

J. S. BACH

Sechs Brandenburgische Konzerte

Six Brandenburg Concertos

BWV 1046–1051

Herausgegeben von / Edited by
Heinrich Bessler

Mit einem Nachtrag von / With a Supplement by
Alfred Dürr

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe
Urtext of the New Bach Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 9

VORWORT

Johann Sebastian Bachs sechs Konzerte „avec plusieurs instruments“, die der Bachbiograph Philipp Spitta „die sechs brandenburgischen Concerte“ genannt und ausführlich als „Kunstleistung höchster Genialität und Meisterschaft“ beschrieben hat, bilden den Höhepunkt ihrer Gattung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie werden an Subtilität und Eleganz wie an Stärke und Tiefe der kompositorischen Arbeit nur von den beiden ebenso berühmten Violinkonzerten in a-Moll (BWV 1041) und E-Dur (BWV 1042) übertroffen, wobei schon dieser Vergleich ein Wagnis ist. Die Überlieferung der Brandenburgischen Konzerte steht unter einem günstigen Stern, denn anders als bei den Violinkonzerten liegt von ihnen eine autographe Reinschrift-Partitur vor. Sie gelangte auf einem Wege, den wir nicht kennen – vielleicht auf diplomatischem (Hoppe 1998, S. 16) –, frühestens Ende März 1721 als Geschenk an den Widmungsträger, den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg nach Berlin. Sie wird jetzt in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz unter der Signatur Am.B.78 aufbewahrt, war, wie ein handschriftlicher Vermerk auf dem Titelblatt der Partitur angibt, zeitweise im Besitz des Bachschülers Johann Philipp Kirnberger, hernach – dies zeigt ein Besitzstempel auf dem Titelblatt – in der Bibliothek seiner Schülerin, der Prinzessin Anna Amalia von Preußen, der Schwester Friedrich des Großen. Das Titelblatt enthält folgenden Text:

„Six Concerts / Avec plusieurs Instruments. / Dediées / A Son Alteße Royale / Monseigneur / CRETIEN LOUIS. / Marggraf de Brandenburg etc. etc. / par / Son tres-humble et tres obeissant Serviteur / Jean Sebastien Bach, / Maitre de Chapelle de S. A. Se. le / Prince regnant d'Anhalt-Coethenn.“ (Sechs Konzerte mit mehreren Instrumenten, gewidmet Seiner Königlichen Hoheit, Herrn Christian Ludwig, Markgraf von Brandenburg usw. usw. usw. durch sei-

nen untertänigen und gehorsamsten Diener Johann Sebastian Bach, Kapellmeister Seiner Hoheit des regierenden Fürsten von Anhalt-Köthen.)

Der Widmungstext lautet wie folgt:

„A Son Altesse Royale / Monseigneur / Crétien Louis / Marggraf de Brandenburg etc. etc. etc. / Monseigneur. / Comme j'eus il y a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royale, en vertu de ses ordres, & que je remarquai alors, qu'Elle prennoit quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donnés 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 pieces 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 Concerts, que j'ai accomodés à plusieurs Instruments; La priant tres-humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection, a la rigueur du gout fin et delicat, que tout le monde sçait qu'Elle a pour les pièces musicales; mais de tirer plutot en benigne Consideration, le profond respect, & la tres-humble obéissance que je tache a Lui temoigner par là. Pour le reste, Monseigneur, je supplie tres humblement Votre Altesse Royale, d'avoir la bonté de continuer Ses bonnes graces envers moi et d'être persuadée que je n'ai rien tant à coeur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service, moi qui suis avec un Zele sans pareil / Monseigneur / De Votre Altesse Royale / Le tres humble & tres obeissant Serviteur / Jean Sebastien Bach / Coethen. d. 24. Mar / 1721.“ (Seiner Königlichen Hoheit, Herrn Christian Ludwig, Markgraf von Brandenburg usw. Euer Gnaden, da ich vor ein paar Jahren das Glück hatte, mich auf Grund Ihres Befehls

vor Euer Königlichen Hoheit hören zu lassen und ich dabei bemerkte, dass Sie einiges Vergnügen an den geringen Talenten fanden, die der Himmel mir für die Musik verliehen hat, und, als ich von Euer Königlichen Hoheit Abschied nahm, Sie mir die Ehre widerfahren ließen zu befehlen, dass ich Ihnen einige Stücke meiner Komposition schicken solle, habe ich auf Ihre gnädige Anordnung hin mir die Freiheit genommen, Eurer Königlichen Hoheit gegenüber meine Pflichten zu erfüllen durch die vorliegenden Konzerte, die ich für mehrere Instrumente eingerichtet habe und bitte Sie demütig, über die Unvollkommenheit darin nicht zu richten aus der Vollmacht Ihres feinen und erlesenen Geschmacks, den Sie, wie alle Welt weiß, für musikalische Werke haben, sondern wohlwollend in Betracht zu ziehen den tiefen Respekt und den demütigen Gehorsam, den ich durch sie zu bezeugen mich bemühe. Im übrigen, Euer Gnaden, bitte ich Euer Königliche Hoheit untertänigst, dass Sie die Güte haben mögen, mir weiterhin Ihr Wohlwollen zuzuwenden und überzeugt zu sein, dass mir nichts so sehr am Herzen liegt als beflissen zu sein, bei würdigeren Gelegenheiten Ihnen zu dienen, ich, der ich mit unvergleichlichem Eifer, Euer Gnaden, Euer Königlicher Hoheit untertänigster und gehorsamster Diener bin Johann Sebastian Bach, Köthen, den 24. März 1721).

Der in zeitüblicher Untertänigkeit gehaltene Widmungstext wurde vermutlich von einem Köthener Zeitgenossen am Hofe, dem Pagenhofmeister Jean François de Monjou, formuliert bzw. ins Französische übersetzt, wenn man nicht annehmen will, dass Bach aus seiner Studienzeit in Lüneburg selbst des Französischen ausreichend mächtig war (Schulze 1981, S. 10; Wolff 2000, S. 63); er enthält gleichwohl einige Anhaltspunkte zur Entstehungsgeschichte der Konzerte, in deren Interpretation die Biographen immerhin in so weit übereinstimmen, als die Übersendung der Konzerte im Rahmen sowohl der musikalischen wie der politischen Beziehungen zwischen Köthen und

Berlin zu sehen ist. Bach selbst war vielleicht zur Bestellung, eher aber wohl zur Übernahme eines neuen großen Cembalos des Berliner Musikinstrumentenmachers Michael Mietke 1719 in Berlin (Besseler 1956/I, S. 1–17; Bach-Dokumente II, Nr. 95). Vielleicht wollte Bach seine musikalischen Beziehungen zum Berliner Hofe intensivieren, nachdem seine Bewerbung nach Hamburg 1720 kein Ergebnis gehabt hatte. Erwogen wurde, „in der Zueignung der Brandenburgischen Konzerte eine verkappte Bewerbung nach Berlin“ zu sehen (Schulze 1975, S. 7). Dagegen wird eingewandt, dass es eine adäquate Kapellmeister-Stellung in Berlin nicht gab, weswegen vermutet wird, dass die Widmungspartitur als diplomatisches Begleitschreiben nach Berlin gelangt sein könnte (Hoppe 1998, S. 16f). Wie dem auch sei, der Text berichtet eindeutig von einem Konzert, das Bach bei dem Markgrafen auf dessen ausdrückliche Anordnung gegeben hat; vielleicht wurde bei dieser Gelegenheit sogar von beiden Seiten an eine Weiterführung der wechselseitigen Beziehungen gedacht. Das zweimanualige Cembalo dürfte in der Entwicklungsgeschichte des 5. Konzerts eine fördernde Rolle gespielt haben (Schulze 1975, S. 6).

Die Konzerte tragen in der Partitur folgende Überschriften:

„Concerto Imo á 2 Corni di Caccia. 3 Hautbois et Bassono. Violino Piccolo concertato. 2 Violini, una / Viola è Violoncello, col Basso Continuo.“ In der Besetzungsangabe vor der Akkolade ist zusätzlich eingetragen: „Continuo è Violono grosso.“

„Concerto 2do á 1 Tromba 1 Fiauto 1 Hautbois 1 Violino, concertati, è 2 Violini 1 Viola è Violone in Ripieno / col Violoncello è Basso per il Cembalo.“

„Concerto 3zo. Á tre Violini, tre Viole, è tre Violoncelli, col Basso per il Cembalo.“ Vor der Akkolade ist ergänzt: „Violone e Cembalo“.

„Concerto 4to á Violino Principale. Due Fiauti d’Echo. Due Violini, una Viola è Violone in Ripieno, Violoncello è / Continuo.“

„Concerto 5to. Á une Traversiere, une Violino principale, une Violino è una Viola in ri-

pieno / Violoncello, Violone è Cembalo concertato.“

„Concerto 6to à due Viole da Braccio, due Viole da Gamba, Violoncello, Violone è Cembalo.“

Von dem 1. Konzert liegt in einer Partiturabschrift von der Hand Christian Friedrich Penzels aus dem Jahr 1760 eine frühe Fassung unter dem Titel „Sinfonia di Giov. Seb. Bach“ vor. Das 2. (s. u. unter Aufführungspraxis) und 3. Konzert hat Penzel in Partitur und Stimmensatz abgeschrieben, also müssen zumindest diese drei Konzerte nach Bachs Tod auch in Leipzig noch vorhanden gewesen sein. Zum 5. Konzert ist von der Hand Johann Christoph Altnickols, Bachs Schwiegersohn, eine frühe Fassung überliefert (s. u. Alfred Dürr: Nachtrag zum Konzert Nr. 5 D-Dur), zu der Fassung der Widmungspartitur des gleichen Konzerts hat Bach selbst einen vollständigen Stimmensatz geschrieben (Schulze 1975).

Formgeschichtlicher Aspekt und Fragen der Chronologie

Anders als bei den Kantaten und oratorischen Werken besteht angesichts einer recht mageren Zahl von verlässlichen oder jedenfalls zu erwägenden Daten kaum die Möglichkeit, wie bei jenen funktionsgebundenen Werkgruppen zu einem Kalender der Entstehungs- bzw. Erstausführungszeiten der Konzerte zu gelangen. Dennoch sollte der entwicklungsgeschichtliche Aspekt nicht gänzlich dispensiert werden, da seine Einzelmomente stets auch einiges über die Wertigkeiten der Kompositionen zu sagen vermögen.

So vertraut die sechs Konzerte dem heutigen Hörer nach Besetzungen, Thematik und Satzverläufen sein mögen – sie stehen darin weder den Passionen noch dem Weihnachtsoratorium nach – so viele Fragen geben sie bei näherem Nachdenken auf. Zum einen entsprechen sie an kaum einer Stelle ungebrochen dem von Antonio Vivaldi geprägten und vom zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ab fast europaweit verbindlichen Stilbild eines solistischen In-

strumentalkonzerts. Erst die Violinkonzerte in a-Moll und E-Dur orientieren sich darauf, übertreffen freilich ihr stilistisches Vorbild in unendlichem Maß und gehen in der Betonung arienhafter Formgliederung eher eigene Wege. Zudem ist ihre Entstehungszeit unbekannt; für das a-Moll Konzert nimmt Hans-Joachim Schulze die Jahre 1730/31 an (Schulze 1971). Im Sommer 1713 hatte Bach in Weimar wohl die erste intensive Begegnung mit den Instrumentalkonzerten Vivaldis (Schulze 1978, S. 80ff.). Die Klavier- und Orgelbearbeitungen, die er von Vivaldis Werken (und von denen anderer Komponisten) anfertigte, können bei der damit verbundenen intensiven Auseinandersetzung mit einem neuen, wenn auch wohl nicht gänzlich fremden Stil nicht ohne Spuren auf seine eigene Produktion geblieben sein. Analytisch nachweisbar ist dies im Falle der Eingangschöre seiner Kantaten aus dem Jahre 1716 (Grüß 1997, S. 125): 70a „Wachet! Betet! Betet! Wachet!“ (6. 12. 1716) und 147a „Herz und Mund und Tat und Leben“ (20. 12. 1716). Von dieser Zeit an muss man damit rechnen, dass sowohl für Bachs Kantaten- wie für seine Instrumentalkompositionen Vivaldis Satz-Typus als eine verbindliche Formebene neben andern wirkt. Unter diesen andern dürfte außer dem Typus des Concerto grosso auch der mehrhörigen instrumental-vokal gemischten Motette, wie sie schon in der Mühlhäuser Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ (BWV 71) exemplarisch ausgebildet ist, gewisse Bedeutung zuzumessen sein. Manche formalen Züge des 1. und 3. Konzerts, in denen das Moment der Mehrchörigkeit deutlich die solistischen Momente einzelner Instrumente überwiegt, könnten darauf hinweisen. Im Herbst 1717 ergab sich die Gelegenheit zu weiterer Begegnung mit Vivaldischen Werken, als Bach anlässlich des geplanten und dann nicht zustande gekommenen Wettstreits mit Louis Marchand nach Dresden kam. Dort wird er sicher mit Johann Pisendel zusammengetroffen sein, der ihn wohl 1709 schon in Weimar besucht hatte (Wolff 2000, S. 148). Pisendel war erst kurz vor Bachs Dresdner Reise aus Italien zurückgekehrt und hatte eine beträchtliche Zahl von auffällig klein ge-

schriebenen Partiturabschriften (förmlichen „Taschenpartituren“) vivaldischer Werke mitgebracht, die er selber in Venedig abgeschrieben hatte, darunter mehrere „Concerti con molti Istromenti“ (Heller 1971, S. 22ff. und 1991, S. 307ff.). D. h. hier war wiederum die Gelegenheit zu Anregungen gegeben, die vielleicht bis in die originale Überschrift unserer Konzerte gewirkt haben (Eller 1961). Solistisches Ensemblemusizieren bestimmt das 2. Konzert, bei dem sogar vermutet werden kann, dass die Ripieno-Besetzung erst spätere Zutat zu einem ursprünglich vierstimmigen, vom Basso continuo getragenen solistischen Konzert ist (Hofmann 1997, S. 185). Im 4. Konzert wird ein solistisches Ritornell als Exposition des Satzes von konzertanten Solopassagen der Violine und der beiden Flöten durchbrochen, auch hier noch im Grunde ein Moment von Mehrchörigkeit in Verbindung mit Konzerthaftigkeit in Vivaldischem Sinne. Das 6. Konzert war vielleicht ursprünglich eine konzertante Triosonate; die in der Widmungspartitur im 2. Satz leer gebliebenen Systeme der beiden Violen da Gamba könnten als Hinweis auf nachträgliche Hinzufügung dieser Stimmen verstanden werden, wobei der Plan hinsichtlich dieses 2. Satzes offenbar während der Schreibarbeit aufgegeben wurde. Bleibt das 5. Konzert, das freilich ebenfalls einen dreistimmigen Solochor enthält (Flöte, Violine und Cembalo), das aber mit seiner im Verlauf der Reinschrift erweiterten Cembalokadenz (von 18 auf 67 Takte!) besonders stark auf die zunehmend wichtige Funktion des solistischen Anteils im Concerto-Satz ausgerichtet ist. Eine Merkwürdigkeit in der Besetzung dieses Konzerts kann zur biographischen Erhellung beitragen: Es fehlt der übliche Part des Violino II; dies könnte sich nach – seither allerdings nicht übernommener – Meinung von Friedrich Smend vielleicht daraus erklären, dass Bach dies neuartige Cembalo-Konzert für sich selbst geschrieben hat und dass deshalb der sonst von ihm gespielte und satztechnisch wichtigere Part der Viola dem verfügbaren Spieler des Violino II gegeben wurde (Smend 1951, S. 24). Nach neuerer Sicht (Schulze 1981, S. 16; Rampe 2000, S. 99) könnte die ungewöhn-

liche Besetzung aus der Tatsache heraus erklärbar sein, dass Herzog Leopold zu einem Kurzaufenthalt in Karlsbad, für den das „fürstliche Clavicymbel ins Karlsbad“ (Bach-Dok. II 67f.) getragen wurde, lediglich sechs Musiker in seiner Begleitung hatte, die das Konzert immerhin bewältigen konnten; auch der geringe Schwierigkeitsgrad der Solopartien von Flöte und Violine könnte sich so erklären. Freilich bleibt in jedem Falle bemerkenswert, dass Bach das ungewöhnliche, offenbar nur äußerlich bedingte Besetzungsdefizit nicht korrigierte, als er das Werk in die Widmungspartitur eintrug.

Die historisch-biographische Anordnung der Konzerte ist mehrfach versucht worden und bietet immer wieder neue Fragestellungen. Heinrich Bessler hatte das 6. Konzert als „Gemeinschafts-Spielmusik“ an den Anfang der Entstehungszeiten „um 1718“ gestellt, gefolgt von dem als gleichartig verstandenen 3. Konzert (Bessler 1956/I, S. 23ff. und 1956/II S. VIff.). Der aus Heideggerschem Denkansatz geborene Begriff erweist sich bei kritischer Überlegung als wenig geeignet, den immerhin hohen Aufwand an professioneller Virtuosität zu kennzeichnen, der auch diese beiden und nicht nur die übrigen vier Konzerte der Sammlung kennzeichnet. Sie war auf das Leistungsvermögen der in Frage kommenden Hofkapellen in Köthen und Berlin zugeschnitten (Bessler 1956/I ausführlich und Becker 1960, S. 115ff.) und konnte wohl an beiden Stellen unter Hinzuziehung auswärtiger und anderer zusätzlicher Kräfte aufgeführt werden. Das gilt insbesondere für das – übrigens von Bessler ebenfalls als „Gemeinschafts-Spielmusik“ verstandene – 1. Konzert, das mit zwei Hörnern einen ungewöhnlichen Aufwand fordert. Vermutlich hat der erste Satz – er ist in Penzels Abschrift „Sinfonia“ überschrieben – als einleitende Sinfonia für die Jagdkantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ BWV 208 gedient (Krey 1961, S. 337ff.; ihm folgend Geck 1970, S. 145ff.). Das von Krey erwogene Datum 1716 wäre mittlerweile in „vielleicht 1713“ (Bach Compendium IV: G 1) zu korrigieren und würde einen sehr frühen Zeitpunkt für die Entstehung der Erstfassung des 1. Konzerts

fixieren, wenn man nicht annimmt, dass diese, aus besetzungsidentischen Gründen gut begründbare Koppelung erst bei einer Wiederaufführung geschah. Die frühe Entstehungszeit wäre ein Hinweis, dass außer dem Vorbild der Vivaldischen Konzerte auch, wie schon angedeutet, andere Werkgruppen wie die *Concerti grossi* und Sinfonie italienischer Provenienz für Bachs Konzertschaffen anregend gewirkt haben können. Jedoch werden gegen die frühe Einordnung des 1. Konzerts stilkritische Einwände geltend gemacht (Schulze 1981, S. 18). Die Spätfassung des Konzerts in der Widmungspartitur ist durch einen 3. Satz mit einem solistischen Violino piccolo vervollständigt, dessen Entstehung mit Bachs Besuch in Dresden 1717 und mit dem dortigen Konzertmeister Volumier / Woulmyer in Verbindung gebracht wird (Krey 1961, S. 340). Der Violino piccolo wurde nachträglich auch in den 1. und 2. Satz eingearbeitet.

Für das 2. Konzert, das Bessler als „Gruppenkonzert“ versteht, nimmt er hypothetisch „einen zweiten Köthener Schaffensabschnitt, um 1719“ an, in den er auch das 4. Konzert „um 1719/20“ einordnet (Bessler 1956/II, S. VIII). Bedenken gegen die so bezeichnete Kategorie müssten wiederum schon bei den Begriffen „Gemeinschaft“ und „Gruppe“ einsetzen; insbesondere aber wäre zu fragen, ob nicht formanalytische Befunde eine definitive Abgrenzung vom 3. und 6. Konzert verbieten müssten und darüber hinaus generelle Bedenken gegen die Erstellung einer historischen Entwicklungslinie für alle 6 Konzerte vorläufig verstärken.

Die Einreihung des 5. Konzerts als historisch letztes beruht natürlich auf seiner scheinbar modernsten Position als solistisches Solokonzert. Gegen das Zwingende dieser Anordnung spricht vielleicht die unüberhörbare Chörigkeit der Satzanlage; zudem kann die erhebliche Erweiterung der solistischen Kadenz auch als Folge einer erkannten Korrekturbedürftigkeit einer frühen Erstfassung verstanden werden (Schulze 1981, S. 16). Sie könnte zu der Hypothese passen, die das Konzert in seiner frühen Fassung mit Bachs Dresden-Reise 1717 und

dem geplanten Wettstreit mit Marchand in Verbindung bringt (Geck 2000, S. 622). Dieser Gedanke muss der Erinnerung an das neue Cembalo von 1719 nicht im Wege stehen, zeigt aber, wie verschiedenes Gewicht einzelne Argumente haben können. Aus dem Gesagten ergibt sich, dass eine sichere chronologische Anordnung der Konzerte vorerst nicht möglich ist, so verlockend auch manche Argumentationen im Einzelfall sein mögen. Wichtiger als eine chronologische Ordnung der Werke zu versuchen, dürfte es sein, die Fülle und Tiefe möglicher Varianten von Konzertformen in der individuellen Tonsprache Bachs zu registrieren und damit vielleicht der eigentlichen Idee dieser Sammlung von sechs Konzerten nahe zu kommen.

Zur Aufführungspraxis

Die geradtaktigen Sätze haben als Taktvorzeichnung das *alla breve* Zeichen (C), soweit es sich nicht um einen $\frac{2}{4}$ Takt handelt. Hierbei sollte beachtet werden, dass dieses Zeichen nur in Verbindung mit einer echten *alla breve*-Notation – überwiegend auf Halben, Vierteln und Achteln beruhend – seinen ursprünglichen Sinn behält. Das ist lediglich im 3. Satz des 4. Konzerts der Fall, wo Bach der Deutlichkeit wegen auch noch „Presto“ hinzufügt. In allen andern Fällen – also bei überwiegender Benutzung von Vierteln, Achteln und Sechzehnteln – hat das *alla breve*-Zeichen nur die Bedeutung von Allegro. (Wolff 1968, S. 41ff. und Größ 1996; vgl. auch Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition, Dresden 1728*, wo auf S. 350 verwandte Erscheinungen besprochen werden.)

Im 4. Konzert lautet die Besetzung der beiden Flöten „due Fiauti d'Echo“. Es scheint bisher keine ausreichende Antwort auf die Frage zu geben, welche Instrumente Bach gemeint hat: Die gängige Besetzungspraxis zieht jeweils zwei Alt-Blockflöten in f heran. Dies entspricht der Besetzung der späten Leipziger Fassung des Konzerts BWV 1057, das, nach F-Dur transponiert, „Cembalo certato, due fiauti à bec“ vorschreibt. Daneben gibt es ernsthafte Argu-

mente, die für das 4. Konzert auf die Besetzung mit zwei, um eine Oktave höher klingenden Flöten im 4'-Bereich hinweisen. Thurston Dart hat diese These vertreten und in einer Aufnahme mit der Academy of St. Martin-in-the-Fields unter Leitung von Neville Marriner als „erste Aufnahme der originalen Fassung“ 1971 veröffentlicht; die Besetzungsliste nennt zwei Sopraninoblockflöten (Philips 6700 045). Michael Talbot hat die Frage mit Argumenten, die für Dart sprechen, erneut aufgeworfen, allerdings ohne eine definitive Entscheidung zu bieten (Talbot 1999, S. 278ff.). Man sollte aber berücksichtigen, dass es die von Talbot verworfenen paarig gekoppelten Flöten mit einem Forte-piano-Effekt als „Flute d’Echo“ wirklich gegeben hat (Michael Zapf in: Rampe 2000, S. 279f. und Heyde 1978, S. 54f., mit detaillierter Beschreibung und Abbildung).

Im 3. Konzert sind anstelle eines zu erwartenden langsamen Satzes nur zwei kadenzierende Akkorde einer phrygischen Kadenz in allen beteiligten Stimmen eingetragen. Es muss eine offene Frage bleiben, ob Bach hier eine improvisierte Kadenz von einem der beteiligten Instrumentalisten – oder gar die Einfügung eines fremden Satzes (Thurston Dart, s. o.) – erwartete oder ob nicht die beiden Akkorde genügen sollten, um überraschend in den schnellen 3. Satz überzuleiten (Talbot 1999, S. 277f.).

Maßvolle Ripieno-Besetzungen sind in den Konzerten 1, 2 und 4 zu empfehlen, in dem 5. Konzert dürfte an den autographen Eintragungen „pianissimo solo“ (Takte 89 und 99 in Partitur und Stimmensatz) im 3. Satz abzulesen sein, dass mit mehrfacher Besetzung des „Violino in Ripieno“ gerechnet wird.

Das 2. Konzert nennt in der Überlieferung C. F. Penzels und eines weiteren Abschreibers J. A. Patzig (zum Kreis der Berliner Singakademie gehörig) für die Stimme der Tromba Besetzungsvarianten, die darauf schließen lassen, dass im Leipziger Umfeld Bachs die Ausführung der virtuoson Trompeten-Partie gelegentlich nicht unproblematisch gewesen sein wird: Penzel nennt „Tromba o vero corno da caccia“, Patzig „Tromba ou vero Flauto con-

certato“ (Bessler 1956/I, S. 58ff.). Die Ersetzung der Tromba durch Naturhorn oder Flauto traverso kann demnach erwogen werden.

Die Brandenburgischen Konzerte als Zyklus oder als Sammlung

Die äußerlichste Kategorie besteht in der Sechszahl. Sammlungen gleichartiger Stücke in damaliger Zeit und auch in Bachs übrigem Werk enthalten in der Regel sechs oder zwölf verwandte Werke: Es sind sechs Französische Suiten, sechs Englische Suiten, sechs Partiten, sechs Suiten für Violoncello, je drei Sonaten und Partiten für Violine allein. Von daher war es für Bach wohl selbstverständlich, dass es sechs Konzerte sein mussten. Normalerweise waren die sechs Werke einer solchen Sammlung geordnet, meist nach Tonarten. In den großen Sammlungen der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers ist die Zahl der Stücke (je $24 = 2 \times 12$) durch die Zahl der möglichen Tonarten bestimmt, der Begriff des Zyklus ist durch das Ausschreiten des Tonartenkreises sinnvoll. Tonartliche Ordnung ist im Falle der Brandenburgischen Konzerte unverkennbar aber leger in der Anwendung: Zwei Konzerte stehen in F-Dur, ihnen folgen abermals zwei, nun in G-Dur, dann je eins in D-Dur und B-Dur; es findet also eine Art tonartlicher Spreizung in gängigen und instrumentgünstigen Konzert-Tonarten um das nichtbesetzte Zentrum eines C-Dur-Konzerts statt (D-G-G-0-F-F-B). Jedoch hat diese Ordnung nichts mit der tatsächlichen Reihung der Werke in der Widmungspartitur zu tun. Man vermutet, dass eher der Ausweis weit verschiedener Besetzungsvarianten Grund für die Zusammenstellung der Konzerte war, die, so wird ebenfalls angenommen, eine Auslese der prächtigsten Stücke aus einem größeren Vorrat gewesen ist, über den wir nur Vermutungen anstellen können. Vielleicht gehören die Leipziger Cembalokonzerte in ihren Originalformen dazu. (Zur gesamten Problematik vergleiche man die unterschiedlichen Argumentationen bei Eller 1969 und Stephan 1973.)

Die Leipziger Fassungen

Angesichts der Penzelschen Abschriften darf man vermuten, dass Bach während seiner leitenden Tätigkeit im Collegium Musicum in Leipzig 1729 bis 1737 und 1739 bis mindestens 1741 auch die Brandenburgischen Konzerte in seine Konzertpraxis einbezogen hat; das Collegium brachte einen erheblichen Zuwachs an fähigen Instrumentalisten (Neumann 1960, S. 5ff.). In einigen singulären Fällen hat Bach die Werke einschneidend verändert: Das 4. Konzert wird zu einem neuen Cembalokonzert (BWV 1057): Es wird von G-Dur nach F-Dur transponiert, der virtuose Violin-Part wird in ein „Cembalo certato“ umgearbeitet, die Sätze werden taktgetreu in die neue Fassung übernommen, die problematischen „Fiauti d'Echo“ sind jetzt „due Fiauti à bec“ (Blockflöten). Die Quelle ist eine Partitурhandschrift der Staatsbibliothek zu Berlin Mus. Ms. Bach P 234, die insgesamt sieben Cembalokonzerte – bis auf eines Bearbeitungen von Solokonzerten für Violine oder andere Instrumente – enthält. (Wie weit es sich dabei auch um Köthener Werke handelt, kann hier nicht erörtert werden.) – Der 1. Satz des 3. Brandenburgischen Konzerts wird 1729 als einleitende Sinfonia für die Pfingstkantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“ (BWV 174) taktgetreu mit wesentlich erweiterter Besetzung übernommen: Zwei Corni da caccia, zwei Oboen und Taille, Bassono und Ripienstreicher ergeben eine prächtige, klangfarbene neue Fassung des Satzes. – Am erstaunlichsten aber dürfte die Wiederverwendung des 3. Satzes aus dem 1. Konzert sein. Der solistische Violino piccolo des für die endgültige Fassung des 1. Konzerts komponierten Satzes wird nahezu taktgetreu zum „Chorsolo“ in der Form eines vierstimmigen Vokalsatzes mit dem Text „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ (BWV 207) ausgearbeitet, der Satz wird von F-Dur nach D-Dur transponiert und erfährt lediglich an zwei Stellen eine Erweiterung um je 3 Solo-Takte. – Mit nur geringfügigen Korrekturen wurde 1726 der 1. Satz des 1. Konzerts ton- und taktgetreu zur Sinfonia der Kantate „Falsche

Welt, ich traue dir nicht“ (BWV 52), und zwar in der frühen Fassung (BWV 1046a) ohne Violino piccolo.

Hans Größ
2001

Literaturhinweise

- Bach Compendium, Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Teil IV, Leipzig 1989.
- Bach-Dokumente, Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, Kritische Gesamtausgabe Band II, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1969.
- Johann Sebastian Bach, Sechs Brandenburgische Konzerte BWV 1046–1051*, Faksimile nach dem Autograph, SEON-Musikfilmgesellschaft mbH, Hamburg 1977.
- Johann Sebastian Bach, Six „Brandenburg Concertos“*. First recording of the original version. Philips 6700 045. Textheft
- Heinz Becker, Rezension zu: *Johann Sebastian Bach, Sechs Brandenburgische Konzerte*, hrsg. von Heinrich Bessler, NBA VII/2, Kritischer Bericht, in: *Die Musikforschung* XIII (1960), S. 115–117. Dazu Erwiderung Besslers a. a. O., S. 383–384.
- Heinrich Bessler, *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie VII, Band 2: Sechs Brandenburgische Konzerte, Kritischer Bericht, Leipzig 1956 (Bessler 1956/I).
- Heinrich Bessler, *Johann Sebastian Bach, Sechs Brandenburgische Konzerte*, Vorwort zur Taschenpartitur 9, Bärenreiter – Kassel, Basel, London 1956 (Bessler 1956/II).
- Rudolf Eller, *Vivaldi – Dresden – Bach*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1961), Heft 4, S. 31–48.
- Rudolf Eller, *Serie und Zyklus in Bachs Instrumentalsammlungen*, in: *Bach-Interpretationen*, Göttingen 1969.
- Martin Geck, *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*, in: *Die Musikforschung* XXIII (1970), S. 139–152.
- Martin Geck, *Bach, Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg 2000.
- Hans Größ, Vorwort zu J. S. Bach: Kantate 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, Breitkopf & Härtel Partiturbibliothek 4600, Leipzig 1996.
- Hans Größ, *Über Verbindungslinien, die man zwischen Bachs Weimarer Concertobearbeitungen und einer Reihe seiner eigenen Kompositionen ziehen kann*, in:

- Bachs Orchesterwerke, Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996, Dortmunder Bach-Forschungen, hrsg. von Martin Geck, Witten 1997, S. 125–136.
- Karl Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971.
- Karl Heller, *Antonio Vivaldi*, Leipzig 1991.
- Herbert Heyde, *Flöten, Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig*, Katalog Band 1, Leipzig 1978.
- Klaus Hofmann, *Zur Fassungsgeschichte des zweiten Brandenburgischen Konzerts*, in: Bachs Orchesterwerke, Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996, Dortmunder Bach-Forschungen, hrsg. von Martin Geck, Witten 1997, S. 185–192.
- Günther Hoppe, *Zu musikalisch-kulturellen Befindlichkeiten des anhalt-köthnischen Hofes zwischen 1710 und 1730*; in: Cöthener Bach-Hefte 8, Köthen 1998.
- Johannes Krey, *Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts*, in: Festschrift Heinrich Bessler, Leipzig 1961, S. 337–342.
- Werner Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, in: Bach-Jahrbuch 47, 1960, S. 5–27.
- Siegbert Rampe und Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik: Entstehung – Klangwelt – Interpretation*, Kassel etc. 2000.
- Hans-Joachim Schulze, *Joh. Seb. Bach, Konzert a-Moll für Violine und Streichorchester BWV 1041*, nach den Quellen herausgegeben, Leipzig 1971, Vorwort.
- Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050*, Faksimile des Originalstimmensatzes nach dem Autograph der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin, Begleittext, Leipzig 1975.
- Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen – Studien- oder Auftragswerke?*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973–1977, hrsg. von Rudolf Eller, Jg. 18, Leipzig 1978, S. 80–100.
- Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: Bach-Studien 6: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, hrsg. von Peter Ansehl, Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1981.
- Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951.
- Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Band 1, Leipzig 1873.
- Rudolf Stephan, *J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus*, in: Bach-Jahrbuch 59 (1973), S. 39–52.
- Michael Talbot, *Purpose and Peculiarities of the Brandenburg Concertos*, in: Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium 1998.

- Dortmunder Bach-Forschungen, hrsg. von Martin Geck, Band 2, Dortmund 1999.
- Christoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. VI, Wiesbaden 1968.
- Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2000.

Nachtrag zum Konzert Nr. 5 D-Dur

In Serie VII, Band 2 der Neuen Bach-Ausgabe hat Heinrich Bessler die sechs Brandenburgischen Konzerte vorgelegt, und zwar mit Ausnahme des 1. Konzerts nur in der Fassung der Widmungspartitur, obwohl im dazugehörigen Kritischen Bericht die Existenz einer früheren Fassung zum 5. Konzert nachgewiesen (S. 119ff.) und wenigstens dort die ihr zugehörige Kurzfassung der Cembalokadenz des 1. Satzes abgedruckt wurde (S. 120–122). Dass diese Fassung nicht, wie es den Gepflogenheiten der Ausgabe entsprochen hätte, vollständig im Notenband wiedergegeben wurde, hatte seinen Grund in der für den damaligen Stand der Forschung unklaren Herkunft des einzigen Zeugen dieser Fassung, des von Bessler C 1 benannten Stimmensatzes. Nachdem jedoch die Erforschung der Bach-Überlieferung inzwischen zu dem Ergebnis geführt hat, dass der Hauptschreiber dieser Stimmen nicht, wie früher angenommen wurde, G. Harrer (Bessler a. a. O., S. 103), sondern Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol (1719–1759) ist, besteht kein Anlass, ihre Autorität anzuzweifeln und die von ihnen gebotene Fassung von der Veröffentlichung auszuschließen.

Als Nachtrag in der Form eines gesonderten Einlageheftes wurde die Frühfassung 1975 zusammen mit ergänzenden Angaben zum Kritischen Bericht VII/2 veröffentlicht. Der Notenteil des Nachtrags wird in der vorliegenden Studienpartitur mit sinngemäß geänderter Paginierung, aber ohne weitere inhaltliche Änderungen mitgeteilt.

Alfred Dürr

ZUR EDITION

Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers innerhalb der Studienpartitur gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, sonstige Zeichen durch kleinen bzw. schwächeren Stich. Daher wurden alle aus der Quelle entnommenen Buchstaben, auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. in geradem Druck wiedergegeben. Die

Akzidenzien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzien, die vom Herausgeber nach eigenem Ermessen gesetzt wurden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig werden), stehen über der Note; lediglich in der Generalbass-Stimme stehen sie in Klammern vor der Note, um Verwechslungen mit der Bezifferung zu vermeiden.

PREFACE

Johann Sebastian Bach's six concertos *avec plusieurs instruments* – later called “the Brandenburg Concertos” by his biographer Philipp Spitta, who described them in detail as an “artistic achievement of consummate genius and mastery” – stand at the pinnacle of their genre in the first half of the eighteenth century. Their subtlety and elegance, and the strength and profundity of their craftsmanship, are exceeded only by the equally famous violin concertos in A minor (BWV 1041) and E major (BWV 1042), although even this comparison is presumptuous. Their source tradition has been blessed by fate: unlike the violin concertos, the six Brandenburgs have come down to us in an autograph fair copy in full score. Some time after early March 1721, through unknown byways, perhaps via diplomatic channels (Hoppe 1998:16), the manuscript wound up in Berlin in the hands of its dedicatee, Margrave Christian Ludwig of Brandenburg, to whom it was given as a present. Today it is preserved in the Berlin Staatsbibliothek under the shelf mark Am.B.78. Before then, as we learn from an in-

scription on the title page, it was briefly among the private possessions of Bach's pupil Johann Philipp Kirnberger, after which, as an ownership stamp on the title page informs us, it entered the library of Kirnberger's own pupil, Princess Anna Amalia of Prussia, the sister of Frederick the Great. The title page reads as follows:

“Six Concerts / Avec plusieurs Instruments. / Dediées / A Son Alteſſe Royale / Monſieur / CRETIEN LOUIS. / Margraf de Brandebourg etc. etc. etc.: / par / Son tres-humble et tres obeissant Serviteur / Jean Sebaſtien Bach, / Maitre de Chapelle de S. A. Se. le / Prince regnant d'Anhalt-Coethenn.” (Six Concertos with several instruments, dedicated to His Royal Highness, Lord Christian Ludwig, Margrave of Brandenburg etc. etc. etc. by his most humble and obedient servant Johann Sebastian Bach, Chapel-Master to His Highness, the reigning Prince of Anhalt-Cöthen.)

There is also a dedication in French:

"A Son Altesse Royale / Monseigneur / Crétien Louis / Marggraf de Brandenburg etc. etc. etc. / Monseigneur. / Comme j'eus il y a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royale, en vertu de ses ordres, & que je remarquai alors, qu'Elle prenoit quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donnés pour la Musique, & qu'en prenant Congé de Votre Altesse Royale, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces 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 Concerts, que j'ai accomodés à plusieurs Instruments; La priant tres-humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection, a la rigueur du gout fin et delicat, que tout le monde sçait qu'Elle a pour les pièces musicales; mais de tirer plutot en benigne Consideration, le profond respect, & la tres-humble obéissance que je tache a Lui témoigner par là. Pour le reste, Monseigneur, je supplie tres humblement Votre Altesse Royale, d'avoir la bonté de continuer Ses bonnes graces envers moi et d'être persuadée que je n'ai rien tant à coeur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service, moi qui suis avec un Zele sans pareil / Monseigneur / De Votre Altesse Royale / Le tres humble & tres obeissant Serviteur / Jean Sebastian Bach / Coethen. d. 24. Mar / 1721." (To His Royal Highness, Lord Christian Ludwig, Margrave of Brandenburg etc. etc. etc. My Lord, as it was my good fortune, a couple of years ago, to play before your Royal Highness at your command, and as I noticed that you took some pleasure in the small musical talents which heaven has bestowed upon me, and as you did me the honor, upon my leave-taking, to command me to send you some pieces of my own composition, I have, in accordance with your gracious orders, taken the liberty of fulfilling my very humble duties toward your Royal Highness with the present concertos, which

I have arranged for several instruments, and most humbly beseech you not to pass judgment upon their imperfections, in the severity of that refined and exquisite taste which all the world knows you to possess toward works of music, but rather to regard with benevolence the profound respect and most humble obedience which I have sought to evince through them. As for the rest, My Lord, I beseech your Royal Highness most humbly to have the kindness of preserving me in your good graces and to be assured that nothing would be closer to my heart than to strive to be at your service on more worthy occasions, I who am, my Lord, with incomparable zeal, your Royal Highness's most humble and most obedient servant, Johann Sebastian Bach, Cöthen, the 24th of March, 1721.)

This dedication, written with all the obsequiousness customary for its era, probably exceeded the French that Bach had learned at Lüneburg and was perhaps drawn up or translated by one of his colleagues at court, the "master of pages" Jean François de Monjou (Schulze 1981:10, Wolff 2000:63). Nonetheless, it contains several clues regarding the genesis of the Brandenburg Concertos. Bach's biographers are at least in agreement that the presentation of the concertos must be seen in connection with the musical and political ties then pertaining between Cöthen and Berlin. Bach himself was in Berlin in 1719, perhaps to order or, more likely, to receive a large new harpsichord from the Berlin instrument maker Michael Mietke (Besseler 1956a:1-17; *Bach-Dokumente* II, no. 95). Perhaps, as his application to Hamburg in 1720 had come to nought, he wanted to strengthen his musical contacts to the Berlin court. The dedication of the Brandenburg Concertos has even been read as a "surreptitious job application to Berlin" (Schulze 1975:7). As this raises the objection that Berlin did not have a suitable position for chapel-master to offer, it has been suggested that the presentation copy found its way to Berlin as a diplomatic gift (Hoppe 1998:16f.).

Whatever the case, the dedication clearly mentions a concert that Bach gave before the marriage at his express command. Perhaps both parties were intent on prolonging their mutual relations at this time. The two-manual harpsichord probably played a critical role in the evolution of the Fifth Brandenburg (Schulze 1975:6).

The titles of the concertos read as follows in the autograph score:

"Concerto Imo á 2 Corni di Caccia. 3 Hautb: et Bassono. Violino Piccolo concertato. 2 Violini, una / Viola è Violoncello, col Basso Continuo." The scoring instructions prefixed to the opening brace contain an additional inscription: "Continuo è Violono grosso."

"Concerto 2do á 1 Tromba 1 Fiauto 1 Hautbois 1 Violino, concertati, è 2 Violini 1 Viola è Violone in Ripieno / col Violoncello è Basso per il Cembalo."

"Concerto 3zo. Á tre Violini, tre Viole, è tre Violoncelli, col Basso per il Cembalo." Prefixed to the opening brace: "Violone e Cembalo".

"Concerto 4to á Violino Prencipale. Due Fiauti d'Echo. Due Violini, una Viola è Violone in Ripieno, Violoncello è / Continuo."

"Concerto 5to. Á une Traversiere, une Violino principale, une Violino è una Viola in ripieno / Violoncello, Violone è Cembalo concertato."

"Concerto 6to à due Viole da Braccio, due Viole da Gamba, Violoncello, Violone è Cembalo."

The First Brandenburg Concerto also exists in an early version preserved in a manuscript score of 1760 in the hand of Christian Friedrich Penzel, where it is entitled "Sinfonia di Giov. Seb. Bach". As both the Second Brandenburg (see below under Performance Practice) and the Third were copied out by Penzel in score and parts, at least these three concertos must also have been extant in Leipzig after Bach's death. An early version of the Fifth has come down to us in the hand of Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol (see below, Alfred Dürr: Addendum to Concerto no. 5 in D major),

and Bach himself wrote out a complete set of parts for the version handed down in the presentation copy (Schulze 1975).

Form and Chronology

Unlike such functional works as the cantatas and oratorios, the Brandenburg Concertos offer scant opportunity to determine the chronology of their origins and first performances, owing to the meager number of reliable or at least plausible facts. Yet the genesis of these works should not be ignored altogether, as such stray facts as do exist invariably reveal something about the value and significance of these compositions.

As familiar as the Six Brandenburgs may be to present-day listeners in their scoring, their themes and the order of their movements (indeed, they are no less well-known than the Passion settings or the *Christmas Oratorio*), they raise many questions on closer inspection. For one, there is hardly a passage within them that matches the prototype of the solo concerto handed down by Antonio Vivaldi, a prototype regarded virtually as *de rigueur* throughout the whole of Europe around 1710 to 1720. Not until the A-minor and E-major violin concertos did Bach take this stylistic model as his guide, although he transcends it in every conceivable way and strikes out on paths of his own in his emphasis on aria-like formal subdivisions. Nor is it known when these two violin concertos were composed: Hans-Joachim Schulze assumes that the A-minor Concerto originated in 1730–31 (Schulze 1971).

Bach's first profound encounter with Vivaldi's concertos probably occurred in Weimar in the summer of 1713 (Schulze 1978:80ff.). His arrangements of works by Vivaldi (and other composers) for keyboard and organ, and his resultant engagement with a new, if not wholly unfamiliar style, can only have left traces on his own music. Such traces are detectable in the opening choruses of his cantatas of 1716: *Wachet! Betet! Betet! Wachet!* (BWV 70a, 6 December 1716) and *Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV 147a, 20 December 1716) (Grüß

1997:125). From this time on, we can expect to find evidence of Vivaldi's model in Bach's cantatas and instrumental compositions as one binding formal level alongside others. Among these other levels, besides the concerto grosso form, some significance should probably also be attached to the mixed polychoral motet for voices and instruments of the sort already exemplified by Bach's Mühlhausen cantata *Gott ist mein König* for the election of the town council (BWV 71). This influence may be reflected in several formal features of the First and Third Brandenburgs, where the polychoral element clearly outweighs the use of solo instruments.

Another opportunity to engage with Vivaldi's music arose in the autumn of 1717 when Bach went to Dresden for his abortive contest with Louis Marchand. There he undoubtedly got together with Johann Pisendel, who had probably already visited him in Weimar in 1709 (Wolff 2000:148). Shortly before Bach's arrival, Pisendel had returned from Italy with a sizeable number of Vivaldi scores that he himself had copied out in a remarkably tiny hand while in Venice (they were literally "pocket scores"). Among them were several "Concerti con molti Istromenti" (Heller 1971:22ff. and 1991:307ff.). In other words, this provided yet another source of ideas, one of which may even have entered the original title of the Brandenburg Concertos (Eller 1961).

The Second Brandenburg is dominated by solo instruments playing in ensemble; indeed, we may safely assume that the ripieno scoring is a later addition to an originally four-part concerto in which the instruments played one to a part supported by the basso continuo (Hofmann 1997:185). In the Fourth, a ritornello with instruments playing one to a part functions as an exposition, interspersed with solo passages for violin and two recorders – in essence a polychoral approach hybridized with a Vivaldian solo concerto. The Sixth Brandenburg may have originally been a *concertante* trio sonata. The staves for the two viols da gamba in the second movement were left

blank in the presentation copy, perhaps indicating that the parts were added later and that Bach abandoned the plan for the second movement at the copying stage.

This leaves the Fifth Brandenburg, which likewise has a chorus of three solo instruments (flute, violin and harpsichord). However, while writing out the fair copy, Bach vastly expanded the harpsichord cadenza (from 18 to 67 bars!) to reflect the increasing importance of the soloist's role in the concerto texture. One peculiarity in the scoring of this concerto – the absence of the customary second violin part – may shed some light on Bach's biography. In the opinion of Friedrich Smend (an opinion that has not met with universal acceptance), this may have resulted from the fact that Bach wrote this novel harpsichord concerto specifically for his own use, and that the part he usually took – the technically more demanding viola part – was given to the available second violinist (Smend 1951:24). A more recent view (Schulze 1981:16, Rampe 2000:99) regards this unusual instrumentation as possibly related to the fact that Duke Leopold, for whose benefit the "princely harpsichord was transported to Carlsbad" during his visit to that resort (*Bach-Dokumente* II:67f.), included in his retinue only six musicians who were nonetheless able to perform the concerto. This may also explain the relative simplicity of the solo parts for flute and violin. In any case, it is remarkable that Bach did not correct this unusual and apparently extraneous deficit in the instrumentation when he copied the piece into his presentation manuscript.

Many attempts have been made to determine the chronology of the Brandenburg Concertos and to relate them to Bach's biography, only to raise new questions in turn. Heinrich Besseler classified the Sixth as "music for community performance" (*Gemeinschafts-Spielmusik*) and placed it at the outset of the cycle's genesis "in or around 1718", followed by the Third, which he regarded as belonging to the same species of music (Besseler 1956a: 23ff. and 1956b:VIff.) On critical reflection, however, the concept of *Gemeinschaftsmusik*

(a term derived from Heidegger) is ill-suited to explain the high level of professional virtuosity called for not only in the other four concertos but in these two as well. The entire collection was tailored to suit the abilities of the prospective court orchestras in Cöthen and Berlin (Besseler 1956a:*passim*; Becker 1960: 115ff.) and may well have been performed at either location with outside or additional musical assistance.

This applies in particular to the First Brandenburg (which Besseler, incidentally, likewise viewed as *Gemeinschafts-Spielmusik*) with its unusually opulent scoring for two horns. The first movement, entitled “Sinfonia” in the Penzel MS, had probably already served as an introduction to the “Hunt Cantata” *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*, BWV 208 (Krey 1961:337ff., and hence Geck 1970:145ff.). Krey placed its origins in the year 1716, a date that has since been revised to “perhaps 1713” (*Bach Compendium* IV:G1). This would be a very early date for the initial version of the First Brandenburg, unless we wish to assume that the movements were only combined for a later revival – a logical assumption considering their identical instrumental forces.

This early genesis would be yet another indication that Bach’s concertos profited not only from the model of Vivaldi but also, as already mentioned, from other groups of works, such as the concerto grosso and the Italian sinfonia. However, objections to this early date for the First Brandenburg have been raised on stylistic grounds (Schulze 1981:18). The late version found in the presentation copy has been rounded off with a third movement featuring a solo *violino piccolo*, a movement said to have originated in connection with Bach’s visit to the Dresden court and its concertmaster Volumier (Woulmyer) in 1717 (Krey 1961:340). Later the *violino piccolo* was worked into the first and second movements as well.

The Second Brandenburg was called a “group concerto” (*Gruppenkonzert*) by Besseler, who posited the existence of “a second Cöthen period around 1719” into which he also placed the Fourth Brandenburg “around 1719–20”

(Besseler 1956b:VIII). The very terms *Gemeinschaft* and *Gruppe* already kindle misgivings toward this hypothetical period. More importantly, an analysis of the form casts doubt on whether a sharp distinction can be made between the Third and Sixth Brandenburgs and temporarily reinforces the general qualms about constructing a single line of historical development for all six concertos.

The classification of the Fifth Brandenburg as the last of the series stems, of course, from its apparent vanguard position as a concerto for solo instrument. One argument that might be levelled against this otherwise compelling classification is the unmistakable polychoral layout of its compositional fabric; further, the considerable expansion of the solo cadenza may be seen as a consequence of Bach’s recognition of the need to correct an early version (Schulze 1981:16). This would be consistent with the hypothesis that links the concerto, in its early version, with Bach’s Dresden journey of 1717 and the scheduled contest with Marchand (Geck 2000:622). Although this idea need not conflict with the notion of the new harpsichord of 1719, it illustrates how different arguments can be variously assessed and weighed.

The upshot of the above deliberations is that, no matter how enticing the arguments may be when taken separately, it is impossible at present to come up with an airtight chronology for the Brandenburg Concertos. Rather than attempting to put these works into chronological order, it is probably more important to probe the richness and depth of the concerto variants in Bach’s distinctive musical idiom, and thereby perhaps to come closer to the actual impetus behind this six-piece collection.

Performance Practice

All the duple-meter movements not notated in $\frac{2}{4}$ meter have an *alla breve* time signature (C). It should be noted, however, that this signature only retains its original meaning when used in combination with genuine *alla breve*

notation, i. e. primarily in half-, quarter- and eighth-notes. This is only the case in movement 3 of the Fourth Brandenburg, where, for the sake of clarity, Bach has also added the term “Presto”. In all other cases, i. e. where the music is largely written in quarter-, eighth- and sixteenth-notes, the *alla breve* signature merely means “allegro”. (Wolff 1968:41ff. and Größ 1996; see also Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Composition*, Dresden, 1728, where related forms are discussed on p. 350.)

In the Fourth Brandenburg, the two flute parts are scored for “due Fiauti d’Echo.” No satisfactory answer has been found for the question of what instruments Bach had in mind. The standard practice has been to use two alto recorders in F for each part, a practice warranted by the instrumentation in the later Leipzig version of Concerto BWV 1057, which is transposed to F major and calls for “cembalo certato, due fiauti à bec”. Yet a serious case can be made for scoring the Fourth Brandenburg with two flutes sounding an octave higher in the 4’ register. This theory was advanced by Thurston Dart and published in 1971 in a recording with the Academy of St. Martin-in-the-Fields, conducted by Neville Marriner, which claims to be the “first recording of the original version” and lists two sopranino recorders among the instrumentalists (Philips 6700 045). Michael Talbot has reopened the question with arguments in Dart’s favor, but without arriving at a definitive answer (Talbot 1999:278ff.). However, it should be borne in mind that the scoring Talbot explicitly rejects – flutes coupled in pairs with a forte-piano effect as “Flute d’Echo” – really did exist (Michael Zapf in Rampe 2000:279f. and Heyde 1978:54f., with detailed description and illustration).

In the Third Brandenburg, the slow movement we would normally expect to find has been replaced in all participating instruments by two chords of an imperfect Phrygian cadence. The question remains whether Bach wanted one of the instrumentalists to improvise a cadenza here, or even intended to

interpolate another movement (Thurston Dart, see above), or whether the two chords were meant to suffice as a surprising transition to the fast third movement (Talbot 1999:277f.). Ripieno scorings of moderate size are recommended for Brandenburgs nos. 1, 2 and 4. In the Fifth Brandenburg, to judge from the autograph “pianissimo solo” inscribed in both the score and the instrumental parts of movement 3 (mm. 89 and 99), the “Violino in Ripieno” was probably meant to be taken by several players.

The Second Brandenburg, in the Penzel MS and in another copy prepared by J. A. Patzig (a member of the circle associated with the Berlin Singakademie), has an alternative scoring for the *tromba*, thereby intimating that the performance of virtuoso trumpet parts was not always unproblematical in Bach’s Leipzig environment. Penzel writes “Tromba o vero corno da caccia”, while Patzig proposes “Tromba ou vero Flauto concertato” (Besseler 1956a: 58ff.). It is therefore legitimate to replace the trumpet with a natural horn or transverse flute.

The Brandenburg Concertos: a Cycle or a Collection?

The first item of evidence to catch the eye is the number six. At that time, and in Bach’s oeuvre as a whole, collections of similar pieces generally contained a dozen or half-dozen related works: there are six French Suites, six English Suites, six Partitas, six Cello Suites, and a combination of three sonatas and three partitas for unaccompanied violin. Bach therefore probably took it for granted that the number of concertos would be six. It was normal in such collections for the six works to fall into a particular order, usually arranged by key. In the large collections of preludes and fugues known as *The Well-Tempered Clavier*, the total number of pieces is determined by the number of possible keys – with twenty-four (2 × 12) pieces in each volume – and the term “cycle” is justified by the fact that the pieces

traverse the entire circle of keys. No such key scheme is discernible in the case of the Brandenburg Concertos, or if so, it is very loosely applied: two concertos are in F major, followed by another two in G major, then one each in D major and B-flat major. What we find, then, is a sort of tonal bifurcation into standard and idiomatic concert keys grouped symmetrically around an unstated center of C major: D-G-G-0-F-F-B). This key scheme, however, bears no relation to the actual sequence of the pieces in the presentation copy. It has been conjectured that a more likely reason for gathering these concertos into a collection was to display a wide variety of alternative instrumentations. Another common assumption is that Bach selected the most magnificent pieces from a larger stock of works about which we can only make general suppositions today, but which may have included the Leipzig harpsichord concertos in their original forms. (For conflicting views on this set of problems see Eller 1969 and Stephan 1973.)

The Leipzig Versions

Given the existence of the Penzel MSS, we may safely assume that Bach played the Brandenburgs in concert during the years in which he directed the Leipzig Collegium Musicum, i. e. from 1729 to 1737 and from 1739 to at least 1741. The Collegium considerably increased the number of capable players available to him (Neumann 1960:5ff.), and in a few isolated instances Bach decisively altered the works he played. The Fourth Brandenburg was transposed from G major to F major and turned into a new harpsichord concerto (BWV 1057), with the virtuoso violin part reworked into a part for “Cembalo certato”. The movements were faithfully transferred bar by bar to the new concerto and the problematical “Fiauti d’Echo” relabelled as “due Fiauti à bec” (recorders). The source of this arrangement is a handwritten score located today in the Berlin Staatsbibliothek (Mus. Ms. Bach P 234) and containing a total of seven harpsichord concertos, all but one arranged from

solo concertos for violin or other instruments. (This is not the place to discuss to what extent these works also date from Bach’s Cöthen period.) In 1729, the opening movement of the Third Brandenburg became the introductory sinfonia of the Pentecost cantata *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* (BWV 174), again transcribed bar by bar, but with considerably enlarged instrumental forces: two corni da caccia, two oboes and *taille*, bassoon and string ripieno, resulting in a splendid and multi-colored new version of this movement. Perhaps the most astonishing case is Bach’s reuse of the third movement he wrote for the final version of the First Brandenburg. Transposing the movement from F major to D major, he transformed the *violino piccolo* part virtually bar by bar into a “solo chorus” (*Chor-solo*) to produce a four-part vocal setting of the words *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (BWV 207), adding only two passages of three bars each. In 1726, the opening movement of the First Brandenburg, in its early version without *violino piccolo* (BWV 1046a), was refashioned with only minor adjustments into the sinfonia of the cantata *Falsche Welt, ich traue dir nicht* (BWV 52), again bar by bar and in the original key.

Hans Größ, 2001

(translated by J. Bradford Robinson)

Bibliography

- Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, ed. by Hans-Joachim Schulze and Christoph Wolff, IV (Leipzig, 1989).
- Bach-Dokumente: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750, Kritische Gesamtausgabe*, II, ed. by Werner Neumann and Hans-Joachim Schulze (Kassel and Leipzig, 1969).
- Johann Sebastian Bach: Sechs Brandenburgische Konzerte BWV 1046–1051* (Hamburg, 1977) [facsimile of the autograph score].
- Johann Sebastian Bach: Six “Brandenburg Concertos”, First Recording of the Original Version* (Philips 6700 045) [booklet].

- Heinz Becker: Review of *Johann Sebastian Bach: Sechs Brandenburgische Konzerte*, ed. by Heinrich Bessler, NBA VII/2, Critical Report, in *Die Musikforschung*, XII (1960), pp. 115–17; Bessler's reply, op. cit., pp. 383–4.
- Heinrich Bessler: Critical Report to *Sechs Brandenburgische Konzerte*, Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, ser. 7, vol. II (Leipzig, 1956) [Bessler 1956a].
- Heinrich Bessler: Preface to *Johann Sebastian Bach: Sechs Brandenburgische Konzerte*, Pocket Score no. 9 (Kassel, 1956) [Bessler 1956b].
- Rudolf Eller: "Vivaldi – Dresden – Bach," *Beiträge zur Musikwissenschaft*, III (1961), no. 4, pp. 31–48.
- Rudolf Eller: "Serie und Zyklus in Bachs Instrumentalsammlungen", *Bach-Interpretationen* (Göttingen, 1969).
- Martin Geck: "Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten", *Die Musikforschung*, XXIII (1970), pp. 139–52.
- Martin Geck: *Bach, Leben und Werk* (Reinbek nr. Hamburg, 2000).
- Hans Grüß: Preface to *J. S. Bach: Kantate 100 "Was Gott tut, das ist wohlgetan"*, Breitkopf & Härtel Partiturbibliothek, no. 4600 (Leipzig, 1996).
- Hans Grüß: "Über Verbindungslinien, die man zwischen Bachs Weimarer Concertobearbeitungen und einer Reihe seiner eigenen Kompositionen ziehen kann", *Bachs Orchesterwerke, Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996*, Dortmunder Bach-Forschungen, ed. by Martin Geck (Witten, 1997), pp. 125–36.
- Karl Heller: *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis* (Leipzig, 1971).
- Karl Heller: *Antonio Vivaldi* (Leipzig, 1991).
- Herbert Heyde: "Flöten", *Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig: Katalog*, I (Leipzig, 1978).
- Klaus Hofmann: "Zur Fassungsgeschichte des zweiten Brandenburgischen Konzerts", *Bachs Orchesterwerke: Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996*, Dortmunder Bach-Forschungen, ed. by Martin Geck (Witten, 1997) pp. 185–92.
- Günther Hoppe: "Zu musikalisch-kulturellen Befindlichkeiten des anhalt-köthnischen Hofes zwischen 1710 und 1730", *Cöthener Bach-Hefte*, VIII (Köthen, 1998).
- Johannes Krey: "Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts", *Festschrift Heinrich Bessler* (Leipzig, 1961), pp. 337–42.
- Werner Neumann: "Das 'Bachische Collegium Musicum'", *Bach-Jahrbuch*, LXVII (1960), pp. 5–27.
- Siegbert Rampe and Dominik Sackmann: *Bachs Orchestermusik: Entstehung – Klangwelt – Interpretation* (Kassel, 2000).
- Hans-Joachim Schulze, ed.: Preface to *Joh. Seb. Bach: Konzert a-Moll für Violine und Streichorchester BWV 1041* (Leipzig, 1971).
- Hans-Joachim Schulze: Commentary to *Johann Sebastian Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050, Faksimile des Originalstimmensatzes nach dem Autograph der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin* (Leipzig, 1975).
- Hans-Joachim Schulze: "Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen – Studien- oder Auftragswerke?", *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973–1977*, XVIII, ed. by Rudolf Eller (Leipzig, 1978), pp. 80–100.
- Hans-Joachim Schulze: "Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie", *Bach-Studien 6: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, ed. by Peter Ansehl, Karl Heller and Hans-Joachim Schulze (Leipzig, 1981).
- Friedrich Smend: *Bach in Köthen* (Berlin, 1951).
- Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, I (Leipzig, 1873).
- Rudolf Stephan: "J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus", *Bach-Jahrbuch*, LIX (1973), pp. 39–52.
- Michael Talbot: "Purpose and Peculiarities of the Brandenburg Concertos", *Bach und die Stile: Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium 1998*, Dortmunder Bach-Forschungen, II, ed. by Martin Geck (Dortmund, 1999).
- Christoph Wolff: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, VI (Wiesbaden, 1968).
- Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach* (Frankfurt am Main, 2000).

Supplement to Concerto No. 5 in D major

In Series VII, Vol. 2 of the *Neue Bach-Ausgabe*, Heinrich Bessler presented the six Brandenburg Concertos only in the version of the dedicatory score (except for the First Concerto), although in the *Kritischer Bericht* of this volume, the existence of an earlier version of the Fifth Concerto was documented (p. 119ff.) and at least the abbreviated version of the harpsichord cadenza of the first movement from this earlier version was printed there (p. 120–122). Although the publication of this version in the respective volume would have agreed with the editorial principles, it could not be reproduced in its entirety at that time

because the origins of the only source of this version, the set of parts called C 1 by Bessler, were still unclear. Since then, however, Bach research has established that the main copyist of these parts was not G. Harrer, as previously assumed (Bessler loc. cit. p. 103), but Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol (1719–1759). Thus there is no more reason to doubt their authenticity and to withhold publishing the version they offer.

The early version was published in 1975 together with additional information concerning the *Kritischer Bericht* VII/2 as a supplement in the form of a separate enclosure. The musical section of the supplement has been reproduced in the present study score with appropriately modified pagination, but without any further alterations in the text.

Alfred Dürr

EDITORIAL NOTE

Except for titles of compositions, all editorial additions are clearly marked as such in the study score itself: letters by italics, other signs through smaller or fainter print. Therefore all letters contained in the autograph score, including dynamics such as *f*, *p* etc, are here reproduced in normal print. Accidentals are introduced according to the rules of modern musical notation. Additional accidentals, supplied by the editor at his own discretion (i. e. other than such accidentals which become necessary through adherence to the rules of modern musical notation) are printed above the note; only in the Basso Continuo parts are they put into brackets and printed before the note, in order to exclude any confusion with the figured Bass.

© by Bärenreiter