

Schule des Hörens

Band 18

Schulbuch-Nummer 140.816

Johann Seb. Bach

Brandenburgische Konzerte

Konzert Nr. 3 und Nr. 5



Postdidaktische - Hörpartitur

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)
Die Brandenburgischen Konzerte Nr. 3 und Nr. 5

BWV 1048 und 1050

Johann Sebastian Bach widmete am 24. März 1721 dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg eine Partitur mit sechs Konzerten, die er als "Konzerte mit verschiedenen Instrumenten" (»Six Concerts Avec plusieurs Instruments«) bezeichnete. Philipp Spitta hat diese Konzerte im ersten Band seiner großen Bach-Biografie (1873-1880) erstmals als »Brandenburgische Konzerte« bezeichnet, ein Name der sich bis heute für diese Konzerte erhalten hat. Diese Widmungspartitur ist die einzige Quelle, die alle sechs Konzerte in einem Band vereinigt. Bach selbst hat sie in seiner eindrucksvollen Handschrift niedergeschrieben und mit einer, in französischer Sprache abgefassten, Widmung versehen. Nach dem heutigen Stand der Forschung gilt es allerdings als sicher, dass keines der sechs Konzerte im Widmungsjahr 1721 entstanden ist, sondern dass sich die Komposition dieser Werke über mehrere Jahre erstreckte, und dass Bach diese sechs Konzerte für den Markgrafen aus einem bereits bestehenden Fundus gezielt ausgewählt, zusammengestellt und zum Teil überarbeitet hat.

Wahrscheinlich reiste Bach 1718 nach Berlin, um für den Koethener Hof einen Kielflügel, der nach Bachs Anweisungen hin gebaut werden sollte, zu bestellen. Im März des darauffolgenden Jahres war Bach wieder in Berlin, um das inzwischen fertig gestellte Instrument beim Klavierbauer Michael Mietke abzuholen. Diese Berlinreise könnte Bach zum Anlass genommen haben, um vor dem Markgrafen zu spielen. Aus der Widmungspartitur geht jedenfalls eindeutig hervor, dass Bach vor ein paar Jahren dem Markgrafen zu dessen Wohlgefallen vorgespielt hat, so dass dieser beim Abschied bat, Bach möge ihm einige Stücke übersenden. 1721 jedenfalls hatte Bach, damals noch Kapellmeister des musikbegeisterten Fürsten Leopold von Anhalt-Koethen, sich dieser Arbeit entledigt. Leider ist über die Reaktion des Markgrafen nichts bekannt. Fest steht lediglich, dass Bach die Partitur nach Berlin schickte, wo sie seither blieb, aber mehrfach den Besitzer wechselte. Zunächst erhielt einer der Erben des Markgrafen das Autograph. Der nächste namentlich bekannte Besitzer war der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger (1721-1783). Dieser vermachte das Autograph seiner Schülerin, Prinzessin Amalia von Preußen, der Schwester Friedrich des Großen, die sich eine große Musikaliensammlung aufgebaut hatte. 1787 ging die Musiksammlung, nach dem Tod der Prinzessin, an das Joachimsthalsche Gymnasium über, wo das Bach'sche Autograph unter der Nummer 78 der Amalienbibliothek aufscheint. 1914 erhielt die Berliner Staatsbibliothek das Werk, in dessen Besitz diese Partitur auch heute noch ist.

Um die Verbreitung und Aufführung dieser Konzerte hat sich Bach offenbar wenig gekümmert. Da Bachs Ruf als Komponist zu seinen Lebzeiten kaum über seinen begrenzten Wirkungskreis hinausdrang, gab es auch keine Verbreitung dieser Konzerte in Abschriften oder in Drucken. Bach selbst übernahm einzelne Sätze der Brandenburgischen Konzerte in seinen Kantaten (so die ersten Sätze des ersten und dritten Konzertes als Einleitungssätze zu den Kantaten Nr. 52 und Nr. 174). Im allgemeinen öffentlichen Musikleben haben die Brandenburgischen Konzerte zu Lebzeiten Bachs jedoch nie Fuß gefasst. Ebenso nehmen die Konzerte in den posthumen Werkverzeichnissen einen untergeordneten Rang ein. Selbst Carl Philipp Emanuel Bach hat im Nachlassverzeichnis von 1790 diese Konzerte mit keinem einzigen Wort erwähnt. Auch der erste Bachbiograph, Johann Nikolaus Forkel, hat in seinem Werk "Über Johann Seb. Bach" (1802), diese Konzerte nicht erwähnt.

Die Brandenburgischen Konzerte, die ohne Zweifel den Höhepunkt des deutschen Barockkonzertes bilden, gerieten für etwa hundert Jahre in Vergessenheit. Umso bemerkenswerter ist es, dass zwischen 1807 und 1816 unter der Leitung von Karl Friedrich Zelter (1785-1832), vier der sechs Brandenburgischen Konzerte erstmals im Rahmen der "Berliner Singakademie", einer privaten Veranstaltungsreihe, aufgeführt wurden. 1849 hat der damalige Kustos der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek in Berlin, Siegfried Wilhelm Dehn (1799-1858), im Zuge einer Zusammenstellung sämtlicher in den Berliner Sammlungen vorhandenen Werke Bachs, die Brandenburgischen Konzerte in der Amalienbibliothek neu entdeckt und 1850 bei Schott herausgegeben. Mit diesem Erstdruck begann nunmehr die eigentliche Rezeptionsgeschichte der bislang einer breiteren Öffentlichkeit vorenthaltenen Brandenburgischen Konzerte.

Johann Sebastian Bach

Brandenburgisches Konzert Nr. 3

1. Satz

Allegro moderato

Ritornell

A

Chor der 1.2.3. Violine unisono

Melodieteil a Vordersatz

Kopfmotiv a Sequenz a Melodieteil a1 Melodieteil a2

(f) G-Dur G-Dur G-Dur A-Dur

“Sekundwechselmotiv”

Violinen - unisono
heiter, fröhlich
G-Dur

(Die Melodie A kreist um die Dreiklangszerlegung: g-h-d.)

B

Melodieteil b Fortspinnung Melodieteil b1 Melodieteil b2

D-Dur D-Dur D-Dur

1.2.3. Violine unisono

Das auftaktige Kopfmotiv a, mit seinem typischen Sekundwechsel nach unten, ist Ausgangspunkt für weitere Gedanken des Ritornells, allerdings mit jeweils tiefgreifenden rhythmischen Veränderungen. (Das volltaktige Motiv c ist beispielsweise ein rhythmischer Krebs des Motives a.)

C

Motiv c Sequenz c “Stagnationsmotiv” Sequenz c

G-Dur D⁷ em G-Dur C-Dur G-Dur C-Dur

1.2.3. Violine unisono

D

Epilog (bzw. Schlusswort)

G-Dur D-Dur

1.2.3. Violine unisono

Kadenzierung nach G-Dur

Motiv c

G-Dur D-Dur G-Dur G-Dur D-Dur G-Dur

Tutti, unisono

Entsprechend seiner Besetzung: “Violino I, II, III, Viola I, II, III, Violoncello I, II, III, Violon e Cembalo”, gehört das dritte Brandenburgische Konzert zur Gattung des mehrchörigen Konzertes bzw. des Gruppenkonzertes. Zur Erzielung eines vollkommenen Gleichgewichtes ist das gesamte Streichorchester, bestehend aus drei Instrumentalgruppen (und Basso continuo), zudem wiederum dreifach geteilt. Fallweise treten einzelne Stimmen nicht nur solistisch heraus, dieses Konzert verbindet sogar die altvenezianische Dreichörigkeit mit der des Solokonzertes.

Ritornell₁

Vordersatz

8
A₁

Melodieteil a
Motiv a Sequenz a
G-Dur G-Dur G-Dur G-Dur

Chor der 1.2.3. Violine
Chor der 1.2.3. Viola
1.2.3. Cello

heiter, fröhlich
G-Dur

Fortspinnung

E

Melodieteil e Melodieteil e (verkürzt) Melodieteil e

G-Dur D-Dur G-Dur D-Dur D-Dur D-Dur

1. Violine
2. Violine
Viola
3. Violine

(Bemerkenswert ist das solistische Heraustreten einer Einzelstimme.)

C

Motiv c Sequenz c "Stagnationsmotiv" Sequenz c

D-Dur em hm D-Dur G-Dur D-Dur G-Dur

Chor der 1.2.3. Violine

Epilog

(bzw. Schlusswort)

...und Kadenzierung nach D-Dur

D

D-Dur A-Dur A-Dur D-Dur A⁷ D-Dur

Chor der 1.2.3. Violine

Im Laufe der Musikgeschichte hat der Begriff des Ritornells eine mannigfaltige Bedeutung erlangt. Während man im 17. Jh. damit noch einen kurzen, mehrfach wiederholten Instrumentalsatz bezeichnete, bezog J.J.Quantz in seiner berühmt gewordenen „Anleitung“ von 1752 diesen Terminus (nicht zuletzt in Anlehnung an sein großes Vorbild Vivaldi) auf die Tuttiabschnitte des Solokonzertes und des Concerto grosso. Tatsächlich hat bereits um 1700 Antonio Vivaldi besonders im Solokonzert, dem er eine für lange Zeit gültige Form gegeben hatte, das von der Da Capo Arie übernommene Ritornellprinzip zu einem umfangreichen, in sich geschlossenen und mehrgliedrigen Komplex umgestaltet. Dieses Prinzip der Formgebung wird beinahe stets im 1. Satz und häufig im 3. Satz seiner Konzerte wirksam. Das Ritornell beginnt mit einer motivisch, thematischen Hauptgruppe im Tutti (Tutritornell) und wird im Verlauf des Satzes in verwandte Tonarten transponiert. Am Schluss wird es in der Regel in der Haupttonart wiederholt.

Couplet

1. Durchführung

(Eine motivisch-thematische Auseinandersetzung mit dem Ritornell.)

15
A₁ Melodieteil a Melodieteil a₁
Chor der 1.2.3. Violine G-Dur Chor der 1.2.3. Viola G-Dur Chor der 1.2.3. Violine
Chor 1.2.3. Cello
G-Dur

E Kopfmotiv a Chor der 1.2.3. Violine
1. Viola piano Melodieteil e 2. Viola Melodieteil e 3. Viola Melodieteil e
D-Dur D-Dur D-Dur

A forte Chor der 1.2.3. Violine unisono
D-Dur Chor der 1.2.3. Violine unisono D-Dur

Chor der 1.2.3. Violine unisono

Modulation (nach D-Dur)

sowie solistisches Heraustreten einzelner Stimmen.

E Melodieteil e Imitation des Melodieteiles e Imitation e
2. Violine hm A-Dur 3. Violine em 1. Violine hm

Engführung der Melodie A (im Cello)
mit der umgestalteten Melodie C (1. Violine)

A 1. Violine -8 D-Dur hm 3. Cello em A⁷ D-Dur A⁷

Dabei sind die häufig achttaktigen Ritornellthemen melodisch einprägsam und ihr motivisches Material eignet sich besonders gut zu einer motivisch-thematischen Arbeit. Durch die Form seiner Konzerte, durch ihre vielfältigen harmonischen und thematischen Kompositionsmittel sowie Besetzungsmodelle, hat Vivaldi weit über seine Zeit hinaus für viele Komponisten eine überragende Vorbildwirkung gehabt. J. S. Bach hat das Ritornellprinzip in seinem E-Dur Violinkonzert schließlich zu höchster Vollendung entwickelt.

Zwischen den einzelnen Ritornellen befinden sich modulierende Solo-Episoden bzw. Couplets, die improvisationsartig aus dem Ritornell entwickelt werden und neue, meist virtuose Passagen, enthalten.

Couplet

2. Durchführung

Sequenzbildungen von Melodieteilen aus B (des Ritornells) in kontrapunktischer Auseinandersetzung mit dem Kopfmotiv a und solistisches Herausreten einzelner Stimmen.

24
B
1. Violine
D-Dur
(p) Viola
D-Dur

Der Melodieteil b lässt sich ebenfalls aus dem "Sekundwechselmotiv" ableiten.

B
1. Violine
D-Dur
forte
D7

B
2. Violine
Violine, Cello
G-Dur
1. Viola
forte
G-Dur
2. Violine
C-Dur

Kanonartige Durchführung und Kadenzierung

Chor der
1.2.3. Violine
nach C-Dur
1.2.3. Viola
C-Dur am
D-Dur
G-Dur
C7
F-Dur
G7
G7
G-Dur

Auch wenn der Begriff des Couplets sich im Laufe der Musikgeschichte vielfach verändert hat, so konnte dessen ursprüngliche Bedeutung, als die "Strophe", sich bis in die Gegenwart erhalten. Im Rondeau des 17. und 18. Jahrhundert wurde das Wort Couplet im Sinne von Strophe, als ein zwischen dem gleichbleibenden Refrain (Ritornell) liegender Abschnitt, verstanden. Thematisch wurden die Couplets dabei aus dem Rondeau (Refrain) entwickelt oder wie Johann Reichardt (Musikalisches Kunstmagazin 1782, IV.168 f) es noch verlangte "vom Refrain gezogen". Allerdings unterscheidet sich das Couplet durch seine Harmonisation oder Variation des Themas doch sehr vom Refrain. Unter Francois Couperin (+1733) erlebte das Rondeau in Frankreich eine besondere Blüte. J. S. Bach folgte in dieser Hinsicht dem französischen Vorbild (vgl. MGG, Bd.2,1739).

Couplet

3. Durchführung

Sequenzbildungen von Melodieteilen aus B (des Ritornells) in kontrapunktischer Auseinandersetzung mit dem Kopfmotiv a.

32
B Melodieteil b Sequenz b
C-Dur C-Dur C-Dur C-Dur
Chor der 1.2.3. Violine 1.2.3. Cello Melodieteil a
C - Dur

Diese engen kontrapunktischen Verflechtungen der Motive a und b schaffen bereits einen ersten Höhepunkt, der schließlich im Gleichklang des rhythmischen Krebsganges von a (also dem Motiv c) seine Auflösung findet.

B Melodieteil b Sequenz b
G-Dur G-Dur G-Dur
Chor der 1.2.3. Viola
C Motiv c Sequenz c
G-Dur D7 G-Dur

B Chor 1.2.3. Violine Melodieteil b Melodieteil b1 Melodieteil b2
D-Dur D-Dur D-Dur
1.2.3. Cello
C Motiv c Sequenz c
G-Dur D7 G-Dur

Die Frage nach der formalen Gliederung des ersten Satzes ist nicht eindeutig zu beantworten (Schleuning 78 ff). Der hier, in Anlehnung an Lang-Becker (60), verwendete Begriff der Durchführung ist jedenfalls nicht im formalen Sinne einer klassischen Sonatenform zu verstehen. Vielmehr bezieht sich dieser Terminus auf die verwendete Kompositionstechnik. Dabei soll auf die Gegensätzlichkeit der Auseinandersetzung mit dem motivisch-thematischen Material zwischen Ritornell und Couplet hingewiesen werden. Dem dreitönigen "Sekundwechselmotiv", das alle scheinbar neuen Gedanken wie eine allgegenwärtige Grundsubstanz (etwa im Sinne der Metaphysik Spinozas) durchzieht, gebührt die größte Aufmerksamkeit.