

Das Concerto grosso Joh. Seb. Bachs.

Von Dr. Walther Krüger (Hamburg).

Bachs Konzertkunst hat noch keine gesonderte Darstellung gefunden, wie sie anderen Gebieten seines Schaffens, etwa der Fuge, bereits zuteil geworden ist. Auch Arbeiten allgemein stilkritischer Art, wie z. B. E. Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunktes“, ziehen den „Konzert-Bach“ wenig oder gar nicht in den Kreis ihrer Untersuchungen¹⁾. Für die vorliegende Arbeit kommt dem Thema entsprechend nur ein Bruchteil von Bachs instrumentalem Konzertschaffen für die Erörterung in Frage. Fassen wir den Begriff des Concerto grosso am weitesten als die Konzertsart, die einem Grossoensemble zwei oder mehrere solistische Instrumente, welcher Art sie auch seien, entgegenstellt, so wären auch Bachs Konzerte für 2, 3 und 4 Klaviere einzubeziehen. Im engeren Sinne bleibt jedoch auch im Zeitalter Bachs der Terminus Concerto grosso für die Grosso-Concertino-Besetzung der Epoche Corellis, die Concertinobildung aus Melodieinstrumenten mit einem akkompagnierenden oder auch konzertierenden Akkordinstrument, vorbehalten. Die Konzertliteratur für 2 und mehr Klaviere, die zwar nicht sehr umfangreich ist, zu der aber außer Bach auch andere deutsche Komponisten Beiträge geliefert haben (so z. B. der Schüler Bachs G. Mützel), gehört in eine Geschichte des Klavierkonzerts und wird in dieser Arbeit nur soweit in die Erörterung einbezogen, als sie vergleichsweise die Satztechnik des Concerto grosso erklären hilft.

Im Gegensatz zur gleichwertigen Behandlung der Concertinoinstrumente im Concerto grosso Corellis gewinnt im 18. Jahrhundert ein Konzerttypus Bedeutung, der als eine Mischung von

¹⁾ Die 6 Brandenburgischen Konzerte erschienen neuerdings in Eulenburgs kleiner Partiturausgabe mit Einführungen von A. Schering. In der Sammlung „The Musicial Pilgrim“ hat J. A. Fuller-Maitland ein 47 Seiten starkes Büchchen über die Brandenburgischen Konzerte herausgegeben (London 1929), das jedoch nur den Wert eines für Laien bestimmten „Konzertführers“ hat.

Solokonzert und Concerto grosso zu bezeichnen ist: einem durchaus dominierenden Soloinstrument tritt ab und zu ein Concertino zur Seite. Wann in solchen Fällen noch von einem Concerto grosso gesprochen werden kann, muß von Fall zu Fall entschieden werden. Tritt die Bedeutung des akzessorischen Concertino hinter dem Soloinstrument so stark zurück, daß von einer Teilnahme am thematischen Geschehen nicht mehr die Rede sein kann, so werden wir ein derartiges Konzert nicht mehr als Concerto grosso zu bezeichnen haben¹⁾. Bachs obligate Stimmführung ist stets so stark ausgeprägt, daß auch in den Konzerten mit dominierendem Soloinstrument der Charakter des Concerto grosso gewahrt bleibt. Zur Besprechung stehen also die Brandenburgischen Konzerte, das „Tripelkonzert“ in a-moll, das Konzert für 2 Violinen in d-moll²⁾ und das die Urform des Konzerts für 2 Klaviere c-moll bildende, von Max Seiffert rekonstruierte Konzert für Violine und Oboe gleicher Tonart. Allgemeines über Ursachen und Zeit der Entstehung der Bachschen Konzerte ist bekannt, so daß wir gleich in medias res gehen können.

Bachs intensive Beschäftigung mit dem Konzerttypus Vivaldischer Provenienz, angefangen von den Klavierarrangements der Violinkonzerte Vivaldis und anderer Meister, bis zur reifsten Auskristallisierung der Form im „Italienischen Konzert“, kennzeichnet seine im scharfen Gegensatz zu Händel befindliche Stellung zum Instrumentalkonzert. Die Antithetik des Gegensatzes Tutti-Solo mit den in ihr liegenden Spannungs-, Entwicklungs- und Steigerungsmöglichkeiten entsprach Bachs Formsinn mehr als der den Charakter eines entwicklungslosen Zustandes ausprägende Konzerttypus Corellis. Die äußerliche Zweckbestimmung des Konzerts, Entfaltung der Virtuosität eines oder mehrerer, zur Ruhe des Tutti in Gegensatz tretender Soloinstrumente, wird bei ihm zu einem sachtechnischen, innerlichen Dualismus, der sich soweit von der

1) Diese Art von durch gelegentliche Concertinoepisoden bereicherten Solokonzerten findet sich u. a. bei Telemann und J. Fr. Fasch, im italienischen Solokonzert nach Vivaldi bei G. Tartini.

2) Da die Fülle der zu behandelnden Formprobleme eine Beschränkung des Stoffes verlangt, unterziehen wir nur die Brandenburgischen Konzerte einer systematischen Erörterung.

ursprünglichen Zwecksetzung entfernt, daß auf einen chorisch-solistischen Gegensatz gelegentlich gänzlich verzichtet wird. Diese Tatsache macht es nötig, für die „zwei Prinzipie“ des „Tutti“ und „Solo“ eine allgemein gültige Terminologie zu wählen. Wir wollen die sinngemäß oder tatsächlich als Tutti fungierenden Abschnitte als Thesis, die der Soli als Antithesis bezeichnen. Thesis und Antithesis haben im Bachschen Konzert eine ähnliche Bedeutung wie erstes und zweites Thema in der klassischen Sonate. Wie Thesis und Antithesis bzw. Tutti und Solo miteinander in Beziehung tretend den Satz aufbauen, werden wir später zu erörtern haben. Zuvor sei die Beschaffenheit dieser beiden satzkonstituierenden Faktoren an Hand der ersten Konzertsätze einer Betrachtung unterzogen.

Die Thesis (1. Tutti-Gruppe).

Bachs Konzertthematik ist im Gegensatz zu derjenigen der Fuge komplexiv: die „Fortspinnung“ des Fugenthemas als Kontrapunkt zum neueinsetzenden *dux* der zweiten Stimme wird hier integrierender Bestandteil des Themas selbst. An Stelle der in sich geschlossenen, nicht mehr teilbaren kleinsten musikalischen Einheit des Fugenthemas ist für das Konzertthema ein melodisch-harmonischer Dualismus charakteristisch, der im Prinzip dem Gegensatz von Thesis und Antithesis, Tutti und Solo verwandt ist. Einem nach Weiterführung verlangenden Themenvordersatz, dessen primäre Aufgabe es ist, die Grundtonart auszuprägen, folgt eine Themenfortspinnung mit der Tendenz zur melodischen und harmonischen Beweglichkeit. Diese Mehrgliedrigkeit des Konzertthemas, die Aufeinanderfolge eines „statischen“ Vordersatzes, einer „labilen“ Fortspinnung und einer mehr oder weniger selbständigen Epilogbildung läßt es ratsam erscheinen, den Terminus Thema durch Themengruppe zu ersetzen. Wie Bach die einander bedingenden Teile der „Tutti“-Themengruppe gestaltet, soll im folgenden, in erster Linie an den Brandenburgischen Konzerten, aufgewiesen werden.

Die in der Befestigung der Grundtonart liegende Funktion des Themenvordersatzes kommt in den Fällen am reinsten zum Ausdruck, in denen auf eine harmonische Differenzierung gänzlich verzichtet wird. Die Themenvordersätze des 2. und 6. Brandenburgischen

Dem Wechsel Tonika=Subdominant steht im 4. Br. K. der der Tonika und Dominant gegenüber:

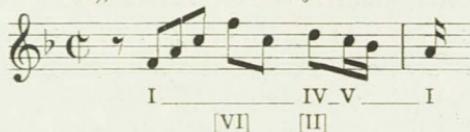
Bach, 4. Brandenb. Konzert.



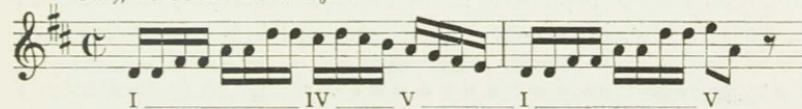
Dieser Themenvordersatz unterscheidet sich von allen anderen auch durch seine Doppelteiligkeit. Der Akkordzerlegung der ersten beiden Takte folgt eine zweitaktige Phrase in stufenweiser Fortschreitung. Diese Spaltung des Themenvordersatzes bedeutet einen besonderen Reichtum an Komplexivität des Satzes, die sich für die thematische Entwicklung als wichtig erweist.

Volle Kadenzierung des Themenvordersatzes haben das 1. und 5. der Br. K.:

Bach, 1. Brandenb. Konzert.

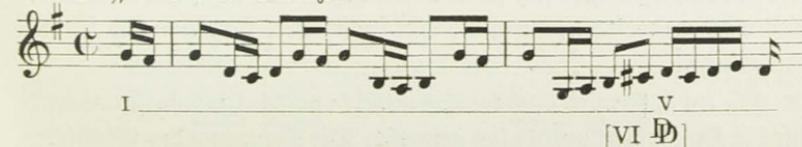


Bach, 5. Brandenb. Konzert.



Der Themenvordersatz des 5. Br. K. ist noch in anderer Beziehung von Interesse: an Stelle der tonischen Geschlossenheit tritt eine Endigung auf der Dominant. Die gleiche Art der Formgebung findet sich im Themenvordersatz des 3. Br. K., der im übrigen zum ersten Typus des ausschließlichen Festhaltens an der Tonika gehört:

Bach, 3. Brandenb. Konzert.



Wenden wir uns jetzt zur harmonischen Ausgestaltung der Melodik des Themenvordersatzes. In erster Linie finden die zur Melodie hinzutretenden Stimmen ihre Zweckbestimmung in der Bekräftigung der Tonika. Im 6. Br. K. erfüllen die Unterstimmen diese Aufgabe am unkompliziertesten durch orgelpunktmäßiges Festhalten der tonischen Dreiklangstöne. Im 2. und 3. Konzert wird die Starrheit des Orgelpunkts durch Auflösung in Sechzehntelbewegung einerseits, durch Oktavbrechung nach Art der „Murkybässe“ andererseits gemildert, während die übrigen Stimmen die Harmonie füllen. Noch stärker wird das orgelpunktmäßige Festhalten des Tonikagrundtons im 1. Br. K. abgewandelt. Hier ist es die 1. Oboe, die im Sekundwechschschlag den Tonikagrundton repetiert. Im 2. Takt, der als zur Fortspinnung überleitend nicht mehr zum Themenvordersatz zu rechnen ist, übernimmt der Bass diese Tonrepetition.

Der Sekundwechschschlag Tonika-Leitton-Tonika hat in seinem energischen Heraushämmern der Grundtonart eine noch weit stärkere Bekräftigung der Tonika, als es das kontinuierliche Aushalten des Grundtons vermag. Dieser intensiven Wirkung verdankt er wohl die mannigfaltige Anwendung, die Bach ihm in den Brandenburgischen Konzerten angedeihen läßt. Die Thematik des 3. und 6. Br. K. wird in besonderer Weise von ihm beherrscht, aber auch im 2. Konzert erscheint er als Begleitfigur mit dem charakteristischen Anapäst-Rhythmus . Er ist es in Verbindung mit den Harmoniefolgen in Sextakkorden, der wie ein einheitliches Band durch die sonst voneinander unabhängigen Konzerte läuft.

Die Dominant im Themenvordersatz des 4. Br. K. vereitelt naturgemäß die Orgelpunktbildung. Bezeichnend ist jedoch, daß Bach der 1. Flöte einen bis in den 3. Takt reichenden Dominantliegeton gibt. Die anmutige Leichtigkeit, die Grazie, die dieses Konzert auszeichnet, offenbart sich schon in dem Schweben auf der Dominant und wird im weiteren durch die rein begleitende Funktion des *Grosso* unterstützt.

Wie im 4. so wird auch im 5. Br. K. durch die harmonische Struktur der Orgelpunkt unmöglich gemacht. Die Betonung des Statischen

durch den Orgelpunkt ist hier entbehrlich, da die Melodik des Thementvordersatzes in ihrer je zweimaligen Repetition der Dreiklangstöne die Wirkung des Tonikaakkordes intensiviert. Dieser Tendenz zur Herausprägung des tonischen Grundakkords steht im 1. Br. K. eine starke harmonische Differenzierung entgegen. Offensichtlich wollte Bach diesem 1. Konzert ganz besondere Pracht verleihen. Statt der Tonika bringt er auf dem f' die Paralleltonart, statt der auf dem d' zu erwartenden Subdominant deren Parallele, die 2. Stufe der Tonika. Aber damit nicht genug: er läßt auf dem vierten Viertel Tonika und Dominant aufeinander prallen, gibt also Leitton und Tonika im Simultanklang. Beachtenswert ist im weiteren die Führung der drei Oboen. Wir finden hier die Fortschreitung in parallelen Sextakkorden vor, die in der Instrumentalmusik seit Gabrieli eine so wichtige Rolle spielt und in Bachs Brandenburgischen Konzerten in ausgedehntem Maße zur Anwendung kommt. Über ihr Auftreten im Verlauf der Satzentwicklung wird später noch zu sprechen sein. Die harmonisch-melodische Kompliziertheit des Vordersatzes im 1. Br. K. findet eine noch weitere Steigerung durch das Hinzutreten der beiden Hörner mit ihren rhythmisch heterogenen, in die Fortspinnung hinüberreichenden Bildungen. So kommt es zu einer Pracht des Zusammenklangs, die einzigartig in Bachs Instrumentalmusik dasteht.

In Bachs Fortspinnungstechnik haben wir zwei Typen zu unterscheiden. Der im 1., 4. und 6. Br. K. zur Anwendung kommende ist der bei weitem wichtigere. Die Aufgabe der Fortspinnung, durch Beweglichkeit zur Ruhe des Vordersatzes zu kontrastieren, wird durch Sequenzierung erfüllt. Ein kurzes Motiv, meist in Sechzehntelnotenwerten, wird, im Sekundabstand abwärts oder aufwärts steigend, des öfteren sich im Laufe der Sequenzierung um die Hälfte verkürzend, wiederholt. Man vergleiche für die abwärts gerichtete Art die Fortspinnungen folgender Konzerte.

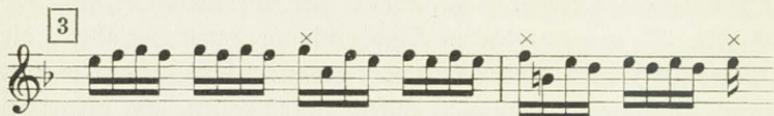
Bach, Konzert für 2 Klaviere, C-dur.



Bach, Konzert für 3 Klaviere, C-dur.



Bach, 1. Brandenb. Konzert.



Bach, Tripelkonzert a-moll.



Alle diese Beispiele haben das Einsetzen auf der Quint und das stufenweise Herabsinken bis zur Terz oder weiter bis zum Grundton mit Repetition dieser Töne gemeinsam. Da die Theseis, das erste Tutti, in der Tonika zu kadenzieren hat, fehlt der Fortspinnung die Modulationsaufgabe. Die Theseis des 1. Br. K. schließt ganz ausnahmsweise auf der Dominant. Schon im 2. Takt, der zur Fortspinnung überleitet, wird die Modulation zur Dominant vollzogen. Theseis und Antithesis stehen im 1. Br. K. in einem so engen Zusammenhang, daß es zu der üblichen tonischen Abgeschlossenheit

der Theses nicht kommt. Der Mangel an tonartlichem Beharren wird jedoch im Verlauf der Satzentwicklung bei weitem wieder wettgemacht: der Schluß der ersten Durchführung von Theses und Antithesis greift noch einmal in den Takten 11—13 auf den Epilog der Fortspinnung zurück und kadenziiert jetzt, vom üblichen Brauch abweichend, in der Tonika, so daß die zweite Durchführung — Takt 13 ff. — nochmals wie eine Wiederholung der Exposition mit der Grundtonart einsetzt — eine wundervolle Ökonomie der harmonischen Entwicklung!

Für eine auf- und abwärtsgerichtete sequenzierende Fortspinnungsbildung mit Motivverkürzung im zweiten Teil bietet das 4. Br. K. ein Beispiel. Zugleich hat die Fortspinnung hier, von der Regel abweichend, die Aufgabe der Modulation zur Dominant. Zwar schließt das erste Tutti „ordnungsgemäß“ in der Tonika, aber die dreimalige Zitierung des — jedesmal unter Stimmvertauschung der beteiligten Instrumente wiederholten — Vordersatzes in der Folge Tonika—Dominant—Tonika (ein Analogon zur harmonischen Struktur des Vordersatzes!) gibt den ersten beiden Fortspinnungen die modulatorische Zweckrichtung.

Im Gegensatz zur obligatorischen Wiederaufnahme des Themas auf der Dominant gleich im Anschluß an die erstmalige Zitierung in der Fuge gestaltet sich die Vordersatzwiederholung im Konzert fakultativ. Sie kann zwar direkt nach Art der Fuge nach dem Tonikavordersatz folgen, wie im „Italienischen Konzert“ oder im Konzert für 3 Klaviere C-dur, meist aber erscheint sie erst später, sei es wie im 4. und 6. Br. K. direkt nach der Themenfortspinnung, sei es in der ersten Durchführung, wie z. B. im 1. Br. K., in dem ausnahmsweise dem Themenvordersatz in der Dominant der der Tonika vorangeht. Doch kommen wir mit diesen Erörterungen bereits ins Gebiet der Durchführungstechnik, die wir bis zur völligen Besprechung der Exposition zurückstellen wollen.

Der zweite Fortspinnungstypus möge als harmonischer Stillstand bezeichnet werden. Dieser zweite Typus, dem die sequenzierende Beweglichkeit des ersteren fehlt, findet sich im 2. und 3. Br. K. Auf den tonischen Themenvordersatz folgt der harmonische Stillstand auf der Dominant. Der Grundton der Dominant wird in der Bass-

in der Melodiestimme oder in beiden repetiert bzw. als Liegestimme festgehalten. Ganz besonderer Art ist die Fortspinnung im 5. Br. A. Hier verdichtet sie sich mit ihren Sekundvorhalten zu einem kantablen Kontrast, der zwar durch die beibehaltene Tonrepetition abgeschwächt wird, aber voll zum Ausdruck kommt, wenn Flöte und I. Violine sie im Takt 21 und später aufnehmen. Hinsichtlich der Harmonik ist die Aufeinanderfolge der stufenweis abwärtschreitenden Sextakkorde bemerkenswert; sie steht in ihrem breiten Dahinströmen in einem ganz ähnlichen Kontrast zum harmonisch ruhenden Themenvordersatz, wie er zwischen Thema und Fortspinnung der Konzerte und Sonaten Corellis und seiner Schule zu finden ist.

Eine entsprechende Fortspinnungsbildung weist der 1. Satz des Tripelkonzerts a-moll auf. Die nachträgliche Hineinkomponierung von Tuttiornellen in Präludium und Fuge für Klavier a-moll, durch die dieses Konzert entstanden ist, läßt das, was ursprünglich am Anfang des Präludiums als Thema und Fortspinnung stand, als Soloepisode erscheinen, ist jedoch dem Sinn nach identisch mit Themenvordersatz und Fortspinnung einer „Thesis“ (vgl. Tripelkonzert a-moll S. 8). Wieder haben wir hier die stufenweise Aufeinanderfolge von Sextakkorden. Die Verwandtschaft zu Corellis Fortspinnungen wird besonders augenscheinlich durch die Kadenzierung auf der Dominant mit dem charakteristischen Vorangehen der Subdominant in Sextakkordlage. Die Frage, ob Bach in diesem Konzert bzw. in der Klavierfassung bewußt auf Corellis Kompositionsstil zurückgegriffen hat, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls sind die Anklänge an den hochbarocken Instrumentalstil Corellis auffallend, insbesondere im Tutti des Konzertschlusses, auf das noch später zurückzukommen ist.

Der die Thesis zum Abschluß bringende Epilog weist als kadenzierendes Schlußglied mehr oder weniger Selbständigkeit gegenüber der Fortspinnung auf. Die Abgrenzung von der Fortspinnung ist dort anzusehen, wo im sequenzierenden Fortspinnungstypus die Motivsequenzierung aufhört, im Typus des harmonischen Stillstands auf der Dominant mit der Rückkehr zur Tonika. Am engsten verwachsen mit der Fortspinnung ist der Epilog im 1. Br. A., wie denn überhaupt hier die Thesis in einem ununterbrochenen Tonstrom dahinfließt, der keine eigentliche Zäsur aufkommen läßt. Die weitere

Sagentwicklung läßt jedoch erkennen, daß Vorderatz, Fortspinnung und Epilog Eigenexistenz haben. Mit Beginn der ersten Durchführung erscheint der Vorderatz für sich in zweimaliger Zitierung; der Epilog Takt 4—6 erhält seine volle, selbständige Ausprägung am Schluß der Exposition Takt 11—13.

Die Fortspinnung des 5. Konzerts, die in ihrem Wiederholen des Vorhaltsmotivs zum ersten, sequenzierenden Typus gerechnet werden kann, hebt sich schärfer vom Epilog ab (Takt 7—9). Die Aufeinanderfolge von Dominant der Subdominant und Dominant gibt ihm sein eigenartiges Gepräge. Im Gegensatz zum lediglich kadenzierenden Epilog des 1. Br. K. wird er hier für die thematische Arbeit wichtig: das konzertierende Cembalo bemächtigt sich später seiner und führt ihn sequenzierend durch.

Die Wiederkehr des Themenvordersatzes im 4. Br. K. bringt es mit sich, daß der Epilog erst mit der endgültigen Kadenzierung am Schluß der rondoartig angelegten Theses im Takt 79 eintritt. Wie im 1. Br. K. hat er nur kadenzierende Bedeutung und bleibt für die thematische Arbeit in den Durchführungen ohne Belang.

Ganz anderer Art sind die Epilogformen im 2. und 3. Konzert: sie greifen resümierend auf Themenvordersatz und Fortspinnung zurück, sind gleichsam eine variierte Reprise derselben. Die größere Simplität in der Struktur zeigt wiederum das 2. Br. K. In enger Anlehnung an den Themenvordersatz bekräftigt der Epilog (Takt 5 bis 9) in den ersten beiden Takten die Tonika und nimmt das rhythmische Motiv des Vorderatzes wieder auf, eine variierte Form des Themenvordersatzes, die im Verlauf der Sagentwicklung neben der ursprünglichen Gestalt verwandt wird. In ähnlicher Weise greift der Epilog des 3. Br. K. auf die Rhythmik des Themenvordersatzes in Takt 4 zurück, um dann nochmals den harmonischen Stillstand auf der Dominant aufzunehmen.

Die Antithesis (1. Sologruppe).

Vivaldi stellt im Concerto grosso dem 1. Tutti eine Sologruppe gegenüber, deren Aufgabe es ist, die virtuosen Fähigkeiten der einzelnen Spieler zur Geltung zu bringen. Der Verzicht auf thematischen Zusammenhang zwischen Tutti und Soloepisode gibt diesem Konzerttypus eine Lockerheit der Struktur, die Bachs Formideal nicht

entsprach. In seinen Brandenburgischen Konzerten strebt Bach besonders stark zur einheitlichen Gestaltungsweise: er verzichtet in dreien der Konzerte, im 1., 3. und 6., gänzlich auf einen solistischen Gegensatz zum Tutti und setzt an seine Stelle eine „Antithesis“, die im engen Zusammenhang mit der Thesis als eine variierte Umdeutung derselben steht. Aber auch in den drei anderen Konzerten, die den chorisch-solistischen Gegensatz besitzen, geht sein Bestreben darauf aus, die solistischen Episoden mehr oder weniger mit der Thematik des Tutti zu verknüpfen. Wir wenden uns zunächst den drei Konzerten ohne solistischen Gegensatz zu, die, streng genommen in ihrer Verinnerlichung des Konzertprinzips, gar nicht mehr zur Concerto grosso-Gattung gehören, doch im Zusammenhang dieser Arbeit als ganz einzigartige Beispiele der Umdeutung des Concerto grosso-Stils ins Symphonische zu besprechen sind.

Am stärksten ist die Verwandtschaft von Thesis und Antithesis im 3. Br. K. Hier geht die Anlehnung der Antithesis an die Thesis so weit, daß man gar nicht mehr von einem wirklichen Gegensatz sprechen kann: die Thesis erscheint im Verlauf der Entwicklung des ersten Satzes in immer neuen Metamorphosen, so daß der Satz mehr Variations- als Konzertcharakter erhält. Nach Abschluß der Thesis in Takt 8 setzt der Themenvordersatz in neuer Gestalt ein; die drei Streicherchöre, Violinen, Bratschen und Bässe bringen den Vorder-satz zerlegt nacheinander zum Vortrag, zugleich den Sekundwechsel-schlag von Tonika und Dominant auf die Terz — in den Bratschen — ausdehnend:

Bach, 3. Brandenb. Konzert.



Dieser Thementypus scheint dem Geschmack der spätbarocken Musikergeneration besonders zugesagt zu haben, kommt er doch überraschend häufig vor. Mit seiner markanten, anapästischen Rhyth-

mit, der starken Betonung der Tonika offenbart er in idealer Weise das Wesen einer Konzertschöpfung, die in Gegensatz zu einer bewegten, labilen Antithese tritt. Hier, im Fall des 3. Br. K., erscheint er zwar als Antithese selbst und paralytisiert somit den spezifisch konzertmäßigen Kontrast, der erst in der Fortführung, der Engführungsphrase in den Takten 10—12 zur Geltung kommt. Überhaupt ist zu sagen, daß die statische, akkordliche Thematik in der deutschen Konzertschöpfung des öfteren statt oder neben der Thematik der Antithese, dem Solokontrast zur Ausführung übergeben wird. Eine solche Vertauschung der Rollen finden wir bei Bach z. B. im Klavierkonzert d-moll. Das Solothema des dritten Satzes lautet ganz ähnlich wie die Antithese des 3. Br. K.:

Bach, Klavierkonzert d-moll.



„Normaliter“ setzt Bach in der in Konzertform angelegten Gambensonate g-moll das Thema als Thematik:

Bach, Gambensonate g-moll.



Wie Bach im d-moll-Klavierkonzert bringt G. H. Stölzel dieses Thema als solistische Antithese im dritten Satz eines Concerto grosso e-moll¹⁾:

¹⁾ Bibl. Dresden CX 846.

G. H. Stölzel, Concerto grosso e-moll.



Schließlich noch ein Analogon; das Duvertürenthema einer Orchester-suite B-dur von J. Fr. Fasch¹⁾ lautet:

J. Fr. Fasch, Orchester-suite B-dur, Duvertüre.

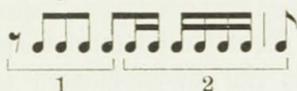


In einer dem 3. Br. K. ähnlichen Weise setzt die Antithesis im 6. Br. K. mit einem „statischen“ Vorderatz ein, dem wieder der abwärts gerichtete, zerlegte Tonikadreitklang zugrunde liegt (Takt 17 bis 18). Da diesen beiden Vorderätzen die Beweglichkeit fehlt, der die Antithesis in ihrer modulatorischen Tendenz bedarf, folgt in beiden Fällen eine „fließende“, in Sekundschritten sich bewegende Fortspinnung (3. Br. K. Takt 10–12, 6. Br. K. Takt 21–23), der sich im 3. Br. K. die Dominanttransposition des Epilogs der Thesis, im 6. Br. K. eine freie Epilogbildung anschließt. Beide Antithesen haben also in ihrer Dreiteiligkeit gleiche Struktur wie die zu ihnen gehörenden Thesen, sie verkörpern am reinsten den Konzertsypus, in dem die Antithesis als Variation der Thesis gesetzt wird.

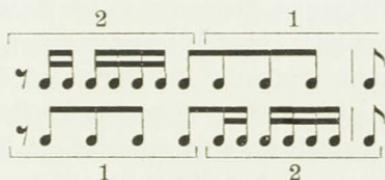
Die Antithesis des 1. Br. K. bedarf dieser Mehrgliedrigkeit nicht: das Akkordmäßige des Themenvordersatzes der Thesis wird unter Wahrung der rhythmischen Struktur ins Melodische der stufenweisen

¹⁾ Bibl. Darmstadt 3871 Nr. 1.

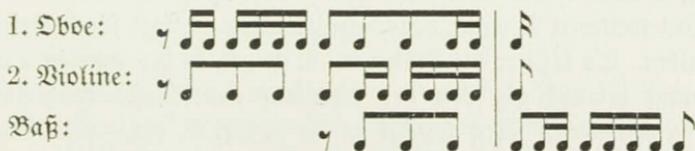
Fortschrittung umgeformt, so daß die Ergänzung durch einen Fortspinnungskomplex entbehrlich ist. Höchst interessant und bewundernswert ist, wie Bach in diesem Konzertsatz die Rhythmik des Themenvordersatzes in der Antithesis beibehält. Das rhythmische Motiv besteht aus zwei Teilen:



Für Bachs Satztechnik ist das Bestreben, einen ununterbrochenen Fluß des Satsatzes, der höchstens in den Hauptkadenzen zum Stillstand kommt, herzustellen, charakteristisch. So kontrapunktiert er zu diesem rhythmischen Motiv in Umkehrung der beiden Teile:



Diese kreuzweise Verkoppelung tritt schon im Vordersatz der Thesis auf; zu dem in der 2. Violine erscheinenden rhythmischen Motiv der Antithesis bringt die 1. Oboe die Vertauschung der beiden Teile, dann setzt in Engführung der Baß mit dem rhythmischen Motiv der 2. Violine ein:



Diese Verzahnungstechnik, die sich in der Thesis auf das rhythmische beschränkt, wird in der Antithesis zur melodischen Engführung, die im ganzen Satz, soweit die Antithesis unvariirt auftritt, beibehalten wird.

Der chorisch-solistische Gegensatz der drei anderen Konzerte bedingt eine freiere, von der Thesis unabhängigere Gestaltung der Antithesis. Auch in dieser Beziehung zeigt sich ein starker Gegensatz

der Faktur zwischen 1. und 2. Br. K. Dort höchste Ökonomie und einheitliche Gestaltung, hier ein lockeres, dem Hörer die Auffassung leicht machendes Nebeneinander von Theses und solistischer Antithesis. Die Antithesis beschränkt sich auf ein neues, zweitaktiges Gebilde, das, mit jedesmaligem Dazwischentreten eines Abschnittes der Theses, von den vier konzertierenden Instrumenten nacheinander aufgenommen wird. So reihen sich durch die ganze Exposition Zweitakter an Zweitakter, eine Eingänglichkeit und Leichtverständlichkeit des Aufbaus, die nicht größer gedacht werden kann.

Daß Bach auch im chorisch-solistischen Konzert bestrebt ist, Theses und Antithesis zueinander in Beziehung zu setzen, zeigt offenkundig das 4. Br. K. Für die Theses hatten wir eine Dreiteiligkeit festgestellt: Vorderatz in der Tonika — Fortspinnung, Vorderatz in der Dominant — Fortspinnung, Vorderatz in der Tonika — Epilog. Genau dieselbe Anlage zeigt die gleichlange Antithesis. Zwar geht die konzertierende Violine rhythmisch, melodisch und harmonisch eigene Wege, aber der metrische Aufbau ist der der Theses. Der erste Zweitakter des Vorderatzes der Theses erscheint als Tutti an den entsprechenden Stellen: nach der Zitierung auf der Dominant Takt 111—113 und einer freien Fortspinnung der konzertierenden Violine wird dann in Takt 125 die Fortspinnung der Theses aufgenommen, die sich nun, gemäß der Modulationsaufgabe der Antithesis, zur Tonikaparallele wendet. Die bisherige Verschleierungstechnik wird jetzt aufgegeben; Vorderatz, Fortspinnung und Epilog der Theses bringen variiert die Antithesis zum Abschluß (Takt 157).

Im weiteren Verlauf der Satzentwicklung pflegt Bach freier zu gestalten. So läßt er die Flöten im 4. Br. K. in der zweiten Durchführung unabhängig von der Struktur der Theses konzertieren. Den umgekehrten Weg schlägt er im 5. Br. K. ein. Hier sind es konzertierende Flöte und Violine, die in der zweiten Durchführung die Thematik der Theses aufnehmen. Die auf die Theses folgende Antithesis des konzertierenden Cembalo ist frei geformt. Wie der Fortspinnungstypus des harmonischen Stillstands die Dominant zu wiederholen pflegt, so führt Bach das Solo-Cembalo mit einer typischen Spielfigur ein, deren Charakteristikum das stete Zurückkommen auf die Dominant der Tonika ist. Zusammen mit dem Triolenkontrapunkt bildet sie das solistische Material, an das sich

Bach streng bindet. Im weiteren Verlauf des Satzes werden die solistischen Episodenbildungen durch Verarbeitung der Thematik der Theses bereichert. Allein die virtuose Steigerungstechnik löst sich von der einmal aufgestellten Thematik.

Thesis und Antithesis als Faktoren der Durchführungstechnik.

Thesis und Antithesis bilden zusammen die Exposition. Die Durchführung dieses Themenmaterials, die im Vivaldischen Konzert in, man darf sagen, handwerklicher Weise nach dem einmal aufgestellten Konzertschema erfolgt, gestaltet sich in Bachs Brandenburgischen Konzerten in äußerst mannigfaltiger Art. Die verschiedenen Besetzungen der einzelnen Konzerte gaben Bachs Phantasie den Anstoß, die Konzertform in individueller Weise abzuwandeln, jedem Konzert eine andere Struktur zu geben. Den Untersuchungen über Bachs Durchführungstechnik in den Brandenburgischen Konzerten wollen wir folgende Gesichtspunkte zugrunde legen.

1. Strukturelle Harmonik.
2. Thematische Arbeit.
 - a) Stimmvertauschungstechnik.
 - b) Thematische Variation.
 - c) Kontrapunktische Komplikationen.

1. Strukturelle Harmonik.

August Halm nennt einmal jede Komposition — tonale, versteht sich, — als Ganzes eine ins Große geweitete Kadenz. Wenn irgendwo dieses Bonmot zu Recht besteht, so in den Werken Bachs, des großen Harmonikers, als den seine Zeitgenossen ihn feierten. Bachs Harmonik ist stets funktionsbedingt, sie führt nirgends eine neue Stufe ein, die nur als Farbe, als Effekt zu bewerten wäre. Die Grundzüge der harmonischen Entwicklung im Konzertsatz sind identisch mit denen der Fuge: in terzenweiser Aufeinanderfolge werden die Hauptstufen des harmonischen Verlaufs gebildet durch Tonika — Tonikaparallele — Subdominant — Subdominant-

parallele — Tonika. Die einseitige Bevorzugung der Subdominanzregion für die hauptsächlich harmonischen Stationen wird jedoch durch häufige Einschaltung mehr oder weniger ausgedehnter, in der Dominant oder der Mediant, der Dominantparallele stehender Abschnitte wettgemacht, so daß Subdominanz- und Dominanzregion einander gleichwertig gegenüberstehen. Der Unterschied in ihrer funktionellen Bedeutung liegt jedoch darin, daß der Eintritt der 6., 4. oder 2. Stufe in der Regel mit dem Beginn einer neuen Durchführung zusammenfällt, während die Dominanzregion mit überwiegender Häufigkeit akzessorisch ist, im Verlauf einer Durchführung zur Anwendung kommt. Eine Ausnahme macht die dritte Durchführung des 1. Br. K. Hier setzt, in Takt 43 — genau in der Mitte des Satzes — der Bordersatz der Theses in der Dominant ein. Erst in Takt 52 wird die Dominanzregion verlassen und die „verdrängte“ Subdominanzregion kommt in der Form der 2. Stufe zur Geltung. In ähnlicher Weise beginnt die dritte Durchführung des 5. Br. K. in Takt 101 mit der Dominant, doch sind das, wie gesagt, Ausnahmen von der Regel.

Neben dem akzessorischen Auftreten in den Durchführungen nimmt die Dominant eine wichtige Stellung in der Exposition ein, über die oben bereits das Nötige gesagt wurde. Entsprechend der Fugensexposition haben wir hier ein Pendeln zwischen Tonika und Dominant, nur mit dem Unterschied, daß der mit dem sukzessiven Themeneintritt der Fugensexposition bedingte strenge Wechsel zwischen Tonika und Dominant in der Konzertextposition freier gehandhabt wird.

Zugleich ist es naturgemäß der Schluß der letzten Durchführung, der, den Wiedereintritt der Tonika in der Reprise vorbereitend, in der Dominant steht. Bach macht jedoch auch hier Ausnahmen. Während er die Rückkehr zur Grundtonart meist mit großer Spannungswirkung, durch Dominantorgelpunkt und melodische Steigerungsmittel vorbereitet, kennt er auch den plötzlichen, überraschenden Übergang. Eine solche Subitoreprise kommt jedoch in den ersten Sätzen nur im 2. und 3. Br. K. vor. Die Anwendung dieser unvermittelten Reprise gerade im 2. Konzert (Takt 103) ist bezeichnend für den Charakter dieser Komposition. Spannung und Steigerung haben in einer Komposition, deren Streben nach sinnfälliger Ein-

fachheit geht, in der jeder Teil in sich ruhend verstanden werden soll, ohne das Hinzielen auf ein Kommendes, keinen Platz¹⁾.

Eine besondere Bewandnis hat es mit der plötzlichen Rückkehr zur Tonika im 3. Br. K. (Takt 78), die direkt auf die Dominantparallele folgt. Wir haben es hier mit einer Scheinreprise zu tun, die mit ihrer Einführung des zum Themenvordersatz der Theses kontrapunktierenden Dreiklangmotivs und ihrer grandiosen Steigerung, die ihren Höhepunkt in den Takten 87—90 hat, wo Violinen- und Bratschenchor über den in die Tiefe schreitenden Bassen in einen wahren Trillerorkan ausbrechen, durchaus Durchführungscharakter besitzt. Wessen Ohr an Bachs harmonischer Entwicklung geschult ist, wird den Tonikaeinsatz des Vordersatzes der Theses in Takt 78 gleich als Scheinreprise erkennen, denn die Subdominantparallele, die Bach nie ganz ausfallen läßt, war bis zum Takt 78 noch nicht erschienen; sie wird Takt 91 ff. nachgeholt. Erst nach zwei weiteren Durchführungen setzt in Takt 126 die wirkliche Reprise ein und bringt den Satz zum Abschluß.

Als Scheinreprise ist auch der Beginn der vierten Durchführung (Takt 57) im 1. Br. K. zu werten. Zwar fehlt hier das Plötzliche, Unvermutete der Tonikawiederkehr, da einerseits bereits alle harmonisch obligatorischen Stufen: Tonikaparallele, Subdominant und Subdominantparallele ihren Platz in den vorangegangenen Durchführungen erhalten haben, andererseits die Tonika durch eine wenn auch nur kurze Kadenzierung mit der Dominant vorbereitet ist, aber das Zurückkommen auf die thematische Arbeit der zweiten Durchführung der Takte 33—43 gibt dem Eintritt des Themenvordersatzes der Theses in der Tonika Takt 57—81 doch den Charakter des Nichtendgültigen, einer Antizipation der in Takt 92 einsetzenden wirklichen Reprise.

Entsprechend der verfrühten Tonikarückkehr findet sich auch ein „Nochnichtloskommen“ von der Grundtonart nach der Exposition.

1) Vielleicht darf man hier eine Parallele zur Repriseneinführungstechnik Beethovens und Mozarts ziehen. Beethoven spannt, steigert vor Eintritt der Reprise; für ihn ist diese Reprisenvorbereitung das „Fest der Sonate“, während der alle Steigerungsregister gezogen werden. Mozart liebt das Überraschende, Unvermittelte des Repriseneintritts. Die Reprise tritt, um mit H. Aberts Worten zu reden, wie aus einem Nebel urplötzlich in klarer Gestalt vor uns hin.

Wie schon erwähnt, setzt im 1. Br. K. die zweite Durchführung nochmals mit der Tonika ein (Takt 13), so daß wir in diesem Satz ein korrespondierendes „Zu spät von der Tonika abkommen“ und ein „Zu früh zur Tonika zurückkehren“ haben (das „Zu“ ist selbstverständlich nicht als Werturteil gemeint!). Die Grundtonart hat hier gleichsam eine verstärkte Anziehungskraft, die ein verspätetes Loslösen von der Tonika und ein verfrühtes Zurückkommen auf sie bedingt.

Eine ähnliche Anziehungskraft der Grundtonart wirkt im 3. Br. K. Der Scheinreprise wurde schon Erwähnung getan. Bewundernswert ist, wie sich in Bachs Harmonik die Abweichungen von der Norm gleichsam in der Spiegelung verdoppeln: mit Takt 78 setzt die Scheinreprise ein und verzögert somit den Eintritt der Subdominantparallelgruppe. In umgekehrter Weise wird in Takt 29 die Subdominant vorausgenommen; in Takt 32 biegt Bach die harmonische Entwicklung zurück. Die Tonika wird wieder aufgenommen, und es kommt zu einer fast unveränderten Wiederholung der Theses in der Tonika, so daß mit Takt 47 der Satz als beendet gedacht werden könnte, verlangte nicht die Knappheit der Ausdehnung und das Fehlen der obligatorischen 6. und 2. Stufe nach Weiterführung. Diese stark verfrühte, harmonisch und melodisch getreue Wiedertzitierung der Theses steht in Bachs Konzerten als einmaliges Kuriosum für sich da. Wir müssen die Ursache für diese seltsame Anlage in der besonderen Struktur des Satzes suchen. Da die Antithesis in ihrer starken Anlehnung an die Thematik der Theses keine wirkliche Polarität, keinen Kontrast hervorruft, der für ein Konzertieren, den Wettstreit zweier sich unterscheidender Klanggruppen nötig ist, fehlt dem Satz das eigentlich konzertierende Element. Man könnte sein Wesen als symphonische Durchführung eines „Prinzipes“ charakterisieren. Das anfängliche Fehlen einer Kontrastgruppe verringert in starkem Maße die Mannigfaltigkeit der Entwicklungsmöglichkeiten, die sich bereits in Takt 38 erschöpft haben und ein verfrühtes Zurücksinken zum Ausgangspunkt als Reprise zur Folge hat. Die Einführung eines neuen Kontrastgebildes ist nötig, um eine weitere Satzentwicklung zu sichern. So kommt es denn nach dem repressenartigen Schluß in Takt 46 zur Einführung der Episode von Takt 46—54, über deren Wesen noch später zu sprechen sein wird.

Die Beweggründe, die Bach zum Abweichen von der normalen harmonischen Entwicklung veranlaßt haben, bedürfen in jedem einzelnen Fall einer besonderen Erklärung. Das 5. Br. K. zeigt z. B. ein starkes Überwiegen der Dominantregion. Die Thesis, deren Affekt ganz auf Heiterkeit gestimmt ist, verliert in der Molltransposition ihren spezifischen Charakter. Dieses Moment veranlaßt Bach, die erste Durchführung (Takt 19 ff.) statt in die Tonikaparallele in die Dominant zu setzen. Gänzlich Verzicht leistet Bach jedoch nie auf die Paralleltonart. Interessant ist es nun, wie er sie nachträglich und verspätet zu ihrem Geltungsbereich kommen läßt. Nach der stark abgewandelten und länger ausgedehnten Thesis greift er nochmal auf Thesissvordersatz und Fortspinnung zurück (Takt 37 bis 42). Sie stehen jetzt in der Paralleltonart, kommen aber beide in ihrer Urgestalt nicht zur Erscheinung, so daß die Umformung der Thesis in die Molltonart nicht so sehr ins Gehör fällt. Mit Takt 121 setzt bereits die Reprise ein. Zwar haben wir es auch hier wie im 1. und 3. Br. K. mit einer Scheinreprise zu tun, aber ihr Charakter ist doch ein anderer als in jenen beiden Konzerten. Hier, im 5. Br. K., ist es das konzertierende Cembalo, das nach bereits erfolgter Rückkehr zur Tonika der Thesis, nach Art des Solokonzerts zur Entfaltung seiner virtuosen Fähigkeiten kommt und so in der Funktion einer „penultima“ den endgültigen Satzschluß hinauszögert.

Im weiteren weicht das 5. Br. K. von der normalen harmonischen Struktur durch den Ausfall der Subdominant und ihrer Parallele ab. Was mag Bach, der sonst immer diese beiden Stufen zur Geltung kommen läßt, zu ihrer Elidierung veranlaßt haben? — Das 5. Br. K. unterscheidet sich von allen anderen ersten Sätzen der Brandenburgischen Konzerte durch die Einfügung eines freien, episodenhaften, in der Medianten stehenden Mittelteils von Takt 71 bis 101. Diese weitausgesponnene Episode raubt gleichsam dem harmonischen Geschehen den zur Entfaltung nötigen Platz. Daneben ist es die große Solokadenz, die das Schwergewicht der Sätzenwicklung in die konzertierenden Episoden verlegt und es zu keinem Ritornell in der Subdominant kommen läßt. Wie gesagt ist dieser Subdominantausfall eine seltene Ausnahme von der Regel.

Zwar läßt Bach die Harmoniestufen nicht immer Tonikaparallele — Subdominant — Subdominantparallele aufeinander folgen,

aber er gibt doch allen dreien irgendwo und wann im Verlauf der Satzentwicklung ihren Funktionsbereich. Frei schaltet Bach mit der Aufeinanderfolge im 6. Konzert. Hier herrscht in der ersten Durchführung (Takt 25—46) die Dominant, die zweite Durchführung beginnt Takt 46 mit der Zitierung des Vordersatzes der Theses in der Subdominantparallele, und erst die dritte Durchführung bringt, Takt 73 ff., die Tonikaparallele, Takt 86 ff. die Subdominant. So ist denn dieser Satz gekennzeichnet durch eine eigenartige Versetzung der harmonischen Entwicklungsstufen, die ihm seinen besonderen Reiz gibt.

Am reinsten, „regelrechtesten“ ist die Konzertform hinsichtlich des harmonischen Aufbaus und dem ihm korrespondierenden Tutti-Concertinowechsel im 4. Br. K. ausgeprägt. Hier setzt die Theses gleich mit Beginn der ersten Durchführung (Takt 138) in der Tonikaparallele ein, die Theses der zweiten Durchführung (Takt 209) mit der Subdominant. Die Subdominantparallele fällt in die große Concertinoepisode der zweiten Durchführung, dort wo die Flöten, mit dem Violinkontrapunkt in Zweiunddreißigsteln, den Vordersatz der Theses aufnehmen (Takt 185 ff.). Die Mediant, die Bach nur selten ausfallen läßt, hat hier in den beiden Durchführungen keinen Platz erhalten und wird in Form von Vordersatz, Fortspinnung und Epilog der Theses als Anhang (Takt 323—345) unmittelbar vor der Reprise gebracht.

Harmonische Struktur „an sich“ und die Gliederung des Satzes nach Durchführungen sind schwer getrennt voneinander zu erörtern. So war es denn unvermeidlich, in den bisherigen Ausführungen die harmonische Entwicklung mit dem thematischen Geschehen in Verbindung zu setzen. Nachdem jedoch bis jetzt unser Hauptinteresse dem harmonischen Sinngefüge galt, wollen wir uns nunmehr Bachs Durchführungstechnik zuwenden, der thematischen Arbeit, die sich im Rahmen des harmonischen Grundrisses abspielt.

2. Thematische Arbeit.

Der Begriff Durchführung im Konzertsatz ist dem der Jugenddurchführung entsprechend. Als Konzertdurchführung wollen wir den jeweiligen Satzteil bezeichnen, in dem das thematische Material der Exposition in variiertester Gestalt wiederkehrt, und zwar ist auch

für die Durchführung die Anordnung der Exposition: zuerst Thesıs, dann Antithesıs verbindlich. Diese Variationstechnik, das „semper idem est non eodem“, ist das Gestaltungsprinzip in Bachs Brandenburgischen Konzerten.

Hat man einmal dieses Grundprinzip der Gestaltungsweise in den Brandenburgischen Konzerten erkannt, so wird für manche Bildungen, die auf den ersten Blick bzw. auf das erste Hören als unthematısch erscheinen, der Zusammenhang mit der Exposition offenkundlich, der trotz gelegentlicher selbständiger Episoden und virtuoser, freier Steigerungstechnik gewahrt bleibt. Die Gliederung der ersten Sätze gestaltet sich folgendermaßen:

1. Br. K. Expos. Takt 1—13,	1. Durchf. Takt 13—27
2. Durchf. „ 27—43,	3. Durchf. „ 43—57
4. Durchf. „ 57—72,	Reprise „ 72—84

Der Satz gliedert sich somit in sechs fast gleichlange Abschnitte, von denen die Durchführungen in bezug auf ihre Variationsbildungen kreuzweis miteinander verbunden sind: die 4. Durchführung greift auf die Gestaltung der 2., die 3. auf die der 1. Durchführung zurück.

2. Br. K. Expos. Takt 1—31,	1. Durchf. Takt 31—68
2. Durchf. „ 68—103,	Reprise „ 103—118
3. Br. K. Expos. Takt 1—16,	1. Durchf. Takt 16—38
Scheinrepr. „ 39—47,	1. Episode „ 47—54
2. Durchf. „ 54—67,	2. Episode „ 67—70
3. Durchf. „ 70—91,	3. Episode „ 91—97
4. Durchf. „ 97—108,	4. Episode „ 108—119
5. Durchf. „ 119—125,	Reprise „ 126—136

Wie schon erwähnt, weicht die Struktur dieses Satzes stark von der üblichen Konzertform ab. Wir haben hier fünf Durchführungen, in denen das variierte Nacheinander von Thesıs und Antithesıs fehlt, die sich vielmehr als Variationen der mit der Thesıs fast identischen Antithesıs darstellen und nach der Scheinreprise Takt 39 bis 47 durch Episoden voneinander getrennt sind.

4. Br. K. Expos. Takt 1—138,	1. Durchf. Takt 138—209
2. Durchf. „ 209—323,	Thesıs-Anhang „ 323—345
Reprise „ 345—427	

5. Br. K. Expos. Takt	1—19,	1. Durchf. Takt	19—71
Episodenhafter			
Mittelteil	" 71—101,	2. Durchf. "	101—121
Scheinrepr.	" 121—139		
Kadenzgruppe		virtuose Steigerungstechnik	" 139—154
		Cembalo-Solokadenz	" 154—219
		Reprise Takt	219—227

Der episodenhafte Mittelteil gibt diesem Satz die Da-capoform des A B A, eine Dreiteiligkeit, die Bach sonst nur in den Schlußsätzen anwendet.

6. Br. K. Expos. Takt	1—25,	1. Durchf. Takt	25—46
		2. Durchf. "	46—73,
		3. Durchf. "	73—86
		4. Durchf. "	86—115,
		Reprise "	115—130

Was geschieht nun innerhalb dieser Durchführungen? Welcher Mittel bedient sich Bach zur Variation, Entwicklung und Steigerung des in der Exposition aufgestellten thematischen Materials? Wir wollen Bachs Durchführungstechnik nach den auf S. 18f. aufgestellten Gesichtspunkten erörtern.

a) Stimmvertauschungstechnik.

Bachs Satzkunst in den Brandenburgischen Konzerten ließe sich mit dem wechselnden Formenspiel eines Kaleidoskops vergleichen. Wie sich hier die vorhandenen Teilschen zu immer neuen kristallinen Formen vereinigen, so permutiert Bach die Möglichkeiten der thematischen Stimmvertauschungen. Der harmonische Charakter des Konzerts hindert ihn nicht, jede Stimme als gleichwertig zu behandeln; er kennt keine Stimme, die ein für allemal nur Begleitungs-funktion hätte, nur harmonisches Füllsel wäre. So läßt sich formulieren: jede Stimme kann jede in einer anderen Stimme gebrachte melodische Phrase aufnehmen. Durch diese Versetzungskunst erhält das thematische Material gleichsam immer neue Beleuchtung. Thementeile wandern von einer Stimme in die andere; die Instrumente konzertieren unter sich, indem sie sich, einmal die Hauptmelodie tragend, dann diese einer anderen Stimme abgebend, nacheinander an der thematischen Arbeit beteiligen. Schon in der Exposition fanden wir diese Stimmvertauschungstechnik, die die Thementeile von Instrument zu Instrument, von Klanggruppe zu Klanggruppe wandern läßt.

Es lassen sich zwei Arten des Übergangs eines Themas oder Thementeils von einer Stimme in die andere unterscheiden. Die erste Art ist durch ein Kontrapunktieren aller im Augenblick nicht thematischer Stimmen gekennzeichnet, wie wir sie etwa in der 1. Durchführung des 2. Br. K. finden. Hier wandert zuerst der Vorderatz der These durch die vier konzertierenden Instrumente (Takt 40—47), während das Grosso mit dem typischen Anapäst-rhythmus und einem affordlichen Baß akkompagniert. (Zur selben Art gehört das sukzessive Eintreten des Solothemas in der Exposition, wie denn überhaupt dieses Konzert in ganz besonders starkem Maße von der Stimmvertauschungstechnik Gebrauch macht.) Die Wanderung des Epilogvordersatzes durch die konzertierenden Instrumente Takt 50—55 repräsentiert die zweite Art, die wir als monodisierte Thematik bezeichnen wollen. Der Baß bildet einen in Tonrepetition aufgelösten Orgelpunkt, der mit jedem neuen Einsatz des Epiloggedankens, entsprechend der neuen Harmonie, seine Lage wechselt, während die Mittelstimmen des Grosso harmoniefüllend sind. Zugleich beschränken sich jeweils zwei Instrumente des Concertino entsprechend dem Baß auf Tonwiederholung, so daß außer dem Epilogvordersatz melodische Bewegung nur die ebenfalls von Stimme zu Stimme wandernde Phrase in Sechzehntelnotenwerten hat. Monodie im eigentlichen Sinne liegt also nicht vor, jedoch zeigt die rein begleitende Rolle der jeweils nicht thematischen Stimmen die Absicht, den Epilogvordersatz stärker hervortreten zu lassen. Er steigt aus dem Geflecht des kontrapunktischen Miteinander der Stimmen gleichsam an die Oberfläche und drängt sich so dem Ohre mehr auf.

Eine volle Monodisierung dieser Art haben wir im 6. Br. K. In Takt 40 befreit sich der Vorderatz der Antithese aus der kanonischen Stimmführung. Zugleich hält er sich auch bei der zweiten und dritten Anführung in der Oberstimme, zu der die Unterstimmen harmonisierend akkompagnieren.

Ähnlich, jedoch mit Stimmvertauschung, sind die Episoden des 3. Br. K. gebaut. Die Melodie der Episode wandert von Stimme zu Stimme, von Gruppe zu Gruppe; zuletzt, in der 4. Episode Takt 114—118, bemächtigt sie sich der Bässe, gleichsam das Fundament mit ihrem Sichwälzen und Winden aufwühlend und größtmögliche Steigerung vor der letzten Durchführung hervorrufend.

Die Stimmvertauschung belebt zwar das symphonische Miteinander der Instrumente, sie ruft ein ständig wechselndes Kolorit hervor, aber es fehlt ihr das Streben nach Entwicklung, zur thematischen Arbeit im engeren Sinn, deren eigentliches Wesen in der Variation, Zerlegung und Komplizierung des thematischen Materials liegt. Ihr wollen wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

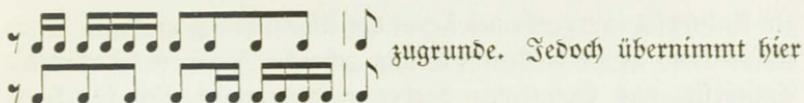
b) Thematische Variation.

In der Abwandlungstechnik, der Metamorphose eines einmal aufgestellten thematischen Materials liegt die besondere Kunst und Stärke der Brandenburgischen Konzerte, die ihnen vor allem eine einzigartige Stellung in der gesamten Concerto grosso-Literatur gibt. Wie sehr Bach bereits in der Exposition Theses und Antithesis miteinander in Zusammenhang bringt, sahen wir in den obigen Ausführungen.

In den Durchführungen werden die einzelnen Teile der Exposition mehr oder minder stark umgeformt, variiert und diminuiert, jedoch sind Stärkegrad und Häufigkeit der Variierung nicht für alle Teile dieselben. Der eine neue Durchführung einleitende Vorderatz der Theses wird in der Regel nicht verändert. Einmal ist es die Prägnanz und Statik seiner Faktur, die eine Abwandlung nicht verträgt, andererseits soll er als festes, unveränderliches Gebilde der Auffassung in der Erscheinungen Flucht Ruhepunkte bieten, die die Gliederung des Großformalbaus erkenntlich machen.

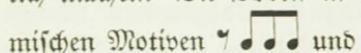
Die Modulationsfunktion in den Durchführungen bringt es mit sich, daß die Teile der Exposition, die sich durch Beweglichkeit und damit Eignung zur Sequenzierung auszeichnen, in besonders starkem Maße der Variation unterworfen werden. Wie Bach im einzelnen variiert, wollen wir an Hand der ersten Konzertsätze erörtern.

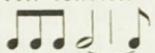
Die 1. Durchführung des 1. Br. K. entfernt sich nur wenig von der Gestalt der Exposition, entsprechend ihrer Harmonik, die bis Takt 20 mit der der Exposition identisch ist. Erst die Takte 20 bis 27 lassen harmonisch und melodisch erkennen, daß wir keine wiederholte Exposition, sondern doch eben schon die 1. Durchführung vor uns haben. Den zur 2. Durchführung überleitenden Takten 24 bis 27 liegt die Theses und Antithesis gemeinsame Rhythmus



der Baß den Teil 1, während der Teil 2 von den Hörnern über die beiden ersten Oboen zu den Violinen wandert. Einen Schritt weiter geht die Variierung in der 2. Durchführung. Hier ist es nur noch der Teil 1, der den Takten 33 ff. den Charakter einer thematischen Variation gibt. Für sich gesehen und gehört mögen die Takte 33—35 nicht als thematisch erkenntlich sein; vergleicht man sie jedoch mit den besprochenen Takten 24—26, so wird offensichtlich, daß auch hier die schreitenden Achtel der jeweils tieferen Stimmen mit dem

gleichzusetzen sind, während die Oberstimmen den Teil 2 durch fortlaufende Sechzehntelbewegung unkenntlich machen. Die Oboen in den Takten 36—40 mit ihren rhyth-



mischen Motiven  lassen wieder klarer den thematischen Zusammenhang erkennen. In den Erörterungen über den Großformalbau wurde bereits darauf aufmerksam gemacht, daß die 3. Durchführung auf die 1. zurückgreift, in den Takten 48—57 die Variationsform der Takte 24 bis 27 aufnehmend und weiter ausgestaltend. Die Takte 63—72 der 4. Durchführung entsprechen den Takten 33—43, jedoch muß immer wieder darauf hingewiesen werden, wie Bach innerhalb der Durchführungen nie stereotyp wiederholt; abgesehen von der Harmonik, die natürlich in beiden Fällen eine andere ist, vertauscht er in solchen korrespondierenden Abschnitten die Rollen der Instrumente, hier Oboen- und Streicherchor, während Hörner und Bässe unverändert bleiben.

Thematische Variations- und Diminutionstechnik fordert, wenn sie als solche erkannt werden will, ein schärferes Ohr als das unveränderte Wiederholen thematischer Abschnitte in der Art der Stimmentauschung. Daß Bach es dem Hörer im 2. Br. K. möglichst leicht machen will, daß es gleichsam als Erholung nach dem strengen, diffizilen Gefüge des 1. Br. K. gedacht ist, wurde schon des öfteren erwähnt. So verzichtet denn Bach hier auf thematische Variation und setzt an ihre Stelle das leichte, graziose Ländeln mit den thematischen Phrasen, die von Instrument zu Instrument wandern. Als Durchführung definierten wir den Satzteil, der Theses sowohl

als Antithesis in irgendeiner Form der Abwandlung umfaßt. Dementsprechend ist die 1. Durchführung gebaut. Mit Takt 60 wird die Antithesis, das Solothema wieder aufgenommen, sich für kurze Zeit nach As-dur wendend, eine Tonart, die Bach selten gebraucht und hier um so mehr ins Ohr fällt, als sie einerseits zur Grundtonart in einem farbigen Kontrast steht, andererseits ihr weicher Charakter noch durch die Vorhaltsbildungen der Flöte — auf das „Seufzer-Andante“ des Konzerts hindeutend — intensiviert wird. Die 2. Durchführung hingegen muß als unvollständig bezeichnet werden. Sie besteht lediglich aus dem Material der Theses, eine — die Regel bestätigende — Ausnahme, die uns jedoch nicht hindert, diesen Satzabschnitt als Durchführung gelten zu lassen.

Im 3. Br. K. kommt die Variationstechnik wieder in weitgehendem Maße zur Anwendung. Zunächst ist es die Zerlegung des Vorderatzes der Theses, der Bach eigenartige Reize abgewinnt. In den Takten 37—38 und 74—75 kehrt er die Richtung um: der Baß beginnt mit dem ersten Themenglied, es folgen der Bratschen- und Violinenchor nacheinander. In der 4. und 5. Durchführung verteilt er das Motiv  so, daß, Violin- und Bratschenchor ineinandergreifend, jeweils die 1. Violine mit der 1. Bratsche, die 2. mit der 2., die 3. mit der 3. zusammengekoppelt werden, den Vorderatz in mächtige Akkordschläge zerlegend, die an Beethovens Eroica gemahnen.

Daneben ist es die als harmonischer Stillstand bezeichnete Fortspinnung der Theses, die variiert wird und zugleich von einer Stimme in die andere wandert. Als Begleitfigur bringt Bach den charakteristischen, aus dem Vorderatz der Theses gewonnenen Anapäst , der oft mit der Hauptstimme herbe Dissonanzen ergibt. Doch gehört das in die Erörterung der kontrapunktischen Komplikationen, ebenso die thematischen Verkoppelungen, die in diesem Konzertsatz vorkommen.

Die Eigenart der thematischen Arbeit im 4. Br. K. liegt in erster Linie in der thematischen Verwebung, einer kontrapunktischen Kunst, die einzelne Teile der Exposition miteinander verknüpft, deren Erörterung wir daher auf später verschieben. Hier sei nur auf das Verhältnis der konzertierenden Instrumente zum Grossoensemble hin-

gewiesen, das sich von dem des 2. und 5. Br. K. wesentlich unterscheidet. Drei Möglichkeiten des Inbeziehungtretens von Grosso und Concertino sind vorhanden. Im Concerto grosso Corellis liegt die kontinuierliche Entwicklung des Satsatzes im Concertino, dessen Herkunft aus der Triosonate sich als offensichtlich erweist. Das Grosso hat vorwiegend Begleitfunktion; vor allem verstärkt es die Fortspinnungskomplexe des Concertino, während die Thematik, soweit sie imitierend gesetzt ist, dem Concertino allein vorbehalten bleibt. Im Concerto grosso Vivaldis beteiligen sich die konzertierenden Instrumente und das Grosso in gleicher Weise an der Bildung des Tutti, zu dem dann die Soloepisoden mit Begleitung des Grosso in Kontrast treten. Zwar wendet Vivaldi auch gelegentlich die fugierte Konzertform an und greift dann auf die Technik Corellis zurück, die Durchführung des Themas — im Sinn der Fugexposition — dem Concertino überlassend und die Fortspinnungen durch das Grosso verstärkend, aber die eigentliche Konzertform mit dem Beginn eines affordlichen Tutti-themas ist doch bei weitem häufiger. Zum dritten Typus des Verhältnisses von Concertino und Grosso wollen wir die Konzerte rechnen, in denen das Tutti — jedenfalls das Expositionstutti — vom Grosso allein ausgeführt wird, während die Solisten bis zum Einsatz ihrer Soloepisode pausieren. Es ist der Typus des virtuosen Solokonzerts der nachbivaldischen Zeit, wie es etwa von Tartini vertreten wird.

Bach gibt in den Brandenburgischen Konzerten für alle drei Typen ein Beispiel. Das 2. Br. K. entspricht ganz der Bivaldischen Art der Tutti-bildung durch Grosso und Concertino mit nachfolgenden Soloepisoden. Im 4. Br. K. liegt der Schwerpunkt der Satz-entwicklung ganz im Concertino. Das Grosso akkompagniert harmoniefüllend die Anführungen des Vorderatzes der Theses, während es in den Fortspinnungen die Melodik des Concertino aufgreift und verstärkt. Zwar übernimmt es in der 1. Durchführung für kurze Zeit (Takt 191—203) den Vorderatz der Theses und greift in der 2. Durchführung (Takt 235 ff.) die Melodik der konzertierenden Violine imitierend auf, jedoch ist die Gesamtfunktion des Grosso eine rein begleitende in der Corellischen Art. Wir haben also in diesem Konzert eine Verschmelzung der Bivaldischen Konzertform mit dem Instrumentationsprinzip Corellis.

Den dritten Typus vertritt das 5. Br. K. Hier wird die Thesıs vom Grosso allein gebildet; die konzertierenden Instrumente Cembalo, Flöte und Violine pausieren bis zum Einsatz der Antithesıs. Während der besondere Reiz des 4. Br. K. in seinen kontrapunktischen Komplikationen liegt, interessiert das 5. Br. K. vor allem durch die Kunst seiner thematischen Variation. Die Fortspinnung und der Epilog der Thesıs und die Thematik der Antithesıs bilden das saßaufbauende Material, das in immer neuen Variationen erscheint.

Wie schon erwähnt, nehmen in der 1. Durchführung nach Vortrag des Vorderesatzes die Flöten die Fortspinnung der Thesıs auf (Takt 21 ff.), die Tonwiederholung fortlassend und die Fortspinnung so ins Kantable umformend. Diese 1. Durchführung erweist sich in besonders starker Ausprägung als variierte Exposition. Nach der variierten Fortspinnung der Flöten holt das Tutti in Takt 29—31 die ursprüngliche Gestalt nach; dann folgt der Epilog, vom Cembalo sequenzierend weitergesponnen. Daß die Variation der Thesıs mit der Epilogsequenzierung des Cembalo noch nicht zum Abschluß kommt, ist aus harmonischen Gründen zu erklären: die bisher vorenthaltene Tonikaparallele verlangt nach ihrem Geltungsbereich und erhält sie in den Takten 35—42 durch variierte Wiederholung von Vorderesatz und Fortspinnung der Thesıs. Jetzt setzt, mit Takt 42, erneut die Antithesıs ein und erhält eine starke Bereicherung durch Zurückkommen auf die variierte Thesıs, so daß sich für die 1. Durchführung eine Dreiteiligkeit ergibt: 1. Thesısvariation Takt 19—42, 2. Antithesısvariation Takt 42—49, 3. Wiederaufnahme und erneute Umgestaltung der Thesısvariation Takt 49—71.

Die 2. Durchführung nach dem episodenhaften Mittelteil bildet wieder eine Variation der Exposition (Takt 101—121). Nach Zitierung des Vorderesatzes erscheint die Fortspinnung in einer interessanten neuen Gestalt. Die melodische Kontur ganz aufgebend, wird nur das Gleitende, Labile der Harmonik beibehalten. Nach einer neunmaligen Aufeinanderfolge von Septimenakkorden mit Sequenzierung eines neuen Motivs in konzertierender Violine und Flöte (Takt 103—105) schließt sich eine Gruppe von Sextakkorden mit jedesmaligem Septimenvorhalt an, deren Zusammenhang mit der Fortspinnung der Thesıs offensichtlich ist. Zur Veranschaulichung stellen wir die Fortspinnung in ursprünglicher Gestalt und ihre Variation untereinander:

Bach, 5. Brandenb. Konzert.

Bach, 5. Brandenb. Konzert.

Mit Takt 110 setzt die Antithesis — bereits wieder in der Tonika — ein. Auffallend ist die metrische Verschiebung um einen Halbtakt, eine Mehrdeutigkeit, deren sich neben Bach auch andere italienische und deutsche Konzertkomponisten bedienen, so z. B. Corelli, Telemann, Pisendel, Zelenka. Bach macht von der metrischen Verschiebung auch im Tripelkonzert a-moll Gebrauch. Im ersten Satz erscheint der Vordersatz der Theses, sich mit dem vorangegangenen Epilog verschränkend, in Takt 41 metrisch verschoben (in ähnlicher Weise auch Takt 73—74).

Doch kehren wir zum 5. Br. K. zurück. Mit Takt 121 beginnt die Scheinreprise. Interessant ist das wechselvolle Spiel, das Bach mit dem Epilog der Theses in den Takten 125—136 treibt. Der Epilog besteht aus der unmittelbaren Folge von Dominant der Subdominant und Tonika; durch Ausfall der Subdominant wird eine direkte Aufeinanderfolge von *c* und *cis* im Abstand eines Viertelwertes bewirkt (vgl. Takt 7). Diese chromatische Rückung verlegt Bach jetzt, in Takt 125—126, in den Bass; sie wirkt weiter bis zum Takt 131, so daß ein seltsames Schillern und Schwanken der harmonischen Funktionen entsteht, gleichsam als sammelten sich hier die Kräfte zur großen Steigerung im Cembalo, die in Takt 139 einsetzt und in der Solokadenz gipfelt. (In ähnlicher Weise finden sich diese chromatischen Rückungen auch schon Takt 61—76. Hier leiten sie zu dem episodenhaften Mittelteil über.)

Im 6. Br. K. kann kaum von einer thematischen Variation gesprochen werden. Der polyphone Stil, die kanonische Stimmführung, in der die Stärke dieses Satzes liegt, ist mit einer Variations-technik, die die melodische Linie verändert und auflöst, nicht vereinbar. Die mannigfaltigen Möglichkeiten der thematischen Einsatzfolge, die Stimmvertauschung und die monodisierte Thematik geben dem Satz Abwechslung genug, so daß das Fehlen einer thematischen Variationsarbeit nicht als Mangel empfunden wird.

c) Kontrapunktische Komplikationen.

Bisher galt unsere Aufmerksamkeit der einzelnen Linie, als Träger der thematischen Entwicklung in Form der Themenwanderung und der thematischen Variation. Wir wollen uns jetzt den Beziehungen zuwenden, in die die einzelnen Stimmen zueinander treten. Die völlige Gleichberechtigung aller Stimmen, die Fähigkeit jeder Stimme, Träger des thematischen Geschehens zu sein, geben Bachs Brandenburgischen Konzerten eine starke Hinneigung zur polyphonen Satztechnik, zu einer Synthese des harmonischen und polyphonen Gestaltungsprinzips.

Die kontrapunktischen Komplikationsbildungen dienen Bach wesentlich als Steigerungsmittel. Zwar gehören zu ihnen auch schon die Engführungstechnik in der Exposition des 1. und die strenge Kanonik in der des 6. Br. K., doch wendet Bach Konfliktbildungen

dieser und ähnlicher Art vor allem in den Durchführungen an. Hat er in der Stimmvertauschungs- und Variationstechnik das thematische Material sukzessiv auseinandergefaltet und ausgewertet, so erprobt er hier die thematischen Kräfte im Simultanen, in den Spannungen, die Engführung und Verknüpfung verschiedener thematischer Teile hervorrufen.

Die Faktur der Exposition ist entscheidend für die Art der Komplikationsbildungen in den Durchführungen. Das 1. Br. K., dessen Antithesis ganz von der Engführung beherrscht wird, läßt keine weitere Steigerung dieser Technik in den Durchführungen zu; die thematische Entwicklung liegt auf dem Gebiet der Variation. Das 2. Br. K., das sich durch Leichtverständlichkeit und Einfachheit des Aufbaus auszeichnet, verzichtet bis auf zweimalige Engführung auf kontrapunktische Künste. Gegen Ende der 2. Durchführung, in den Takten 88—89 und 94—95, erscheint der Vorderatz der Thesis in Engführung, das erstemal zwischen Fäßen und Trompete, das zweitemal zwischen Flöte und Violine conc. einerseits und Trompete und Oboe andererseits. Das Affordliche des Themas paralyisiert jedoch die Spannungswirkung, die die Engführung eines „linearen“ Themas mit sich zu bringen pflegt, so daß der harmonische Charakter dieses Satzes trotz der Engführungen gewahrt bleibt.

Ganz allgemein darf gesagt werden, daß die thematische Engführung dem Wesen des Konzerts nicht so entspricht wie dem der Fuge. Ein affordliches Thema erleichtert zwar die Engführung, verzichtet aber zugleich den besonderen Reiz dieser Technik, die eben in dem Ineinandergreifen zweier melodischer Linienzüge liegt. So nimmt es denn nicht wunder, wenn Bach fast nur die thematischen Abschnitte engführt, die nicht affordlich sind, sondern sich in stufenweisen Intervallen fortbewegen, also die Fortspinnungen und teilweise auch die solistischen Gegensätze, wie — was die letzteren anbetrifft — z. B. im 4. Br. K. die Soli der Flöten Takt 157 und der konzertierenden Violine mit den in Engführung imitierenden Ripien-Violinen Takt 235 ff. Das Besondere der kontrapunktischen Konfliktbildungen in den Brandenburgischen Konzerten liegt in der Zusammenkoppelung zweier Themen oder Thementeile.

Nach Einsatz der Antithesis pflegt Bach gern noch einmal auf den Vorderatz der Thesis zurückzugreifen; die Thesis will gleichsam

ihr Machtbereich noch nicht ganz an die Antithesis abtreten. So ergreift z. B. die Thesis im 5. Br. K. nach Einsatz der Antithesis in Takt 10—11 mit nochmaliger — unvollständiger — Zitierung des Vorderatzes unter halbtaktiger metrischer Verschiebung das Wort. Das Solo-Cembalo paßt sich hier dem Tutti an, kehrt dann zur Eigenmelodik zurück, um später in Takt 13 nochmals durch das Tutti, das jetzt den zweiten Teil des Vorderatzes bringt, unterbrochen zu werden. In ähnlicher Weise wird der Themenvorderatz in der Antithesis des 4. Br. K. Takt 89—90 wieder aufgenommen, nur daß hier Tutti und Soli ganz zusammenfallen. (Im 2. Br. K. kommt die Thesis nach Einsatz der Antithesis durch den regelmäßigen Wechsel von Solo und Tutti zur Geltung.)

Ein Fall, daß sich das Solothema von der Wiederaufnahme des Tutti-themas nicht „verdrängen“ läßt, kommt in den Brandenburgischen Konzerten nicht vor. Die kontrapunktische Verkopplung von Thesis- und Antithesisvorderatz erfordert eben eine besondere Eignung, die nur selten vorhanden ist. So zeigt sich z. B. Tutti- und Solothemenvorderatz des Klavierkonzerts E-dur, 1. Satz, für diese Verknüpfung fähig. Takt 18 ff. bringt Bach die Themenkomplikation:

Bach, Klavierkonzert E-dur.

19

The musical score is presented in two systems. Each system contains three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 2/4. A box containing the number '19' is placed above the first measure of the first system. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, illustrating the intricate counterpoint between the different parts.

Die Möglichkeit der Kontrapunktierung zweier Themen ist besonders in den Fällen vorhanden, in denen das eine Thema ausgesprochen affordlich, das andere stufenweis melodisch ist.

Dieser Gegensatz affordlicher und stufenweis fortschreitender Melodik, der sich in den Brandenburgischen Konzerten zwischen Themenvordersatz von Thesiss und Antithesis außer im 1. und 2. Br. K. nicht findet, ist jedoch in ausgeprägter Weise zwischen Vordersatz und Fortspinnung vorhanden, und so ist es verständlich, daß Bach diese beiden Thementheile in kontrapunktischer Verknüpfung bringt.

Im 3. Br. K. verkoppelt Bach Vordersatz und Fortspinnung der Thesis mehrere Male miteinander, zuerst Takt 31 ff., mit Variation der Fortspinnung:

Bach, 3. Brandenb. Konzert.

31

Die Fortspinnung, die in der Exposition vom Violinchor unisono vorgetragen wurde, wird jetzt ausharmonisiert, so daß der dreistimmigen Klanggruppe der Fortspinnung das Unisono des Vordersatzes entgegensteht. Dieses nachträgliche Ausharmonisieren eines Thementheiles bedarf noch einiger Erörterung. In allen Brandenburgischen Konzerten läßt sich ein Anwachsen der harmonischen Fülle im Verlauf der Satzentwicklung feststellen. Die melodische Entwicklung ist gleichsam einer harmonischen Kohäsionskraft unterworfen, einer affordlichen Auskristallisierung, die mit Vorliebe in Form des Sextakkordes auftritt. Aus den zahlreichen Fällen dieser Art seien die Sextakkordfolgen im 4. Br. K. Takt 240 und 256 herausgegriffen, wo die konzertierende Violine von den Ripien-Violinen im Sexten- und Quartabstand begleitet wird.

Zu einem „Kontrapunkt der Harmonien“ wird diese Technik der Ausharmonisierung, wenn Bach zwei Affordgruppen gegeneinanderführt, so im 3. Br. K. Takt 40 ff.:

Bach, 3. Brandenb. Konzert.

40

Es entstehen auf diese Weise Dissonanzen von unerhörter Farbigkeit und Intensität, von geradezu impressionistischer Wirkung. Freilich ergeben sich diese Dissonanzen sekundär aus der kontrapunktischen Stimmführung zweier Linien, die beide zu Harmonien erweitert sind; die Farbe ist nicht Selbstzweck im impressionistischen Sinn. Beispiele für einen solchen Kontrapunkt der Harmonien finden sich im 3. Br. K., das in seiner ganzen Faktur einen Vorstoß in symphonisches Neuland genannt werden muß, besonders zahlreich. Man beachte etwa die rücksichtslose Gegenbewegung der Stimmen in der Schlußkadenz des Satzes:

Bach, 3. Brandenb. Konzert.

135

stimme setzt, führt er die Linien selbständig, unter Nichtachtung der harmonischen Härten, die auf diese Weise entstehen. So kommt es häufig zu herben Dissonanzen zwischen Baß und Oberstimmen, z. B. im 1. Br. K. Takt 31 zwischen dem h" des Soprans und dem b des Basses, im weiteren auch im 6. Br. K. Takt 108, in dem die begleitende zweite Gambe das „Urmotiv“ der Brandenburgischen Konzerte, den Sekundwechselfschlag, mit dem Leitton cis' bringt, zu dem das c" der zweiten Bratsche auf dem sechsten Sechzehntel den Querstand bildet.

Die Mittelsätze.

Die Antithetik von Ruhe und Bewegung, Tutti und Solo der Vivaldischen Konzertform, die Bach in den ersten Sätzen seiner Brandenburgischen Konzerte in unvergleichlicher Weise verinnerlicht und vertieft, beherrscht auch einen großen Teil seiner langsamen Konzertsätze — freilich in einer von der der Eröffnungssätze abweichenden Art; der sukzessive Gegensatz wird zu einem simultanen: das statische, ruhende Element übernimmt der Baß in Form einer ostinaten Phrasenwiederholung, das labile, bewegte die Melodiestimme. Am reinsten kommt dieser Gegensatz im Adagio des „Italienischen Konzerts“ zur Auswirkung, in dem sich über dem mit unerschütterlicher Ruhe dahinschreitenden Ostinato die Oberstimme in einer frei schweifenden, reich kolorierten Melodie entfaltet; ähnlich sind die Mittelsätze der beiden Soloviolinekonzerte, des Klavierkonzerts d-moll (für das freilich Bach nur als Bearbeiter in Frage kommt), des Konzerts für 3 Klaviere C-dur und der beiden Doppelkonzerte für 2 Violinen d-moll und Violine und Oboe c-moll gebaut.

In den Brandenburgischen Konzerten kommt die Ostinatotechnik im 1., 2. und 6. Konzert zur Anwendung. Im Adagio des 1. Br. K. fehlt zwar ein eigentliches Ostinathema, aber das rein affordliche, „platte“ Akkompagnement erfüllt doch die statische, ruhende Funktion des Ostinato, über bzw. unter dem sich die Melodie entwickelt, nacheinander von 1. Oboe, Violino piccolo, Baß und in kanonischer Führung von den beiden Diskantinstrumenten vortragen. Die lastende Schwere des akkompagnierenden Ensembles

wird Takt 9 ff. zeitweilig durch den für die Brandenburgischen Konzerte so typischen Sekundwechselschlag mit Harmonisierung vorwiegend in Sextakkorden gemildert; in den Takten 9—10, 20—21, 31—32 entstehen äußerst kräftige Dissonanzen, z. B. in den Takten 9 und 10 der Zusammenklang von *as* und *a'*:

Bach, 1. Brandenb. Konzert.

Im großfolosen Andante des 2. Br. K., das mit seinen schwachtenden Seufzervorhalten ganz auf den sentimentalcn Affekt der Kokokozeit gestimmt ist und aufs schärfste zu dem schwermütigen *de profundis* des Adagio im 1. Br. K. kontrastiert, gliedert sich der „gehende Baß“ in 5 Perioden, die an Ausdehnung ungleich sind und auch in der melodischen Kontur voneinander abweichen, deren Ostinatocharakter jedoch durch die gleichförmige Bewegung und die sich entsprechenden Kadenzklauseln gewahrt bleibt.

Das Adagio des 6. Br. K. ist ein hymnenartiger Satz im $\frac{3}{2}$ -Takt der Corelli-Händelschen Prägung. Höchste interessant ist nun, wie Bach den traditionellen Satztypus seiner persönlichen Gestaltungsweise unterwirft. Über einer sechsmal angeführten, von Violine und Cembalo vorgetragenen Ostinatoperiode und dem den Ostinato in Viertelbewegung auflösenden Violoncell werden die beiden Bratschen in strenger Kanonik geführt.

Die punktierte Rhythmik des im Charakter einer feierlichen *Marcia funebre* gehaltenen *Affettuoso* des 5. Br. K. könnte allenfalls als ein ostinates Element bezeichnet werden, aber sie gibt auch dem Zwiegesang von Flöte und Violine sein besonderes Gepräge, so daß es zu keinem Bewegungsgegensatz kommt.

Von der für das „Concerto“ obligatorischen Dreisäßigkeit (als

Mindest- und zugleich Normzahl) weicht Bach nur ein einziges Mal ab: im 3. Br. K. setzt er an Stelle des langsamen Mittelsatzes eine lediglich zwischen den beiden schnellen Sätzen vermittelnde Dominantklausel, eine Auslassung, die ihre Erklärung in der unfonktionsmäßigen Faktur dieser Komposition findet¹⁾. Zwar betitelt Bach den ersten Satz auch in der durch Hinzufügung von 2 Hörnern und 3 Oboen bereicherten Fassung als Einleitung zur Kantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“ Concerto — im Gegensatz zum 1. Br. K., dessen erster Satz Bach als Einleitung zur Kantate „Falsche Welt, ich trau dir nicht“ mit der Überschrift „Sinfonia“ verwendet und der gekürzten Partiturabschrift des Konzerts vom Jahre 1760, in der er ebenfalls als Sinfonia bezeichnet wird (vgl. B.G. XXXI) —, jedoch fehlt den beiden Sätzen der antithetische, spezifisch konzertmäßige Gegensatz. In der zeitgenössischen Symphonie nun ist es keine Seltenheit, daß auf einen selbständigen Mittelsatz verzichtet wird. Während im Concerto der Mittelsatz sehr häufig dazu dient, die Solisten, die in den Eckätzen mit dem Tuttiensemble konzertieren, allein, ohne Grosso oder mit rein akkompagnierender Funktion desselben, zu Worte kommen zu lassen, hat er in der Symphonie meist nur Überleitungscharakter — definiert Mattheson doch sogar die Symphonie unter Nichtbeachtung dieses kurzen, überleitenden Mittelsatzes als eine Folge zweier Allegrosätze: „Gewöhnlich bestehen die Symphonien aus einem brillanten und majestätischen ersten Satz und einem lustigen, menuettgleichen zweiten Satz²⁾.“

1) In einem, in der *AMZ.*, 58. Jahrg. No. 42 erschienenen Artikel („Zu Bachs 3. sogenannten Brandenburgischen Konzert“) stellt W. Altmann die Bedeutung der Adagio-Dominantklausel zur Diskussion. Er weist auf einen Brief Joachims an Stockhausen vom Jahr 1864 hin, in dem Joachim seine Ansicht über die nach seiner Meinung notwendige Einschlebung eines langsamen Bachschen Konzertsatzes äußert: „Den C-dur-Adagio-Satz aus dem Violinkonzert in a einzuschalten, halte ich unter den obwaltenden Umständen erlaubt. Ein Ruhepunkt zwischen erstem und letztem Satz ist geboten“.

2) J. Mattheson: „Das neueröffnete Orchester“, S. 177.

Die Finalsätze.

Der Bivaldische Konzertschlusssatz pflegt im Verhältnis zum Eröffnungssatz „leichteres Gewicht“ zu haben, in jeder Beziehung einfacher, unkomplizierter gearbeitet zu sein. Bach macht zwar auch einen Unterschied in bezug auf die Art der Satztechnik, jedoch ist seinem strengen Formwillen die Manier mancher deutscher Concerto grosso-Komponisten seiner Zeit ungemäß, den Schlusssatz als einen flüchtigen Kehraus zu schreiben. In den Brandenburgischen Konzerten gibt ihm der Gegensatz Grosso — Concertino die Anregung, den Schlusssatz durchaus streng zu gestalten: er wendet in den drei chorisch-solistischen Konzerten, dem 2., 4. und 5. die Fugenform an und setzt so den Eröffnungssätzen etwas ganz Neues, Gleichwertiges entgegen. Einfacherer Faktur sind die Schlusssätze der drei anderen Konzerte, der des 1. Br. K. im Charakter eines Finalrondo mit kontrastierendem Mittelteil, des 3. als zweiteiliger „Sonaten“-Satz und des 6. als einer regelrechten Gigue. Die Thematik, die später genauer zu besprechen sein wird, erweist sich als typisch konzertmäßig in der Weise, wie sie Quanz für den Schlusssatz fordert: „Die Passagen müssen leicht seyn, damit man nicht an der Geschwindigkeit gehindert werde. Mit den Passagen im ersten Satz aber dürfen sie keine Ähnlichkeit haben. Z. E. wenn die im ersten Satze aus gebrochenen oder harpegierten Noten bestehen, so können die im letzten Satz stufenweis gehen, oder rollend seyn“¹⁾ („Versuch einer Anweisung . . .“, XVIII, § 33).

Auch die harmonische Struktur und die großformale Anlage der Schlusssätze weisen wesentliche Abweichungen — in Richtung einer größeren Einfachheit — von den ersten Sätzen auf. Die grö-

¹⁾ Diese „rollende“ Thematik finden wir bei Bach besonders stark ausgeprägt in den Schlusssätzen des Konzerts für 3 Klaviere C-dur:



und des „Italienischen Konzerts“:



here Simplizität der Harmonik liegt in einer Verkleinerung des Aktionsradius: die Subdominantregion ist nur mit einer Stufe, meist der Subdominant, vertreten, die Dominantregion beschränkt sich in der Regel auf die Dominant selbst. Daneben behält natürlich die Tonikaparallele ihre Geltung, die Bach als Spiegelbild, als Komplement des harmonischen Dualismus Dur—Moll nie ausfallen läßt.

Gelegentliche Abweichungen von dieser Anordnung lassen sich aus dem jedesmaligen Sonderfall erklären. Im dritten Satz des 1. Br. K. setzt Bach kurz vor der Reprise, Takt 77 ff., die Subdominantparallele statt der üblichen Subdominant, offensichtlich der formalen Anlage des Satzes zuliebe. Der Satz hat einen kontrastierenden Mittelteil, der in der Tonikaparallele beginnt (Takt 40), also in Moll. Bach möchte nun den Mittelteil nicht nur im Melodischen, sondern auch im Harmonischen, nämlich durch das herrschende Moll, in einen Kontrast zu den Außenteilen setzen. So ersetzt er die Subdominant durch ihre Parallele und wahrt auf diese Weise den Mollcharakter des Mittelteils.

Im dritten Satz des 2. Br. K. berührt er für kurze Zeit (Takt 72 ff.) die Dominantparallele, beschränkt dafür die Subdominantregion auf die einmalige Zitierung des Themas (Takt 107 ff.), so daß trotz dieser harmonischen Bereicherung der Schwerpunkt der harmonischen Entwicklung im Tonika-Dominantwechsel liegt.

Im Schlusssatz des 4. Br. K. wird zwar neben der Subdominant auch ihre Parallele berührt, aber das geschieht so „en passant“ und innerhalb einer unthematischen Soloepisode (Takt 101), daß sie als selbständiger Faktor im harmonischen Aufbau keine Rolle spielt.

In den Schlusssätzen des 5. und 6. Br. K. verzichtet Bach ganz auf die Subdominantregion. Beide dreiteilig angelegt, läßt er die Mittelteile zum Dur der Außenteile kontrastieren, gibt jedoch dem Mittelteil des 6. Br. K. als Ersatz einen Anhang in der Dominantparallele (Takt 58—65). Ohne Übergang folgt die Reprise, so daß d-moll und B-dur direkt aufeinanderstoßen. Wir haben bereits in den ersten Sätzen des 2., 3. und 4. Br. K. gesehen, daß Bach diesen Subitoeinsatz der Reprise bzw. der Scheinreprise nach dem Moll der Medianten liebt. Bach, der im großen und ganzen die spannende Vorbereitung des Wiedereintritts der Tonika dem unvermittelten

Repriseneinsatz vorzieht, macht, wie gesagt, in den Brandenburgischen Konzerten häufig Ausnahmen von dieser Regel.

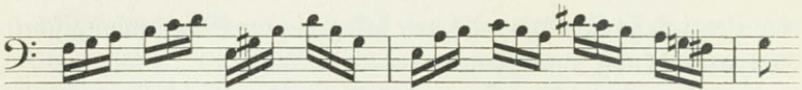
Am überraschendsten, abruptesten ist der Repriseneinsatz des dritten Satzes im 5. Br. K. Hier kadenziiert der Mittelteil in Takt 232 in die Tonikaparallele. Bach läßt dem Akkord der Tonikaparallele eine Generalpause folgen und setzt dann im nächsten Takt mit dem Tonikaakkord der Reprise ein; es fehlt also hier jegliche Überbrückung der Päsür, deren sich Bach in der Regel, gemäß seinem Streben, einen ununterbrochenen Fluß des Tonsatzes herzustellen, bedient.

In die nähere Besprechung der einzelnen Schlusssätze eintretend, wollen wir uns zuerst den drei Konzertsfugen zuwenden. Fuge und Konzert sind „zwei Kulturen der Musik“, die einander im Grunde ihres Wesens ausschließen. Die Antithetik des Konzerts, der Gegensatz einer akkordlichen Theses und einer melodisch bewegten Antithesis ist mit dem linearen Imitationsstil der Fuge unvereinbar. Wird trotzdem eine Vereinigung beider Gestaltungsprinzipien versucht, so ist eine Beeinträchtigung des typisch Fugenmäßigen wie des typisch Konzertmäßigen unvermeidlich, womit natürlich nicht gesagt werden soll, daß eine solche Synthese als eine Zwitterbildung von geringerem Wert einzuschätzen ist. Gerade Bachs Beiträge zu dieser Gattung zeigen, wie es möglich ist, beide Formen zu einer neuen, künstlerischen Einheit zu verschmelzen.

Der Name Konzertsfuge besagt schon, daß die Fugenform das Primäre ist und das Konzertprinzip, nicht die Konzertform ihr organisch eingliedert wird; jedoch hat Bach in einem Werk den eigenartigen Versuch gemacht, Konzertform und Fugenform miteinander zu verschmelzen: gemeint ist das Tripelkonzert a-moll für Cembalo, Flöte und Violine, das, wie bekannt, eine Umgestaltung des Präludiums und der Fuge a-moll für Klavier ist. Daß Bach gerade diese Komposition zur konzertmäßigen Umarbeitung ausgewählt hat, liegt in ihrer eigenartigen Faktur. Das Thema der Fuge ist komplexiv, es besteht aus einem akkordlichen, eintaktigen Vorder- und einer dreitaktigen Fortspinnung in vorwiegend sekundweisen Fortschreitungen:

Bach, Klaviersfuge, a-moll.





Zwar wird das Thema regelrecht imitiert, aber die unfugenmäßige Melodiebildung verhindert die lineare Fortführung im Gefährten; es wird nicht fugenmäßig zum Thema kontrapunktiert, sondern die jeweils nicht thematischen Stimmen haben harmoniefüllende Begleitfunktion, die sich auch dadurch bemerkbar macht, daß Bach die reale Dreistimmigkeit zeitweilig zur vierstimmigen Harmonie ergänzt, andererseits den Satz wieder auf zwei Stimmen reduziert.

Dieser „Quasifugensstil“ mag Bach zur konzertmäßigen Umarbeitung veranlaßt haben. Erst die Konzertbearbeitung gibt der Fuge ihr wahres Gesicht, die Erfüllung ihrer Bestimmung, desgleichen dem Präludium, dessen virtuose Steigerungstechnik nach dem Tuttigegensatz verlangt. Bach verfährt nun so, daß er sowohl im Präludium als auch in der Fuge dem Cembalo-Solo eine „Thesis“, ein Tutti voranschickt und im Verlauf der Satzentwicklung ritornellartig wiederkehren läßt, zugleich die hauptsächlich das Tutti verstärkende Flöte und Violine gelegentlich solistisch führend.

Während die Thesis des ersten Satzes den Vorderatz des Präludiums unverändert übernimmt und nur die Fortspinnung selbstständig gestaltet ist, eröffnet Bach den Schlusatz mit einem Tutti, das auf den ersten Blick oder vielmehr auf das erste Hören etwas thematisch Neues zu bringen scheint. Eine nähere Untersuchung ergibt jedoch, daß das Tuttiethema eine Variation des Solothemas ist; die Spitzentöne des Fugenthemas ergeben das Thema des Tutti. Zugleich setzen im 2. Takt kontrapunktierende Begleitstimmen in Synkopenbindungen ein, die in der Konzertfassung der Fugenthemenfortspinnung zugefügt werden, so daß sich die Thesis als strenge Variation des Fugenthemas ergibt.

Die zur Fortspinnung kontrapunktierenden Stimmen haben zwar harmoniefüllende Aufgabe, zugleich aber wird in den Oberstimmen das Thema in Engführung und Vergrößerung gebracht! Die Satztechnik dieser Thesis ist bewundernswert: das Tutti entpuppt sich als eine Fugenerposition, die genau dem Cembalo-Solo

entspricht. Im 5. Takt beantworten konzertierende Violine und Flöte das Thema in der Dominant; der Kontrapunkt der 1. Violine wird an die Fäße abgegeben und ergibt in seinen Spitzentönen das Thema wiederum in der Vergrößerung. Die dritte Themenzitierung in der Tonika fällt der 1. Violine zu, während die Themenvergrößerung an Flöte und konzertierende Violine übergeht und die Fäße den Kontrapunkt der 2. Violine übernehmen. Es folgt Takt 15 ff. ein Epilog, der den Vordersatz des Themas frei verarbeitet, zugleich nochmals eine Engführung zwischen 1. Violine einerseits und Flöte und konzertierender Violine andererseits bringend. Man beachte die intensiven Vorhaltswirkungen mit abspringender Wechselnote im Epilog, eine Stileigentümlichkeit Corellis und seiner Schule, wie denn überhaupt dieses Konzert manche wesensverwandte Züge mit dem Instrumentalstil der Epoche Corellis hat. Es fehlt diesem Tutti ganz das Statische, Harmonische, — Eigenschaften, die wir von der Konzertthese sonst zu erwarten haben; ein Gleiten, ein ruheloser Fluß geht durch die These bis zum Einsatz des Cembalo-Solos.

Doch kehren wir zu den Brandenburgischen Konzerten zurück. Die drei Konzertsfugen sind wesentlich anders geartet als der Schlusssatz des Tripelkonzerts. Hier haben wir nicht ein Nebeneinander von solistischer Themendurchführung und ritornellartigem Tutti, vielmehr ist die Grundlage die normale Fugenstruktur, die nur durch die Instrumentation Tutti-Solo und die Einschaltung konzertierender Episoden ihr besonderes Gesicht erhält. In welchem Verhältnis stehen nun die Durchführungen und Zwischenspiele der Fuge zum Concertino und Grosso?

In seinen Orgelfugen pflegt Bach die Zwischenspiele, als den Durchführungen gegenüber weniger wichtig, dynamisch durch Manualwechsel zurücktreten zu lassen. Entsprechend dieser Praxis werden im Schlusssatz des 4. Br. K. die Durchführungen vom Tutti vorgetragen, während die Zwischenspiele sowohl vom Tutti als auch vom Concertino ausgeführt werden. Demgegenüber steht die Art Corellis, der aber auch noch Bivaldi huldigt, die Durchführungen ins Concertino zu verlegen und die Zwischenspiele in erster Linie vom Tutti ausführen zu lassen. Bei Corelli ist allerdings der Terminus Zwischen spiel kaum gerechtfertigt, denn diese unthematischen

Bildungen sind bei ihm ja nicht kurze, von Durchführung zu Durchführung vermittelnde Episoden, sondern in ihnen liegt das Schwergewicht der Satzentwicklung. Für die Jugenkomponisten der Zeit Corellis steht nicht die thematische Durchführung, sondern die freie Fortspinnung hinsichtlich der Wichtigkeit an erster Stelle. Diese überwiegende Bedeutung der Fortspinnungskomplexe gegenüber der Durchführungstechnik entspricht dem künstlerischen Empfinden des Komponisten jener Zeit, der von der Geschlossenheit der Themenimitation immer wieder mit ruhelosen, gleitenden Fortspinnungsbildungen gleichsam in die Unendlichkeit des Raumes strebt.

Bach hingegen stellt das Thematische in den Vordergrund. Die weit ausge dehnten, die Imitationstechnik überwuchernden Fortspinnungskomplexe Corellis werden zu „Zwischenspielen“ mit überleitender Bedeutung degradiert. Trotzdem wendet er Corellis Technik an: im Schlußsatz des 2. Br. K. übergibt er die Durchführungen dem Concertino, die Zwischenspiele teils ebenfalls den Solisten, teils dem Tutti. Freilich übernimmt er nur Corellis Instrumentation, denn das Thematische überwiegt bei weitem die freien Zwischenspielbildungen.

Einen dritten Weg schlägt Bach im Schlußsatz des 5. Br. K. ein: hier beginnt nach Art der französischen Ouvertüre die erste Durchführung alias Exposition im Concertino und greift dann Takt 29 ff. auf das Grosso über, so daß Concertino und Grosso in gleicher Weise an der thematischen Durchführungsarbeit beteiligt sind.

Im Schlußsatz des 2. Br. K. zitiert zwar der Baß zweimal (Takt 72 ff. und 119 ff.) das Thema, im übrigen aber bleibt die Begleitfunktion des Grosso gewahrt. Zudem gehört sinngemäß der durch Violoncell und Cembalo gebildete Baß zum Concertino als Fundament, das als Stützbass gleich zu Beginn des Satzes in Funktion tritt.

Bemerkenswert ist, wie Bach das Grosso-Concertinoverhältnis in den Schlußsätzen des 2. und 4. Br. K. im Vergleich zu den ersten Sätzen umkehrt: während der erste Satz des 2. Br. K. sein Schwergewicht zuerst im Tutti hat und danach dem Gesamtensemble das Concertino entgegenstellt, degradiert Bach das Grosso im Schluß-

satz zur Rolle des Akkompagnato, hingegen läßt er den Schlußsatz des 4. Br. K. dadurch zum ersten Satz kontrastieren, indem er die Durchführungen ins Grosso verlegt, das im ersten Satz rein begleitende Funktion hatte.

Im 5. Br. K. ist das Grosso-Concertinoverhältnis im ersten und dritten Satz analog: beide Klanggruppen sind gleich wichtig für die Teilnahme an der thematischen Entwicklung. Auch der großformale Aufbau entspricht hier im Schlußsatz dem ersten; beide Sätze besitzen die dreiteilige Anlage mit kontrastierendem Mittelteil.

Der Schlußsatz des 5. Br. K. ist nur bedingt als Fuge anzusprechen. Die übervollständige Exposition reicht bis Takt 79; Takt 233 ff. wird sie notengetreu als Reprise wiederholt. In die Mitte setzt Bach die große Kontrastepisode, deren „Cantabile“-Thema aus dem Fugenthema gewonnen ist und mit dem Triolenkontrapunkt des Gefährten begleitet wird. Dieses Kontrastthema verdient besondere Beachtung. Bach erzielt die lyrisch-kantabile Wirkung durch die die Bewegung hemmende halbe Note des zweiten Taktes — ein Verharren auf einem Ton mit Hinüberbindung in den nächsten Takt, dessen sich Bach nur dann bedient, wenn es sich um einen ausgesprochen kantablen Kontrastgedanken handelt. Der harmonische Stillstand, die achtmalige Wiederholung des Grundtons der Tonikaparallele, über dem die Begleitfigur des Cembalo und der 1. Violine eine wellenartige Bewegung ausführt, unterstützen die Kantabilität und entsprechen darin ganz dem episodenhaften Mittelteil des ersten Satzes. Das Cantabile-Thema wandert später von einer Stimme in die andere; dazwischen finden sich Anführungen des Fugenthemas (Takt 163 ff. sogar in Engführung), so daß, kommt es auch nicht zu einer geschlossenen Durchführung, doch der Zusammenhang mit der Exposition gewahrt ist.

Sachtechnisch und formal am kompliziertesten unter den drei Konzertsätzen der Brandenburgischen Konzerte ist bei weitem der Schlußsatz des 4. Br. K.

Die Analyse ergibt folgende Gliederung:

Exposition, übervollständig und mit Zwischenspielen	Takt	1—83
1. Zwischenspiel nach Expositionschluß	„	83—127
1. Durchführung	Takt	127—139, 2. Zwischenspiel
2. Durchführung	„	139—175
	„	175—189, Reprise
	„	189—244

Im siebenstimmigen Ensemble gehen Violoncell mit Violine und Cembalo im Unifono. Ebenso fallen die Stimmen von konzertierender Violine und 1. Ripienvioline zusammen — soweit die konzertierende Violine nicht solistisch hervortritt —, so daß das Ensemble auf eine reale Fünfstimmigkeit reduziert wird. Der Reichtum, die Vielseitigkeit dieser Konzertsfuge liegt in den Zwischenspielformen. Unthematischen Zwischenspielen im Tutti und Concertino stehen Concertinoepisoden gegenüber (teils ohne ContinuoBegleitung!), die das Thema sowohl in Engführung mit zweitaktigem Abstand (Takt 44 ff.) als auch diminuiert im Abstand eines halben Taktes (Takt 159 ff.) bringen. Auch im Tutti bilden sich derartige Konfliktbildungen. So erscheint das Thema Takt 195 in Engführung mit zweitaktigem Abstand zwischen den beiden Flöten. In den Takten 79—83 kontrapunktiert Bach zu den ersten zwei Takten des in der konzertierenden Violine liegenden Themas mit dem zweiten Thementeil. Eine weitere Bereicherung erfährt der Satz durch Sequenzierung der ersten Themenhälfte mit virtuosen Spielfiguren der konzertierenden Violine (Takt 105 ff.). Rhythmische Feinheiten finden sich zahlreich, so etwa, wenn das freie Spiel mit der ersten Themenhälfte in Takt 152—156, das von den Flöten ausgeführt wird, kurz vor Satzschluß (Takt 229) auf das Gesamtensemble übergreift. Die mächtig dahinstürmende Bewegung wird dann urplötzlich gehemmt. Gleich einem Reiter, der sein in vollem Lauf befindliches Pferd mit einem Ruck zum Stehen bringt, stellt Bach hier die Bewegung übergangslos ab, eine Gestaltungsfreiheit von subjektiver Kraft, die er sich nur im Konzert, der weniger strengen, weniger „linearen“ Form gestattet.

Die Fuge des 2. Konzerts ist getreu dem Gesamtcharakter dieser Komposition leicht und unkompliziert gebaut. Die Exposition ist wieder übervollständig. Die Themenzitationen folgen nicht im regelmäßigen Wechsel Tonika—Dominant—Tonika: Takt 27 ff. wird das Thema mit Unterbrechung durch Zwischenspiele dreimal in der Dominant gebracht; nach einem kurzen Zwischenspiel Takt 63—65 setzt es ohne nochmalige Aufnahme der Tonika in der Paralleltönart ein, so daß wir genötigt sind, die Exposition von Takt 1—66 zu rechnen. Nach einem ausgedehnten Zwischenspiel Takt 80—107 und einer einmaligen Zitation des Themas in der Subdominant folgt

bereits Takt 167 die Reprise — ohne Vorbereitung durch die Dominant.

Zum Schluß noch einige Worte zu den Finalsätzen des 1. und 6. Br. K. 1). Beide weisen die Konzertform auf: einer aus Vordersatz, Fortspinnung und Epilog bestehenden Theses folgt die Antithesis, die mit keinem neuen Thema kontrastiert, sondern die Theses variierend wieder aufnimmt. Gleichgeartet zeigt sich auch der großformale, dreiteilige Aufbau. Nach der Exposition (1. Br. K. Takt 1 bis 40, die wie die des Schlusssatzes des 2. Br. K. auf der Dominant endigt; 6. Br. K. Takt 1—45) folgt ein kontrastierender Mittelteil in der Tonikaparallele, im 1. Br. K. durch freies Konzertieren der Quartgeige, Oboen und Hörner gebildet, bis das kurze Adagio Takt 82 bis 83 wie ein mahnendes Sammelnsignal das freie Spiel der konzertierenden Instrumente zum Abschluß bringt und zur Reprise (Takt 84—124) überleitet. (Die dem 1. Br. K. angehängten Suitensätze haben ganz den Charakter eines ad libitum und bedürfen keiner besonderen Erörterung.) Im 6. Br. K. wird der Mittelteil aus Spielfiguren und modulierendem Passagenwerk der beiden Bratschen mit Einschubung des Vordersatzes der Theses gebildet (Takt 45 bis 65); dann setzt, übergangslos, von der Medianten zur Tonika springend, die Reprise ein.

Bach hat als Concerto grosso-Komponist keine Schule gebildet. Nur wenige zeitgenössische Werke der Gattung zeigen sich in ihrer Faktur der Bachschen Gestaltungsweise verwandt und sind würdig, in einem Atem mit den Konzerten des Meisters genannt zu werden. Diese Tatsache erfährt einerseits in der von Bach abweichenden künstlerischen Gestimmung der deutschen Konzertkomponisten ihre Begründung, andererseits aus dem Umstand, daß Bachs Konzerte, die zu seinen Lebzeiten alle Manuskripte blieben, kaum einer größeren Öffentlichkeit bekannt wurden.

Über die Aufnahme, die Bachs Hauptkonzertwerk, die Brandenburgischen Konzerte, am Hof Christian Ludwigs von Brandenburg

1) In der Bachschen Kantate: „Vereinigte Zwietracht“ (1726) findet sich eine interessante Fassung des Finalsatzes vom 1. Br. K. für Chor und Orchester mit neuer Instrumentierung des Ensembles (vgl. B.G.A. XX).

gefunden hat, fehlen jegliche Nachrichten. Zwar besitzt die Staatsbibliothek Berlin eine stattliche Anzahl von Abschriften der Brandenburgischen Konzerte in Partitur und Stimmheften, jedoch dürfte ihre Anfertigung in die Zeit nach Bachs Tod fallen, eine Zeit, in der das Concerto grosso bereits „historisch“ geworden und durch die klassische Symphonie und Symphonie concertante verdrängt worden war.