

Bärenreiter Werkeinführungen

Peter Schleuning



Johann Sebastian Bach
Die Brandenburgischen
Konzerte

Bärenreiter

Peter Schleuning

Johann Sebastian Bach
Die Brandenburgischen Konzerte



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Prag

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2003 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand (Foto:
akg-images/Erich Lessing; Jean Baptiste Simeon Chardin, »Les attributs
de la musique«, 1765)
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt
ISBN 978-3-7618-7257-4
DBV00308-01
www.baerenreiter.com

Inhalt

Einleitung	7
Stationen der Forschung	9
Die Widmung	15
Rezeption	23
Konzert I · F-Dur	
Die Frühfassung: Eine Kantatenuvertüre?	28
Entstehung und Funktion der Frühfassung: Eine Jagd-Musik?	29
Satz 1: Allegro	33
Satz 2: Adagio	40
Satz 3: Allegro	45
Entstehungsgeschichte	47
Satz 4: Menuett – Trio I – Polonaise – Trio II	48
Konzert II · F-Dur	
Satz 2: Andante	54
Satz 1: Allegro	57
Satz 3: Allegro assai	64
Semantik: Eine Ballettmusik?	68
Rezeption: Wie der Schlusssatz Schule machte	69
Konzert III · G-Dur	
Besetzung: 3 mal 3 plus 1	76
Satz 1: Allegro	78
Zwei Adagio-Akkorde	84
Satz 3: Allegro	86
Semantik: Toben – Staunen – Rasen	88

Konzert IV · G-Dur	
Satz 1: Allegro	96
Satz 2: Andante	104
Satz 3: Presto	112
Beethoven und das IV. Brandenburgische Konzert.	119

Konzert V · D-Dur	
Satz 1: Allegro	124
Motivverbindungen zwischen den Sätzen	138
Satz 2: Affettuoso	139
Satz 3: Allegro	143
Goethe und das V. Brandenburgische Konzert.	146

Konzert VI · B-Dur	
Philologie: Was teilen die Handschriften mit?	151
Stilkritik: Wie wurde komponiert?	152
Semantik: Was bedeutet die Musik?	157

Zyklusfragen	165
------------------------	-----

Anhang	
Anmerkungen	178
Literatur	187
Personenregister.	194
Sachregister	195

Einleitung

Zwei Studentinnen finden sich in der überfüllten Mensa mit Hilfe ihres Erkennungspiffes. Es ist der erste Takt des II. Brandenburgischen Konzertes: Ta-tam-tata-tam-tata-tamtam. Die wenigen Töne zeichnen sich nicht nur durch Einfachheit und Signalcharakter aus, lassen sich also gut pfeifen. Sie zeugen auch von Munterkeit und Lebensfreude. Dies gilt – mit wenigen Ausnahmen – für alle sechs Konzerte und hat sie zu den Lieblingskindern von Bach-Freunden, von Musikern und Dirigenten, von Programmachern und der Tonträgerindustrie gemacht. Sie sind zu einem Grundbestandteil musikalischer Bildung geworden, sozusagen zu einem Stück internationalen musikalischen Kulturerbes. Die Konzerte genießen inzwischen eine Popularität, die an jene der *Kleinen Nachtmusik*, der 5. *Sinfonie* oder der *Unvollendeten* heranreicht und die der *Matthäus-Passion* überflügelt, da sie unabhängig von konfessionellen Bindungen sind.

Bachs Instrumentalmusik, zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur zögernd auf das Konzertpodium gebracht, ist dann von der nationalsozialistischen Kulturpolitik auf den germanischen Schild gehoben worden. So wurden auch die Brandenburgischen Konzerte breiten Bevölkerungsschichten erschlossen, darunter auch meinen Eltern. Nachdem sie während der dreißiger Jahre in Gewandhauskonzerten erstmals und bleibend für diese Musik gewonnen worden waren, schafften sie gleich zu Beginn der fünfziger Jahre die Konzerte auf den neuartigen Langspielplatten an, um mir bald darauf, 1956, die große Partitur der Neuen Bach-Ausgabe mit Lederrücken zu schenken, herausgegeben von Heinrich Bessler. Seitdem nehme ich am allgemeinen Aufschwung der Bach-Begeisterung teil, sehe dabei aber mit Bedenken, wie diese Euphorie es den anderen bedeutenden Komponisten, Händel, Telemann oder Carl Philipp Emanuel Bach, schwer macht, im heutigen Musikleben neben dem Unbefragbaren zu bestehen.

Nicht verwunderlich, dass diesem Korpus von rasanter Ideenfülle nichts Vergleichbares an Instrumentalmusik des frühen 18. Jahrhunderts an die Seite zu stellen ist. Welche Werkgruppe gibt es sonst, randvoll mit geballter Energie, nach deren Einwirken man gestärkt, aber benommen zurückbleibt? Brandenburgische Konzerte: Das ist inzwischen so etwas wie ein Markenzeichen geworden, ein über das Konkrete hinausgehender Begriff für Qualität und Kontinuität – wie etwa Volkswagen. Kennt jeder, schätzt jeder, auch der Mercedes-Fahrer, sprich: Beethoven-Fan. Zumindest kann jeder sagen: »Brandenburgische Konzerte? Bisher noch nicht gehört, aber sollen ja toll sein. Mit Sicherheit wichtig!«

Diese »Six Concerts Avec plusieurs Instruments« sind im Jahre 1721 von Johann Sebastian Bach dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg gewidmet worden. Deshalb hat Philipp Spitta sie im ersten Band seiner großen Bach-Monographie (1873) »brandenburgische Concerte« getauft.¹ Über sie haben die Spezialisten der Bach-Forschung in den letzten Jahrzehnten sehr viel geschrieben, vor allem was Entstehungszeit und -reihenfolge betrifft, und dabei auf äußerst differenzierte Weise so gut wie alles, was früher galt, zunichte gemacht, um sich dann teilweise wieder dem alten Stand zu nähern: eine Berg- und Talfahrt. Ihre Argumentationen und Beweisführungen hier im Einzelnen wiederzugeben, wäre eher abschreckend als informativ. Ihre Ergebnisse aber – und das sind recht gewichtige, wenn auch wenig eindeutige – sollen in geraffter Form und nach Forschungsphasen geordnet an den Beginn der Darstellung gerückt werden. Denn sie sind auch für jene, die lediglich einen Überblick gewinnen wollen, zum Hören und zum Verständnis der Konzerte wichtig, und zwar aus zwei Gründen: einmal wegen der Möglichkeit, dass sich daraus ein wenig Aufklärung über Beruf und Arbeitsweise Bachs ergeben kann, dann wegen der Frage, ob sich etwas über den Menschen Bach erschließen lässt. Zusätzlich lässt sich ein Einblick gewinnen in die Geschichte der Bach-Forschung und die eminenten Probleme und widersprüchlichen Lösungsversuche, die sich bei der Frage nach der Datierung der Instrumentalwerke Bachs ergeben.

Das Bild, welches wir uns von einem Künstler machen, geht unweigerlich in unsere Art ein, seine Produkte aufzunehmen und zu bewerten. Eine Illusion ist es zu glauben, wir hörten nur die gespielten Noten, unbeeinflusst von jenen Vorstellungen, die wir uns von deren Hersteller machen. Wie würden wir die 5. *Sinfonie* hören, wenn wir dächten, Beethoven sei ein kühler und rundum gesunder Mensch gewesen, nicht ein schwerhöriger Choleriker? Und so dürften viele von uns die Brandenburgischen Konzerte unter der Voraussetzung hören, Bach habe sie während seiner Anstellung als Hofkapellmeister von Anhalt-Köthen (1717–1723) für die dortige Hofkapelle und mit allerhöchster Anerkennung seines »gnädigen Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten« Leopold komponiert, wie Bach 1730 in Leipzig seinen ehemaligen Dienstherrn charakterisierte. Vor uns sehen wir ein Bild von Pracht, klaren Verhältnissen, Kontinuität, Zustimmung und ruhiger Arbeit. Die Konzerte scheinen es wiederzugeben. So hat man sie seit dem mittleren 19. Jahrhundert verstanden und gehört, nachdem die Widmungspartitur zum Bach-Jubiläum 1850 erstmals als Druck erschien und die Konzerte so einer größeren Öffentlichkeit zugänglich wurden.

Stationen der Forschung

Die erste Phase der Bach-Forschung: Köthen

Ein derartiges Verständnis der Konzerte galt etwa ein Jahrhundert lang bis hin zu Friedrich Smends Buch *Bach in Köthen* von 1950, welches die Konzerte unbezweifelt für Köthen reklamierte, so wie es auch in den Forschungen von Heinrich Bessler der Fall ist, der 1955 die Edition in der Neuen Gesamtausgabe besorgte und im Kritischen Bericht dazu und in anderen Arbeiten versuchte, die Entstehungsreihenfolge der Konzerte innerhalb der Köthener Periode nach stilistischen Kriterien zu klären.² »Um 1718« sollten die Konzerte I (»Urfassung«), III und VI entstanden sein, »um 1719« die Konzerte II und IV. Konzert V sei dann das letzte gewesen: »um 1720«. Bessler begründete diese Gliederung mit einer Entwicklung der Thematik – von Spielfiguren-Themen zum »Charakterthema« – sowie mit einem Fortschritt in der Konzeption der Gattung Konzert, nämlich von der »Gemeinschaftsspielmusik« zum Solokonzert,³ einem Ziel, welches – ebenfalls 1720 – zugleich mit dem V. Brandenburgischen Konzert in den Violinkonzerten erreicht worden sei. Und all das in nur drei Jahren? Gerade eine solche Rasanz der Entwicklung pries Bessler mit Emphase: »Überblickt man sie in der vermutlichen Reihenfolge ihres Entstehens, von der traditionsgebundenen Bratschen-Gambenmusik Nr. 6 bis zu dem kühn vorstoßenden, historisch ersten Klavierkonzert Nr. 5, dann wird anschaulich, welchen Weg Bach in Köthen zurückgelegt hat.«⁴

Die zweite Phase: Auch schon Weimar

Bald aber wurden die Köthener Zeitgrenzen nach vorne überschritten, zunächst von Johannes Krey (1961), der die »Urfassung« des I. Konzertes, die *F-Dur-Sinfonia*, wie sie Bessler zusammen mit den sechs Konzerten herausgegeben hatte, als Einleitung der Jagdkantate BWV 208 bezeichnete, welche er auf 1716 datierte, und die Ergänzungen zur endgültigen Konzertgestalt (Zufügung von drittem Satz, Polonaise und *violino piccolo*) in Zusammenhang mit Bachs Dresdner Aufenthalt im Herbst 1717 brachte. Martin Geck hat dann 1970 die Konzerte in zwei Gruppen aufgeteilt, deren erste – Konzerte I, III und VI – in stilistischer Nachfolge der italienischen Opernsinfonie oder älterer deutscher Ensemblestücke und Kantateneinleitungen vor Bachs Auseinandersetzung mit Vivaldis Konzertkunst stehe, also vor 1714, vielleicht 1713 entstanden sei. Der Rest mit Konzert V als dem spätesten Stück stehe unter dem Einfluss dieses Ereignisses, ohne dass die Bessler'sche Reihenfolge der Konzerte II, IV und V diskutiert worden wäre. Dieser Zeitrahmen hat lange gegolten, wenn auch mit

Modifikationen. Das Bild vom Köthener Schaffensfrieden blieb – zumindest teilweise – bestehen, wurde allerdings, was die Entstehungsreihenfolge betrifft, 1981 von Hans-Joachim Schulze mit einem bestechenden, gegen Besseler und Geck gewandten Gedanken durcheinander gerüttelt:⁵ Wenn man mit Recht annehmen könne, dass die Konzerte, die in der Widmungspartitur am wenigsten Korrekturen und Überarbeitungen verraten, die jüngsten seien – also die Konzerte II, IV und VI –, so sei im Umkehrschluss wohl dasjenige Konzert das älteste, an dem die meisten Spuren solcher Art zu bemerken seien. Und das sei ja wohl das V. Konzert – also das bisher »fortschrittlichste«.

Diesem Schlag gegen Tendenzen, die Chronologie der Konzerte nach dem Stand ihres stilistischen »Fortschritts« zu bemessen, hat Werner Breig 1983 eine abwägende und mildere, in ihrer Absicht, aber auch in ihrer resignativen Haltung eindeutige Zusammenfassung folgen lassen, die möglicherweise heute noch Gültigkeit beansprucht:⁶ »Unrealistisch wäre gewiß die Vorstellung, daß die Entwicklung von Bachs Konzertkomposition in gerader Linie verläuft, daß die ›frühen‹ Merkmale sich allmählich abschwächen und schließlich verschwinden und daß daneben an irgendeinem Punkt die ›späten‹ Merkmale greifbar werden und sich allmählich verstärken. Auch wenn man eine im großen und ganzen folgerichtige Entwicklung in Bachs Komponieren in der Gattung Konzert voraussetzt, so darf nicht außer Acht gelassen werden, daß sich eine solche Entwicklung nur in der Differenzierung und Brechung durch mannigfaltige Realitäten des kompositorischen Schaffens darstellen kann. So können Auftraggeber, Anlaß und verfügbare Interpreten die Gestalt eines Werkes wesentlich beeinflussen. Musikalische Anregungen wie die für 1717 anzunehmende neuerliche Berührung mit der Musik Vivaldis oder die Einbürgerung neuer Instrumente [Oboe d'amore, Traversflöte] können sich in Impulse für die Komposition umsetzen. Bachs gleichzeitiges Schaffen in anderen Gattungen kann zu neuen Einschlügen in die Kompositionstechnik des Konzerts führen. Die damit angedeuteten Schwierigkeiten, daneben aber auch allgemein die Komplexität der Bachschen Konzerttechnik, die Vergleiche zwischen unterschiedlichen Werken hinsichtlich ihrer ›Fortschrittlichkeit‹ erschwert, lassen keinesfalls erwarten, daß sich in der Konzert-Chronologie jemals ein ähnlich sicherer Kenntnisstand wird erreichen lassen, wie er für einen großen Teil von Bachs Vokalwerk heute verfügbar ist.«

Die dritte Phase: Nur noch Weimar

Die Köthener Idylle – sie zerstob: Köthen wurde leergefegt. Hatte das Bild des Friedens durch Christoph Wolff bereits 1985 Risse bekommen und Farbe verloren mit der begründeten, wenn auch angezweifelte Behauptung, die

anderen Konzerte Bachs, auch die großen Orchestersuiten seien erst in Leipzig entstanden,⁷ so hat die Forschung dann auch die letzten Köthener Restposten in puncto größerer Besetzungen, die Brandenburgischen Konzerte, in ihrer Entstehung insgesamt von Köthen fortgerückt, diesmal aber nach vorne, in die Weimarer Jahre Bachs (1708–1717), als er herzoglicher Organist und Kammermusiker war, ab 1714 Konzertmeister. Nicht so sehr neu aufgefundene Manuskripte als vielmehr stilistische Merkmale legten dies nahe, etwa Kompositionsstrukturen in der Themen- und Kadenzbildung, die sich sonst nur in Werken wiederfinden lassen, die mit Sicherheit der Weimarer Zeit angehören, wenn vielleicht auch eher den späten Jahren.⁸ Christoph Wolff hat zusätzlich eine Beobachtung und Mutmaßung beigesteuert, die zugleich verblüfft und befremdet, aber ihres Ausnahmeharakters wegen mitgeteilt werden soll: Bach hat in Weimar wesentlich mehr Papier bestellt, als für die dienstlich komponierte und zu komponierende Musik nötig war, sodass der Rest durchaus für die Niederschrift von Werken wie den Brandenburgischen Konzerten gedacht gewesen sein könnte und ausgereicht hätte.⁹ Selbstverständlich wiegen die anderen Argumente schwerer, um – mit den Worten Wolffs – klarzustellen: »Auf jeden Fall aber sind die meisten, wahrscheinlich aber sämtliche Konzerte noch vor Bachs Amtszeit in Köthen entstanden. Ihr Gesamtaufbau wie auch Einzelheiten der Stimmführung, der thematisch-motivischen Behandlung und der imitierenden Polyphonie sind noch nicht von den im *Wohltemperierten Clavier* gesetzten Normen beeinflusst. [...] Jedenfalls stellt ihr eher ›konservativer‹ stilistischer Zuschnitt eine Entstehung während der Köthener Zeit ernsthaft in Frage« und fügt sich »mit ungewohnten und gewagten Instrumentalkombinationen [...] nirgends besser ein als in das Weimarer Kantatenrepertoire.«¹⁰

Im Vorgriff auf genauere Angaben bei der Besprechung der einzelnen Konzerte lassen sich die Ergebnisse aus dieser Forschungsphase vergrößert folgendermaßen benennen: Die Frühfassung des I. Konzertes kann bereits 1713, ja schon 1712 entstanden sein, seine endgültige Gestalt auch noch in Weimar. Vom II. Konzert gibt es vielleicht eine Weimarer Frühfassung, und zwar ohne Begleitorchester (*ripieno*). Konzert III wird manchmal als frühes Zeugnis einer um 1710¹¹ beginnenden und teilweise einem »schöpferischen ›Zerstörungsprozeß‹«¹² nahe kommenden Auseinandersetzung Bachs mit den Konzerten Vivaldis angesehen. Dieser »Zerstörungsprozeß« wirkt vor allem in der Großstruktur der Sätze sowie im Verhältnis und in der Durchdringung von Tutti- und Solomaterial, weniger in der Themenbildung, für die es in den Konzerten I, IV und VI »deutliche Muster in den Dresdner Vivaldi-Beständen« gibt.¹³ Diese Anverwandlung des Vivaldi'schen Stiles scheint erst in den späteren Weimarer Jahren deutlicher zu werden,¹⁴ als der Geiger Johann

Georg Pisendel von einem Studienaufenthalt 1716/17 in Venedig zahlreiche Kopien italienischer, vor allem Vivaldi'scher Konzerte nach Dresden mitbrachte. Zu bedenken ist allerdings, dass Vivaldis op. 3, von Bach bearbeitet, schon 1711 gedruckt vorlag und dass Prinz Johann Ernst von Weimar 1711–1713 eine musikalische Studienreise nach Italien unternahm, ja dass Hofkapellmeister Johann Samuel Drese bereits am Jahrhundertbeginn auf fürstlichen Geheiß eine derartige Reise unternommen hatte. Die Mitteilungen von diesen Reisen, ein reger Austausch von Abschriften italienischer Konzerte, schließlich die offenbar in Absprache miteinander unternommenen Orgel- und Klaviertranskriptionen italienischer Violinkonzerte durch Bach und seinen Weimarer Vetter Johann Gottfried Walther können uns gewiss machen, dass Bach schon sehr früh umfassende und auch praktische Erfahrungen mit den südländischen Innovationen hatte, die Technik des Ritornell-Prinzips im Konzertsatz z. B. möglicherweise von Giuseppe Torelli übernahm.¹⁵ Konzert IV, das nach traditioneller Auffassung der Entwicklungsschritte von der »Gemeinschaftsspielmusik« (Bessler) hin zum Solokonzert stets zur späteren Gruppe gerechnet wurde, könnte schon deshalb in Weimarer Fahrwasser geraten, weil das V. Konzert, vielleicht nicht unbedingt Abschluss der Entwicklung, wohl aber eine Art Schwesterwerk des Konzertes IV, aufgrund stilistischer Kriterien »im Weimarer Zusammenhang gesehen wird«,¹⁶ dies auch aufgrund einer Frühfassung von eventuell 1717.¹⁷ Über das VI. Konzert, nach alter Meinung das sozusagen urtümlichste, besteht inzwischen derart große Unsicherheit, dass sowohl eine besonders frühe wie eine besonders späte Entstehung diskutiert werden.¹⁸ Darüber hinaus zeigt die Bach'sche Widmungspartitur von 1721 einige Merkwürdigkeiten, die auf Hast oder übereilte und unvorbereitete Entschlüsse hinweisen und es wenig wahrscheinlich machen, dass die Konzerte in Köthen wohlüberlegt und in einem längeren Zeitraum für die Absendung vorbereitet worden sind. Dies stützt – so könnte man zunächst annehmen – die immer wieder vertretene These, Bach habe die sechs Konzerte, ja sogar einzelne ihrer Satzfolgen, aus älterem Material mehr oder weniger beliebig zusammengestellt.

Überdenkt man das bisher Berichtete, kommt man ins Grübeln: Was hat Bach denn überhaupt in den gut fünf Jahren von Ende 1717 bis Anfang 1723 für die Köthener Hofkapelle, die sechzehn hochqualifizierte Musiker zählte, geschrieben? Nichts, da, so Christoph Wolff, »ein großer Teil des Repertoires – insbesondere Bachs eigene Kompositionen für die Hofkapelle – verloren ist«?¹⁹ Wurden nur ältere und fremde Werke aufgeführt, während der Herr Hofkapellmeister sich aufs Komponieren von Klavier- und Kammermusik zurückzog? Man kann sich kaum vorstellen, dass das den Fürsten Leopold gefreut hätte. Erstaunt nimmt man weitere Worte Wolffs über die

Brandenburgischen Konzerte zur Kenntnis, da sie in völliger Opposition zu seiner sonst stets geäußerten Auffassung stehen: Demnach »bezeugen alle sechs [...] die Prinzipien, die Bach in der abgelegenen und einsamen Umgebung des Köthener Hofes, angespornt von einem verständnisvollen Dienstherrn, für sich aufstellen konnte.«²⁰ Wäre dies der Abschluss der Forschungsgeschichte, wäre man gezwungen zu sagen: Man weiß wenig bis nichts, auch nichts über Weimarer Anlässe zur Komposition. Nur im Falle des ersten Konzertes kann man, wie erwähnt, vermuten, dass es als Ouvertüre (*Sinfonia*) der so genannten Jagdkantate BWV 208 verwendet wurde – wohl 1713. Dies brächte allerdings, wie Rudolf Eller schon 1981 im Blick auf die ausgereifte Struktur des Konzertes bemerkte, Bach »mit einem Schlage an die Spitze der Entwicklung, da es so etwas zu der Zeit nicht gab. [...] Es müßte bedeuten, daß Konzerte in großem Umfang schon in Weimar entstanden sind.«²¹ Die anderen fünf Konzerte dürften nicht in einem Zuge geschrieben worden sein, sondern zu unterschiedlichen Zeitpunkten und Anlässen, vielleicht aber mit dem Ziel eines durchgehenden inneren Zusammenhanges, wie er im Schlusskapitel diskutiert wird. Falls also Weimar der Entstehungsort ist, würde dies bedeuten: Die stilistische und inhaltliche Vielfalt der Konzerte wäre nicht einzuordnen in einen ruhigen, allmählichen Reifungsprozess innerhalb eines festgelegten Aufgabenrahmens und im Austausch mit einem festen Ensemble, so wie es früher für Köthen stets vermutet wurde, sondern könnte Abbild vieler nebenberuflicher Aufträge sein, die Bach in der offenbar schwierigen Weimarer Periode erhielt, vielleicht in Zusammenarbeit mit dem jüngeren der beiden regierenden Herzöge, Ernst August, welcher einer der musikalischen Anreger und Partner Bachs war.

Fürst Leopold von Köthen scheint neben Ernst August derjenige gewesen zu sein, der die äußerst schwierige Lösung Bachs aus seinem Weimarer Amt und von dem älteren Dienstherrn Wilhelm Ernst bewirkt und Bach eine Alternative geboten hat. Bach saß vor seinem Abschied 26 Tage in Weimarer Haft (bis 2. Dezember 1717) »wegen zu erzwingender dimission« und »Halb-starriger Bezeugung«, und dies, nachdem er – bereits seit August in Köthen besoldet – nach Dresden gereist war, wo ein musikalischer Wettstreit mit dem französischen Organisten Louis Marchand geplant war. Dort wird er den seit einer Italienreise mit Fürst Leopold verbundenen Hofkapellmeister Johann David Heinichen getroffen haben und die berühmten Musiker der Hofkapelle, den schon erwähnten Geiger Johann Georg Pisendel, welcher die Vivaldi-Konzerte aus Venedig mitgebracht hatte, den Flötisten Pierre Gabriel Buffardin und einen anderen großen Geiger, Jean Baptiste Volumier, für den er vielleicht das erste Konzert um den *violino piccolo* und um den dritten Satz ergänzte.²²

Schon diese wenigen Bemerkungen deuten auf ein unruhiges Leben Bachs in Weimar hin.²³ Offenbar haben dort Kämpfe und Auseinandersetzungen stattgefunden – wohl auch religiös motivierte, Pietismus und protestantische Orthodoxie betreffende –, die an Schärfe jenen nicht nachstanden, die sich später in Leipzig ereigneten. Wenn die Brandenburgischen Konzerte nicht die schöne Harmonie der Köthener Jahre darstellen: Sind sie dann Widerspiegelungen von Weimarer Spannungen und Wechselfällen?

Die vierte Phase: Zurück nach Köthen

Die widersprüchlichen Äußerungen von Wolff zu genau dieser Frage – Köthen oder Weimar? –, geschrieben 2000, lassen dieses Jahr als Übergang zu einer neuen Phase der Forschung erscheinen, welche eine neuerliche Umorientierung mit sich gebracht hat. Anstoß dazu hat das wichtige Buch *Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwelt. Interpretation* von Siegbert Rampe und Dominik Sackmann gegeben, ebenfalls erschienen im Jahre 2000. Durch Aufarbeiten, In-Beziehung-Setzen und Kritisieren der jüngsten Forschungen, vor allem aber durch eigene analytische Arbeit kommen die Autoren zu Ergebnissen, welche die leitenden Ansichten der dritten Phase teilweise revidieren und solche der zweiten Phase teilweise wieder aufgreifen, wenn auch mittels neuer Erkenntnisse. Zunächst einmal wird die Säuberung der Köthener Jahre von allen anderen Konzerten und den vier Ouvertüren zurückgenommen, letztere komponiert »vor 1723«. ²⁴ Dann wird der Einfluss Vivaldis auf die Brandenburgischen Konzerte – wie schon bei Geck – als sehr gering bewertet und auf die Außensätze des V. Konzertes beschränkt. ²⁵ Als Vorbild für die Ritornell-Struktur im Konzertsatz wird Tomaso Albinoni benannt, dessen Kompositionen allerdings bereits in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts bekannt wurden. ²⁶ Das Endergebnis schlägt sich in einer Datierungsreihe nieder, ²⁷ die als Konsequenz von Vergleichen mit anderen Werken Bachs und solchen italienischer Herkunft vieles von dem, was als neuester Forschungsstand galt, über den Haufen wirft und in ihrem Zusammendrängen der meisten Konzerte innerhalb der Köthener Jahre teilweise an Bessler erinnert, wenn auch ohne dessen stilistische Postulate, teilweise aber auch Parallelen findet in anderen jüngeren Veröffentlichungen: ²⁸

Konzert I in der Frühfassung (<i>Sinfonia</i>) sowie Konzert III	ca. 1712–1715
Konzert V in der Frühfassung	1718
Konzert VI	1718/19
Konzert I mit Satz 3 sowie Konzert V	1719/20
Konzerte II und IV	1720/21

Die zentrale Passage zu den sechs Konzerten (S. 232) ist zu wichtig für eine Sicht auf die dritte Forschungsphase und für die zukünftige Beurteilung der Konzerte, um nicht in Auszügen wiedergegeben zu werden: »Existierte die autographe Partitur von 1721 nicht, wäre man geneigt, die ›Brandenburgischen Konzerte 2 und 4‹ als Leipziger Werke zu bezeichnen, weil eine derart umfassende kompositionstechnische Entwicklung in wenigen Jahren, wie sie ein Vergleich zwischen den Kopfsätzen des ersten und zweiten ›Brandenburgischen Konzerts‹ offenbart, nicht ohne weiteres zu erwarten wäre. Der Umstand aber, daß die Konzerte 2 und 4 im Hinblick auf die Vielschichtigkeit und Komplexität ihrer Kompositionstechnik sowie auf die Beherrschung ihrer Periodik und Architektur zeitgenössische Konzerte, jene von Antonio Vivaldi eingeschlossen, weit übertreffen, wirft ein bezeichnendes Licht auf die in der Fachliteratur bis in allerjüngste Zeit hinein geäußerte Feststellung, die sechs Werke für den Markgrafen in Berlin seien ihres ›konservativen Charakters‹ halber früh, womöglich allesamt in Weimar entstanden. [...] Die Geschichte von Vivaldi und Bach als dem ›Erfinder‹ der Konzertform und seinem Nachahmer ist ein Legende, die die Bach-Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg, dank der Vivaldi-Renaissance seit dem zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts, fortzuspinnen nicht müde wurde und bis in die Literatur zum Bach-Jahr 2000 hinein verbreitete, ohne je zu überprüfen, ob Vivaldis Vorbildrolle tatsächlich einer objektiven Bewertung standhält.«

Auch zu dem wenigen, was man von dem Widmungsträger weiß,²⁹ haben die Autoren eine neue und nicht unwichtige Information weitergegeben:³⁰ Christian Ludwigs Titel »Markgraf von Brandenburg« bezeichnete nur seine familiäre Abstammung, während sein Haupt-Titel seit 1688 »Markgraf von Schwedt« war, sodass Philipp Spittas Benennung der Konzerte »sachlich nicht korrekt ist«: »Genau genommen müßten die ›Brandenburgischen Konzerte‹ also ›Schwedter Konzerte‹ heißen.«

Die Widmung

Ebenso wenig wie über die Entstehungsbedingungen der Konzerte weiß man über den Anlass der Widmung an den Markgrafen und, wie gesagt, über diesen selbst. Ehe dies Wenige zur Sprache kommt, hier das Faksimile der eigenhändigen Vorrede Bachs zur Partiturreinschrift, dann die Übertragung in deutscher Übersetzung:³¹

A Son Alteſſe Royale
 Monſieur
 Etien Louis
 Marquis de Brandenbourg Ka. Ma. Se.
 Monſieur

Comme j'ay icy eues copie d'amour, le bon-heur de me faire entendre à Votre Alteſſe Royale, en vos
 tres ordres, & que je remarquai alors, qu'Elle prenoit quelque plaisir aux petits talents que le Ciel
 m'a donnez pour la Muſique, & qu'en prenant conge de Votre Alteſſe Royale, Elle voulut bien me faire
 l'honneur de me commander de lui envoyer quelques piéces de ma Compoſition: j'ai donc, ſelon ſes tres gracieux
 ordres, pris la liberté de rendre mes tres-humbles devoirs à Votre Alteſſe Royale, par les preſents ſuivants,
 que j'ai accommodez à plusieurs Inſtruments; La priant tres-humblement de ne vouloir pas juger leur inſer-
 vition, à la rigueur du gout fin & delicat, qui tout le monde ſçait qu'Elle a pour les preſſes muſicales j'ay
 deſiré plutôt et benigne Conſideration, le proſtrez respect & la tres-humble deſiſſance que je touche à ſes ſeu-
 ner par-là. Pour le beſoyn, Monſieur, je supplie tres-humblement Votre Alteſſe Royale, d'avoir la bonté
 de continuer ſes bonnes graces envers moi, et d'être particulièrement ſeu je n'ai rien tenté à aucun, que de pouvoir être em-
 ployé en des occaſions plus dignes d'Elle et de ſon ſervice, moi qui juis avec un ſeu, un ſeu ſeu

Monſieur De Votre Alteſſe Royale
 Caſton. J. de Meur
 1717

Le tres-humble & tres-deſiſſant ſerviteur
 Jean Chriſtoph Bach.

»Ihrer Königlichen Hoheit,
 Euer Gnaden
 Christian Ludwig, Markgraf von Brandenburg,
 Hoher Herr.

Da ich vor einigen Jahren das Glück hatte, mich vor Eurer Königlichen Hoheit auf Ihren Befehl hin hören zu lassen, und da ich dabei bemerkte, daß Sie einigen Gefallen an den kleinen Gaben fand, die mir der Himmel für die Musik verliehen hat, und da beim Verabschieden mich Eure Königliche Hoheit mit dem Auftrag zu beehren beliebe, Ihr einige Stücke meiner Komposition zu übersenden: so habe ich denn gemäß Ihrem allernädigsten Auftrag mir die Freiheit genommen, Eurer Königlichen Hoheit meine ergebensten Aufwartungen mit den vorliegenden Konzerten zu machen, die ich für mehrere Instrumente eingerichtet habe; dabei bitte ich ergebenst, deren Unvollkommenheit nicht nach der Richtschnur des feinen und erlesenen Geschmacks beurteilen zu wollen, den Sie, wie jedermann weiß, für die musikalischen Werke hat, sondern die tiefe Ehrfurcht und den ergebensten Gehorsam, die ich Ihr damit zu bezeigen trachte, wohlwollend in Betracht zu ziehen. Schließlich bitte ich Eure Königliche Hoheit ergebenst, die Güte zu haben, ihre Wohlgeogenheit mir weiterhin zu bewahren und überzeuge zu sein, daß mir nichts so sehr am Herzen liegt, als zu Gelegenheiten herangezogen zu werden, die Ihrer und Ihres Dienstes würdiger sind, ich, der ich mit unvergleichlichem Eifer

Eurer Königlichen Hoheit

ergebenster und gehorsamster Diener bin
 Johann Sebastian Bach.«³²

Cöthen, den 24. März 1721.

Die für ein Schreiben an einen hohen Herrn unbedingt notwendige untertänige »Höflichkeit« machte eine Abfassung in der Kultursprache des Absolutismus – Französisch – unumgänglich, welche Bach, soweit man weiß, kaum beherrschte und sich deshalb den Brief, auch im Hinblick auf die devoten Wortwendungen, vermutlich hat übersetzen lassen. Dies führt sogleich auf sachliche Probleme, die sich aus einer genauen Betrachtung des Textes ergeben und die den Blick sowohl auf den Anlass zum Schreiben und Übersenden der Partitur lenken wie auch auf die Person des Widmungsträgers.

Wann traf Bach den Markgrafen?

Die Übersetzung »vor einigen Jahren« am Beginn des Textes ist nicht unumstritten. Im Original heißt es »il y a une couple d'années«, was man mit Bessler und gestützt durch den auch heute noch üblichen französischen Sprachgebrauch auffassen kann als die Angabe von »ein Paar«, also zwei Jahren, und nicht »ein paar Jahren«, also »einigen«. Auf der letztgenannten Deutung hat Hans-Joachim Schulze bestanden.³³ Die Alternative »ein Paar« würde folgern lassen, dass das Treffen etwa im Frühjahr 1719 stattgefunden hätte und nicht während eines der Bade- und Kuraufenthalte von Fürst Leopold in Karlsbad, von denen einer für den Mai 1718 nachgewiesen ist und auf den neben Bach sechs Musiker der Hofkapelle mitgenommen wurden. Dass Christian Ludwig zugleich anwesend war, ist reine Hypothese, die einerseits darauf beruht, dass Karlsbad damals wie auch noch später ein internationales Kurzentrum des Hochadels war, andererseits auf der Vermutung, dass das gering besetzte V. Konzert extra zu diesem Anlass geschrieben worden sei, da seine Stimmenzahl und die technisch nicht sehr anspruchsvollen Partien von Flöte und Sologeige der Anzahl und Spielfähigkeit der mitgereisten Hofmusiker entsprechen (vgl. hierzu S. 129).

Zwei Jahre vor dem März 1721, nämlich im März 1719, war Bach tatsächlich in Berlin, um ein neues Cembalo des Klavierbauers Michael Mietke für den Köthener Hof abzuholen. Und es wäre zu vermuten und auch sachlich gegeben, dass er im Jahre 1718 schon einmal da gewesen war, um das Instrument zu bestellen und mit Mietke die baulichen Einzelheiten zu besprechen.³⁴ Christian Ludwig, Onkel des herrschenden Königs Friedrich Wilhelm I., des »Soldatenkönigs«, residierte in dem 1713 fertig gestellten Berliner königlichen Schloss, verfügte über große finanzielle Mittel, eine Bilder- und Musikalien-sammlung und eine Kapelle. Selbst wenn Bach ihm schon vorher – wo auch immer – begegnet sein sollte: Hier hat er ihn sicher getroffen. Diese Gewissheit hat folgenden Hintergrund: Der »Soldatenkönig« entließ bei Thronbesteigung 1713 die gesamte Hofkapelle, von der sich sechs Musiker bald in Leopolds

Köthener Kapelle wiederfanden und Bach zweifellos über die Berliner Musikszene und damit auch über Christian Ludwig informiert haben dürften. Damit war ab 1713 das Musikleben am Berliner Hof bis zu Friedrich Wilhelms Tod 1740 und der Übernahme der Herrschaft durch Friedrich II. erloschen – mit einer Ausnahme: »In diesen Jahren hatte Markgraf Christian Ludwig seine Mission. Er hielt an der Verbindung mit dem Musischen fest, wie es sein Bruder Friedrich [I., bis 1713] während der ersten Königszeit getan hatte. So gab es im Herrscherhause auch nach 1713 einen Mann, der eine eigene Kapelle unterhielt. Markgraf Christian Ludwig [...] dürfte unter den Musikern und Musikfreunden Berlins die Hauptfigur gewesen sein.«³⁵ Er bildete also die kulturelle Brücke zwischen den beiden Friedrichs, und es ist mehr als wahrscheinlich, dass dieser Hüter und Wahrer der Musik in einem ernüchterten Land auch Vertrauter des musikalisch vereinsamten Kronprinzen Friedrich war, allerdings noch nicht 1719, da Friedrich zu diesem Zeitpunkt erst neun Jahre alt war. Wenn ein Musiker wie Bach in dieser musikalischen Interims-Zeit Berlin besuchte, war es so gut wie unmöglich, eine Person nicht aufzusuchen, nämlich Christian Ludwig, dies umso mehr, als er ein Empfehlungsschreiben von Fürst Leopold mit sich geführt haben wird. Denn dieser dürfte den musikliebenden Markgrafen aus den Jahren 1707 bis 1710 gekannt haben, als er vor seiner Köthener Thronbesteigung die Berliner Ritterakademie besuchte, eine jener Ausbildungsstätten für den hohen Adel, zu deren Programm neben vielem anderen auch die Musik gehörte.

Ich plädiere demnach dafür, das »couple d'années« erneut und weiterhin als poetische Umschreibung einer Zweijahres-Frist zu verstehen und die Begegnung für 1719 anzunehmen.

Wurden die Konzerte in Berlin aufgeführt?

In Bachs Schreiben heißt es, er habe sich vor Christian Ludwig zu dessen Wohlgefallen »hören lassen« (»me faire entendre«). Es ist daraus geschlossen worden, Bach habe mit des Markgrafen Kapelle Teile der sechs Konzerte aufgeführt und der Markgraf habe seine Freude daran mit dem Auftrag verbunden, dies und noch mehr in Partitur zu erhalten. Das erscheint höchst unwahrscheinlich. Bach kann sich kaum einem Wunsch des Markgrafen verschlossen haben, die mitgebrachten Noten von einem Kopisten abschreiben zu lassen. Im höchsten Falle könnte er gesagt haben, er müsse die Stücke noch verbessern und ergänzen, ehe er sie dann von Köthen aus schicken werde. Die Bitte des Markgrafen war aber, ihm »einige Stücke meiner Komposition zu übersenden« (»quelques pieces de ma Composition«). Das klingt nicht so, als handle es sich um Musik, die der Markgraf schon kannte. Viel wahrscheinlicher ist, dass