Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 23 (1962)

Heft: 1-2

Artikel: Johann Sebastian Bachs Brandenburgische Konzerte

Autor: Cherbuliez, A.-E.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-955876

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 20.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

2. Organe officiel «Sinfonia»: Il est indéniable que, pour la S. F. O. et ses sections, un organe officiel particulier est propre à rendre des services importants. Mais «Sinfonia» ne peut exister et prospérer seulement à condition qu'un nombre suffisant de souscripteurs la soutienne. C'est pourquoi nous lançons encore un appel à toutes les sections qui n'auraient pas encore pris un abonnement collectif, d'examiner de nouveau ce problème. Merci d'avance! (Pour les prix des différentes catégories d'abonnements collectifs, consulter la dernière page de «Sinfonia».)

3. L'assemblée des délégués de 1962: Cette assemblée aura lieu à *Moutier* les 5 et 6 mai 1962. Prière de réserver cette date!

Pour le comité central: Robert Botteron, président central

Johann Sebastian Bachs Brandenburgische Konzerte

Man kann sich bedeutenden Einzelwerken oder kennzeichnenden Gruppen im Gesamtwerk eines Meisters auf verschiedene Arten nähern. Man kann etwa hervorheben, durch welche klanglich-technische Eigenschaften die betreffende Werkgruppe sich von vielen anderen, die zur gleichen Gattung Musik gehören, unterscheidet; man erkennt dann, daß die sechs Brandenburgischen Konzerte für sechs ganz verschiedene Instrumentalkörper bestimmt sind, deren jeder eine eigene Klangwelt und damit einen eigenen Ausdrucksbereich darstellt (und entsprechend in der Interpretation auch verlangt!). Man kann aber auch die Frage stellen, ob, und dann was die Musik, d. h. die einzelnen charakteristischen Intervalle, die offensichtlich den Themen und Motiven ihre Eigenart verleihen, und die damit verbundenen Klänge, ferner, was die den wechselnden Klängen verliehene Bewegung im Tonraum für den hörenden Menschen und sein Gefühlsleben bedeuten könnten oder gar auf Grund allgemein gültiger Gesetze bedeuten müssen. Als gedanklicher Hintergrund steht hinter diesen Ueberlegungen die schwerwiegende Frage, ob die Musik überhaupt grundsätzlich «autonom» oder «heteronom», d. h. «eigengesetzlich» oder «fremdgesetzlich» ist, ob sie ihr Wesen, ihre Gesetze, ihre Ausdrucksmöglichkeiten aus ihrem eigenen Material oder von einer außer-(und «un»-)musikalischen Instanz bezieht.

Von einer anderen Seite her, nämlich der psychologisch-soziologischen und der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung, zeigt sich das Wesen dieser berühmten Instrumentalwerke des etwa 35jährigen J. S. Bach (nach neueren Forschungen sind sie nicht 1718/19, sondern 1721, also am Ende von Bachs Wirken als Hofkapellmeister am herzoglich köthen-anhaltischen Fürstenhof entstanden) ebenfalls in einem charakteristischen Licht.

Seitdem mit der besonderen Schaffensart Beethovens zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein mit der gesteigert individualistisch empfundenen Mission des Künstlers eng verbundener Typus des völlig freischaffenden Komponisten ent-

standen war, der nur aus eigener Inspiration, aus eigenem künstlerischen Wollen heraus, frei von allen beruflichen und «amtlichen» Bindungen jedes einzelne Kunstwerk gewissermaßen als eine einmalige und wichtige Etappe seiner eigenen menschlich-kompositorischen Entwicklung im fast göttlich zu interpretierenden Sinn des Wortes «erschafft», haben das 19., romantische Jahrhundert, und weitgehend wir Heutigen als Erben der Romantik, die Neigung, «bestellte» «Gebrauchs»musik zwar handwerklich zu achten, aber doch irgendwie als ein Hindernis für künstlerisch-inspirativen Höhenflug zu werten. Die moderne Musik hat zwar seit den kompositorisch so hochstehenden «bestellten» Ballettmusiken eines Strawinsky, den «pädagogischen» Werken eines Hindemith (und vieler anderer) sehr ernsthafte Argumente gegen eine solche Auffassung zur Verfügung gestellt. Dennoch bleibt im allgemeinen eine Art Vorurteil gegenüber einem für bestimmte Gebrauchszwecke und aus praktischen Berufspflichten heraus entstandenen Werk bestehen. Dies liegt irgendwie auch noch in Arnold Schönbergs Aussage «Kunst kommt nicht von Können, sondern von Müssen» (vom inneren schöpferischen Zwang) inbegriffen.

Nun ist aber gerade ein bedeutender Teil von Bachs Schaffen einerseits unleugbar im obigen Sinn «bestellte», instruktive oder «Gebrauchs»musik (z. B. die ganze «Klavierübung», die Inventionen, Symphonien, das «Wohltemperierte Klavier» und seine Fortsetzung, die Kunst der Fuge, zahllose Kantaten und eben die Brandenburgischen Konzerte), anderseits ist allgemein anerkannt, vom Fachmann wie vom Musikfreund als immer wieder beglückendes Erlebnis gekennzeichnet, daß in diesen Werkgruppen bedeutendste Eingebungen, ein herrlicher künstlerischer Schwung, vergeistigtes Handwerk vereinigt sind. Wie weit und wie sehr in dieser Musik Bachs persönliches Erleben, Freude und Leid seiner eigenen Seele als bestimmende oder gar als ausschlaggebende Elemente vorhanden sind — das wissen wir nicht und das läßt sich auch vorläufig an Hand gesicherter autobiographischer Elemente nicht nachweisen. Ist ein solcher Zusammenhang bzw. Nichtzusammenhang erklärbar? Bis zu Beethoven kannte der Komponist normalerweise nichts anderes, als daß er seine berufliche Laufbahn unter den Auspizien bestimmter Mäzene, im Dienste städtischer oder höfischer Herren zu durchlaufen hatte, und es galt für ihn als selbstverständlich, daß er im Zusammenhang mit seiner praktischen Tätigkeit als Organist, Kantor, Kapellmeister für die ihm unterstehenden instrumentalen und vokalen Klangkörper (vom Cembalo und der Orgel bis zu großen Hoforchestern und Hofopernensembles) einen wichtigen Teil der benötigten Kompositionen selbst zu liefern hatte. Die musikalische Inspiration, das handwerkliche Können stellten sich also grundsätzlich und von Anfang an auf einen bestimmten Hörerkreis, auf bestimmte vorhandene musikalische Traditionen, ästhetische Anschauungen, formale Gegebenheiten ein. Die schöpferische Phantasie klanglicher, thematischer, technischer Art fühlte sich durch diesen von außen her gegebenen und bedingten Rahmen nicht eingeengt, sie rechnete grundsätzlich damit. Dieser Zustand ist ein grundsätzlicher Unterschied zu den Bedingungen kompositorischer Tätigkeit seit Beethoven («Glaubt er denn, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der

Geist über mich kommt?» — zum Geiger Schuppanzigh, als dieser einen neuen Streichquartettsatz als zu schwer und ungeigerisch bezeichnete) und bis heute.

Soweit man augenblicklich schon in der Lage ist, die Schaffensart der großen Meister der Barockepoche psychologisch durchleuchten zu können, neigt man der Auffassung zu, daß der Komponist damals in geringerem Umfange als später «bekenntnishafte» Elemente, subjektive Ausdrucks«schübe», persönliche Temperamentslagen in seine Musik hineinlegte. Ob er mit dem gleichen haarscharfen (und gefühlsmäßig eiskalten) Intellekt arbeitete, wie es etwa Strawinsky für sich in Anspruch nimmt, ist schwer zu entscheiden, aber deswegen nicht wahrscheinlich, weil er — ästhetisch und kompositionstechnisch — stark sich an die Berücksichtigung allgemein seelischer Affekte (nicht seiner eigenen!) und die «Nachahmung», sei es der «Natur», sei es der rhetorischen Kräfte der Sprache gebunden fühlte. Umgekehrt kommt auch der barocke Musikstil grundsätzlich einer solchen Einstellung entgegen, indem sehr wirksame konstruktive Grundsätze, die harmonische Flächigkeit des einzelnen Satzes, die innerhalb des einzelnen Satzes durchgehende Art der melodisch-rhythmischen Bewegung, das Wesen des Generalbaßstiles überhaupt, die polyphone Satzart, die ohne eigentliche Uebergangsdynamik angelegte Linienverflechtung, die vielfach obligate Stimmenzahl usw. den geschilderten Arbeitsvoraussetzungen, der «unsubjektiven» psychologischen Schaffensmöglichkeit irgendwie entsprachen.

Das Geheimnis der barocken Musikschöpfung scheint also darin zu liegen, daß «Unsubjektivität» durchaus nicht die persönliche Handschrift, traditionelles rhythmisch-melodisches Linienspiel und die ihm zugrunde liegende kleinmotivische Technik durchaus nicht Qualitätsunterschiede ausschließen, wie sie dem Abstand zwischen Routinier, Talent und Genie entsprechen, daß ferner «Generalbaßharmonik» kühne, neuartige, einem ausgeprägten Personalstil entsprungene harmonische Wendungen keineswegs unmöglich macht. Dies alles — und noch eine Reihe von Faktoren, die hier nicht genannt werden können — ermöglicht dem, der sich unter Berücksichtigung der erwähnten unveränderlichen Grundlagen des Barockstils in die Tonsprache der großen Meister zwischen Monteverdi und Bach/Händel einzufühlen bemüht, die Vielfalt der «Dimensionen» melodischer, harmonischer, rhythmischer, klanglicher, und damit ausdrucksmäßiger Art zu erfassen und zu einem packenden musikalischen «Raumerlebnis» aufzubauen. Kann die Interpretation ein solches Raumerlebnis im Hörer lebendig werden lassen, so wächst bei ihm die Erkenntnis von der organischen Lebendigkeit, dem wahrhaft vorhandenen, vor seinen Ohren abrollenden Kräftespiel, der Vitalität und zugleich der wie von höheren Mächten gelenkten zielsicheren Ordnung des Töneablaufs zu ungeahnter Plastik. Ob Bach bei der Ausführung der ihm vom Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg bestellten Instrumentalkonzerte an das Orchester des Auftraggebers oder an die (für damalige Verhältnisse) sehr gute köthensche Hofkapelle, oder an imaginäre orchestrale Zusammenstellungen gedacht hat, ist wohl kaum mehr nachweisbar.

Hingegen lag im Auftrag, «Konzerte» zu schreiben, ein klar umgrenztes Arbeitsfeld vor ihm. Es ist aber wichtig, sich zunächst darüber klar zu werden,

daß es den «stile concertato» und das «concerto» gibt, und daß beide Begriffe durchaus nicht das Gleiche bedeuten oder bedeuten müssen. Nachdem seit Beginn des 17. Jahrhunderts besonders durch die italienische Entwicklung der Violine die Grundlagen einer persönlichen intsrumentalen (dann bald auch auf das vokale Gebiet übertragenen) Virtuosität ausgebildet werden konnten, wurde es grundsätzlich möglich, jede solistische Stimme in «konzertierender» Manier in der Ausführung auszugestalten, und zwar durch schriftlich fixierte oder improvisierte Ornamente, Läufe, gebrochene Akkorde, Doppelgriffe (bei Streichern) u. a. m. So konnte ebensogut eine «normale» Motette für Solostimmen und Generalbaß in eine «konzertierende» umgewandelt werden, wie eine Solostimme. Stile concertato ist daher noch keine musikalische Form, sondern nur eine der persönlichen Virtuosität Raum lassende Ausführung einer oder mehrerer Stimmen. Dieses Prinzip wurde auch auf «Tutti»-Stimmen eines mehrfach besetzten Instrumentalensembles angewandt. Ganz unabhängig davon, daß die Brandenburgischen Konzerte eben «Konzerte» sind, zeigen die chorischen Stimmen dieser Werke oft konzertierende Fassung, so die 1. Violinen und Oboen, in gewissem Umfange auch die 2. Violinen und Oboen sowie das «Violino piccolo» im 1. Satz des 1. Konzerts, im gleichen Konzert die 1. Oboe im Adagio, die 1. und 2. Violinen und Oboen und teilweise der Continuo-Baß im letzten Satz; im 4. Konzert kommen neben den obligat «konzertierenden» Solostimmen (Violine und zwei Flöten) im 1. Satz die Bratschen, Violinen und Bässe des Tutti zu solchen Läufen oder gebrochenen Akkorden, ebenso im letzten Satz die oberen Tuttistreicher, während im Andante nur eine der Solostimmen einige Verzierungen auszuführen hat. Das 5. Konzert gibt den Violinen im 1. Satz reiche Gelegenheit, ihrem Part konzertantes Leben zu verleihen, desgleichen im letzten Satz. Im letzten der sechs Konzerte gibt der Komponist im 1. Satz fast ausschließlich den beiden obersten Violinenstimmen einen konzertanten Charakter, ebenso wie im letzten Satz, wo auch die Violoncelli konzertante Figurationen aufweisen.

Konzertante Partien in einem «chorisch» besetzten Orchesterwerk bedeuten zweifellos den Wunsch des Autors, den betreffenden Stimmen durch solche Elemente virtuosen Spiels eine von frischer Aktivität erfüllte Sonderstellung einzuräumen, die vom Hörer als Belebung, energische Hervorhebung des linearen Verlaufs, als zusätzliche polyphone Straffung, als Intensivierung des Klangbildes aufgefaßt werden kann und soll. In gewissem Sinne bedeuten diese konzertanten Stellen eben schon auch eine Art Individualisierung einer einzelnen Orchesterstimme, sie bereiten den Weg zur klanglich-motivischen Selbständigkeit der klassischen, romantischen und modernen Stimmenführung im Rahmen der Orchestersprache vor.

Das «Concerto» ist der wichtigste Nutznießer der epochemachenden Erfindung des konzertanten Stils geworden. Es stellt eine zeitliche und klangliche Ordnung zweier in ihren Zielsetzungen grundverschiedener Klangkörper auf: Eines orchestralen, mit chorischer Stimmbesetzung arbeitenden größeren, aber in der technischen Leistung naturgemäß begrenzten, und eines kleineren, aus einer

Solistengruppe bestehenden, meist klanglich scharf profilierten Ensembles. «Concerto» bedeutet sowohl miteinander wetteifern (Tuttimasse, ihr Glanz und wuchtiger Rhythmus gegen die in individueller technischer Hoch- oder [Höchst-] leistung blitzende, technisch-musikalische Lichter aufsetzende Solistengruppe — das «Concertino»), als auch (zu gegebener Zeit) miteinander zu krönenden Wirkungen sich vereinigen. Diese letztere Bedeutung ist z. B. noch heute in dem französischen Ausdruck «agir de concert» (im Einvernehmen mit jemandem handeln) erhalten geblieben. Dem concertino steht also das «große», das concerto grosso» gegenüber, von dem die ganze Gattung als meist dreisätziger Zyklus ihren Namen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhielt. Von Bachs Brandenburgischen Konzerten sind so das 1. mit 3 Oboen, Fagott, 2 Hörnern und einer Quartgeige (violino piccolo), das 2. mit Flöte, Oboe, Trompete und Violine, das 4. mit Violine und zwei Flöten, das 5. mit Flöte, Violine und Cembalo als solistischen concertino-Gruppen ausgesprochene Concerti grossi im klassischen Sinn des Wortes; das 3. Konzert gibt den je dreistimmig angelegten Gruppen der Violinen, Violen und Violoncelli an bestimmten Stellen der (nur) zwei Sätze Gelegenheit, mit piano-Begleitung abwechselnd in solistischer Funktion aufzutreten, während das 6. Konzert, dunkel im Klang (ohne Violinen, mit zwei «Armviolen» — Bratschen — und zwei «Knieviolen» — Gamben — und Violoncello), nur indirekte concertino-Wirkungen aufweist, indem in den Außensätzen, wie schon erwähnt, die zwei oberen (chorischen) Violinstimmen sich konzertant von den übrigen, tieferen Streichern abheben. Es ist gar kein Zweifel, daß diese sehr verschiedenen und klanglich so charakteristischen, sich voneinander abhebenden solistischen (oder pseudosolistischen) Kräfte innerhalb des Tutti sowohl klanglich wie dynamisch sich deutlich von der begleitenden Umgebung unterscheiden sollen. Im 4. Konzert ist dies verhältnismäßig leicht zu bewerkstelligen, denn die Soloflöten sondern sich durch ihren Klang von den Tuttistreichern ab und die Prinzipalvioline meist durch ihre Höhenlage. Im 2. Konzert bereitet dies größere Schwierigkeiten, denn es gilt, eine Flöte und eine Violine als Solisten gegenüber einer Trompete und Oboe (die über viel größere dynamische Möglichkeiten verfügen) im concertino als gleichberechtigte Partner auftreten zu lassen! Ganz ideal ist in dieser Hinsicht das 5. Konzert angelegt; Flöte, Violine und Cembalo heben sich sowohl sehr gut klanglich voneinander ab, wie sie auch anderseits sich erstaunlich vollkommen zu einem homogenen Concertino-Klang verschmelzen lassen!

Das eigentliche Kräftespiel liegt demnach in diesen Konzerten auf der klanglich-technischen Spannung zwischen concertino und grosso einerseits, und zwischen diesen konzertierenden Abschnitten und der zusammenfassenden Wirkung derjenigen Teile, die concertino und concerto zu einem klanglich-bewegungsmäßig einheitlichen Block zusammenschließen, anderseits. Da es zum Wesen der barocken Musik gehört, daß der einzelne instrumentale Satz die kontrastierende Zweithemigkeit nicht kennt, sondern nur entweder ein wesentliches Themen- und Motivmaterial, das in freiem Spiel verwertet, abgewandelt, zum Teil sogar entwickelt wird, oder dann eine Vielfalt von Motiven und Motiv-

gruppen, die in zwangloser Abfolge aneinandergereiht sind, aufweist, so muß der Hörer (und der Interpret) die innere Dynamik eines solchen Satzes, die Ausdrucksgestalt des spezifischen Kräftespiels nicht in Gegensätzen innerhalb ein und desselben Satzes, nicht in den seit der Klassik auftretenden Spannungen, Kollisionen usw. suchen, sondern auf einer anderen Ebene: in den Raumkräften der «Polymelodik» des Satzes, in den Glanzlichtern der konzertierenden Abschnitte, in der lebendigen Kraft der durch unzählige rhythmisch-melodische Motivbildungen vorwärtsgetriebenen Bewegungsimpulse der einzelnen Stimmen, in der Fortbewegung der harmonischen Flächen, die vom Generalbaß ausgehen und von allen andern Stimmen mitgeformt werden, im Ablauf der Tonarten.

In zyklischen Werken kommt dazu, daß die innere Dynamik des Zyklus selbst nur erkennbar wird, wenn es Hörer und Ausübende erreichen, die Kontraste von Satz zu Satz, also eigentlich in viel größerem akustischem Maßstab, als wir das im Durchschnitt von der klassisch-romantischen Kontrastarchitektur innerhalb des gleichen Satzes her gewohnt sind, spürbar zu machen und zu erleben. Im concerto grosso wird diesem Umstand außerdem durch ein eigentümliches Verfahren noch besonders Rechnung getragen. Vielfach sind nämlich die langsamen Sätze dieser fast stets dreisätzig angelegten Zyklen (zwei rasche Außensätze) nur den Solisten des concertino (nebst dem unentbehrlichen Generalbaßinstrument) zugewiesen. In reinster Form tritt uns dies im *5. Konzert* in D-dur, dem bekanntesten der «Brandenburgischen», entgegen. Wenn das konzertierende Cembalo am Ende des ersten Satzes jene, ungeheuer zu nennende Kadenz rein konzertanten Charakters ohne jede Begleitung durchgeführt hat und das grosso mit fast triumphierendem Glanz, alle Bewegungsimpulse noch einmal zusammenfassend, die kurze Coda hinter sich gebracht hat, entsteht nicht ein Vakuum, sondern eine von geheimnisvollem Klang erfüllte Stille. In diese von Virtuosenzauber und Tuttikraft in D-dur erfüllte Stille tritt das concertino ganz allein zum ernsten, stillen Gang des h-moll-«Affettuoso» an, einem Stück echter, vollkommener Kammermusik mitten im extravertierten Bewegungsstrom spielfreudigster Konzertmusik.

Wer die außerordentliche Spannung dieses Kontrastes zu gestalten und nachzuempfinden vermag, der hat schon den halben Weg zum Verständnis dieses zur Endphase der deutsch-italienischen Barockentwicklung gehörigen Meisterwerkes durchschritten. Durch die ungewöhnliche Sonderstellung, die Bach im 5. Konzert dem konzertierenden (teils aber auch nur den Generalbaß ausführenden) Cembalo verliehen hat, überschritt er bereits den Rahmen des concerto grosso, indem er aus diesem Werk (beinahe) ein Cembalosolokonzert machte! Der den 1. Satz eröffnende äußerst schwungvolle Gedanke erweist sich als eine Art «Ritornell», d. h. ein Abschnitt, der, wie etwa das Hauptthema eines Rondos, das Ganze durch periodisches Erscheinen immer wieder zusammenhält und ein typischer Ausdruck der Tuttiherrlichkeit ist. Umgekehrt ist innerhalb der concertino-Abschnitte das Wetteifern und das harmonische Zusammengehen der drei Soloinstrumente untereinander als neues, hochdifferenziertes solistisches Kräftespiel meisterhaft entwickelt und durchgeführt. Die

kontrapunktische Faktur, obwohl selbstverständlich vorhanden, ist in diesem Satz nicht so stürmisch, ja fast übermütig in Erscheinung tretend wie im Finale, dessen äußerst prägnantes und kurzes Thema in scheinbar unbegrenzter Freiheitslust von Stimme zu Stimme, von Tonart zu Tonart, in wechselnden Tongeschlechtern durch die obligaten Stimmen hindurchjagt. Der letzte Satz besitzt einen Mittelteil in Moll, nach welchem der erste Abschnitt als eine Art konzertierendes da capo wieder erscheint.

In obigen Betrachtungen wurde versucht, die sechs Brandenburgischen Konzerte in ihrem Kräftespiel von Seele und Geist, von Ausdruckswillen und konstruierendem Kunstverstand, von Inspiration und Handwerk von derjenigen Plattform aus zu sehen, die in der Epoche des ancien régime normalerweise für jeden praktischen und zugleich komponierenden Musiker die normale war: Der Tätigkeit im Dienste eines Hofes geistlicher oder weltlicher Art, einer städtischen Gemeinde, wobei «Amts»- und «Gebrauchs»-Musik, von irgendeinem «großen Herrn» bestellte oder einem solchen gewidmete Kompositionen im allgemeinen den Arbeitsbereich des schaffenden Künstlers umgrenzten. Dabei ist zu beachten, daß infolge dieser Konstellation die größte Zahl der Werke von Anfang an im Hinblick auf ein bestimmtes Hörerpublikum entstand, und der Autor sich sowohl in seinen technischen Ansprüchen, wie auch in den ästhetischen Anforderungen teils bewußt, teils instinktiv an sein Wissen um die besondere musikalische Empfangsfähigkeit, das Maß des vorhandenen und zu erwartenden Musikverständnisses hielt. Vom Standpunkt des «frei» schaffenden Komponisten, wie ihn Beethoven aufgezeigt und an das romantische Jahrhundert weitergegeben hat, erscheinen solche Rücksichten als eine Fessel. Tatsache ist jedoch, daß diese Umstände wohl keinen wirklich großen Meister daran gehindert haben, seinem Genie freie Entfaltungsmöglichkeit zu bieten, seiner Tonsprache den unverwischbaren Stempel der durch sein eigentliches schöpferisches Wesen gegebenen Originalität aufzudrücken. Zwischen Eingebung und Ausarbeitung, eigenpersönlichen Ausdruckskräften und greifbarer Formung des musikalischen Kunstwerks, zwischen dem Wirken der individuellen Phantasie und den Direktiven des Stil und Technik überwachenden Kunstverstandes muß demnach eine besondere gegenseitige Beziehung maßgebend gewesen sein, die Seele und Geist des Komponisten, Schweifendes und Zuchtvolles, Eigenwilliges und Traditionelles in einen der zuhörenden «Gesellschaftsschicht» optimal entsprechenden organischen Zusammenhang brachte.

Diese Gesellschaftsschicht war, abgesehen von ihrem sozial meist aristokratischen oder patrizischen gehobenen Charakter, vor allem durch eine erfreulich hochstehende, vielleicht zahlenmäßig nicht überwiegende, aber dafür einflußreiche Gruppe von Menschen gekennzeichnet, die in der Sprache des 18. Jahrhunderts gerne «Kenner» oder «Liebhaber» genannt wurden. Ein Liebhaber war naturgemäß stets ein Nichtberufsmusiker; ein Kenner konnte auch Amateur sein. Der Liebhaber war meistens ausübender Dilettant, der ein oder mehrere Instrumente spielte oder sang. Der barocke Stil (um den es sich für diese Periode des ancien régime handelt) hatte aber die Eigenschaft, daß auch die

einfachste Begleitung zu einem instrumentalen oder vokalen Solo oder zu einem Chorsatz sozusagen ausnahmslos an das Vorhandensein eines bezifferten Generalbasses gebunden war. Niemand konnte auch nur die einfachste Generalbaßbegleitung ausführen, d. h. halb improvisatorisch eine bezifferte Baßstimme zu einer akkordisch korrekt gehaltenen mehrstimmigen Begleitung (auf dem Cembalo, der Orgel, der Laute, der Gambe usw.) ausgestalten, ohne mindestens gewisse elementare Kenntnisse der (damaligen) Harmonielehre und Akkordverbindung zu haben. Aber das genügte nicht; notwendig war auch, den Stil der betreffenden Komposition, bzw. Solo- oder Chorstimme in der Art der Ausarbeitung der Begleitung zu berücksichtigen. Dazu gehörte etwas, das seit der Barockzeit in weitem Umfange der musizierenden Menschheit, sei sie Amateur oder Nichtamateur, abhanden gekommen zu sein scheint: Geschmack, das heißt eine auf Erfahrung und Einfühlungsfähigkeit beruhende Kenntnis der verschiedenen Stilarten, der Charakteristika verschiedener Musikgattungen, eine Sensibiltät für den Einzelcharakter des Werkes. Der barocke Komponist konnte also mit einem eher hochstehenden «Geschmack» seiner Hörer rechnen. Wie sagte doch Joseph Haydn zu Mozarts Vater über seinen jungen Freund Wolfgang Amadeus? « . . . Ihr Sohn ist der größte Komponist, den ich . . . kenne» (Begründung:) «Er hat Geschmack und überdies die größte Kompositionswissenschaft». Und noch Frank Martin schloß sich in seiner Antwort auf die akademische Ehrung der Verleihung des Ehrendoktorates der Universität Lausanne am 1. März 1961 ausdrücklich Debussys Aussage an: «En fin de compte, c'est le goût qui décide», um die Funktion des Geistes und der Seele bei der Vollendung des Kunstwerks zu kennzeichnen.

Der «Kenner» ist hingegen jemand, dem nicht nur eine mehr oder weniger große musikalische Geschmacksbildung, sondern darüber hinaus eine wirkliche Kenntnis der stilistischen, technischen und kompositorischen Zusammenhänge aus näherer und tiefergehender Beschäftigung mit Musik eigen ist. Sein Geschmacksurteil ist noch viel umfassender, gesicherter als dasjenige des «Liebhabers». J. S. Bach konnte in seinem Weimarer, Köthener und Leipziger Wirken immer wieder solche Liebhaber und Kenner in seiner Zuhörerschaft voraussetzen. Feinheit und Beweglichkeit des «Geschmacks» aber, Liebhaber- und Kennerschaft des Publikums geben einem Komponisten, selbst wenn er sich streng an eine bestimmte Werktradition hält und komponiert, um seinen Zuhörern auf höherer Ebene geistreiche, affekt- oder gefühlserfüllte musikalische Unterhaltung (aber auch Belehrung, Erholung, Bildung und Vertiefung) zu bieten — was ja der eigentliche Sinn der damaligen «Gesellschaftsmusik» war —, eine vielleicht von der Romantik und der Gegenwart nicht mehr so deutlich wahrgenommene Bewegungsfreiheit, ja auch einen Ansporn, das Geschmackserlebnis durch immer wieder neue kompositorische Werte zu würzen, zu variieren, zu steigern.

Das gilt auch für die Brandenburgischen Konzerte. Natürlich setzte sie Bach für eine höfische, geschmacklich hochstehende Hörerschaft, der die Mannigfaltigkeit des Begriffs «Konzert», der geschmackliche Reiz des in ihm gebotenen

Kräftespiels zwischen «grosso» und «concertino» gegenwärtig war; auch an die guten Berufsmusiker einer Hofkapelle konnte er denken, indem er ihnen besondere konzertante Aufgaben überwies. Bei näherer Ueberlegung erweist es sich, daß im Barockstil die frei schweifende Phantasie und stilistische Ungebundenheit des romantischen (und teilweise modernen) Komponisten und der strengere, quasi nüchterne konstruktive Geist einen beide beflügelnden Helfer im sowohl begrenzenden wie aber auch neue Wege eröffnenden «Geschmack» erhalten. Diese Auffassung wird u. a. auch dadurch bestätigt, daß die hochqualifizierten Werke pädagogischer Natur bei den Barockmeistern fast immer auf die Heranbildung des Verständnisses für das Komponieren selbst hinzielen. Klassischer Beweis hierfür ist der Titel von J. S. Bachs Sammlung von Inventionen und Symphonien für Cembalo: «Aufrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Clavires . . . eine deutliche Art gezeiget wird . . . eine cantable Art im Spielen zu erlangen und darneben einen starken Vorgeschmack (= Geschmack!) von der Komposition zu überkommen.»

Damit ist der Weg frei für einen genialen Meister, sogar innerhalb einer streng umgrenzten Werkgattung und im Rahmen eines allmächtigen satztechnischen oder rhetorisch gebundenen Stils einer eigentlichen Weiterentwicklung, einer revolutionären Ueberschreitung des ursprünglichen kompositorischen Rahmens Antrieb zu geben. Gerade J. S. Bach ist auf vielen Gebieten ein wahrhafter Wegbereiter neuer Entwicklungen geworden, obwohl er den Rahmen der Barockmusik nirgends sichtbar überschritten hat; nicht einmal der zweithemigen Sonatenform hat er sich zugewandt, obwohl sie zu seinen Lebzeiten schon auf dem Wege der Entwicklung war (Pergolesi, böhmische und Wiener Komponisten vor 1750, desgleichen Pariser Meister, die Mannheimer und Mailänder sinfonische Schule usw.) Schon Arnold Schering, der Berliner Musikhistoriker, hat zu Beginn dieses Jahrhunderts die von vielen späteren Bach-Forschern freudig übernommene Meinung geäußert, daß *Bach in seinen Brandenburgischen Konzerten als ein deutlicher Wegbereiter für den sinfonischen Stil der späteren großen, klassischen Instrumentalmusik* erkannt werden kann, ja muß. Was wir heute unter Sinfonie verstehen, liegt freilich weit ab von der Welt der Brandenburgischen Konzerte; aber mit der werdenden Sinfonie entstand auch eine sinfonische Technik, eine bestimmte Themen- und Motivverarbeitung, die nicht mehr die barocke ist, sondern sinfonisch im neueren Sinne genannt zu werden verdient. Selbstverständlich geht Bach auch hier von den ihm wohlbekannten großen italienischen Vorbildern (etwa Corelli, Vivaldi, Geminiani, Albinoni) aus; ebenso selbstverständlich drückt er diesen Konzerten seinen ausgeprägten, allgemein germanisch und speziell bachisch vertieften imitatorischen Kontrapunktstempel auf und schafft diesen Konzerten eine hochdifferenzierte Klangwelt. Kehren wir einen Augenblick zum 5. Konzert zurück. Der äußerst charakteristische, kräftige Tuttigedanke (von der Solovioline mitgespielt) zeigte eine erste solistische Unterbrechung und Ablösung im 9. Takt des 1. Satzes, wobei sich die absteigenden Achtel als vergrößerte gesangliche Figuren der schon im 1. Takt auftretenden fallenden 16tel-Gruppen (3. und 4. Viertel) erweisen. Aus

den aufsteigenden 16teln des 5. Tuttitaktes werden vom 13. Takt an die aufsteigenden Triolensechszehntel der Solisten (Flöte und Violine); schließlich wird die mit Tonrepetitionen ausgestattete Figur des 3. Tuttitaktes in weich dahinrollenden Achteln ein wesentliches Motiv der Fortspinnung des concertino-Materials vom 21. Takt an. Aus dem erwähnten Motiv der Flöte im Takt 21 und der äußerst diskret dazu kontrapunktierenden Violine wird in affektsteigernder Art das sanft klagende punktierende Motiv, mit dem vom Takt 71 an die herrliche h-moll-Stelle eingeleitet wird. Im wesentlichen ist aus diesem Motivmaterial das ganze thematische Leben des 1. Satzes gestaltet, eine echt sinfonische Arbeitsweise, die gewissermaßen unterhalb der äußeren «Hörschicht» Zusammenhänge schafft, Einheit erwachsen läßt. Der gleiche 21. Takt des 1. Satzes mag auch die unterschichtige Quelle für das scheinbar so selbständige und neue Thema des langsamen Satzes abgegeben haben, indem Quartschritt und Sekundbewegung kombiniert wurden. Auch für das führende Thema des letzten Satzes bringen die Intervallfolgen des 1. Satzes alle notwendigen Anhaltspunkte: Den aufsteigenden Quartsprung, die absteigende Skala von der 6. und 3. Stufe — man ist versucht, hier schon von «Entwicklungsmotivik» zu sprechen, die das oberirdische Figurenspiel wie ein geheimnisvoller Grundstrom unterbaut und dem ganzen Zyklus eine, eben «sinfonische» Durcharbeitung und Einheitlichkeit zu geben scheint.

Es ist wohl kaum angebracht, von einer Steigerung in der vom Komponisten festgelegten Anordnung der Konzerte zu sprechen. Das 5. ist sicher ein Höhepunkt vom konzertant-solistischen Standpunkt aus gesehen; das *3. Konzert* (in G-dur) ist ein unvergleichliches Beispiel für die vorantreibende Kraft barocker Großrhythmik (im Gegensatz zum «motorischen» Rhythmus der Moderne), die beide Allegrosätze (deren zweiter vermutlich schneller gedacht ist als der erste) pausenlos durchpulst, in ihrer breiten Anlage (1. 8taktige Hauptperiode, 2. Großperiode nur mit dem Themakopf bis Takt 125, aufgeteilt in Tutti- und Solo-Episoden, 3. Periode als Coda) dennoch großzügige Flächigkeit ausstrahlt und dadurch Kraft mit Besinnlichkeit in erstaunlicher Weise vereinigt, sowohl im 1. und entsprechend mit einer anrollenden Spielfigur im 2. Satz. Hier ist der Klangcharakter nur durch Streicher und das Cembalo bestimmt; Violinen, Bratschen und Violoncelli bilden drei voneinander unabhängige (und doch im polyphonen Satzgefüge und der harmonischen Bewegung eng in Beziehung stehende) concertino-Gruppen, die in kunstvollstem Spiel das Tuttithema aufnehmen oder in einzelnen seiner Motive sich «zuwerfen». Das im Takt 70 des 1. Satzes auftretende h-moll könnte als eine «Verdunkelung» der musikalischen «Situation» aufgefaßt werden; es soll aber «forte» gespielt werden, so daß Vorsicht gegenüber einer solchen Interpretation geboten ist! Man beachte auch, daß das Kopfmotiv bald auftaktig, bald volltaktig eingesetzt wird, was eine neue «metrische» Situation schafft.

Die Allgemeingültigkeit der musikalischen Aussage scheint Bach besonders in bezug auf sein *1. Konzert* (in F-dur) empfunden zu haben, denn die Bach-Forschung konnte feststellen, daß er es später in Leipzig noch dreimal im

Zusammenhang mit Kantatenkompositionen verwendet. Heinrich Besseler ist der Meinung, daß dieses Konzert schon um 1718 als dreisätziger Zyklus entstand (mit dem Adagio als Mittelsatz, wozu nicht nur ein an einen Tanz anklingendes Finale, sondern ein eigentliches Menuett als Schlußsatz kam). Um 1720 wurde ein giguenartiges Allegro zwischen Menuett und Adagio eingefügt, und das Menuett selbst zu einem internen siebenteiligen Kleinzyklus erweitert in der Form: Menuett, Trio I, Menuett, Polonaise, Menuett, Trio II, Menuett. Das bedeutet unmißverständlich die Tendenz, Buntheit, geistvolle Abwechslung, «rondo»-artige Mannigfaltigkeit mit dem Konzertcharakter zu vereinigen. Als seltenes Instrument ist in der Originalpartitur eine kleiner gebaute Quartvioline hinzugefügt, die eine kleine Terz höher als die gewöhnliche Violine liegt und dementsprechend auch mit dem Violinschlüssel in D-dur notiert wurde (da sie gewissermaßen ein Instrument in Es-Stimmung ist). Mit Hörnern, Oboen, Fagott, Violine piccolo ergibt sich nicht nur ein farbenreiches concertino, sondern auch mit dem 5stimmig besetzten (im Baß ist «Violino grosso» vorgeschrieben, neben dem Violoncello) Tutti eine lebhafte Gesamt-Orchesterpalette. Mit anderen Worten, dieses Konzert eignet sich vortrefflich als Einleitung zu einem ganzen Konzertzyklus! Der 1. und 3. Satz sind sehr übersichtlich in der Form angelegt, im 1. Satz setzt die Reprise deutlich im Takt 57 ein, im 3. Satz ebenso klar im Takt 88. Der langsame Satz, in affektgeladenem a-moll gehalten (Haupttonart des ganzen Konzertes ist F-dur), gibt der 1. Oboe Gelegenheit zu einem hochbarock verzierten, rhythmisch ungemein differenzierten langatmigen Gesang, den bald die Quartgeige ablöst, gefolgt vom Violoncello. Die Oboe bleibt aber das beherrschende konzertierende Element in diesem ebenso schönen wie gedrängt kurzen Satz.

Eigentümlicherweise beginnt das in F-dur stehende Menuett mit der Dominante der Unterdominante (B-dur) — wer denkt da nicht an den Anfang von Beethovens 1. Sinfonie in C-dur mit dem Dominantakkord in F-dur? —, die Polonaise ist sanft wiegend, gibt nur Violine I und II, Viola und dem Continuo das Wort, jedoch als «tutti», mit der zusätzlichen dynamischen Vorschrift «ma piano». Das Trio I ist dreistimmig für 2 Oboen und Fagott, also als reiner dreistimmiger Bläsersatz gesetzt, das Trio II gibt zwei Hörnern und allen Oboen im unisono Gelegenheit zu gemächlichem Musizieren im geraden Takt.

Im *2. Konzert* (ebenfalls in F-dur) ist der Concertinoklang gemischt: Holz (Flöte, Oboe), Blech (Trompete), Streicher (Violine). Die (damals noch ventillose) Trompete bewegt sich in sehr hoher Obertonlage (Tripeloktave, vom Grundton aus gerechnet) und konnte daher skalenmäßige Figuren blasen (was allerdings jahrelange Uebung voraussetzte). Das erste Tutti bringt das auf Akkordbrechungen beruhende Hauptthema, dem im 9. Takt das Hauptmotiv der konzertierenden Instrumente folgt, zunächst skalenmäßig angeordnet, dann in engen Sekundintervallen fortfahrend und in Akkordbrechung abschließend. Das Sekundmotiv hängt mit dem Tuttisekundmotiv von Takt 3 zusammen (rückwärts gelesen). Aus diesem Material ergibt sich ein besonders feines und reichhaltiges kontrapunktisches Spiel von konzertanter Gehobenheit und höchstem «Geschmack». Das Andante in der parallelen Molltonart d-moll wird von Flöte,

Oboe und Violine bestritten, unterstützt von dem in fast ständiger Bewegung (in Achteln) befindlichen Baß. Der Satz wirkt zart und ernst, der Beginn ist streng kanonisch gehalten und weist in den Begleitstimmen, wie Karl Geiringer meint, einen typischen «Seufzer» auf (zwei Achtel, das erste auf betontem Taktteil). Das Seufzermotiv beherrscht den Mittelteil bis zur Reprise im Takt 58, die zugleich Coda ist. Ein richtiges fröhlich-spielerisches Fanfarenthema eröffnet mit Trompetenklängen die Fuge des Schlußsatzes. Denn fugenartig (wenn auch nicht mit strenger Behandlung der «Antwort» im Takt 7) ist die ganze Exposition der vier ersten Einsätze bis Takt 33. Fuge und Konzertform sind aber hier höchst meisterlich miteinander verbunden (ähnlich, wie in der Klassik und Romantik immer wieder die Verbindung von Fuge und Sonatenform experimentiert wurde). Die fugenähnliche, jedenfalls imitatorisch-kontrapunktisch scharf ausgeprägte Satzarbeit liegt vor allem im concertino; das Konzertmäßige im Zusammenspiel zwischen diesem und dem Tutti, sowie in den Zwischenspielen und Ueberleitungen von einem concertino-Abschnitt zum nächsten.

So bildet das 1. Konzert einen vielseitigen, farbenfrohen Beginn, das 3. Konzert fesselt vor allem durch den rhythmischen Schwung der langgezogenen Linien, das 2. Konzert endlich zeigt höchsten Geschmack in der (schon beinahe sinfonischen) Verarbeitung der beiden Hauptmotive im 1. Satz, alle Expressivität, deren eine vierstimmige lineare Anlage fähig ist im Andante, im Finale eine wunderbar gelöste Spielfreudigkeit im Rahmen einer sinnvollen Kette von fugenmäßigen Durchführungen, und damit die Apotheose des hochbarocken Konzerts.

Im *4. Konzert* (in G-dur) ist die Partie der Prinzipalvioline technisch derart reich ausgestaltet (und reicher als die Partien der Soloflöten), daß man in diesem Falle versucht ist, fast von einem Soloviolinkonzert zu sprechen. Das Partiturbild des 1. Satzes zeigt eine besonders ausgeprägte Durchsichtigkeit und klangliche Oekonomie, wie sie fast in keinem andern Satz aller sechs Konzerte vorkommt. Das Spiel der beiden Flöten ergänzt sich in komplementärer Rhythmik zu einem transparenten Filigranwerk von beglückender Leichtigkeit, der ganze Satz atmet Heiterkeit, Frohsinn, Anmut, spielerische Geschmeidigkeit (Tonart G-dur). Im parallelen e-moll entwickelt sich ein ernster Andante-Gesang, wobei das Tutti-Ensemble, abgesehen von der Baßlinie, fast ausschließlich das concertino nur klanglich verstärkt; der ruhige Gang aller beteiligten Stimmen erhält durch die vielen Zweiachtelgruppen (mit Ausdrucksakzent auf dem ersten) und gelegentliche chromatische Stimmführung ein Netz von sekundären, belebenden Spannungen. Das Gefälle der Ausdrucksintensität der drei Sätze dieses Konzerts ist offensichtlich vom Autor im Sinne einer Vertiefung und Steigerung auf den Schlußsatz hin angelegt: Spielerische Anmut (1. Satz), warm klingender Ernst (2. Satz) und zum Schluß eine herrliche, kunstvolle Fuge, deren Thema von Anfang an zweistimmig gesetzt ist; im Zentrum des Satzes ist (unter Erweiterung des eröffnenden thematischen Quartensprungs zum Oktavintervall) eine eigentliche Solokadenz der Violine eingebaut, während sonst im ganzen Schlußsatz das konzertierend-virtuose Element gedämpft ist.

Hier liegt eine der schönsten und wirkungsvollsten Prestofugen des gesamten Bach'schen Oeuvres vor!

Im *6. Konzert* endlich (in B-dur) sind alle Violen, Gamben und Violoncelli in bestimmten Abschnitten Vertreter einer solistischen Haltung, wenn sie auch in chorischer Besetzung auftreten. Die beiden Violen sind besonders durch stark imitatorische, z. T. sogar deutlich kanonische Bindungen vereinigt, kräftige Akkordbrechungen sind integrierender Bestandteil des motivischen Lebens im 1. Satz. Das Adagio beschäftigt nur die Violen, die Violoncelli und den Baß. Die beiden Oberstimmen verhalten sich etwa wie Thema und Antwort in einer breit angelegten Fuge, auch die beiden Baßlinien bilden ein prachtvolles kontrapunktisches Gebilde; in strenger, vierstimmiger Polyphonie bewegt sich der Satz in Es-dur und verwandten Tonarten, um in kühner Modulation in D-dur, der Dominante von g-moll, abzuschließen und direkt in das spielerisch-frische Finale in B-dur überzuleiten, das freilich infolge des gedämpften Gesamtkolorits der gewählten Besetzungsart eine gewisse, wenn auch flüssige und anmutige Verhaltenheit ausstrahlt. Für den Charakter dieses Satzes maßgebend ist das in raschen Achteln beinahe «schaukelnd» dahineilende, im zweiten Teil aber scharf synkopierende Kopfthema.

Als Ganzes gesehen erweisen sich J. S. Bachs Brandenburgische Konzerte als eine großartige Gruppe von spät- und hochbarocken Orchesterkonzerten, z. T. im Charakter eigentlicher concerti grossi, die einen Höhepunkt des «sinfonischen» Stils dieser Epoche, ein unvergleichliches Zeugnis von Bachs instrumentaler Meisterschaft, und einen genialen Vorgriff des sinfonischen Stils der zweiten Jahrhunderthälfte darstellen. «Sucht man nach vollkommener Vereinigung von polyphonem Stimmgewebe, letzter Frucht der großen niederländischen Epoche des 15. und 16. Jahrhunderts, mit der spezifischen Kraft sinfonischen Orchesterstiles, der kommenden Tat der klassischen Großmeister . . . , man findet sie in Bachs Brandenburgischen Konzerten!» *

Selbstverständlich sind diese sechs Werke nicht «leicht»; ihre Streicherpartien im Tutti sind aber einem heutigen, gut entwickelten und verständnisvoll geleiteten Dilettantenorchester bei eifrigem und innerlich überzeugtem Studium zugänglich; die Solisten, Bläser und Geiger werden wohl nur ausnahmsweise von sehr tüchtigen Amateuren gestellt werden können. Hier ist die Gelegenheit da, jüngere, vor allem einheimische künstlerische Kräfte zu verpflichten, die dann im gleichen Programm, vielleicht als Einlage, in einem Kammermusikwerk ganz oder teilweise eingesetzt werden können.

Der Bildungs*wert* der ernsthaften Arbeit an und mit dieser herrlichen Musik ist unvergleichlich; er wandelt sich um in ein Bildungs*erlebnis* seltenster Art, aus welchem lebendige Kräfte auf den Zuhörer einströmen!

A.-E. Cherbuliez

---

* A.-E. Cherbuliez, «Johann Sebastian Bach: Sein Leben und Werk.» Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, 1957, S. 97.