

Inhalt

Einleitung	7
Stationen der Forschung	9
Die Widmung	15
Rezeption	23

Konzert I · F-Dur

Die Frühfassung: Eine Kantatenouvertüre?	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

Konzert IV · G-Dur

BWV 1049

Flauto dolce



Violino principale, Flauto dolce I, Flauto dolce II – Violino I, Violino II,
Viola, Violoncello, Violone, Continuo

Satz 1: Allegro, G-Dur, $\frac{3}{8}$ -Takt

Der Satz folgt dem Ritornell-Prinzip des Concerto durchaus, sowohl im Widerpiel von Solisten und Ripieno als auch im Bearbeiten von Ritornell-Teilen. Für das Ritornell selbst gilt dies nicht. Das Übliche ist, so in den Eröffnungssätzen der Konzerte I, II und V, dass das so genannte Ritornell, also das gesamte Thema, so wie es am Beginn erklingen ist, am Ende als abschließender Rahmen, als bestätigende Zusammenfassung seiner vorangegangenen Bearbeitung wiederkehrt. Dabei hat das Ritornell in Konzert I mit 13 Takten und einer unübersichtlichen Binnenstruktur bereits Züge des Bedenklichen, was die Erwartungen an ein klares Statement betrifft. Hier im Konzert IV aber geht Bach noch weiter. Es dürfte schwierig sein, die Takte 1–83 insgesamt als Ritornell anzusprechen, wie sie ab T. 345 wortgetreu wiederkehren. Denn sie enthalten einen befriedigenden Abschluss mit Kadenz in G-Dur tatsächlich erst in T. 83, während schon sehr bald nach dem Anfang des Satzes in die Nebentonart D-Dur moduliert wird, in der dann auch in den Flöten eine Art zweites Thema beginnt (T. 35), das aber gleich wieder in die Grundtonart zurückweicht. Genauso ab T. 345. Dies ist nicht das Schluss-Ritornell, sondern es ist eine wahrhafte Reprise, also dasjenige, was später im Sonatensatz den dritten Teil bildet, allerdings ohne das dort notwendige bzw. übliche Beharren des zweiten Themas auf der Grundtonart. Diese Reprise ist eine genaue Wiederholung dessen, was zuvor so stark an eine Sonatensatz-Exposition mit Tonart- und Themenwechsel erinnerte.

Zweimal 83 Takte ergeben 166 Takte. Das sind von den insgesamt 427 Takten des Satzes knappe 40 Prozent, ähnlich den Maßen der Summe von Exposition und Reprise in einem der avancierteren Sonaten- oder Sinfoniesätze Beethovens, etwa der *Eroica*, wenn man die Coda von deren Anfangssatz als zweite Durchführung gelten lässt. Dies ist zwar ein etwas erzwungener Vergleich, aber es ist dennoch nicht abzustreiten, dass Bachs Satz eine veritable Reprise im späteren Sinne enthält, Tonartenfolge ausgenommen. (Sie gibt es auch in der »freien« Dacapo-Form wie im dritten Satz des I. Konzertes, dort sogar mit Modulation des ersten Teiles in die Nebentonart; vgl. S. 45f. Nähe zum Sonatensatz weisen auch die Finalsätze der Konzerte V und VI auf.)

Selbst wenn dies nicht akzeptiert wird, muss der Satz doch Irritationen und Reflexionen zum Begriff und Inhalt von Thema bzw. Ritornell hervorrufen. Denn was erklingt, lässt keineswegs sofort die Erkenntnis aufscheinen, dass hier etwas Wesentliches im Hinblick aufs Ritornell-Prinzip verletzt würde. Nein, der Satz kommt ganz frisch, keck und »normal« daher und bietet keinen Anlass zu üblen Vermutungen. Und doch ist es beim Hinschauen so: Er stört mit der Anlage seiner Außenglieder die zeitgenössische Norm erheblich. Denn

für eine A-B-A-Form im Sinne der Dacapo-Arie, wie man sie im Schlusssatz des V. Konzertes antreffen kann, ist der Mittelteil mit etwa 60 Prozent der Satzlänge zu gewichtig. Wieder eine formale Erfindung Bachs wie in vielen anderen Sätzen der Konzerte!

Um Missverständnissen vorzubeugen: Die Flexibilität des Concerto-Prinzips in der Abfolge von Themen- und Thementeilwiederholungen, von Solo- und Tuttiabschnitten, ist so ausgeprägt und zeigt sich in diesem Satz so eindrucksvoll, dass man auf die Vermutung kommen könnte, er sei eine frühe Ausprägung des Sonatensatzes, zunächst ohne Nachfolge. Bach sei ein einsamer Pionier, ein »Rufer in der Wüste« gewesen wie Heinrich Goebel, der schon 1854 die Glühbirne erfand – ohne öffentliche Resonanz –, ehe 1878 Thomas Alva Edison mit seiner gleichartigen Entwicklung das Rennen machte. Eine solche Vermutung ist jedoch abwegig. Es ist nicht auszuschließen, dass bei den Tausenden von Konzertsätzen des frühen 18. Jahrhunderts auch noch andere Satzabläufe als derjenige von Bach eine Ähnlichkeit mit dem Sonatensatz aufweisen, da die Möglichkeiten des Concerto dies zulassen. August Halm hat in seinem Buch *Von zwei Kulturen der Musik* (1913),¹ unter anderem an Beispielen von Beethoven und Bach, »das Ideal der Form und das des Stils« gegenübergestellt: »Unter Form verstehe ich den grossen Organismus als solchen, in erster Linie die Sonatenform; unter Stil dasjenige, was das Gestalten im einzelnen angeht.« Tatsächlich zeigt sich zur Zeit Bachs nur in einigen der umfangreicheren Gattungen die Tendenz, eine verbindliche Norm des Teilablaufs auszubilden, etwa in der Französischen Ouvertüre und der Arie. Fuge und Konzertsatz aber kennen solche Verbindlichkeiten nur für die Satzanfänge. Für das darauf Folgende gilt nur die Anforderung einer stilistischen Grundhaltung, also kontrapunktischer bzw. konzertierender Setzart. Die Teilfolge wie auch die Tonartfolge sind freigestellt und dem »Gestalten im einzelnen« überlassen. Dass nur wenige Komponisten dies zu individuellen Erfindungen nutzten, ändert nichts an der Tatsache. Die spätere Ausbildung großformaler Normen für alle Gattungen geht offenbar Hand in Hand mit der öffentlichen Verbreitung und Internationalisierung der Musikkultur, ist Teil der allgemeinen Normierung von Kultur- und anderen Gütern seit der Erhebung des Bürgertums zur ideologischen Macht.

Doch nun weiter zu Bachs Konzertsatz »im einzelnen«. Als Block- und Querflötist habe ich mehrfach an Aufführungen der Konzerte II, IV und V teilgenommen. Das IV. habe ich immer als besonders munter, unbelastet und hüpfend empfunden. Auch jene Stelle, wo der Mittelteil in h-Moll endet und mit einem unvermuteten Sprung in G-Dur und damit in der Reprise landet (T. 345), erschien mir immer wie ein kleiner, scherzhafter Zaubertrick, eine »angenehme Uebereylung« oder »vernünftige Betrügerey«, wie Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel solches nannte. Nun lese ich eine sehr kluge und ge-

naue Analyse des Satzes von Gerd Rienäcker und bin verblüfft, wie jemand einen derart entgegengesetzten Eindruck gewinnen kann. Dort heißt es, die Entwicklung des Satzes vor eben diesem Sprung nach G-Dur sei »aufs Äußerste belastet, in die Krise getrieben dort, wo man es am wenigsten vermutet, zu Fall gebracht just vor der als da capo ausgewiesenen Reprise«.²

Ehe ich mich mit dieser und anderen Meinungen zu dem Satz beschäftigen werde, zunächst zur Grobgliederung seines Mittelteils, also sozusagen der Durchführung (T. 83–344). Sie ergibt je nach Sichtweise acht oder neun Abschnitte nicht nur in meiner Auffassung, sondern auch in der von Christian Martin Schmidt und Rienäcker. Die Einschnitte sind zu deutlich, um entscheidende Gruppierungsunterschiede begründen zu können. (Rampe und Sackmann allerdings³ teilen den gesamten Satz in 18 Abschnitte ein, aber nur weil sie jede thematische Spur als »Ritornell«, jeden Gedanken dazwischen als »Episode« beziffern, sodass Abschnittslängen zwischen 3 und 33 Takten herauskommen, ja die gesamte Strecke von T. 1 bis 83 tatsächlich als »Ritornell 1« bezeichnet ist wie dann auch die Reprise ab T. 345 als »Ritornell 11«. Fasst man aber jedes der neun »Ritornelle« des Mittelteils mit der jeweils folgenden »Episode« zu einer Abschnittseinheit zusammen, kommt man ebenfalls auf die Zahl 9.)

Wenn ich Einzelheiten in einer etwas vergrößernden Weise zunächst einmal übergehe und diejenigen Partien des Mittelteiles, welche das Hauptthema erwähnen, mit 1 bezeichne, jene, die das so genannte zweite Thema behandeln, mit 2, so komme ich auf folgende Anlage, die eine auch für andere Sätze der Konzerte typische Mischung von Ablauf- und Axialsymmetrie aufweist und sich folgendermaßen darstellen lässt:

T. 83	Geigensolo
T. 125	2 + 1' (Anhang zum Haupt-»Thema«)
T. 157	Flötenduo
T. 185	zweites, virtuoses Geigensolo
T. 221	Anhang 1'
T. 235	Kanon mit Teilen des ersten Geigensolos
T. 267	2 mit Teilen des Anhangs 1'
T. 285	Flötenduo mit Geige
T. 311	2 gekürzt + Anhang 1'

Wenn ich das erste Geigensolo mit 3, das Flötenduo mit 4, das virtuose Geigensolo mit 5 und die Kanonstelle mit 6 bezeichne, ergibt sich folgende Zahlenreihe: 3 2+1' 4 5 1' 6+3 2+1' 4 2+1'

Mich befriedigt sie, da ich in ihr eine variierte Wiederholungsfolge um das Zentrum 5 bis 6 sehe. Schließlich sind die Abschnitte 5 und 6 die einzigen

ab Satzbeginn, die nicht wieder aufgegriffen werden, was ich als Kriterium nehme, sie als Zentrum zu betrachten. Es ist mir klar, dass in dieser bezifferten Übersicht zahlreiche Feinheiten verloren gegangen sind, beispielsweise der deutliche Bezug des zweiten, virtuoson Geigensolos auf das Hauptthema oder die Teilnahme der Geige am zweiten Flötenduo. Dieses enthält übrigens eine ausgeprägte Quintenparallele (T. 296), traditionell ein Satzfehler, welchen aber niemand beim Hören bemerken wird, da er von einer seltenen und frappanten Dissonanz überdeckt ist, einer gleichzeitig erklingenden übermäßigen Oktave. Auch sie kann man nicht anders als fehlerhaft bezeichnen, wenn man sich auf den Standpunkt akademischer Satzlehre stellt. Hier Flöte 2, Sologeige und Bass:



Rienäcker sieht im Unterschied zu meiner Interpretation in der Teilfolge eher Unlogik, ja fast Beliebigkeit:⁴ »Ist von der Krise im Satzgeschehen die Rede, so von der aller Teilhaber und ihres Miteinanders. Als ob die Musiziergemeinschaft, die in den *Brandenburgischen Konzerten* insgesamt sich präsentiert, den Rubikon ihres einstigen Zusammenwirkens zu überschreiten droht, als ob auch die Positionen des Einzelnen, namentlich des Virtuosen, gefährdet sind wie jene der Gemeinschaft. Die alle Handelnden betreffende Zerreißprobe jedoch garantiert den Schritt ins Unterwegs; die gigantischen Ausmaße und der Widerstreit unterschiedlicher Entwicklungszusammenhänge machen dies beredt.«

Wenige Buchseiten davor im *Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996*, betitelt *Bachs Orchesterwerke*, nimmt Ulrich Siegele bei der Analyse des Satzes eine Position ein, die nicht konträrer zu derjenigen Rienäckers sein könnte:⁵ »Von den 13 Einheiten zu 32 Takten dienen je 2 dem ersten und dem letzten Ritornell als Grundlage; dazwischen bilden die restlichen 9 Einheiten jede für sich die Grundlage eines Abschnitts. Der Formplan weist also insgesamt 11 Einheiten aus. Sie sind in zwei Fällen um 8 vermehrt, in einem Fall um 8 vermindert. [...] Die Proportionierung bezieht sich nicht auf jeden einzelnen Abschnitt, sondern auf die Summen; sie ist ein kompositorisches Arbeitsinstrument, das der Planung und Kontrolle der Form im ganzen dient, nicht dagegen jeden einzelnen Abschnitt von vornherein fixiert.« Folgerung:

»Das kann schlechterdings nicht Ergebnis des Kompositionsvorgangs sein, sondern setzt einen Planungsvorgang voraus.«

So schön und anständig es ist, unterschiedliche Meinungen nebeneinander bestehen zu lassen, so muss man doch in diesem Falle sagen: Es können nicht beide Recht haben. Denn es liegen beiden Analysen Vorstellungen zugrunde, die sich gegenseitig ausschließen.

Dass die berühmten Autoren jener Monographien, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert die »großen Meister« auf den Schild hoben, feste ideologische Bilder ihrer Helden im Kopf hatten und auf dieser Grundlage Leben und Werke beschrieben und bewerteten, ist bekannt. Nicht erst mit Philipp Spitta (1873/1880), aber durch ihn weiter ausgemalt, entstand das Bild vom ehernen Thomaskantor, durch dessen Werke die deutschen Werte über die Wirren der Zeit bewahrt und durch welche die Nachgeborenen vor Neuerungssucht und Modetand – auch Wagners »Kunstwerk der Zukunft« – gewarnt wurden. Dass solche inneren Bilder als Grundlage wissenschaftlicher Tätigkeit inzwischen Geschichte seien, wird zwar oft beteuert, ist aber ein Selbstbetrug. Jede Werkanalyse, die sich auch noch so sehr um die vielbeschworene Objektivität bemüht, geht von einem solchen Bild aus, schon bei der Wahl der Untersuchungsmethode. Die beiden genannten Analysen sind gute Beispiele dafür. Rienäcker sieht Bach offenbar als einen Mann, der drauflos komponiert, sich aufgrund seiner sprudelnden, aber ungeordneten Gedankenfülle immer mehr in unlogische Teilanschlüsse verrennt und schließlich in wachsender Panik über den weiteren Fortgang den gordischen Knoten mit dem Sprung *h-G* durchhaut, um sich in die Reprise zu retten. So interpretiert er diesen Sprung: ein Rettungsanker kurz vorm Scheitern. Da sind wir schon fast bei der »unwissenden Schwärmerei«, die Carl Ludwig Junker 1776⁶ den komponierenden Stürmern und Drängern ankreidete. Siegele dagegen sieht Bach als einen Abgeklärten, der – vielleicht im Abendlicht an der Ilm lustwandelnd – das Projekt *G-Dur-Konzert* vorausschauend überblickt, damit alles nach Maß, Zahl und Gewicht wohlgeordnet sei. Und da der Herr im Himmel so gnädig war, ihn – aller Widrigkeiten mit der Obrigkeit zum Trotz – bis in sein 32. Jahr auf Erden zu erhalten – wir schreiben das Jahr 1717! –, beschließt er, zum Dank diese Zahl dem ersten Satz einzuprägen. (Die Autoren mögen mir diese sanfte Ironie verzeihen. Meine eigenen Vorstellungen und Bilder von Bachs Wesen und Charakter habe ich in der Einleitung mitgeteilt; vgl. S. 25.)

Noch zwei Beobachtungen am Mittelteil. Die eine betrifft eine Seltenheit, wenn nicht Einmaligkeit in Bachs Konzertsätzen, auf die Hans-Günter Klein hingewiesen hat:⁷ Es gibt ein drittes Thema. Oben wurde es Flötenduo genannt. Es hat nichts mit dem zweiten, ebenfalls den Flöten zugeordneten

Thema der Außenteile zu tun, sondern taucht im Mittelteil neu auf (T. 157) und wird auch noch einmal wiederholt (T. 285). Dass das Thema aus der Kadenzfloskel von Anhang 1' abgeleitet ist, zeigt ein Blick auf seinen ersten Auftritt und auf die Takte davor, welche mit ebendiesem Abgang ausklingen:



Dies spricht jedoch nicht gegen die Eigenständigkeit des Themas, welche sich in klarer Gliederung und Melodiegestalt sowie beträchtlicher Ausdehnung erweist. Es scheint, als sei es die Selbstständigkeit und durchführungsartige Abtrennung des Mittelteiles gegenüber den Außenteilen gewesen, die dieses dritte Thema ermöglicht oder ausgelöst hat. Nicht nur die gesamte Satzanlage, sondern auch dieses Phänomen verweisen auf die späteren großen Sinfonie- und Sonatensätze, was aber – wie bereits betont – nicht als deren Wetterleuchten gerühmt werden darf. Dennoch: Vielleicht gaben ausgedehnte Satzmaße im Verein mit klarer Teiltrennung in beiden Fällen den Anlass, den Mittelteil durch melodisches Eigentum aufzuwerten, hierdurch seine besondere Bedeutung innerhalb des Satzes hervorzuheben. Das neue Thema mitten in der Durchführung des *Eroica*-Kopfsatzes – ebenfalls in e-Moll – ist hierfür wohl das berühmteste Beispiel.

Die zweite Beobachtung lässt sich an einer der formal und satztechnisch zentralen Stellen des Satzes machen, derjenigen mit den Kanons (T. 235ff.). Sie zeigt zusammen mit den noch zu erwähnenden Passagen im letzten Satz den Kanon als eine der beherrschenden Techniken des Werkes, sicherlich eine Ausnahme innerhalb der Konzerte der Zeit, zugleich ein Hinweis darauf, dass Bach nicht erst in späten Jahren die älteren kontrapunktischen Techniken zu einem seiner zentralen Arbeitsfelder machte, sondern sie schon recht früh als grundsätzliche Facette seiner Kunst betrachtete, auch und vielleicht gerade in den aus dem Süden heranstürmenden und von ihm so begierig aufgegriffenen Musikarten wie dem Concerto grosso und dem Solokonzert.

Es ist hier einer jener engen Kanons, die Bach so liebte und die so viel weniger angenehm klingen als die, welche Telemann auch in den galantesten Sonaten unter die Leute brachte. Nein, Bachs enge Kanons sind im Sinne der Zeit »künstlich« und klingen auch so, massiv und anstrengend. Hier wirken die Kanonstimmen wie ein Strudel, dicht in den tiefen Lagen der drei Geigen zusammengedrängt, was besonders für die erste der beiden Stellen gilt (T. 235ff.). Es ist ein dreistimmiger Einklangskanon im Achtelabstand, eng verwandt – auch in Aufstiegsmotiv und Stimmführung – einigen Stellen aus der Arie der