezogen hatte und bediente sich fortan ausschließlich des normalen Rastrals. Daß die angenommene Unterbrechung nicht nur äußerlicher Art gewesen sein kann, zeigt die Art und Weise, in der die Seiten für das sechste und letzte Konzert rastriert worden sind. Nachdem Bach in den vorausgegangenen Konzerten darauf geachtet hatte, daß das Partiturschema der einzelnen Sätze der jeweiligen Besetzung genau entsprach, plante er im langsamen Satz des letzten Konzerts zwei Systeme für die Gamben ein, die dann leer geblieben sind. Man kann daraus mit einiger Berechtigung schließen, daß Bach bei der Einrichtung des Partiturschemas für das sechste Konzert noch keine Vorstellung davon hatte, in welcher Besetzung er den Mittelsatz endgültig niederschreiben würde. Außerdem ist es vielleicht kein Zufall, daß sich Bachs Korrekturen innerhalb dieses Konzertes auf die Gambenstimmen konzentrieren. So wie Bach offensichtlich erst während der Reinschrift des fünften Konzerts auf den Gedanken gekommen ist, die Klavierkadenz zu erweitern, hat er vielleicht auch die Dispositionen für das sechste Konzert noch im letzten Augenblick geändert. Hält man sich nun erstens Bachs generelle Neigung vor Augen, bei der Fertigstellung

³⁰ *Die Rastrierung in den Originalhandschriften J. S. Bachs*, Festschrift für Friedrich Smend, Berlin 1963, S. 83 f.

groß begonnener Werkreihen zu ermüden³¹, zweitens die Tatsache, daß die Partiturreinschrift nach dem langsamen Satz des fünften Konzerts unterbrochen worden zu sein scheint, endlich die Beobachtung, daß das sechste Konzert von dem vorausgehenden fünften stilistisch durch eine Welt getrennt ist, so kommt man zu der folgenden, bereits oben angedeuteten Hypothese: Bach lag einerseits daran, das Widmungsexemplar rasch abzuschließen; er hatte andererseits weder ein (auch tonartlich) geeignetes älteres Konzert vorliegen, noch die Neigung, ein letztes sechstes Konzert neu zu komponieren. Deshalb begnügte er sich mit der — vielleicht eiligen — Bearbeitung einer älteren Komposition.

Daß Bach das Widmungsexemplar abzuschließen wünschte, mag durchaus praktische Gründe gehabt haben. Warum sollte er nicht eine Kapellmeisterstelle beim Markgrafen von Brandenburg angestrebt haben, nachdem er sich bereits 1720 von Köthen nach Hamburg beworben hatte, um dann 1723 tatsächlich nach Leipzig überzusiedeln³²? Man hat bisher, vor allem auf Grund der Arbeiten von Friedrich Smend³³, angenommen, die Besetzung der *Brandenburgischen Konzerte* spiegele ausschließlich die Verhältnisse der Köthener Kapelle, nicht aber die der Markgräflich-Brandenburgischen. Dagegen hat zu Recht Heinz Becker³⁴ Bedenken geäußert. In der Tat sind archivalische Nachrichten über Kapellverhältnisse, so wichtig sie sind, mit Vorsicht aufzunehmen³⁵ und in ihrer Gültigkeit besser nicht über den Zeitraum hinaus auszudehnen, aus dem sie stammen. Daß die markgräfliche Kapelle um 1720 zahlenmäßig so stark besetzt gewesen ist, daß sie die ihrem Mäzen gewidmeten Konzerte mit Bachs Hilfe hätte aufführen können, wird man trotz des Fehlens von Besetzungslisten, die für diese Zeit Gültigkeit beanspruchen könnten, eher annehmen als bezweifeln: die Bloßstellung des gegenteiligen Sachverhalts hätte, wie bereits Becker bemerkt, den Markgrafen kränken müssen.

Ehe die Forschung die Frühfassung des ersten *Brandenburgischen Konzerts* sowie das dritte und sechste mit einiger Sicherheit in die Zeit um 1713 datieren kann, bedarf es noch detaillierterer stilkritischer Studien, zu denen ich auch selbst beitragen möchte. Keineswegs sollte durch diesen Aufsatz der Eindruck erweckt werden, Bach habe diese drei, meiner Meinung nach frühen Konzerte ohne jede Kenntnis des italienischen Konzertstils geschrieben: Mit ihm und seinen Wandlungen haben sich die deutschen Komponisten des Generalbaßzeitalters seit Beginn des 17. Jahrhunderts immer wieder aufs neue beschäftigt. Indessen ist zu bedenken, ob Bach in seinen frühen „Konzerten“ nicht von älteren Gattungen als der des Vivaldischen Instrumentalkonzerts ausgegangen ist, um sie freilich — unter steter Auseinandersetzung mit dem Neuen — in seinem Sinne entscheidend umzugestalten. Es entspräche der in seiner künstlerischen Entwicklung allenthalben anzutreffenden Folgerichtigkeit, wenn Bach sich erst in einem späteren Stadium, als es die drei hier zur Diskussion stehenden *Brandenburgischen Konzerte* spiegeln, mit Nachdruck dem Instrumentalkonzert Vivaldischer Prägung zugewandt hätte. Daß seine Transkriptionen entsprechender Konzerte um 1714 dazu den Auftakt gebildet

³¹ Vgl. Alfred Dürr, *Zum Wandel des Bach-Bildes*, Musik und Kirche Jg. 32 (1962), S. 115.

³² Ich verdanke diesen Hinweis und einen wesentlich weiter reichenden Gedankenaustausch meinem Freund Peter Schleuning, der im Sommersemester 1969 im Rahmen eines Kolloquiums des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i. Br. über die *Brandenburgischen Konzerte* referiert hat.

³³ *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 22 f.

³⁴ Rezension der Ausgabe der *Brandenburgischen Konzerte* durch Heinrich Bessler, *Die Musikforschung* Jg. 13 (1960), S. 115 ff. — Eine in dieser Frage zustimmende Replik veröffentlichte Bessler ebd. S. 383 f.

³⁵ Die Musiker J. H. Freytag und J. G. Wüdig sind in den Köthener Hofakten ohne Angabe des von ihnen gespielten Instruments genannt. Smend macht sie ohne weiteres zu Flötisten, was in Zweifelsfällen zu Fehlschlüssen führen könnte.

hätten³⁶, würde zugleich den weiteren Fortgang seines Schaffens in Weimar und Köthen erklären, das seither in der Tat weitgehend im Zeichen der Konzertform Vivaldis gestanden hat. Eines der frühesten der in dieser Hinsicht nachweisbaren Beispiele ist die Einleitungs-Sinfonia zur Kantate 18 „*Gleichwie der Regen und Schnee*“, die Bach für den Sonntag Sexagesimae vielleicht des Jahres 1714 komponiert hat. Sowohl die Gliederung des Ritornell-Themas (Kopf — Fortspinnung — Kadenz) als auch die Regelmäßigkeit des Tutti-Solo-Kontrastes sind Merkmale einer Stilkopie, deren „Wörtlichkeit“ zu Bachs viel zurückhaltenderer und variablerer Handhabung des Konzertprinzips in den drei mutmaßlich älteren *Brandenburgischen Konzerten* auffällig kontrastiert³⁷. In den selbständigen Ensemblekonzerten der Folgezeit erscheint der Einfluß Vivaldis demgegenüber gedämpfter. Gewiß sind die Kopfsätze nunmehr echte Konzertsätze, und offenkundig sind die konzertanten Schlußfugen der drei jüngeren *Brandenburgischen Konzerte*, wie Carl Dahlhaus³⁸ es gezeigt hat, nur von der Konzertform Vivaldis her verständlich. Doch nur langsam entschließt sich Bach, die Satzstruktur auf den Kontrast zwischen Orchester-Tutti und Solisten-Concertino zu gründen. In den Eingangssätzen des zweiten und vierten Konzerts schließen sich die Solisten jeweils selbst zum Ritornell zusammen; die Ripienisten fungieren demgegenüber über weite Strecken nur als Klang- und Akzentverstärkung des Generalbasses. Im ersten Satz des fünften Konzerts ist das anders; doch dieses, augenscheinlich zuletzt entstandene Werk ist dem Solokonzert und damit einem Typus angenähert, den Bach für die Adaption des Vivaldischen Konzertschemas offenbar für geeigneter gehalten hat. Letzteres liegt in der Sache selbst begründet: Die Gegenüberstellung von Concerto und Concertino war nur sinnvoll, wenn das Concertino, wie etwa im concerto grosso, als solches eine geschlossene Gruppe bildete. Konzertierte indessen, wie dies für Bach kaum anders vorstellbar war, die Solisten bereits untereinander, so wurde die Scheidung zwischen Solo und Tutti als kontrastierenden Gruppen problematisch. Vivaldi hat diesem Sachverhalt in seinen Ensemblekonzerten Rechnung getragen, indem er auch in den Stücken mit farbigster Besetzung der Solovioline kaum jemals ihre dominierende Stellung genommen hat. Die Meinung Rudolf Ellers³⁹, daß Bach im Jahre 1717 anlässlich eines Besuches in Dresden auch die neueren Ensemble- und Bläserkonzerte Vivaldis kennengelernt und für die *Brandenburgischen Konzerte* zum Vorbild genommen habe, bedarf daher der Überprüfung. Daß Bach die jüngste Produktion Vivaldis damals in Dresden gehört und studiert hat, ist zwar denkbar, wenn nicht gar wahrscheinlich. Daß er indessen Vivaldis Satztechnik hinsichtlich des

³⁶ Vielleicht sind für Bachs damals nachweisbare intensive Beschäftigung mit dem Typus des neueren italienischen Instrumentalkonzerts neben anderen auch ganz äußere Gründe bestimmend gewesen. Aus dem Besitz des Herzogs Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen sind in den Staatlichen Museen Meiningen Abschriften italienischer Musik erhalten, die er — laut eigenem Vermerk — u. a. aus Wien mitgebracht hat. Eventuell hat auch J. G. Walthers und vielleicht auch Bachs Schüler Johann Ernst von Sachsen-Weimar auf einer der damals üblichen Kavaliertouren italienische Konzerte kennengelernt und seine Lehrmeister nach seiner Heimkehr angeregt, diese Gattung mit ihm gründlich „durchzunehmen“. Ergebnisse dieser Studien könnten die Konzerte des Herzogs und ihre Transkriptionen durch Bach gewesen sein.

³⁷ Rudolf Stephans eindringende Analyse des dritten Brandenburgischen Konzerts (*Die Wandlung der Konzertform bei Bach*, Die Musikforschung 6, 1953, S. 134 ff.) gewinnt zusätzliche Überzeugungskraft, wenn man dieses Werk früh ansetzt.

³⁸ *Bachs konzertante Fugen*, Bach-Jahrbuch 1955, S. 45 ff.

³⁹ *Zur Frage Bach — Vivaldi*, Kongreßbericht Hamburg 1956, S. 80 ff. — *Über Dresdens Bedeutung für das Schaffen Bachs*, Bach-Fest-Buch zum 43. Deutschen Bach-Fest in Dresden 1968, S. 23 ff. — Artikel *Vivaldi* in *MGG*, Bd. 13, Sp. 1849 ff.

Ensemblekonzerts im einzelnen übernommen hätte, erweisen vergleichende Analysen nicht. Eine Ausnahme bestätigt — diese Redensart ist hier am Platz — die Regel: der nachkomponierte dritte Satz des ersten *Brandenburgischen Konzerts*. Er wird in der Tat von einem deutlichen Solo-Tutti-Kontrast bestimmt, wobei das Solo fast ausschließlich von dem Violino piccolo bestritten wird, während die Bläser eher eine Brücke zum Tutti schlagen, obschon sie dieses auflockern. Wenngleich Bach auch in diesem Satz anders, moderner, als Vivaldi komponiert, so gewinnt man dennoch den Eindruck, er habe in diesem Fall Vivaldi so bewußt adaptiert, daß gerade deshalb seine Abhängigkeit von Vivaldis Ensemble-Konzerten in den übrigen *Brandenburgischen Konzerten* nur mit besonderer Vorsicht postuliert werden kann.

Gern würde man wissen, was Bach zu seinem speziellen Verhalten bei der Erweiterung des ersten *Brandenburgischen Konzerts* veranlaßt hat. Johannes Krey⁴⁰ hat vermutet, Bach habe den hier zur Diskussion stehenden Satz für eine Aufführung des Konzerts durch den Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle, Jean Baptiste Volumier, komponiert, als er auf dessen Einladung in Dresden weilte. Das ist denkbar, freilich nicht nachweisbar. Zu Recht wird man jedenfalls annehmen können, daß Bach die eher deftige Urfassung des Konzerts durch die Einfügung des virtuosen Violin-Konzertsatzes und der aristokratischen Polonaise habe glatter, moderner und im Sinne der Suitenfolge abgerundeter gestalten wollen⁴¹. Nicht ausgeschlossen ist es freilich, daß ihm dazu erst die Herstellung des Widmungsexemplars Anlaß gegeben hat.

Dieser Aufsatz ist als Vorarbeit zu einem Beitrag für die von Ernst Ludwig Waeltner herausgegebene Monographienreihe *Meisterwerke der Musik* entstanden. Je mehr ich mich mit den einzelnen *Brandenburgischen Konzerten* beschäftigte, desto nichtssagender und unwahrer erschienen mir Analysen, die nach dem Motto „Mannigfaltigkeit in der Einheit“ die Abgerundetheit des Zyklus im Sinne einer „kleinen Summa des Ensemblekonzerts“ — so habe ich unlängst selbst ohne die notwendige Differenzierung formuliert — um jeden Preis erweisen wollen. Bachs Eigenart, und damit zugleich wohl auch seine Meisterschaft, wird gerade im Vergleich mit den Zeitgenossen nur demjenigen deutlich, der die Gattungs- wie die individuelle Geschichte der einzelnen Komposition mithört und dabei nicht nur das gelungen Abgerundete, sondern auch das bloß Angefangene, Veränderte, Disparate oder Verworfenene wahrnimmt und damit die Lebenswirklichkeit und geschichtliche Wahrhaftigkeit des Werks. Während Bachs aufgeklärter Zeitgenosse Johann Mattheson an der Musik nur gelten läßt, was vordergründig sichtbar und hörbar ist, wahrt Bach die in den Anfängen der abendländischen Tonkunst begründete Tradition, daß Musik qua Gattung zugleich etwas bedeute. Es ist schwer zu entscheiden, ob bereits in der Serie der sechs *Brandenburgischen Konzerte* die Geschichte der Gattung im Sinne Beethovens als mitkomponierter Bestandteil des Werks zu gelten hat. (Auf Bachs Leipziger Kirchenmusik und auf das kontrapunktische Spätwerk dürfte dies gewiß zutreffen.) Es scheint mir hingegen sicher, daß wir uns dem Geist

⁴⁰ A. a. O., S. 340 ff.

⁴¹ Auch so gesehen wird man die u. a. von Julien Tiersot (*Sur les origines de la symphonie. Une „Sinfonia“ de J. S. Bach*, Mélanges de Musicologie, offerts à M. Lionel de La Laurencie, Paris 1933, S. 177 ff.) und Rudolf Gerber (*Bachs Brandenburgische Konzerte. Eine Einführung in ihre formale und geistige Wesensart*, 2. Auflage Kassel usw. 1965, S. 57) geäußerte Auffassung, die Sinfonia stelle eine spätere Bearbeitung des Werks „zu einem à-la-modischen Sinfonietyp“ (Gerber) dar, skeptisch beurteilen.

der *Brandenburgischen Konzerte* nur dann nähern, wenn wir ihre unterschiedliche Herkunft und soziale Funktion mithören — es handele sich um eine Kantateneinleitung, einen Sonatensatz oder ein Klavierkonzert. In welchem Maß dem Werk Bachs seine jeweilige Geschichte anhaftet, hat aus seiner Sicht der Filmregisseur Jean Marie Straub in seiner *Chronik der Anna Magdalena Bach* eindrucksvoll übersteigert vorgeführt.

Das Pantaleon

VON ANNEDORE EGERLAND, KÖLN

Das Leben Pantaleon Hebenstreits, des Erbauers des Pantaleons, ist ebenso interessant wie das Instrument selbst, da es sich wie das eines Abenteurers darstellt. Wir möchten uns im vorliegenden Aufsatz jedoch auf das Pantaleon konzentrieren und darüber so viele Einzelheiten wie möglich zusammentragen. Auf diese Weise soll das Interesse von neuem auf ein Instrument gelenkt werden, von dem möglicherweise noch Exemplare existieren und bei detaillierter Kenntnis wieder aufgefunden werden können. Im übrigen soll ein Bild über Verwendung und Bedeutung des Pantaleons in seiner Zeit gegeben werden.

Trotzdem ist zur Einführung ein kurzer Blick auf das Leben Pantaleon Hebenstreits notwendig.

Pantaleon Hebenstreit¹ wurde 1667² in Eisleben geboren. Er lernte Tanzen, die Violine und das Clavichord spielen; über sein Leben vor 1698 läßt sich im übrigen nichts Genaues aussagen. Bei Beckmann und Scheibe findet sich der Hinweis, daß er in Leipzig als „sehr geschickter“ Geiger, Clavichordspieler und Musik- und Tanzlehrer gewirkt habe. Jedenfalls fällt die Verbesserung des Hackbretts, die ihn berühmt machen sollte, in die erste Hälfte der 1690er Jahre, da Kuhnau 1717 in einem Brief an Mattheson von einem Konzert Hebenstreits auf dem Pantaleon berichtet, das etwa 20 Jahre zurücklag, also um 1697 stattgefunden haben muß³. Nach einer Darstellung Stählins, die, abgesehen von den falschen Datierungen, glaubwürdig erscheint⁴, kam es folgendermaßen zur Entwicklung des ungewöhnlichen Instrumentes⁵: Während seiner Leipziger Tanzlehrerzeit mußte Hebenstreit aus der Stadt fliehen, um nicht in Schuldhaft zu geraten. In einem Dorfe bei Merseburg hielt er sich verborgen. Dort soll er beim Anblick der Musikanten, die in der Schenke auf dem Hackbrett zum Tanz aufspielten, den Gedanken gefaßt haben,

1 Zur Biographie Hebenstreits vgl. J. A. Scheibe: *Ueber die Musikalische Composition* I, Leipzig 1773, S. LVII ff.; J. Beckmann: *Beyträge zur Geschichte der Erfindungen* I, Leipzig 1783, S. 510 ff.; M. Fürstenau: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* II, Dresden 1862, S. 90 ff.; La Mara: *Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten*, Bd. 1, Leipzig 1886, S. 134.

2 In einigen Darstellungen (H. Fleischer: *Chr. S. Binder*, Regensburg 1942, S. 8 und Riemann-Lexikon 11/1929, S. 725) findet sich das Geburtsdatum 1669. Das ist ein Irrtum, der wahrscheinlich auf Grund der eindeutig fehlerhaften Angabe in M. Fürstenau, a. a. O., S. 90, entstanden ist.

3 J. Mattheson: *Critica Musica* II, Hamburg 1725, S. 237.

4 Vgl. A. Berner: *Art. Hebenstreit* in *MGG* 6, Sp. 3 ff.

5 Vgl. auch Scheibe und Beckmann a. a. O. und *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig, S. 28 ff.