

Die Besetzung des sechsten Brandenburgischen Konzerts¹

Die Besetzung des sechsten Brandenburgischen Konzerts ist sehr speziell und im Bereich der Instrumentalmusik wohl ein Unikat – von modernen Adaptionen einmal abgesehen.² Bach verlangt hier ausschließlich tiefe Streicher, nämlich zwei Bratschen, zwei Gamben, Violoncello und Violone, ergänzt durch das mit letzterem colla parte geführte Continuo-Cembalo. Dagegen verzichtet er auf führende Violinen, die in der Konzertmusik seiner Zeit, zumal der modernen italienischen, geradezu unabdingbar erscheinen. Deshalb war denn auch die Besetzung, die Malcolm Boyd „archaisch“ nennt,³ eines der Argumente für eine frühe chronologische Einordnung des Werkes.⁴ Andere Autoren versuchten, die Besetzung aus den Gegebenheiten der Köthener Hofkapelle zu erklären; mit Peter Schleuning bin ich der Meinung, daß dieser Ansatz wenig Überzeugungskraft hat.⁵

Während die chronologischen Implikationen der Besetzung in neuerer Zeit bezweifelt wurden, versuchen Michael Marissen⁶ und Peter Schleuning,⁷ in der Besetzung des Konzerts und der Gewichtung der einzelnen Instrumente Argumente für die von ihnen angenommene Semantik des ersten Satzes beziehungsweise des Konzerts zu finden. Marissen betont, daß die Bratschen im Ensemble des 18. Jahrhunderts üblicherweise eine untergeordnete Begleitfunktion zu erfüllen hatten, wohingegen die Gamben stets für anspruchsvolle solistische Aufgaben verwendet wurden. Während sich die Gambe seit der Renaissance zu einem aristokratischen Instrument entwickelt habe, assoziiere die Bratsche die Sphäre der Bier-Fiedler und des Lebens niedriger gesellschaftlicher Stände.⁸ Beide Funktionen sind in Bachs Konzert in ihr Gegenteil verkehrt: Die Bratschen nehmen die führende Rolle ein, während die Gamben zu relativ anspruchslosen Begleitaufgaben herangezogen

¹ Ich danke Martin Geck, Friedhelm Krummacher und Peter Wollny herzlich für die Durchsicht dieses Textes.

² Vgl. John Hsu, *Concerto in D Minor. Gamba Sonata in G Minor (BWV 1029) transcribed for 2 violas, 2 violas da gamba, violoncello, violone and cembalo*, New York 1984.

³ M. Boyd, *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk*, übersetzt von Konrad Küster, München, Kassel etc. 1992, S. 120.

⁴ Eine der frühesten chronologischen Einordnungen gibt Richard Jones in der Werkübersicht im New GroveD, Artikel „Johann Sebastian Bach“ mit „?Weimar, 1708–10“ (Bd. 1, S. 835).

⁵ Vgl. P. Schleuning, *Bachs sechstes Brandenburgisches Konzert – eine Pastorale*, in: *Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996*, hrsg. v. Martin Geck, Witten 1997, S. 207.

⁶ M. Marissen, *Relationships between Scoring and Structure in the First Movement of Bach's Sixth Brandenburg Concerto*, in: *Music and Letters* 71, 1990, S. 494–504. Deutsch als: *Beziehungen zwischen der Besetzung und dem Satzaufbau im ersten Satz des sechsten Brandenburgischen Konzerts von Johann Sebastian Bach*, *BzBf* 9/10, 1991, S. 104–128. Eine überarbeitete Version in der Dissertation: *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*, Princeton 1995, S. 35–62.

⁷ Schleuning, a. a. O., S. 203–221.

⁸ Marissen, *The Social and Religious Designs*, S. 60f.

werden. Die Kombination dieser beiden Vertauschungen ist in den Augen Marissens bedeutsam: Er schließt vom Einsatz der Besetzung auf die sozialen Hierarchien der beteiligten Instrumentalisten und folgert – zusätzlich gestützt auf Beobachtungen zur Struktur des Kopfsatzes –, daß Bach sich mit diesem Satz in einem von seinem Köthener Fürsten Leopold angeregten Diskurs über soziale und gesellschaftliche Hierarchien der Zeit befinde.⁹

Schleuning dagegen interpretiert das sechste Brandenburgische Konzert als ein ländliches und bäuerliches Leben thematisierendes, gleichsam programmatisches Werk. Das wesentliche Argument hierfür ist der Vergleich des „ländlichen Drehers im schnellen Dreiertakt“ im Schlußsatz des Konzerts T. 9ff. mit dem ähnlichen Beginn der „Bauernkantate“ (BWV 212).¹⁰ Er versteht das Bratschenpaar im Konzert als „Symbol sozialer Niedrigkeit“¹¹ und zieht als analoges Beispiel die Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ (BWV 18) heran, in der die Verwendung der vier Bratschen nach Schleuning „in doppelter Weise das Niedrige symbolisiert, einmal das der Natur, also Erde und Erdboden, dann das der sozialen Klasse, also die Landbevölkerung und ihre Arbeit“.¹² Die Gembestimmen des Konzerts versteht er wie Marissen als untergeordnet, zugleich aber auch als grundierend und tragend, und schwächt so dessen Befund ein wenig ab.

Natürlich können semantische Aspekte Bach zur Wahl der speziellen Besetzung des sechsten Brandenburgischen Konzerts geführt haben. Dennoch sind die Ausführungen der beiden Autoren nicht so überzeugend, daß nicht auch weitere Überlegungen möglich wären. Denn zum einen ist eine Zuordnung der Instrumente zu vermeintlich standardisierten Funktionen mit ihren sozialen Implikationen etwas schematisch, und zum anderen wird dabei auf ein Verständnis der Besetzung in ihrem historischen Kontext verzichtet. Nur so ist es verständlich, daß insbesondere Marissen die Besetzung des Konzerts gleichsam als eine *negative* Reflektion der italienisch beeinflussten Norm des Streichersatzes mit seinem führenden Violinenpaar versteht; erklärt man die Besetzung hingegen aus der Tradition der deutschen beziehungsweise der evangelischen (Kirchen-)Musik des ausklingenden 17. Jahrhunderts, die nicht zu einer Festschreibung und Standardisierung des Ensembles tendierte, vielmehr eine große Variabilität offerierte, so fügt sie sich in diesen Kontext *positiv* ein (siehe unten).

Die Annahme, die Bratsche sei am untersten Ende der Werteskale der Instrumente angesiedelt, geht mit einem Hinweis auf die in Musikerkreisen stets gegenwärtigen Bratscherwitze schon als gleichsam überzeitlicher *common sense* durch; die stets als Beleg angeführten Ausführungen Johann Joachim Quantz' lassen denn auch an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig:

⁹ Ebenda, S. 62.

¹⁰ Schleuning, a. a. O., S. 205.

¹¹ Ebenda, S. 211.

¹² Ebenda, S. 208. - Für die Leipziger Wiederaufführung der Kantate BWV 18 hellt Bach den Klang dadurch auf, daß er die beiden ersten Violastimmen durch Blockflöten oktavierien läßt (vgl. BC, A 44a/b). Wäre die Entscheidung für die Besetzung in BWV 18 ausschließlich semantisch motiviert, wie es Schleuning annimmt, so hätte Bach damit seiner ursprünglichen Intention zuwider gehandelt und auf der Bedeutungsebene einen Verlust in Kauf genommen.

„Die Bratsche wird in der Musik mehrentheils für etwas geringes angesehen. Die Ursache mag wohl diese seyn, weil dieselbe öfters von solchen Personen gespielt wird, die entweder noch Anfänger in der Musik sind; oder die keine sonderlichen Gaben haben, sich auf der Violine hervor zu thun [...]“¹³

Man sollte über dem Schmunzeln allerdings nicht übersehen, daß diese Äußerung im Jahre 1752 publiziert wurde, zu einem Zeitpunkt also, da sich die Norm des vierstimmigen Streichersatzes bereits allerorten durchgesetzt hatte. Frühere Belege für ihre Thesen bringen weder Marissen noch Schleuning bei. – Die Bewertung der Bratsche zu Beginn des 18. Jahrhunderts belegt eher eine Äußerung Johann Matthesons aus dem Jahre 1713:

„Sie [die Bratsche] dienet zu Mittel-Partien allerhand Art [...] und ist eins der nothwendigsten Stücke in einem harmonieusen Concert [...]. Es spielet auch wol ein Virtuose bisweilen ein Braccio solo, und werden vielmahl ganze Arien con Violette all' Unisono gesetzt / welche denn / wegen der Tiefe des Accompagnements recht frembd und artig klingen.“¹⁴

Von Vorbehalten gegenüber der Bratsche – die im übrigen auch Quantz nicht hat, sondern lediglich transportiert – ist hier nichts zu spüren, im Gegenteil. Orientierte man sich ausschließlich an Quantz, so wäre ein Bratschensolo ebenso undenkbar wie ein nur mit Bratschen besetztes Begleitensemble. Für beides gibt es jedoch Beispiele: Verwiesen sei auf die Bratschenkonzerte Telemanns¹⁵ und die bereits erwähnte Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ (BWV 18) von Johann Sebastian Bach.¹⁶ Offenbar gab es zwischen 1713 und 1752 eine Entwicklung, die es bei der Bewertung der Zitate, aber auch bei der der Besetzung zu berücksichtigen gilt.

Bach selbst scheint insbesondere in seinen früheren Werken die Besetzung mit zwei Bratschenstimmen – allerdings als Mittelstimmen des Satzes – bevorzugt zu haben.¹⁷ Jedoch geht er auch noch in seiner bekannten Eingabe an den Leipziger Rat aus dem Jahre 1730 von zwei jeweils doppelt zu besetzenden Bratschen-

¹³ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Reprint Kassel etc. 1983, S. 207.

¹⁴ J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Reprint Hildesheim und New York 1993, S. 283.

¹⁵ Laut freundlicher Mitteilung von Martin Ruhnke (Brief vom 4. März 1998) sind vier Bratschenkonzerte Telemanns bekannt; neben den beiden bei Kross (S. 146 und 157) genannten ein Konzert für 2 Violen in A-Dur (nur das Incipit des ersten Satzes im Breitkopf-Katalog überliefert) und ein weiteres für Violetta in A-Dur, das Wolfgang Hirschmann allerdings als Konzert in A-Dur für Viola da gamba herausgegeben hat (Stuttgart 1994). Leider gibt es keine Erkenntnisse darüber, wann Telemann diese Konzerte komponiert hat.

¹⁶ Daß die Besetzung dieser Kantate im Werk Bachs der des sechsten Brandenburgischen Konzerts am nächsten kommt, heben sowohl Schleuning (a. a. O., S. 207) als auch H.-W. Boreusch (*Besetzung und Instrumentation: Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1993 [Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 1.], S. 128) hervor. Daß in den unten angegebenen Werken aus dem 17. Jahrhundert zweimal statt der Bratschen-Gamben-Paare eine alternative Besetzung mit vier Bratschen vorgeschlagen ist, wirft ein Schlaglicht auf die Verwandtschaft beider Besetzungen.

¹⁷ U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 79.

stimmen aus.¹⁸ Carl Philipp Emanuel Bach teilt 1774 aus Hamburg in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel mit:

„Als der größte Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er [J. S. Bach] am liebsten die Bratsche mit angepaßter Stärcke u. Schwäche.“¹⁹

Forkel überliefert dies wie folgt:

„In musikalischen Gesellschaften [...] machte es ihm Vergnügen, die Bratsche mit zu spielen. Er befand sich mit diesem Instrument gleichsam in der Mitte der Harmonie [...]“²⁰

Diese Äußerungen verlieren einen guten Teil ihres anekdotischen Charakters, wenn man sich daran erinnert, daß das Nachlaßverzeichnis Bachs drei Bratschen auführt, von denen zumindest zwei – nach dem veranschlagten Wert zu urteilen – gute Instrumente gewesen sein müssen.²¹

In einem Exkurs sollen die Musikerromane von Wolfgang Caspar Printz und Johann Kuhnau²² herangezogen werden, um die Verbindung der Bratsche mit der Sphäre der Bier-Fiedler zu überprüfen. Zwar handelt es sich hierbei um fiktionale Texte, dennoch geben sie Zeugnis von ihrer Zeit (die Romane wurden zwischen 1690 und 1700 veröffentlicht), zumal beide Autoren durchaus auch belehren und moralisieren wollen – dem Gebot der Nützlichkeit verpflichtet. In diesen Romanen wird durchaus gelegentlich die Bratsche einem weniger profilierten Musiker zugeordnet. Da aber tendenziell alle Musiker alle Instrumente beherrschen, geschieht die soziale Einstufung nicht über das Instrument, sondern über den Ausbildungsstand – vom Lehrjungen über den Gesellen zum Meister. Demzufolge gibt es keine schematische Zuordnung der Bratsche zum schlechten Musiker und der schlechten Musiker zur Bratsche. Von der Gruppe der Bier-Fiedler heben sich indes selbst die schlechtesten Musiker in Betreff ihres sozialen Status eindeutig ab. Die Bier-Fiedler sind bloße Spielleute, die Musik nur als Gebrauchsmusik zum Tanz verwenden. Es handelt sich um Ungelernte, also um Personen, die keine zunftmäßige Ausbildung genossen haben, demzufolge auch nicht in einer Zunft organisiert sind. Sie rekrutieren sich zumindest zum Teil aus Lehrjungen, die vor ihrem Meister geflohen sind, was in der Zeit bei Androhung von Strafe verboten war. In keinem Fall werden übrigens die Bier-Fiedler mit der Bratsche in Verbindung gebracht, wohl aber oftmals mit der Geige.²³

Ähnliche Bedenken gibt es auch, wenn Marissen und Schleuning die Gambe ausschließlich als aristokratisches Instrument betrachten. Das gilt zwar unein-

¹⁸ Dok I, S. 61.

¹⁹ Dok III, S. 285.

²⁰ J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Neudruck, hrsg. v. Walther Vetter, Kassel etc. 1982, S. 83.

²¹ Dok II, S. 493. Der Wert der beiden besseren Bratschen ist mit je 5 rthl. angegeben, während die einzige Gambe aus dem Besitz Bachs mit 3 rthl. veranschlagt ist. – Ulrich Siegele vermutet, daß Bachs Vorliebe für die Bratsche von dessen Vater ausging, von dem wir wissen, daß er „Altgeige“ spielte (vgl. U. Siegele, „*Ich habe fleißig sein müssen ...*“. *Zur Vermittlung von Bachs sozialem und musikalischem Charakter*, BzBf 9/10, 1991, S. 16, und Spitta I, S. 171).

²² W. C. Printz, *Die Musikerromane*, hrsg. v. Helmut K. Krause, Berlin und New York 1974 (Ausgewählte Werke. 1.). – J. Kuhnau, *Der Musicalische Quack-Salber*, hrsg. v. Kurt Bendorff, Berlin 1900 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Neue Folge. 33/38.), Reprint Nendeln/Liechtenstein 1968.

²³ Im „Battalaus“ von Printz gibt es eine ausführliche Episode, in der die Kunst-Pfeiffer und die Bier-Fiedler gegeneinander ausgespielt werden; a. a. O., S. 424–469.

geschränkt für die Gambe als Soloinstrument; in dieser Funktion wird sie in der Tat stets mit anspruchsvollen Aufgaben betraut und wäre – will man denn eine Hierarchie der Instrumente aufstellen – im oberen Bereich angesiedelt.²⁴ Die Blütezeit solistischen Gambenspiels war allerdings mit dem Ausklang des 17. Jahrhunderts bereits zu Ende. Tritt die Gambe nicht solistisch, sondern innerhalb eines Ensembles auf, so wird sie entsprechend ihrer Klanglage eingeordnet. Hierfür gibt es zahlreiche Beispiele; bei Bach läßt sich diese Aussage etwa mit dem Actus tragicus „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (BWV 106) belegen. In diesem Werk sind die Aufgaben der Gamben keineswegs anspruchsvoller als im sechsten Brandenburgischen Konzert; man vergleiche etwa die Einleitungssinfonia. – Der Einsatz der Gamben im Konzert ist also nicht als „Vertauschung“ im Sinne Marissens zu verstehen, vielmehr handelt es sich um eine Verwendung, die im Rahmen der einmal gewählten Besetzung „normal“ ist, jedenfalls der Hierarchie der Klanglagen entspricht.²⁵

Gelingt es also zunächst nicht, die Wahl der Besetzung im sechsten Brandenburgischen Konzert semantisch zu erklären, so ist zu fragen, ob es Traditionsstränge gibt, in die sie sich gleichsam positiv einfügt. Um mich dieser Frage zu nähern, habe ich Werke gesucht, die wie das sechste Brandenburgische Konzert mit Bratschen- und Gambenpaaren besetzt sind. Das geht zurück auf einen Hinweis von Hans-Werner Boresch. Ihm ist in erster Linie daran gelegen, Instrumentation als einen „strukturbestimmenden Parameter“²⁶ bei Bach nachzuweisen; demzufolge fragt er weniger nach der Besetzung an sich, sondern vielmehr nach Bachs Umgang mit dem von ihm gewählten Ensemble. Eher cursorisch, gleichwohl wertvoll, ist denn auch sein Hinweis auf ähnlich besetzte Kompositionen:

„Die Besetzung des B-dur-Konzerts hat im Bereich der geistlichen Musik Vorbilder: einige Werke aus dem Verzeichnis der Lüneburger Michaelisschule wären zu nennen und als prominentere Komposition die Matthäus-Passion von Johann Theile aus dem Jahre 1673.“²⁷

Allerdings ist der Begriff „Vorbild“ ungeeignet, das Verhältnis dieser Werke zu dem Bachs zu beschreiben. Es dürfte nämlich kaum gelingen, einen direkten Einfluß nachzuweisen, auch wenn die heute verlorene Musikaliensammlung der Michaelisschule Bach vermutlich zugänglich war. Auch Christoph Wolff schiebt in einem unlängst veröffentlichten Beitrag die Vorstellung beiseite, es könne gelingen, das Bachsche Werk durch eine Summe einzelner Einflüsse zu erklären.²⁸ Anstelle des Nachweises einer einzelnen konkreten Beeinflussung solle dagegen versucht wer-

²⁴ Die Bratsche würde in einer solchen Hierarchie einen mittleren Platz einnehmen: Sie ist nämlich ein Instrument der Kunstmusik im Gegensatz zu den für die Gebrauchsmusik verwendeten, zum Teil volkstümlichen Instrumenten der Bier-Fiedler und Spielleute. In der obengenannten Passage im „Battalaus“ von Printz werden etwa die Bock-Pfeiffe, die Leyer, die Geige und das Hackebrett den Spielleuten zugeordnet (a. a. O., S. 437).

²⁵ Vgl. zur Problematik der Hierarchie der Instrumente auch die Kritik Michael Talbots in seiner Besprechung des Buches von Marissen (*Music and Letters* 77, 1996, S. 466–469).

²⁶ Boresch, a. a. O., S. 90.

²⁷ Ebenda, S. 128.

²⁸ C. Wolff, *Pachelbel, Buxtehude und die weitere Einfluß-Sphäre des jungen Bach*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*. Kolloquium Rostock 1990, hrsg. v. Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, S. 21.

den, die „Einfluß-Sphäre“ zu bestimmen und näher zu beschreiben, der Bach ausgesetzt war. Auch wenn der Traditionsraum Bachs als „Einfluß-Sphäre“ betrachtet die Bedingungen einer einzelnen Komposition nur gleichsam diffus zu bestimmen vermag, ist die mit diesem Begriff verbundene Vorstellung gleichwohl fruchtbar, schon weil Bach zweifellos über die dokumentarisch belegten Werke hinaus eine Vielzahl weiterer gekannt und studiert hat.²⁹

Um eine Art erweiterter Einflußsphäre zu umreißen, ist es statthaft, auf einen dokumentarischen Beweis, Bach sei mit den unten angeführten Quellen je in Kontakt gekommen, ganz zu verzichten; dieser Beweis läßt sich nicht führen und wäre im Prinzip zwar hochinteressant, aber zweitrangig: Vielmehr geht es darum, einzelne Exempla einer Besetzungspraxis zu belegen, die sich Bach prinzipiell hätte zu eigen machen können. Denn einerseits muß davon ausgegangen werden, daß auch unter Hinzuziehung sämtlicher verfügbarer Quellen das Bild der Einflußsphäre nur schemenhaft zu zeichnen wäre, weil ein Großteil des Repertoires des 17. Jahrhunderts unwiederbringlich verloren ist, andererseits mag die Erinnerung an einen spezifischen Klang eher ausschlaggebend für die Wahl der Besetzung gewesen sein als die Vorbildfunktion eines konkreten einzelnen Werks.³⁰ – Im folgenden stelle ich die sechs ausfindiggemachten Kompositionen zusammen, die wie das sechste Brandenburgische Konzert auf führende Violinen verzichten und mit zwei Bratschen und zwei Gamben zu besetzen sind:³¹

Samuel Friedrich Capricornus, *Lobet ihr Völker unsern Gott, à 6. 2 Braz. 2 Viol d'Gamb. C è Baßo. (C #)*

Nachweis: Katalog Michaelisschule und Katalog Sammlung Bokemeyer Nr. 252

Samuel Friedrich Capricornus (Bockshorn) (1628–1665) war ein vorwiegend in Wien, Preßburg und Stuttgart beschäftigter Komponist sowohl weltlicher als auch geistlicher Werke. Sein geistliches Konzert „Lobet ihr Völker unsern Gott“ ist sowohl im etwa 1695 erfaßten Bestand der Lüneburger Michaelisschule als auch in der auf den Musikalien der Gotorfer Hofkapelle basierenden Sammlung Bokemeyer nachgewiesen. Über das Datum, an dem das Werk Eingang in die Lüneburger Bibliothek gefunden hat, sowie über den Verbleib dieser Bibliothek insgesamt können keine näheren Angaben gemacht werden. Günstiger ist die Situation der Gotorfer Überlieferung: Eine Partiturabschrift des Werkes befindet sich in einem

²⁹ Man denke nur an den vielzitierten, jedoch wenig konkreten „apparat der auserleibten kirchen Stücke“, den Bach sich in Mühlhausen privat angeschafft hatte (Dok I, S. 19).

³⁰ Nur aus diesem Grunde ist es methodisch statthaft, sich bei der Suche nach vergleichbar besetzten Werken nicht nur auf Instrumentalmusik zu stützen. Es muß vielmehr davon ausgegangen werden, daß Bach in seinen jungen Jahren sich insbesondere Tastenmusik angeeignet hat, daneben aber auch in breitem Umfang mit evangelischer Kirchenmusik in Kontakt gekommen ist.

³¹ Verwendet wurden die folgenden Verzeichnisse: M. Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, SIMG 9, 1907/08, S. 593–621; F. Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (Berliner Schriften zur Musikwissenschaft. 10.); H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 18.) und D. und P. Walker, *German Sacred Polyphonic Vocal Music Between Schütz and Bach*, Michigan 1992 (Detroit Studies in Music Bibliography. 67.). – Eine Anfrage an das RISM-Zentralinstitut in Frankfurt ergab keine weiteren Hinweise auf die gesuchte Besetzung.

Konvolut mit Kompositionen Capricornus' (SBB *Mus. ms.* 2980).³² Nachweislich wurde es zwischen Dezember 1692 und Januar 1693 der Gottorfer Bibliothek hinzugefügt, also lange nach dem Tod Capricornus'. Die Stimmbezeichnungen der Quelle lauten: „Braccio 1^{mo}“ (Umfang: h–d'), „Braccio 2^{do}“ (g–g'), „Gamba 1“ (g–a'), „Gamba 2“ (G–d') und „Continuo“ (D–c') (vgl. Abbildung 1).

Johann Philipp Förtsch, *Seelig sind die Todten, 2 Bracc, 2 Va da gamba, SSATB, Bc*

Nachweis: Katalog Sammlung Bokemeyer Nr. 370

Johann Philipp Förtsch (1652–1732) war seit 1680 Nachfolger Johann Theiles als Gottorfer Hofkapellmeister, trat dieses Amt aber 1689 zugunsten politischer Aktivitäten an Georg Österreich ab, ohne daß allerdings seine musikalischen Aktivitäten zum Erliegen kamen.³³ Das Werk „Selig sind die Toten“ ist in der Sammlung Bokemeyer in einem Konvolut mit Werken Förtschs (SBB *Mus. ms.* 6471) als Partitur erhalten geblieben.³⁴ Die Quelle wurde von dem bisher nicht identifizierten Schreiber „JDF“ angefertigt; die Angabe des Komponisten stammt allerdings von der Hand Österreichs. Harald Kümmerling ordnet das Werk einer ersten, bis 1691 reichenden Schaffensperiode Förtschs zu; es zeige Merkmale einer Beeinflussung durch Johann Philipp Krieger und sei deshalb wahrscheinlich 1691 komponiert.³⁵ – Die Stimmbezeichnungen des instrumentalen Begleitensembles lauten: „Braccio 1“ (d'–f'), „Braccio 2“ (d'–f'), „Viola da Gamba 1“ (g–a'), „Viola da Gamba 2“ (c–as'). Offenbar nachgetragen ist die den Gambenstimmen zugefügte Ergänzung „o Braccio 3“ bzw. „o Braccio 4“; unbezeichnet ist ferner die Stimme des Basso continuo (C–c'). Daß die alternative Besetzung mit vier Bratschen einer Intention Förtschs entspricht, kann bezweifelt werden; vielmehr mag die Brauchbarkeit der Quelle durch die Angabe einer alternativen Besetzung gesteigert worden sein (vgl. Abbildung 2).

Gottfried Keyser [Keiser], *Aus der Tieffen ruffe ich Herr zu dir. ♩. 130. Ten. Solo con 2 Viol. d'Braz. 2 Viol d'Gamb. (E).*

Nachweis: Katalog Michaelisschule

Gottfried Keiser (gest. nach 1712), wirkte zwischen 1671 und 1674 als Organist in Teuchern. Er ist der Vater des später vor allem als Opernkomponist berühmten Reinhard Keiser. Sein Leben ist nur äußerst dürftig belegt; gleiches gilt für seine Werke, die nicht erhalten sind.³⁶

Johann Theile, *So lob ich nun ein frey Gemüthe*³⁷

Nachweis: RISM A/I/8 T 649

Johann Theile (1646–1724) war ein vor allem im nord- und mitteldeutschen Raum tätiger Komponist und angesehener Kontrapunktist. Er studierte ab 1666 Jura an der Universität Leipzig, bevor er 1673 zum Hofkapellmeister in Gottorf ernannt wurde. Das Stück „So lob ich nun ein frey Gemüthe“ findet sich in der ersten Veröffentlichung Theiles, den „Weltlichen Arien und Canzonetten“, die 1667 in Leipzig erschienen (Nr. 1 im „Dritten Zehen“). Die Instrumentenbezeichnungen in den Stimmbüchern lauten: „Viola dabracio 1.“ (d'–c'), „Viola

³² Eine Edition des Werkes befindet sich in Vorbereitung.

³³ C. Weidemann, *Leben und Wirken des Johann Philipp Förtsch (1652–1732)*, Kassel und Basel 1955, S. 17–22.

³⁴ Eine Edition des Werkes befindet sich in Vorbereitung.

³⁵ H. Kümmerling, *Johann Philipp Förtsch (1652–1732) als Kantatenkomponist*, Dissertation, Halle 1956; hier S. 96.

³⁶ Vgl. H. Becker, Art. Reinhard Keiser, MGG 7 (1958), Sp. 784 und J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neuausgabe Berlin 1910, S. 126.

³⁷ Den Hinweis auf dieses Stück verdanke ich Peter Wollny, dem ich dafür herzlich danke.

915 20 S. Capricorni

Princio suo || C' 9 | 9 | 9 | 9 | 9 |
Princio do || C' 9 | 9 | 9 | 9 | 9 |
Tamba 1 || C' 9 | 9 | 9 | 9 | 9 |
Tamba 2 || C' 9 | 9 | 9 | 9 | 9 |
Cartano || C' 9 | 9 | 9 | 9 | 9 |

[The following section contains 15 staves of handwritten musical notation, including various rhythmic patterns and melodic lines.]

1041 70

Abb. 1. Samuel Friedrich Capricornus, „Lobet ihr Völker unsern Gott“ (SBB, Mus. ms. 2980, Bl. 54^r)

15

6

Braccio I.

Braccio II.

Viola da gamba I & Braccio III.

Viola da gamba II & Braccio IV.

Violin I.

Violin II.

Selig sind die im Tod

1051.

124

Abb. 2. Johann Philipp Förtsch, „Selig sind die Toten“ (SBB, Mus. ms. 6471, Bl. 6^v)

dabbraccio 2.“ (es-f’), „Viola degamba 1.“ (g-g’), „Viola degamba 2.“ (fis-es’), „Violono“ (D-f). In der Continuo-Stimme (D-g) findet sich ferner der Vermerk „Canto con. 2. Violdeg. & 2. Viol. dibrac.“. Die Instrumente spielen ein „Rittornello“, das mit den nur vom Continuo begleiteten Strophen alterniert. Die Gamben haben im Vergleich zu den Bratschen virtuosere Stimmen.

Johann Theile, *Passio, Domini nostri Jesu Christi secundum Evang. Matthaeum*

Nachweis: RISM A/I/8 T 647

Theiles Passion wurde 1673 im Lübecker Verlag Michael Volckes veröffentlicht.³⁸ Das Titelblatt bezeichnet die Instrumente wie folgt: „Mit 5. Strom: in denen Rittornellen. 5. Voc. zu den Chören. Person: Christi mit 2. Violdig. over Bratz: Persona Evangelist mit 2. Bratz.“ Wie bei Förtschs Komposition ist demnach eine alternative Besetzung der Gambenpartien mit Bratschen vorgesehen. Der Umfang der Stimmen beträgt für beide Bratschen b-g“, für beide Gamben D-c“; während also der Gambenumfang voll ausgeschöpft wird, verzichtet Theile bei den Bratschen auf die Verwendung der tiefen Lage, wohl weil diese bereits durch die Gamben vertreten ist. Theile setzt die Instrumente tendenziell gleichberechtigt ein. Die Worte Jesu werden stets von den beiden Bratschen, die des Evangelisten von den beiden Gamben begleitet. In den Instrumentalritornellen werden die Instrumente entsprechend ihrer Klanglage eingesetzt. Die Gambenstimmen zeichnen sich gegenüber den Bratschenstimmen nicht durch höhere Virtuosität aus.

Julius Johann Weiland, *Lobe den Herrn meine Seele, à 8. 2 Viol. d’Brazz. 2 Viol d’Gamb. CATB. (D#)*.

Nachweis: Katalog Michaelisschule

Julius Johann Weiland (gest. 1663) war ein offenbar recht jung verstorbener Komponist (1642 war er noch Gymnasiast in Braunschweig, 1654 veröffentlichte er seine „Erstlinge musicalischer Andachten“), der vorwiegend am Hof des Herzogs August des Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel wirkte. Die im Katalog der Michaelisschule verzeichnete Kantate ist offenbar nicht überliefert.³⁹

Es ist relativ wahrscheinlich, daß eine vollständige Sichtung des Repertoires des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts weitere Beispiele zutage fördern würde. Eine Auswertung der Kataloge der Musikaliensammlungen stößt jedoch auf das Problem, daß die Instrumentenbezeichnungen dort sehr ungenau sind. So sind etwa die folgenden drei Werke Augustin Pflegers laut Katalog der Dübensammlung und Werkverzeichnis des Komponisten im New Grove Dictionary ebenfalls mit Bratschen- und Gambenpaaren zu besetzen: „Si quis est cupiens“ (Universitätsbibliothek Uppsala, *St. 31 : 21*), „Cum compleretur dies“ (*St. 31 : 4, Tab. 85 : 33*), „O jucunda dies“ (*St. 31 : 20, Tab. 78 : 48*).⁴⁰ Eine Sichtung der Quellen ergibt jedoch, daß anstelle des Bratschenpaares Violinen gefordert werden: Auf den Titelblättern heißt es „Con doi Violini“ und ähnlich, und der Umfang der betreffenden Stimmen reicht bis c“, was im 17. Jahrhundert außerhalb des Bratschenumfangs lag. Gleiches gilt auch für die Kantate „Gott sei mir gnädig“ von Johann Theile, von der es im Katalog der Musikaliensammlung der Michaelis-

³⁸ Eine neuere Edition in DDT 17.

³⁹ Vgl. H. Walter, Art. Johann Julius Weiland, New GroveD 20, S. 299f.

⁴⁰ Vgl. F. Lindberg, *Katalog oever Duebensamlingen i Uppsala Universitets Bibliotek. Vokalmusik i handskrift*, Uppsala 1946, und K. J. Snyder, Art. Augustin Pflieger, New GroveD 14, S. 615f.

schule heißt, sie sei mit „2 Violen, 2 Viol d' Gamb“ besetzt.⁴¹ Johann Heinrich Buttstedts Kantate „Kommet her zu mir“⁴² ist besetzt „à 9. / C. A. T. B. / con / 2. Viol: d' Amour, 2. Viol. da Gamba / Viola et B: C:“; eine Violastimme ist allerdings im Stimmensatz nicht enthalten. Vielmehr könnte eine alternative Besetzung der Gambenstimmen mit Bratschen gemeint sein. Immerhin ist auf Bl. 16^r vermerkt: „NB: Dieses Stück muß / mit Violdagamb nothwendig / besetzt werden, da es mit / Braccio miserabel lautet“. Wichtiger für die Argumentation dieses Aufsatzes ist, daß die Viola d'amore in diesem Stück als Diskantinstrument eingesetzt ist, während die Altlage nicht verwendet wird: Buttstedt sieht ein viersaitiges Instrument in der Stimmung a – e' – a' – e'' vor und verwendet den Umfang von cis' bis h'. Beide Viola d'amore-Stimmen sind im G-Schlüssel notiert.

Jedenfalls belegen die angeführten Beispiele, daß die Besetzung des Begleitensembles mit zwei Bratschen und zwei Gamben in der Musik des 17. Jahrhunderts zwar exquisit, aber prinzipiell durchaus möglich ist. Außerdem zeigt die Beschäftigung mit diesem Repertoire, daß eine Standardisierung der Besetzung im Bereich der Vokalmusik bis zum Ende des 17. Jahrhunderts nicht zu erkennen ist. Insbesondere kommen Besetzungen ohne führende Violinen durchaus regelmäßig vor. Beides führt mich zu folgender These: Bach rezipiert mit der Besetzungswahl des sechsten Brandenburgischen Konzerts Traditionen des 17. Jahrhunderts und transportiert sie in die tendenziell moderne Gattung des italienisch beeinflussten Konzerts. Hier mutet die Besetzung äußerst speziell und ungewöhnlich an; in dieser Gattung gehören Violinen schon um 1700 zum Besetzungsstandard. Ob darüber hinaus Fragen der Semantik Bach zur Besetzungswahl geführt haben, muß offenbleiben.⁴³ Jedenfalls haben die obigen Ausführungen gezeigt, daß die Besetzung des sechsten Brandenburgischen Konzerts nicht eine „verkehrte Welt“ im Sinne Marissens widerspiegelt, sondern sinnvoller als Rezeption einer Tradition, die hier auch quellenmäßig im Sinne einer erweiterten Einflußsphäre belegt werden konnte, zu erklären ist.

Ares Rolf (Dortmund)

⁴¹ Seiffert, a. a. O., S. 619. – Das Werk ist in der SBB unter der Signatur *Mus. ms. 21823* überliefert.

⁴² Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main *Mf. Mus. 167*. Vgl. Walker, a. a. O., Nr. B 1340.

⁴³ Denkbar ist etwa eine Deutung der „tiefen“ Besetzung als „Stille Musik“. So legt eine Auswertung des von Wolfgang Reich zusammengestellten Katalogs gedruckter Beerdigungsmusiken (*Threnodiae Sacrae. Katalog der gedruckten Kompositionen des 16.–18. Jahrhunderts in Leichenpredigtsammlungen innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik*, Dresden 1966) eine derartige semantische Bedeutung durchaus nahe. Die o. a. Beispiele von Capricornus und Theile zeigen jedoch, daß eine schematische Zuordnung der „tiefen“ Besetzung zu einem bestimmten Affekt nicht möglich ist.