

## *Die Wandlung der Konzertform bei Bach*

VON RUDOLF STEPHAN, GÖTTINGEN

Abkürzungen: Bjb = Bach-Jahrbuch; BWV = W. Schmieder: Bach-Werkverzeichnis, 1950; E. P. = Eulenburgs kleine Partiturausgabe.

Das italienische Concerto, wie es Vivaldi am Anfang des 18. Jahrhunderts verbindlich prägte, ist eine Form, die alle Musiker der damaligen Zeit besonders anzog. Sie empfanden die klare Gliederung und die tonale Anlage als vorbildlich und eiferten dem venezianischen Meister nach; so auch Johann Sebastian Bach, der sich in Weimar viel mit den Konzerten Vivaldis befaßte. Seine Klavier- und Orgelarrangements beweisen, daß ihm insbesondere das op. 3, „*l'Estro armonico*“, die erste Sammlung von Instrumentalkonzerten, die Vivaldi drucken ließ und die sowohl Solokonzerte als auch Concerti grossi enthält, vorgelegen haben muß. Dies ist auch vom 2. Buch des op. 7 wahrscheinlich, während Bach vom op. 4 offenbar nur Kopien besaß, da manche Sätze der Bachschen Bearbeitung in der Druckvorlage nicht vorhanden sind, Austausch von Sätzen in zeitgenössischen Abschriften aber nachweisbar ist.

Das op. 3 Vivaldis ist größtenteils in Neudrucken bequem zugänglich. Diese Sammlung zeichnet sich in formaler Hinsicht durch eine gewisse Buntheit aus, wie wir sie in keinem der später gedruckten Opera finden. Die Concerti grossi gehören teilweise noch dem Typ Corellis an (Nr. 2 und 11)<sup>1</sup>, teilweise zeigen sie eine veränderte Solo-besetzung und formale Annäherung an das Solokonzert. Wichtig ist vor allem die Solo-Tutti-Beziehung. Die drei von A. Schering aufgeführten Möglichkeiten<sup>2</sup> sind sämtlich bereits im op. 3 nachweisbar: Einfache Figuration finden wir in Nr. 3<sup>3</sup>, thematische Anlehnung an das Tutti in Nr. 6<sup>4</sup>, ein eigenes Solothema in Nr. 8<sup>5</sup>. Die beiden letzteren gehören zu den berühmtesten Werken Vivaldis. Aber auch die Tutti sind nicht gleichartig gebaut; es scheint vielmehr, daß Vivaldi eine immer größere Anzahl von Motivgruppen unterzubringen versuchte. Im op. 3 liegen die Verhältnisse noch einfach. Der Rückgriff auf das Tutti führt, um der Gefahr der Eintönigkeit zu entgehen, nicht immer zu einer Repetition des Kopffthemas, sondern auch der folgenden Teile. Ist das erste Tutti sehr einfach und weniggliedrig gebaut wie in Nr. 6 und 12<sup>6</sup>, so bringen einige der folgenden Tuttiabschnitte Variationen, die nur noch im Rhythmus (Nr. 6, T. 21) — dies könnte u. U. auch als 2. Thema ge-

<sup>1</sup> Op. 3, 2, E. P. 1932, ed. S. Baud-Bovy; op. 3, 11, E. P. 1926, ed. A. Einstein. W. Krüger („Das Concerto grosso in Deutschland“ 1932) hält irrig op. 3, 2 als für den frühen Vivaldi charakteristisch und bespricht es S. 33 f.

<sup>2</sup> „Geschichte des Instrumentalkonzerts“ 2. A. 1927, S. 87: „Entweder beschränkt es sich auf das übliche brillante, aber ‚nichtssagende‘ Figurenspiel in Dreiklängen vom Cembalo allein begleitet (Beispiel: op. 3, 3), oder nimmt das Tuttimotiv wörtlich, höchstens mit kleinen Modifikationen, auf (Beispiel: op. 4, 10), oder greift schließlich ein völlig neues, aber charaktervolles Gegenthema auf (Beispiel: op. 21, 1).“ Diese Typen der Sologestaltung treten aber selten in reiner Form, sondern vielmehr gemischt auf. In diesem Fall ist dann das „Solothema“ weniger als „Thema“, denn als besonders ausgeprägte Figur zu betrachten, die nicht verarbeitet, allenfalls sofort wiederholt wird. Auch liegt sie nicht sämtlichen, sondern höchstens zwei Soloabschnitten zu Grunde, meist dem ersten und letzten. In dem von Schering angegebenen Beispiel, op. 12, 1, mir gegenwärtig nur in der Neuauflage von G. Lenzewski (Schott, 1939) greifbar, treten in den späteren Soli noch weitere Themen auf, die aber bald in nichtssagendes Figurenwerk einmünden.

<sup>3</sup> Ed. K. Herrmann und F. Kändler bei Hug, 1935, später auch Partitur und Stimmen.

<sup>4</sup> E. P. 1927, ed. A. Einstein.

<sup>5</sup> E. P. 1. A. 1932, ed. A. Einstein; 2. A. 1939, ed. H. Husmann (nicht verbessert, sondern nur geringfügig verändert).

<sup>6</sup> Op. 3, 12, E. P. 1939, ed. H. Husmann.

deutet werden — oder in der Substanz (Nr. 12, T. 37) auf das Eingangstutti (resp. den Tuttianfang) verweisen. Auch wird durch gelegentlichen, sehr raschen Solo-Tutti-Wechsel der Formaufbau aufgelockert.

Diese Vielfalt in der Gestaltung, die sich noch durch manchen wesentlichen Einzelnzug belegen ließe, zeigt, daß es sich hier um eine äußerst lebendige Form handelt, die viele Freiheiten zuläßt, ohne im Prinzip aufgehoben zu werden.

Hier soll das bekannte Concerto grosso a-moll op. 3, 8 näher ins Auge gefaßt werden, das in A. Einsteins Ausgabe, sowie in Bachs Orgeltransskription (Peters VIII, 10) bequem zugänglich ist. Die Betrachtung des Satzes weist den naheliegenden Gedanken exemplarisch ab, daß es sich bei der vorliegenden Form um einen Abkömmling des von der Triosonatentechnik abhängigen Concerto-grosso-Typs Corellis handelt, dem noch die beiden oben erwähnten Werke, Nr. 2 und 11 dieser Sammlung, zugehören. Nur der zweite Satz ist ihm verpflichtet und auch — wenn man will — der Anfang des Finale. In den Ecksätzen zeigt sich aber in der Sologestaltung bereits eine deutliche Tendenz zum Solokonzert, in dem Hauptstimme (Melodieträger) und Begleitung unverkennbar getrennt sind und die konzertante Gleichberechtigung beider Stimmen nur dadurch erreicht werden kann, daß die Begleitstimme virtuos ausgestaltet wird. Dies bedeutet aber die endgültige Überwindung des Triosonatenprinzips im Concerto grosso, das noch die erst später entstandenen Doppelkonzerte Bachs entscheidend bestimmt.

Im ersten Satz sind die drei Möglichkeiten der Sologestaltung, wie sie Schering erkannt hat, nebeneinander angewandt. Mit dem gängigen Formschema, 5 Tutti, 4 Soli, ist hier freilich ebensowenig auszurichten wie im Finale, da über die Form souverän verfügt wird: 9 Tutti umgeben 8 verschieden angelegte Soli. Das Eingangstutti ist mehrgliedrig: es enthält 4 charakteristisch verschiedene Motive, die im Verlauf des Satzes immer wieder auch von den Solisten aufgegriffen werden. Das erste Solo aber weist noch ein weiteres Thema auf, das zunächst zwei Soloabschnitte beherrscht. Das zweite Solo wird jedoch von einer freien, thematisch ungebundenen Figuration der ersten Violine beschlossen, auf welche ein ebenso unthematisches Tutti folgt. Ein rascher Solo-Tutti-Wechsel bringt eines der Motive des Eingangstutti (das 3.), welches von einer freien, entfernt an das allererste Motiv erinnernden Tuttigruppe weitergeführt wird. Alle folgenden Tuttiritornelle sind aus dem Anfang gebildet, alle Soli — mit Ausnahme eines einzigen, welches noch einmal das „Solothema“ aufgreift — aus dem zweiten Tuttimotiv, das in zwei Themengestalten, erstens in diatonischer Sekundschrittsequenz aufwärts mit melodischer Fortspinnung und zweitens als Akkordbrechung abwärts, auftritt. Der Satz endigt wie gewöhnlich mit dem letzten Teil des Eingangsritornells, der, wie Quantz sagt, „weil man ihn am Ende des Satzes wiederholet und damit schließet, mit den schönsten und prächtigsten Gedanken ausgekleidet“ worden ist.

Das erste Tutti hat also die typische Mehrteiligkeit, und die einzelnen motivischen Bestandteile sind hier so verschieden, daß H. Engel (Das Instrumentalkonzert, 1932, S. 45) schon Takt 4 als Seitenthema annimmt, während es M. Dounias (Die Violinkonzerte Tartinis, 1935, S. 17 und 21) erst in dem Einsatz des ersten Solos sieht. Wesentlich ist bei diesem Satz, daß trotz des Kontrastes innerhalb des ersten Tutti-komplexes dennoch ein eigenes Solothema eingeführt wird.

Deutliche Anlehnung innerhalb der Soli an die Gedanken des Tutti zeigen dann die Violinkonzerte op. 3, 6 und 12, die aber auch noch viel unmotivische Figuration aufweisen. Im ersten Werk werden nicht alle Tuttimotive gleich im Eröffnungstutti vorgetragen, sondern unter den ersten beiden Tutti aufgeteilt, während in Nr. 12 das zweite Tutti wenigstens durch Variierung des Eingangsmotivs Abwechslung in die Form bringt.

\*

Das Problem Johann Sebastian Bach und die italienische Konzertform ist vielschichtig, da das konzertante Prinzip in alle Gattungen, von der Triosonate bis zum Kantatenchor, vom Klavierpräludium bis zur Arie eindringt. Die erschöpfende Erörterung dieses Fragenkomplexes ist natürlich nicht die Absicht dieser Skizze und wird anderweitig vorbereitet<sup>7</sup>. Uns interessieren hier lediglich einige Konzerte im engeren Sinne, d. h. nur reine Instrumentalkompositionen für größeres Ensemble, wobei unser besonderes Augenmerk auf einige Concerti grossi gerichtet werden soll<sup>8</sup>.

Es gehört zum Wesen der Kompositionstechnik Bachs, vorgegebene Formtypen nicht unbesehen zu übernehmen, sondern zu verwandeln. Mittel zu einer inhaltlichen Verdichtung, die fraglos bei ihm stattfindet, ist ihm die Polyphonie oder eine daraus abgeleitete Art von motivischer Arbeit, was beides eigentlich dem Begriff des Konzertierens, wie ihn das frühere 18. Jahrhundert kennt, fremd ist. Sicherlich strebt Bach nicht nach individueller Expression, d. h. nach Darstellung subjektiver Erfahrungen, aber seine Konzerte sind dennoch ausgeprägte Individuen, unverwechselbar nicht nur durch ihr Instrumentarium, sondern auch durch ihre Satztechnik, die freilich wieder von diesem abhängig sein mag. Gewiß ist, daß wir sowohl die exquisite Zusammenstellung des Ensembles als auch die Komplikation der Form, wie sie Bach eigen ist, im späteren Schaffen des Venezianers Antonio Vivaldi antreffen, ja daß sie möglicherweise sogar von diesem angeregt wurde. Dafür liegen jedoch bisher keine schlüssigen Beweise vor. So interessant ein Vergleich Vivaldi-Bach an sich auch wäre, er würde nicht die Neuartigkeit des Bachschen Konzerttyps erklären, den etwa das dritte Brandenburgische Konzert repräsentiert. Diese Neuartigkeit beruht nämlich nicht auf der Formanlage, sondern auf den die Form bestimmenden Elementen: dem Verhältnis von Motivik, Stimmigkeit und Harmonik.

In der Epoche der „Funktionsharmonik“, d. h. im 17. bis 19. Jahrhundert, ist echte Linearität nicht realisierbar, da sie sich dem Drang des Einzelklangs zu dem folgenden — man nannte dies geistreich „harmonische Logik“ — widersetzen müßte, um sich zu legitimieren. Die große deutsche Musik von Bach bis Schönberg ist denn auch der Schauplatz des Kampfes um einen fruchtbaren Kompromiß in dieser Antithetik.

Bei Bach sind wir am Anfang dieses historischen Prozesses. In seinen Konzerten kompliziert er nicht nur die Formanlage (wie Vivaldi), sondern er greift die Grundkonzeption des Formtypus an, den Gegensatz von Solo und Tutti. Von den drei angegebenen, für Vivaldi charakteristischen Arten der Soloanlage ist die erste (bei


<sup>7</sup> Rudolf Eller bereitet auf der Grundlage seiner ungedruckten, im auswärtigen Leihverkehr nicht zugänglichen Leipziger Dissertation von 1947, „Die Konzertform J. S. Bachs“, eine umfassende Darstellung dieser Fragen vor. Leider sind auch die ebenfalls ungedruckten Habil.-Schriften von Maria-Elisabeth Brockhoff, „Die Konzerttechnik J. S. Bachs“ (Münster 1947) und Otto Zur Nedden, „Der konzertierende Stil“ (Tübingen 1933) nicht verfügbar.

<sup>8</sup> W. Krüger hat diesen eine Studie gewidmet (BJb 1932), die ein Teil seiner schon erwähnten Dissertation ist, sich aber leider auf die Brandenburgischen Konzerte beschränkt.

Vivaldi schon seltenere) bei Bach überhaupt nicht zu finden, und auch die beiden anderen treten bei ihm nur mit erheblichen Modifikationen auf. Bach kennt nun zwei Grundtypen, von denen fast alle Gestaltungen abzuleiten sind. Der eine entspricht etwa dem von Schering als dritten angeführten, der hauptsächlich dadurch charakterisiert wird, daß jeder Soloabschnitt eine neue, einprägsame Solofigur hervorbringt, die man sehr wohl als Thema bezeichnen könnte, wenn auf sie später zurückgegriffen werden würde. Als Beispiel sei hier das berühmte Konzert im italienischen gusto für Klavier (BWV 971) erwähnt, in dem lediglich das letzte Solo auf das erste zurückgreift. Will man den Begriff „Thema“ weiter fassen, so könnte man sagen, daß einem mehrteiligen Tutti komplex mehrere Solothemen gegenüberstehen. Der Einfachheit halber sei dieser Typ daher hier der „mehrthemige“ genannt. Der andere Typ stellt einem Tutti Thema nur ein Solothema gegenüber, das dann alle Soloabschnitte beherrscht. Ein dergestalt ausgeprägtes Solothema finden wir z. B. in dem Doppelkonzert für zwei Violinen d-moll (BWV 1043), wo es regulär als zweites Thema auftritt, da das Eröffnungstutti durch seine fugierte, wohl auf dem Boden der Triosonate gewachsene Anlage einen Kontrast in sich ausschließt. Die bei Vivaldi und Bach sonst übliche Mehrteiligkeit des Tutti ist aufgehoben und so eine klangliche und thematische Gegensätzlichkeit geschaffen, die durch die außerordentliche thematische Klarheit unterstrichen wird. Die Tutti Nr. 2 bis 4 stellen Teilwiederholungen des Eröffnungstutti dar, während in den Solopartien das „zweite Thema“ weitergeführt und verarbeitet wird, wobei die Triosonate-technik eine vollständige Gleichberechtigung beider Soloinstrumente gewährleistet.

Diese beiden Formtypen, deren erstem ein mehrteiliges Tutti und thematisch verschiedene Soloepisoden, deren zweitem stärkste Vereinheitlichung der Tutti- bzw. Soloabschnitte eigen ist, sind die Grundformen bei Bach und historisch aus den Concertoformen Vivaldis und Corellis abzuleiten. Ein dualistisches Prinzip ist bei dem ersten Typus nicht erkennbar, beim zweiten dagegen klar ausgebildet. Fehlen dort jegliche Durchführungselemente, so sind sie hier weitgehend vorhanden.

Der mehrthemige Typ wird nun bei Bach auf verschiedene Weise zersetzt. Einerseits schafft Bach motivische Beziehungen zwischen Solo und Tutti, andererseits gibt er den instrumentalen und klanglichen Gegensatz auf und entwickelt die Form auf Grund der Mehrgliedrigkeit des Eröffnungstutti. Beide Möglichkeiten stellen überhaupt den Begriff des Konzertes in Frage, und es wird sich zeigen, daß hier eine Intimisierung der Form stattfindet, die die Gattung der Kammermusik (im Sinne späterer Zeit) nahebringt.

Bei der Betrachtung des Violinkonzerts a-moll (BWV 1041) sehen wir das Streben nach thematischer „Vereinheitlichung“. Zwar erscheinen hier noch echte Solothemen, doch zeigt sich gerade in der Auftaktquarte die Wirksamkeit des Eingangsmotivs, in der Auftaktfigur , die Beziehung zur Themenfortspinnung. Keineswegs ist damit behauptet, daß das alles auseinander abgeleitet sei, aber die Beziehungen sind offenbar (cf. Takt 1, 5/6 ff., 22 ff., 42 ff.; wie stark die Figur der Fortspinnung auch in die Solopartien eingedrungen ist, ersehe man z. B. aus Takt 126 ff.). Formal gesehen, befinden wir uns bei diesem Konzert noch in der Nähe Vivaldis, aber die veränderte Satzanlage, namentlich der Soli, zeigt schon, daß der Komponist sich

andere Aufgaben gestellt hat. So könnte man zum Beispiel hier schon sagen, die Soli trügen Durchführungscharakter, insofern man in ihnen Umbildungen des Tutti-themas sehen will.

Ganz offensichtlich ist dies aber teilweise im Violinkonzert E-dur (BWV 1042) der Fall, in welchem der Eröffnungsdreiklang auch späterhin eine wichtige Rolle spielt. Freilich sind auch hier immer noch kontrastierende Partien zu finden, z. B. Takt 57 ff., aber auch Teile, in denen die Solovioline reine Figuration, das „Begleit“-Orchester aber das „Eigentliche“, nämlich sequenzierende Verarbeitung des Tutti-themas, vorträgt (z. B. Takt 82 ff.).

Im Solokonzert ist es aus naheliegenden Gründen nicht möglich, den rein instrumental-klanglichen Gegensatz zwischen Solo und Tutti aufzulösen. Das Concerto grosso wird jedoch auf diese Weise von Bach umgeformt und so den Vivaldi-Vorbildern entfremdet. Naturgemäß gibt es zwei Möglichkeiten, die Bach beide erprobt. Erstens: die „reinen“ Soli treten zurück, sie werden motivisch begleitet, d. h. Solo und Ripienobegleitung haben in gleicher Weise an der motivischen Verarbeitung Anteil und verschmelzen so weitgehend, daß es bisweilen nicht mehr möglich ist, sie zu trennen; zweitens: das Ripieno-Orchester tritt stark zurück und wird durch einige Soloinstrumente ersetzt. Hier begegnen dann Formtypen, die von der Mischform von Solokonzert und Concerto grosso abgeleitet erscheinen (s. u.).

Betrachten wir zunächst das Konzert für zwei Klaviere c-moll (BWV 1060), ein Werk, in dem die „reinen“ Soli stark zurücktreten, da Durchführungselemente in einige Ritornelle eingedrungen sind und selbst die „Soli“ bisweilen motivisch begleitet werden (Beispiel 1, Seite 139).

Es muß besonders auffallen, daß die Soli mehrfach auf das Themenmaterial des Eingangsrifornells zurückgreifen und der 5. und 8. Teil ganz ohne eines der vier Solothemen auskommen müssen. Auch ist eine exakte Trennung von Solo und Tutti kaum möglich, da Durchführungselemente sowohl hier als auch da anzutreffen sind und Bach sich schon in diesem Werk als ein Meister des „kleinsten Überganges“ (Adorno) zu erkennen gibt. Da W. Krüger (BJb 1932, S. 17 ff.) die Durchführungstechnik Bachs bereits behandelt hat, wollen wir hier nur auf die Metamorphosen eines Motives hinweisen. So wird das Motiv von Takt 2 in Takt 24 charakteristisch umgebildet; cf. auch die Takte 62–64, 50–52, 54–55.

Bemerkenswert ist hier vor allem die Verlagerung der Schwerpunkte, von der Veränderung der Intervalle gar nicht zu reden!

The image displays four musical staves illustrating transformations of a motif. The top row shows a motif in T. 2 (marked with V') and its transformation in T. 24 (marked with ^). The bottom row shows a motif in T. 51 (marked with ^) and its transformation in T. 50/51 (marked with ^). Arrows indicate the direction of the transformations.

Die Intervallveränderung resultiert aus der harmonischen Konstruktion und verweist auf das Primat eben der Harmonik. Überhaupt müssen wir die Quelle solcher

„thematischen Variation“<sup>9</sup> in der Durchdringung des Modulationsteils (Solos) mit Themen des Ritornells (die über gewöhnliches Ritornellzitat hinausgehen) suchen. Hier, wo die Bedeutung der Ritornellthemen eine ganz andere geworden ist, muß sich die Technik der „entwickelnden Variation“ naturgemäß weiter entfalten. Man bemerkt also auch in diesem Satz eine Betonung des „Durchführungsartigen“. Er zeigt schon in Ansätzen einen Zug zum „Symphonischen“ und findet seine Erfüllung jeweils in den beiden keine Solothemen mehr enthaltenden Schlußteilen der Durchführungen (5. und 8.). Neben dem üblichen Solo-Tutti-Kontrast, der bisweilen nur noch thematisch, kaum aber klanglich zu bemerken ist, tritt hier ein Gegensatz zwischen Vordersatz und Fortspinnung auf, der sich schon in der stimmigen Realisation des harmonischen Ablaufes zeigt: der Vordersatz ist völlig homophon, die Fortspinnung durch jeweilige Imitation des Kopfmotivs aufgelockert, was an sich schon dem statischen Expositionscharakter widerspricht.

Aber wir entnehmen dem Schema auch reale Entsprechungen. So sind die beiden Durchführungen, wenn man von der Transposition absieht, größtenteils identisch. Gerade die Identität ist aber verschleiert durch die eingeschobenen Takte und das andere Modulationsziel: anstatt der 3. Stufe (vom jeweiligen Durchführungsanfang aus gerechnet) wird jetzt die 2. angestrebt. In sich zeigt aber jede Durchführung auch motivisch eine starke Entwicklung, die auf die Elimination der Solothemen (3 und 4) zielt. Dies wird besonders deutlich in Teil 8, der ja tonal schon als Reprise erscheint und der strengen Ritornellreprise (Teil 9) am Schluß nur mehr eine unbestrittene Codawirkung sichert. Konventionell im alten Konzertsinne sind nur die beiden Eingangsteile angelegt, während sich je drei Teile (im alten Sinn eigentlich Durchführungen) zu „Durchführungen“ zusammenschließen. Dabei werden sowohl die Soloabschnitte als auch die Ritornelle mit Hilfe der „entwickelnden Variation“ belebt und so die klanglichen und thematischen Gegensätze gemildert. Gerade die Doppelbedeutung des achten Teils als letzten Gliedes der zweiten Durchführung und tonaler Reprise zeigt das dynamische Formprinzip; und dies alles in einem Satz, der in seiner Anlage noch keineswegs zu den „fortgeschrittensten“ im Bachschen Konzertschaffen gehört.

Sahen wir oben den Zerfall des mehrthemigen Typs — durch das Eindringen von Durchführungselementen in die Soli einerseits durch Herstellung von motivischen Beziehungen zwischen Solo- und Tuttiteilen, andererseits durch sukzessive Aufhebung des thematischen und klanglichen Solo-Tutti-Kontrastes durch motivische Begleitung der Soli —, so fassen wir jetzt den Typ ins Auge, der zwar über ein mehrgliedriges Tutti, aber nur über ein Solothema verfügt. Zu diesem Typ gehören das 2. Brandenburgische Konzert (BWV 1047) und das Konzert für zwei Klaviere C-dur (BWV 1061), deren Eingangstutti ganz nach Vivaldischem Vorbild angelegt sind<sup>10</sup>.

Ein ähnlicher Vorgang wie im c-moll-Konzert findet sich im Brandenburgischen Konzert Nr. 2. Das Solothema verschwindet nach der ersten Durchführung und, da kein

<sup>9</sup> A. Schönberg spricht nicht umsonst in „Style and Idea“, 1950, gerade schon bei Bach von „entwickelnder Variation“, die dann bei den Wiener Klassikern zum obersten Formprinzip erhoben wurde (S. 39 und 43).  
<sup>10</sup> Cf. die Analysen dieser Werke in „Die Werke des Bachfestes 1950“ in Göttingen, 1950, S. 5 ff. und 9 f. Hier einige Druckfehlerverbesserungen: S. 6, Z. 13 nach „2. Durchführung“ „(T 68—102)“ einfügen; Z. 18, statt „Ripieno“ lies „Reprise (T 103)“; S. 10, Z. 16, statt „In 2. Durchführung“ lies „Die 2. Durchführung“. (Leider sind bei diesen Aufsätzen sämtliche Korrekturen unberücksichtigt geblieben.)

neues eingeführt wird, in gewisser Weise auch der Solo-Tutti-Kontrast. Das Concertino trägt dennoch in der 2. Durchführung die Hauptlast der Verarbeitung der Tuttithemen. Immerhin besteht ein Unterschied in der Satzweise, ob ein Tuttithemenbestandteil oder das Solothema von den Solisten vorgetragen wird. Auf jeden Fall werden hier beide Durchführungen von den Soloinstrumenten getragen, was gegenüber dem c-moll-Konzert eine wesentliche Abweichung bedeutet. Dabei tragen natürlich nicht die ganzen (Krügerschen) Durchführungen „Durchführungscharakter“, sondern nur einige Abschnitte, die hier jeweils durch \* gekennzeichnet sind. Die reguläre Durchführung ist hier also wiederum vom Solothema unabhängig und macht es somit leicht entbehrlich. Damit fallen auch die nur vom Generalbaß begleiteten Solopartien weg, und es bleibt in der zweiten Durchführung nur der Kontrast von „kompakterem“ und „aufgelockerterem“ Tutti, wie er schon etwa in Vordersatz und Fortspinnung beider Konzerte für zwei Klaviere auf ganz verschiedenartige Weise ausgeprägt ist. Im Verlauf des Satzes wird also nicht nur der thematische Kontrast aufgehoben, sondern auch in gewisser Weise der klangliche aufgelöst. Der noch vorhandene, schwächere klangliche Kontrast bleibt aber dann auch bis in die Reprise bestehen, indem in das Schlußritornell noch einmal eine durchführungsartige Passage eingeschoben wird (T. 107–114).

Hier ein Schema des Satzes:

Exposition (T. 1–30) a b c d | S a S a S a S b c d S

1. Durchführung (31–67) a b\* c d | a\* b c\* d | S S S S

2. Durchführung (68–102) a b c\* | a b\* c d | a\* b<sup>v</sup> | a<sup>e</sup> b\* c d

Reprise (103–118) a b c c\* d

\* = durchgeführt; v = verkürzt; e = engeföhrt; S = Solothema.

Beim Konzert für zwei Klaviere C-dur (BWV 1061) befinden wir uns in der Nähe des italienischen Konzerts. Der klanglich-instrumentale Gegensatz ist weitgehend aufgehoben und macht so eine Trennung von Solo und Tutti unmöglich, es sei denn, man unterscheide auch hier „kompaktere“ und „aufgelockertere“ Partien, die sich aber wiederum nicht mit den traditionellen Solo-Tutti-Wechseln decken. So ist zum Beispiel in der Exposition die Vordersatzfortspinnung solistischer als das „Solothema“. Dies hindert uns auch, in der zweiten Durchführung einen schnellen Solo-Tutti-Wechsel anzunehmen, der die Themenfolge natürlicher erscheinen ließe. Aber gerade dies verbietet sich aus dem Befund der Reprise.

Exposition	1. Durchführung	2. Durchführung	3. Durchführung
a b c d   S <sup>△</sup>	a* d* <u>ab</u> c'   S* <sup>△</sup>	a S c S* <u>b c<sup>v</sup> d S* d</u>	a* d* <u>a b</u> c* <u>c' d S<sup>v*</sup> d</u>

Reprise

a\* S c

\* = durchgeführt; ' = erweitert; v = verkürzt;

△ = Die Klaviere treten getrennt auf. Diese Teile sind in 2 Abschnitte gegliedert. Die Modulation findet jeweils im ersten statt.

Was hat sich nun in diesen Concerti grossi gegenüber Vivaldi verändert? Man hat vielfach ausgesprochen, daß Bach motivische Einheit anstrebt. Läßt sich etwas Der-






artiges wirklich aus der Vernichtung der vielfältigen Kontraste ableiten? Vergegenwärtigen wir uns noch einmal: im c-moll-Konzert hat Bach einen dreimotivigen, viergliedrigen Tuttithemenkomplex und vier Solothemen, im C-dur-Konzert sowie im zweiten Brandenburgischen einen vierteiligen und vierthemigen Tutti-Komplex und ein Solothema (wobei allerdings im letztgenannten Werk Vordersatz und Epilog rhythmisch verwandt sind). Nun, ein „Streben nach Einheit“ findet man höchstens im Ausscheiden unthematischer Glieder, die vor allem bei Vivaldi die Modulations- teile darstellen. Dadurch ist aber Bach genötigt, das motivische Material zu variieren, da sich im Verlauf der Modulationen die Intervalle eines Motivs, teilweise auch die Schwerpunkte, notwendig verändern müssen. So scheut er denn auch nicht Erweiterung, Verkürzung und Verzierung der Motive, wodurch dann der Unterschied zwischen thematischem Glied und unthematischer Überleitung entfällt. Alles ist thematisch voneinander abhängig. Form im strengsten, statischen Sinn ist aufgehoben und durch „Entwicklung“ ersetzt, die durch ein Ziel bestimmt wird. Dieses Ziel ist die Austilgung der Solothemen im c-moll- und zweiten Brandenburgischen Konzert, ihre Eingliederung in den Tuttithemenkomplex im Konzert C-dur.

Damit ist aber keine Einheit verwirklicht, sondern nur Buntheit ausgeschaltet, denn immer noch enthält die Tutti-Gruppe verschiedene motivische Bestandteile, die für Bach Keimzelle eines motivischen Dualismus sind.

Um dies zu beweisen, müssen wir uns noch dem dritten Brandenburgischen Konzert (BWV 1048) zuwenden, das angeblich den Höhepunkt des Bachschen Einheitsstrebens darstellt. In der Tat ist es auf einer Fülle verschiedenartiger Motive aufgebaut, die niemals im eigentlichen Sinne exponiert werden. Der ganze erste Satz dieses Werkes ist in Wahrheit eine große, mehrgliedrige Durchführung. Die einzelnen Motive werden am Anfang vorgetragen und haben vornehmlich rhythmisch-harmonische Qualitäten. Hier die ersten acht Takte in Partitur (Beispiel 2):

The image shows a musical score for the first eight measures of the first movement of the third Brandenburg Concerto by J.S. Bach. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two systems of three staves each (treble, alto, and bass clefs). The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. Various motifs are labeled with letters 'a' through 'e' above the notes.



Die Oberstimme zerfällt klar in vier Teile, die wir in Anlehnung an W. Krügers Terminologie Vordersatz (a), Fortspinnung (b), Epilog (c) und Epilogfortspinnung (d) nennen wollen. Das erste Motiv ist durch die auftaktige Anapästfigur  gekennzeichnet, die Fortspinnung durch eine niedertaktige Figur, , die eine zwifache Deutung, einerseits als , andererseits als  zuläßt. Der Epilog hat in beiden Teilen  als rhythmisches Grundmotiv, was graphisch identisch mit dem Anapäst ist, vor allem, wenn das Motiv wiederholt wird,



in Wirklichkeit aber das genaue Gegenteil darstellt. (R. Leibowitz würde sagen, es sei der Krebs.) Beim Übergang von der Auftaktigkeit zur Niedertaktigkeit muß eine metrische „Lücke“ oder eine „Verdichtung“ entstehen, und erstere haben wir im Ton cis' des zweiten Taktes greifbar. Bach verdeckt sie jedoch durch die Sechzehntelfigur in den Violen, die ebenfalls motivische Bedeutung hat. Wir haben hier im Verein mit dem vorausgehenden gebrochenen Dreiklang eine weitere Motivgruppe vor uns<sup>11</sup>. Bei näherer Betrachtung erweisen sich schon diese Eingangstakte als ein überaus differenziertes Motivgewebe, was sich in der rhythmischen Mehrdeutigkeit mancher Bildungen klar erweist. Trotz der verschiedenen Stufen zwischen den Extremen haben wir einen elementaren Dualismus zwischen Auf- und Niedertaktigkeit vor uns, der allen Versuchen, schlichte Motiveinheit nachzuweisen, Hohn spricht. Dieser Dualismus ist angelegt zwischen den Gliedern des Tuttikomplexes. Schon die Eingangstakte enthalten den Satz in nuce: Herrscht im ersten Takt das auftaktige Motiv unumschränkt, so in der Epilogfortspinnung das niedertaktige, nachdem in den dazwischenliegenden Takten allerlei Konfrontationen der gegensätzlichen Motive stattgefunden haben. In der ersten Durchführung (einschließlich der Krügerschen Scheinreprise) werden diese Gegensätze verdeutlicht, indem permanent die gegensätzlichen Motive gegeneinandergestellt werden. Ihren Höhepunkt erreicht diese Konfrontation in jener vielzitierten Stelle, in der beide Vordersatzteile (a+b) kontrapunktisch verbunden werden, wobei die Fortspinnung ausharmonisiert erscheint.

In den folgenden Durchführungen taucht ein rhythmisch aus b abzuleitendes Solothema auf, das mit seiner harmonischen Flexibilität die weitere Satzentwicklung trägt. Hier tritt dann das anapästische Thema in niedertaktiger Form auf, wodurch ein neuer Gegensatz zu den Tuttipassagen, die in der Art der ersten Durchführung angelegt sind, gegeben ist. Hierbei fällt ein besonderer Kunstgriff auf: die dreifache Bedeutungsmöglichkeit eines Auftaktes. Einmal ist er motivisch zu begreifen, ein anderes Mal lediglich als ein (motivisch irrelevantes) Einspielen — das heißt er ist ein Vorspann vor einem niedertaktig zu begreifenden Motiv — oder drittens als ein Bindeglied, das den motivischen Anschluß herstellt (Beispiel 3).

<sup>11</sup> Cf. D. F. Tovey, „Essays in musical analysis“ II, 1935, 8. Aufl. 1948, S. 190 f.

## Beispiel 3:



Takt 78 ff.<sup>12</sup> erleben wir eine neue Version des rhythmischen Kontrastes: Aus den Begleitmotiven der Bratschen am Anfang entwickelt sich ein Fugathema, aus dem Vordersatz die Begleitung<sup>13</sup>. Diese bisher exemplarischste Gegenüberstellung entläßt sich in einer kühnen, unthematischen (oder vielleicht doch aus dem Epilogvordersatz abzuleitenden?) „Klangfläche“<sup>14</sup>. Nun kommt es zu immer dramatischeren sukzessiven und simultanen Konfrontationen, die sich erst in der Reprise lösen. Der Gegensatz in der Aufeinanderfolge der Einzelteile wirkt dramatisch, weil die metrischen Gruppen nicht reibungslos einander folgen können (wir nannten dies eine metrische „Lücke“ bzw. eine „Verdichtung“), der Simultankontrast legitimiert den Aufwand an Polyphonie, die sich hier in „entwickelnde Variation“ verwandelt, also nicht im Dienste einer objektiven Architektonik steht. Formschema siehe Beispiel 4 (S. 138).

Die Betrachtung dieses Satzes lehrt uns: alle Statik der Form ist überwunden und das Moment der Entwicklung an ihre Stelle getreten. Jede Spannung, die aus der immer erneuten Gegenüberstellung der in der „Exposition“ angelegten Gegensätze erwächst, löst sich in der völligen Vernichtung dieses Gegensatzes, indem nur ein Motiv die Oberhand behält; meistens ist es dasjenige der Epilogfortspinnung. An die Stelle der einfachen „Reihung“ der Einzelglieder ist ihre „Verkettung“ getreten. Diese äußert sich nun in dem jeweiligen Überbieten der Kontrastwirkung. Nicht nur weist fast jedes Glied eine neue Kombination der Grundmotive auf — das zweite durch das erstmalige Erscheinen der Themen a<sup>1</sup> und e<sup>1</sup>, das dritte durch dasjenige von f (welches stets kanonisch geführt auftritt) und die Durchführung von b (b'), das vierte durch die simultane Kombination von a, e und b, das sechste durch das neue Solothema und die Variation a<sup>2</sup>, das achte durch e<sup>2</sup>, a<sup>3</sup> und a<sup>4</sup> (dieses entspannt sich nicht im Dienste einer objektiven Architektonik steht. Formschema siehe Beispiel 4 architektonischen Schema wie dem folgenden ergeben (s. Beispiel 5, S. 139).

erweisen sich als scheinhaft. Die Teile selbst sind meist nicht identisch, sondern im Ausdruck ihrer Umgebung und ihrer Funktion im Prozeß angeglichen. Greifen wir einige Fälle heraus. Die Beziehungen von 2 zu 22: Gegenüber 2 ist in 22 einerseits das Motiv b ausharmonisiert und andererseits die Aufeinanderfolge der Anapäste doppelt so rasch, da sich Violon und Bässe an der Begleitung beteiligen, rhythmisch also die Gruppe a vollständig dargestellt wird (aber eben nur rhythmisch). Bei 48 z. B. handelt es sich gegenüber 18 um eine vollständige Konfrontation der Glieder b und a, während dort dem Motiv b nur der auftaktige Anapäst entgegengestellt wird.

Betrachten wir die Formanlage, so wird das rhythmische Prinzip besonders deutlich. Zunächst sieht man, wie jeder der (durch römische Zahlen gekennzeichneten) Ab-

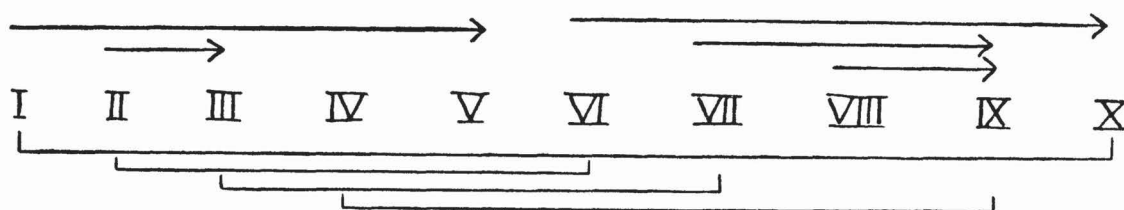
<sup>12</sup> Takt 72 bemerken wir ein Zitat des Solothemas aus dem 2. Brandenburgischen Konzert.

<sup>13</sup> Cf. Tovey l. c.

<sup>14</sup> Zum Begriff „Klangfläche“ cf. S. Hermelinck, „Das Präludium in Bachs Klaviermusik“, Heidelberger Dissertation 1945, ungedruckt.

schnitte auf ein völlig homophones und monothematisches Schlußglied zielt, wobei diejenigen Schlüsse, die sich der Epilogfortspinnung bedienen, eindeutiger wirken als die anderen. Zunächst haben wir also zehn Gruppen, dann aufsteigend nur noch sieben, indem die Abschnitte II und III, IV und V, sowie VIII und IX sich zusammenfügen. Mit dieser letzten Gruppe schließt sich auch noch Teil VII zusammen, da in dieser der Schluß sehr verkürzt erscheint. Dabei müssen wir uns des zweiten Schemas erinnern und bemerken, daß der I. mit dem V. und X., der II. mit dem VI. und der IV. mit dem IX. Teil in gewissen, teilweise allerdings nur sehr geringen Einzelheiten kongruiert.

*Beispiel 6:*



Diese „architektonischen“ Beziehungen werden nicht wahrgenommen, ja sie sind noch nicht einmal „entdeckt“ worden. Die entwicklungsmäßige Einheit der Gruppen wird aber spontan erfahren, zumindest die Zweigliederung. Der Satz entfaltet sich eben in sukzessiven Verläufen, die sich wiederum zu größeren dynamischen Einheiten zusammenschließen. Evident wird schließlich die immanente Dynamik bei Betrachtung der Gruppen I (Exposition), V (Krügers „Scheinreprise“) und X (Reprise): selbst diese entbehren nicht — wie oben für die I. gezeigt wurde — der motivischen Konfrontationen und die beiden letztgenannten Teile nicht einmal regulärer Durchführungsglieder. Erst die verlängerte Epilogfortspinnung hat absolute Schlußgewalt.

Die hier gebotene Analyse ließe sich noch bis ins kleinste Detail fortführen, wobei dann vor allem die Aufeinanderfolge der kleinsten Gruppen und vornehmlich die harmonische Entwicklung und instrumental-klangliche Differenzierung zu betrachten wäre.

Gerade von den „kleinsten Übergängen“ ausgehend müßte man fragen, ob hier nicht echte Dialektik vorliegt. Will man diesen Begriff von der Existenz zweier gegensätzlicher Themen abhängig machen, also von der Sonatenform, so ist die Frage zu verneinen. Doch was berechtigt uns, eine anders geartete Antithetik für undialektisch zu erklären? Entscheidend ist doch einzig die Zeugungskraft des dialektischen Ansatzes. Man kann natürlich darauf hinweisen, daß in diesem Konzertsatz die Mittelpartie — zwischen Exposition und Reprise — reich gegliedert sei und formal keine geschlossene Durchführung darstelle; doch ist bei Beethoven die Durchführung immer einheitlich? Was vollends soll man sagen, wenn Beethoven noch 1801, 1806 und 1809 (Violinsonate op. 23, Streichquartett op. 59, 2, Klaviersonaten op. 78 und op. 79) Durchführung samt Reprise wiederholen läßt? Wo bleibt die Legitimation desselben Konfliktes, wenn die „Synthese“ schon erreicht war? Wir entbehren eben immer noch der Theorie der Sonate, was Ernst Bloch schon 1920 bedauerte.

Beispiel 4:

SCHEMA DES 3. BRANDENBURGISCHEN KONZERTES

I	II	III	
a b c d	a' e' } e' a°	a' a° e' f } e' a° f a	b' { f } a° { a }
a° a° a°			d
Takt: 1-2 2-3 4-7 7-8	9 10-11	12-15 16 17-18 19 20-21 22-23	23-28 29 30-31
Gruppen: 1 2 3 4	5 6	7 8 9 10 11 12	13 14 15
(Teile)			
T	S	T S T	S T

IV	V ("Scheinreprise" Krügers)	VI
b e' a° } e' b } a a b }	a' a' { b } a° { a° } a° { a° }	a' (a <sup>x</sup> ) a <sup>2</sup> } S { b }
c	c d	c <sup>x</sup> d
31-33 33-35 35-36 37	37-39 40 40-41 42-44 45-46	47-53 53-55 55 55-56 57 57-58
16 17 18 19	20 21 22 23 24	25 26 26a 27 28 29
S	T S T S	T S T S T

VII	VIII
a° a' S a b c <sup>†</sup> d <sup>†</sup> } e' a°	a <sup>2</sup> f { e <sup>2</sup> a e <sup>2</sup> b } f { a e <sup>2</sup> b } a { a° a } S a <sup>3</sup> a <sup>4Δ</sup> } (3x)
58-66 67-69 70-71 71-72 73 73-74	74-75 76-77 78-79 80-81 82-85 86-87 87-90 91-96 97-99 100-101
30 31 32 33 34 35	36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 (45a)
S	T S T S T <sup>(?)</sup> S T

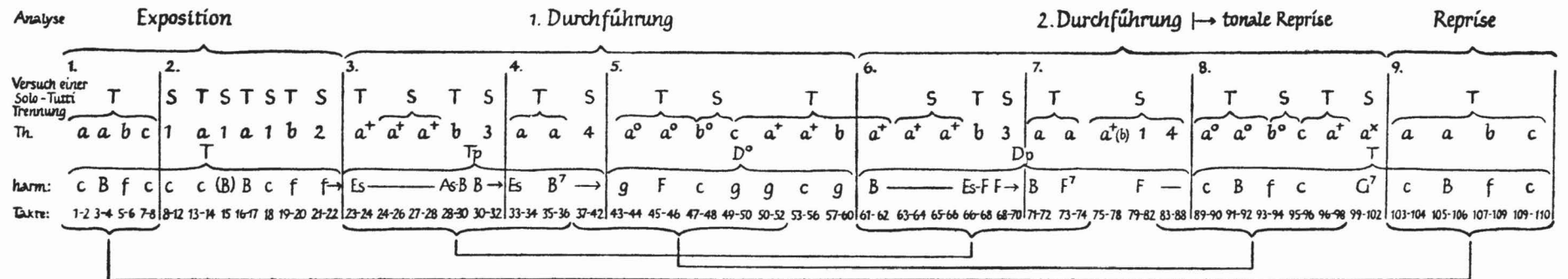
IX	X
e' b a } b e' } a a } S a <sup>3</sup> a° } e' }	d a b c } e a° b c } a° a° a° } a <sup>2</sup> d*
101-103 103-105 106-107 108-118 119-121 122-124	125 126-127 127-128 129-132 132-134 134-136
46 47 48 49 50 51	52 53 54 55 56 57
S	T S T S T

- a° = Anapästmotiv (auftaktig)
- °) = Fortsetzung der 3 Violinen in Violine 1
- ) = " " " 3 Violinen in Viola 1
- †) = nur das Hauptmotiv

- †) = verkürzt
- Δ = mit angehängter Kadenz
- a<sup>x</sup> = Überleitungsfigur zu b
- d\* = verlängert

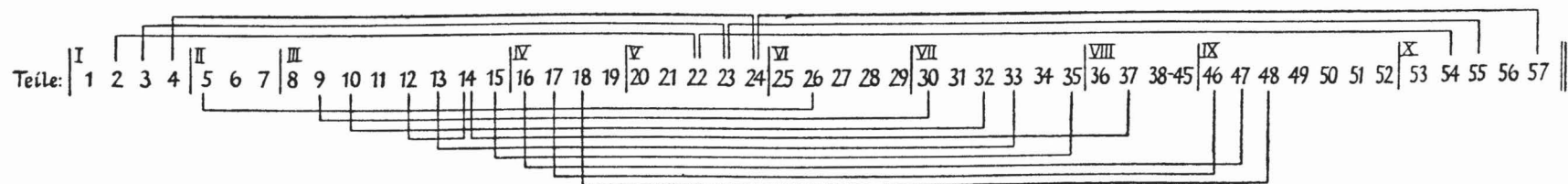
Beispiel: 1

KONZERT FÜR 2 KLAVIERE c-moll (BWV 1060)



T = Tutti S = Solo a, b, c = Einzelglieder des Tutti-Komplexes 1, 2, 3, 4 = Solothemen + = "durchgeführt" ° = figuriert bzw. figurativ kontrapunktiert x = etwas erweitert

Beispiel: 5



Der Unterschied zwischen der motivischen Arbeit im dritten Brandenburgischen Konzert und der Durchführungstechnik Beethovens ist heute begrifflich noch nicht zu fassen, was die diesbezüglichen Versuche von W. Korte und W. Vetter<sup>15</sup> beweisen. Was Bach prinzipiell von den Klassikern und selbst der Mehrzahl seiner Zeitgenossen trennt, ist seine Stellung zur „Zeit“. Er bewältigt sie mit Hilfe einer Motorik, die vielleicht das einzig Konzertmäßige des ganzen Satzes ist. Und doch zeigen gerade in dieser Hinsicht die schon erwähnten Übergangsstellen und der Versuch, diese — und damit den Kontrast — mit Hilfe kontrapunktischer Manipulationen scheinbar zu verdecken, Risse im soeben gewonnenen „Einheitsablauf“. Die These von der motivischen Einheit dieses Satzes dürfte jedenfalls hiermit korrigiert sein.

\*

Hier soll nun noch einmal ein Gedanke aufgegriffen werden, der bei der Behandlung des zweiten Brandenburgischen Konzerts angedeutet wurde und der auch für das dritte von Bedeutung ist. Er betrifft die klangliche Differenzierung der Soloteile. In der zweiten Durchführung des zweiten Brandenburgischen Konzerts haben wir „kompakte“ Soli, im dritten ist meistens eine Entscheidung, ob eine Solo- oder Tuttiartie vorliegt, kaum möglich, es sei denn, man verlange vom Tutti vollständige Homophonie. Hier müssen wir indessen noch einmal auf Vivaldi zurückgreifen.

K. Straube veröffentlichte 1930 ein Konzert von Vivaldi<sup>16</sup>, das uns zeigt, daß hier zwischen verschieden gearteten Soli zu unterscheiden ist. In der Tat haben wir es hier mit einer Mischform von Solokonzert und Concerto grosso zu tun, die drei getrennte Klanggruppen aufweist. Erstens: Solovioline, zweitens: Solobläser (zwei Oboen, zwei Hörner und ein Fagott), die in sich wieder mannigfach gruppiert auftreten, und drittens: das Ripieno-Streichorchester. Wie im Thematischen, so ist auch im Instrumentalen äußerste Buntheit für das Geschehen kennzeichnend. Nehmen wir die Violinsoli einmal aus, so ergibt sich ein ständiger Wechsel von Streichertutti und Bläsersoli, in den dann erst die Violinsoli eingestreut sind. Dabei erscheinen manche Violinsoli fast wie Kadenzen und entbehren stellenweise sogar der Continuo-begleitung.

Hieran hat Bach mit seinem vierten (und fünften) Brandenburgischen Konzert angeknüpft, die bekanntlich beide Mischformen von Solokonzert und Concerto grosso

<sup>15</sup> Cf. W. Korte, „Musik und Weltbild“, 1940. Diese Schrift ist ein Musterbeispiel „geistesgeschichtlicher“ Musikbetrachtung, die sich selbst „angewandte (vergleichende) Strukturforschung“ nennt. W. Vetter: „Der Kapellmeister Bach“, 1950, S. 201: „Der Komponist (Bach) erzielt den sinfonischen Charakter seiner Musik nicht mit äußeren Mitteln, auch nicht mit klanglichem Aufwand. Was er im Dienste des sinfonischen Gedankens erstaunlich fördert, ist die motivische Arbeit. Noch darf diese nicht mit der berühmten thematischen Arbeit der klassischen Sonaten- und Sinfoniedurchführung verwechselt werden. Sie ist nicht, wie diese, schillernd, geistreich, dialektisch; sie ist eher durch eine gewisse Schwere und Derbheit ausgezeichnet und eine Funktion weniger des Temperamentes als des Willens.“ — Hier zeigt sich der heute so gerne unterstellte Begriffsgegensatz von motivischer (Bach) und thematischer Arbeit (Beethoven). Diese Unterscheidung ist willkürlich und bisher unbegründet; als ob Beethoven sich an die Konsistenz des Themas hielte und es nicht in seine motivischen Partikel zerschlug, und Bach mit Motiven Kaleidoskop oder Mosaik spielte. Man könnte auch beliebig die Terminologie auswechseln, indem man geltend machte, daß z. B. in der Fuge das Thema sich unverändert durchhält, während es in der Sonate motivisch aufgespalten wird. Die beste Gegenüberstellung Bach—Beethoven finden wir immer noch, was Korte zu entgehen scheint, in Ernst Blochs „Der Geist der Utopie“ 2. Aufl. 1923, S. 156—168, einem Buch, das sich aber wegen seines blumigen Stils keineswegs unmittelbar dem Verständnis erschließt.

<sup>16</sup> „Concerto in fa maggiore“, 1930 bei Breitkopf & Härtel. cf. M. Pincherle, „A. Vivaldi“ 1945, Bd. II, S. 49, „Concertos imprimés et manuscrits“ Nr. 273. Die neue Vivaldi-Gesamtausgabe Malipieros ist mir leider noch ganz unzugänglich, doch scheint dieses Werk, den vorliegenden Prospekten zufolge, auch in dieser Ausgabe bereits vorzuliegen. cf. auch H. Engel, „Das Instrumentalkonzert“, 1932, S. 39.

sind, aber doch wohl mehr als bei Vivaldi zu ersterem tendieren. Im Hauptsatz des vierten Konzerts hat die Flötengruppe das eigentliche Tutti fast verdrängt, was uns wieder in die Nähe des Konzerts für zwei Klaviere C-dur führt. Doch sei hier auf eine detaillierte Analyse verzichtet und auf diejenige R. Steglichs (J. S. Bach, 1935, S. 117) verwiesen.

Gerade bei der Betrachtung des letztgenannten Werkes von Vivaldi werden die Affinitäten zwischen Bach und dem Venezianer deutlich. Freilich wird auch offenbar, was beide Meister voneinander trennt. Vivaldi ist Dramatiker, Bach dagegen Dialektiker, jener auf sinnliche Wirkung, auf Erregung und Unterhaltung, das heißt auf klare Form, dieser auf logische Entwicklung und individuellen Ausdruck bedacht. Wesentlich ist für Vivaldi die Form, für Bach die Entwicklung, und gerade deshalb zersetzt er die Formen. Er kennt das „Problem“ Form, das es für Vivaldi gar nicht geben konnte, da erst die Entwicklung der Motive, ihre Funktion im musikalischen Prozeß, die Beziehung der einzelnen Formteile grundsätzlich veränderte<sup>17</sup>.

\*

Abschließend erscheint es notwendig, etwas Bach-Kritik zu üben. Seitdem A. Aber, nach dem Vorgange J. Schreyers (Beiträge . . . II)<sup>18</sup>, in einer Abhandlung im BJB 1913 die Echtheit des Klavierkonzerts d-moll (BWV 1052) bestritten hat, ist es noch nicht gelungen, in dieser Frage Einigkeit zu erzielen. Die künstlerische Vollkommenheit des Werkes steht in eigentümlichem Widerspruch zur beharrlichen Aufrechterhaltung des Echtheitszweifels. Betrachten wir die Argumente Abers! Zuerst versucht er, nach berechtigter Kritik Schreyers, das Erscheinen der ersten beiden Sätze in der Kantate 146 (Wir müssen durch viel Trübsal) als Echtheitsbeweis mit dem Hinweis auf die Arie „Stirb in mir Welt“ aus der Kantate 169 (Gott soll allein mein Herze haben) zu verwerfen. Als Argument dient ihm „die Art, wie hier Bach die konzertierende Orgelstimme durch den Chor einfach überdeckt“. Dies führt ihn zu der Annahme, daß Bach „ihr keine große Bedeutung beigemessen hat“ (S. 15). Hier geht Aber offenbar von der Aufführungspraxis seiner Zeit aus, die bekanntlich den Chor zu stark besetzte; gegenüber einem kleinen Chor, wie er Bach ja zur Verfügung stand, kann sich die Orgel ganz gewiß durchsetzen.

S. 20 ff. behandelt Aber das Verhältnis Bachs zu Corelli und Vivaldi, wobei er den Cantor näher an den ersteren anschließt. Unabhängig davon, daß wir den Einfluß Corellis auf Bach nicht unterschätzen — bezüglich des Doppelkonzerts d-moll wurde ausdrücklich darauf verwiesen —, erscheinen uns heute die Beziehungen Bachs zu A. Vivaldi in einem etwas anderen Licht. Bach hat sich — entgegen der These Abers — sowohl dem Corellischen als auch dem Vivaldischen Concertotyp angeschlossen, ohne freilich gleich nach einer (heute so gern unterstellten) „Synthese“ zu streben. Auch daß die Veränderungen, die Bach bei Gelegenheit der Bearbeitungen der Werke Vivaldis vornahm, durchweg „Verbesserungen“ waren, wird man heute

<sup>17</sup> Hier zeigen sich vielleicht auch nationale Verschiedenheiten, die schon G. Mazzini, „La filosofia della musica“ 1836 (cf. H. Fleischer, Philosophische Grundanschauungen „Diss. Berlin 1928) zu ergründen suchte; doch fehlt es gerade für solch anthropologische und ästhetische Fragen noch weitgehend an Kategorien, was z. B. H. Engels Versuch „Deutschland und Italien“, 1944, erweist.

<sup>18</sup> Cf. A. Schering, BJB 1912, S. 124 ff., sowie die Vorworte seiner Ausgaben der Konzerte für ein, zwei und drei Klaviere, in E. P., ferner P. Hirsch, BJB. 1929, S. 153 ff., insbes. 170 ff.

nicht mehr so einfach behaupten können<sup>19</sup>. Vom Standpunkt Vivaldis aus waren es bestimmt Verschlechterungen, indem es diesem ja weniger auf Intensität der Stimmführung als auf Plastik der Form ankam. Gerade die hat aber Bach verunklart. Abers Hauptargument ist jedoch das „Überwuchern der Soli“, wobei er das Zeugnis des fünften Brandenburgischen Konzerts wohl etwas zu behend beiseite schiebt. Indessen sind wir auf dieses Werk gar nicht angewiesen. Wie steht es in diesem Zusammenhang mit der Funktion der Tutti im vierten Brandenburgischen Konzert und im Konzert für zwei Klaviere C-dur? Wenn Aber S. 22 schreibt: „Es bleibt darum das Verhältnis von Tutti und Solo das wichtigste Argument gegen die Autorschaft Bachs“, wobei er das Schwinden der Bedeutung der Tutti im Auge hat, so wird nach den vorstehenden Erörterungen klar, daß gerade das Gegenteil zutrifft.

Auch der Vergleich des Hauptthemas dieses Satzes mit anderen Vivaldischen Themen führt nicht weiter. Einerseits ist bis heute, wo man mit Hilfe der Inventare Rinaldis, Pincherles und Olga Rudges das gesamte Instrumentalwerk zu übersehen beginnt, die Vorlage nicht aufgetaucht, andererseits ist die verblüffende Ähnlichkeit gewisser Bachscher Konzertthemen mit solchen des Venetianers strikt nachgewiesen (cf. W. Krüger, „Das concerto grosso . . .“, S. 35, und Suzanne Clercx, „Le baroque et la musique“, 1948, S. 153). Außerdem sind die von Aber nachgewiesenen Ähnlichkeiten keineswegs überzeugend.

Nun, solange keine überzeugenderen Argumente als die Abers gegen die Echtheit dieses Konzertes vorgebracht werden, wird man es getrost für eine Komposition Bachs halten dürfen.

S. 26 bis 29 der genannten Abhandlung bestreitet der Verfasser auch die Echtheit des Klavierkonzerts f-moll (BWV 1056). Seine Argumente sind erstens die Pizzicato-begleitung des langsamen Satzes und zweitens die Schwäche der Erfindung. So heißt es S. 29: „Die Themen (der Ecksätze) sind einförmig, harmonisch lahm und gaben darum auch nirgends Gelegenheit, daß Bach selbst sie weiterführte“. Dies ist kaum eine ausreichende Begründung; man wird daher dieses Werk nicht aus dem Bachschen Gesamtoeuvre ausscheiden können, denn Verschiedenes mutet recht Bachisch an; so zum Beispiel der Soloechoeffekt im ersten Tutti-Komplex beider Ecksätze (cf. das Konzert für zwei Klaviere c-moll), die thematische Beziehung des ersten Solos zum ersten Tutti und der Anfang des dritten Satzes, der eine gewisse Verwandtschaft zu dem des Violinkonzerts E-dur aufweist. Außerdem ist die Harmonik keineswegs so „lahm“, wie Aber meint feststellen zu können. Wir bemerken vielmehr in den Soli eine ausgesprochene Dynamik, die ihre Überzeugungskraft aus der harmonischen Entwicklung gewinnt. Dazu stellen wir das Bestreben, die Soli mit Hilfe der Triolenbildungen motivisch zu vereinheitlichen, fest, um so einen klaren Gegensatz zu er-

---

<sup>19</sup> Die heute gängigen Anschauungen erklären jegliche Art von Bearbeitung (besser Transkription), für Sakrileg. Daher hat man auch die Bachschen Klavier- und Orgelarrangements für „Auszüge“ zu privaten Studienzwecken ausgegeben (H. Engel), und die Frage, was dann die Veränderungen bedeuten sollen, tunlichst umgangen. Derselbe Haß hat sich auch gegen die Bachbearbeiter, vor allem Robert Franz, aber auch gegen Reger und Busoni gewandt. Und doch hat gerade Franz durch die Auskomposition des Generalbasses (gewöhnlich durch vier Holzbläser) dem Verlust der Improvisationspraxis genau so Rechnung getragen wie die Virtuosen des 19. Jahrhunderts, die ihre Kadenzen zu klassischen Konzerten aufzeichneten. Die Wiedererweckung der Improvisation in einer historisch gewordenen Tonsprache wäre aber verstockter Historismus und ohne jeden künstlerischen Wert. Freilich sind uns heute die Franzschen Bearbeitungen, was ihre Instrumentation betrifft (der Tonsatz, auf den es Franz in erster Linie aber ankam, ist nach wie vor mustergültig), nicht mehr angemessen, aber sie waren es dem 19. Jahrhundert, dem man endlich die Gerechtigkeit gewähren sollte, die man für frühere Zeiten unablässig fordert.



reichen. Die Konsistenz, mit der das anapästische Motiv in der Begleitung auftritt, vor allem in der ausharmonisierten Gestalt, unterstreicht den so gewonnenen Kontrast nachdrücklich. Unberührt bleibt davon die Erkenntnis, daß der ganze Formtyp noch Vivaldi nahesteht. Man wird also wohl sagen dürfen, daß das Werk als Violinkonzert g-moll, in der Art, wie es der Thomaskantor Gustav Schreck rekonstruiert und bei Peters veröffentlicht hat, mit den Violinkonzerten (vor allem dem in a-moll) und dem c-moll-Doppelkonzert, mit denen es manche Eigentümlichkeiten gemein hat, gleichzeitig anzusetzen ist. Sein stilistischer Befund weist, zusammen mit dem 1. Violinkonzert, auf eine klare Mittelstellung zwischen Vivaldi und dem Bach der Brandenburgischen Konzerte und des C-dur-Konzerts für zwei Klaviere. Auf jeden Fall werden wir auch dieses Werk Bach zuschreiben.

Primitiv ist dagegen einzig ein Konzertsatz (Kantatensinfonie) (BWV 1045), von dem eine Bearbeitung für Violine und Klavier von A. Saran als „Violinkonzert Nr. 3“ bei Breitkopf & Härtel (neuerdings von der Wiesbadener Firma reproduziert) im Handel erschienen ist. Dieses Werk ist ganz sicher keine Komposition Bachs. Die naive Sequenzfreudigkeit des Themas, dessen Motive völlig uncharakteristisch sind, die primitive Form, die völlige Inkongruenz von Gehalt und Aufwand, die simple Harmonik und dazu die relativ erhebliche Virtuosität des Soloparts lassen eher an einen deutschen Zeitgenossen Bachs denken. Immerhin ist es möglich, daß Bach einige harmonische Veränderungen vorgenommen oder die Bläser hinzukomponiert hat. Aber selbst diese Verbesserungen können das Stück nicht retten. Nirgends kommt die Harmonik in Fluß, nirgends ist die Spur eines Durchführungselements zu finden. Man muß sich wirklich wundern, daß bei der eifrig gepflegten Mode, mit der man heute — meist ohne Angabe von Gründen — Werke aus dem Bachschen Oeuvre austoben will, dieses Stück übersehen werden konnte. Sollte dieses auch in ästhetischer Hinsicht so mangelhafte Werk, aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz, doch von Bach komponiert sein, so würde die Tatsache, daß er es nicht vollendete oder dann doch nicht anderweitig verwendete, der Selbstkritik des Meisters alle Ehre machen<sup>20</sup>.

## *Wilhelm Merian zum Gedächtnis*

VON WALTER NEF, BASEL

Der älteren und mittleren Generation der Fachgenossen wird Wilhelm Merian vielleicht am stärksten als Organisator des Basler Kongresses von 1924 in Erinnerung sein. Er begrüßte die Kongreßteilnehmer bei der Eröffnungsversammlung im Rathaus, gab als Festschrift zum Kongreß den ersten Band des Schweizerischen Jahrbuchs für Musikwissenschaft heraus, mit einem eigenen Beitrag über den durch seine Beziehungen zu Glarean bekannten Organisten Gregor Meyer, und ein Jahr später den Kongreßbericht. Als 1927 in Wien die Internationale Gesellschaft für Musikwissen-

---

<sup>20</sup> Nachbemerkung: Vorliegende Studie wurde im Spätsommer 1950 im Anschluß an die Analysen im Göttinger Programmheft (vgl. Anm. 10) geschrieben. Ein Jahr später erschien eine Schrift, „Bachs Brandenburgische Konzerte“, meines verehrten Lehrers Prof. Dr. Rudolf Gerber, deren abweichende Intention im Falle einer nachträglichen Einarbeitung ausführliche Auseinandersetzungen erzwungen hätte, die für die vorliegende Problematik nicht ergiebig gewesen wäre. So muß es nun dem Leser überlassen bleiben, die Analysen des zweiten und dritten Brandenburgischen Konzertes mit denen der oben genannten Schrift (besonders Seite 21-23, 24-27) zu vergleichen.