

Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen Konzerts

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Die Notwendigkeit, nach dem zweiten Weltkrieg eine Reihe von vergriffenen Gesamtausgaben neu vorzulegen, traf die Musikwissenschaft weitgehend unvorbereitet an: Überzeugt, daß durch die vorbildlichen Denkmälerausgaben des 19. Jahrhunderts nunmehr alles Nötige geleistet sei, hatte man in der Folgezeit versäumt, die technischen Errungenschaften der Photographie und die Erkenntnisse der historischen Hilfswissenschaften methodisch auszunutzen. Es galt daher nach Anlaufen der Vorarbeiten zur Neuen Bach-Ausgabe, diese Versäumnisse so bald als möglich nachzuholen, wobei in Kauf genommen werden mußte, daß nicht alle Neuerkenntnisse gleich für die ersten erscheinenden Bände verfügbar waren. Dies soll im folgenden am Beispiel des 5. Brandenburgischen Konzerts gezeigt werden.¹

Besslers Annahme, daß das 5. Brandenburgische Konzert „nicht allzu lange vor der Niederschrift der Widmungspartitur als letztes . . . im Winter 1720/21“ entstanden sei (S. 28, ähnlich S. 8), muß verwundern angesichts der Darlegungen im selben Bericht, daß der Widmungsfassung vom 24. März 1721 noch zwei mehr oder weniger abweichende Gestalten vorhergegangen seien, bezeugt durch die Quellen des X- und des B-Kreises (S. 118f.). Bach hätte das Konzert also innerhalb etwa eines Vierteljahres – vom Winter bis zum 24. März 1721 – nicht weniger als dreimal in unterschiedlichen Fassungen niedergeschrieben. Das ist zwar möglich, klingt aber wenig glaubhaft und legt daher zunächst einmal eine Überprüfung der Quellenüberlieferung nahe.

Eine hinsichtlich Datierung und Lesarten gesicherte Handhabe liefert die Widmungspartitur A, datiert 24. 3. 1721 (BB *Am.B.* 78; Bessler S. 11–14 und 101). Sie bietet, wie Bessler überzeugend nachweist, die letzte überlieferte Fassung dieses Konzerts; spätere Änderungen des Komponisten sind, sofern sie überhaupt je existiert haben sollten, jedenfalls nicht erhalten. Dieser Quelle folgt daher auch (mit geringfügigen, begründeten Ausnahmen) die Veröffentlichung in der NBA.

Eine frühere Fassung des Konzerts ist uns in den Originalstimmen B (BB: *St 130*) überliefert. Diese sind entgegen Bessler (S. 101f.) durchweg autograph und daher wichtige Zeugen der Entstehungsgeschichte des Werkes. Ihre Datierung in Bachs Köthener Zeit ergibt sich aus Schriftformen² und Wasserzeichen³. Daß ihre Entstehung vor Niederschrift der Widmungspartitur A anzusetzen ist, bedarf jedoch noch eines Beweises; denn nachdem Bach die

¹ Vgl. dazu NBA VII/2, hrsg. von H. Bessler, S. 145–194; dazu Krit. Bericht, S. 101 bis 140 (im folgenden: Bessler). – Herrn Dr. Yoshitake Kobayashi (Göttingen) bin ich für vielfache Hilfe und Auskünfte zu Dank verpflichtet.

² Vgl. G. von Dadelsen, TBSt 4/5, S. 82, 84, 85.

³ Bessler, S. 101f. Das Zeichen tritt nach Wiso Weiß, Wasserzeichenkatalog (Ms), außerdem in den Originalstimmen der Kantaten BWV 184a und 199 (2. Stimmengruppe) auf.

Partitur A aus der Hand gegeben hatte, stand ihm möglicherweise als Vorlage nur älteres, vielleicht teilweise in Richtung auf Fassung A durchkorrigiertes Material zur Verfügung. Die Stimmen könnten demnach, obwohl einer früheren Fassung zugehörig, gleichwohl auch noch nach dem 24. 3. 1721 entstanden sein. Daß die Stimmen B dennoch vor Niederschrift der Widmungspartitur A hergestellt worden sind, läßt sich jedoch aus mehreren Beobachtungen mit hinreichender Sicherheit belegen. Diese Stimmen enthalten nämlich Merkzeichen, und zwar Punkte zu Beginn des Taktes in derselben Weise, in der Bach sie auch in den Singstimmen zu BWV 134 angebracht hat, als er nach ihnen die Partitur spartierte (vgl. Krit. Bericht NBA I/10, S. 85); und diese Merkzeichen stimmen jeweils mit einem Seitenbeginn in Quelle A überein (zusätzliche Merkzeichen, die auf die Herstellung weiterer Partituren nach Quelle B deuten, können hier unberücksichtigt bleiben). Ferner ist bemerkenswert, daß die Stimmen B an mehreren Stellen Lesartenverbesserungen in Form von Korrekturen enthalten, an denen A unkorrigiert die neue Lesart bietet.⁴ Daß überdies die Autographe A und B in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft entstanden sind, hat Georg von Dadelsen am Beispiel spezieller, übereinstimmender Schriftmerkmale glaubhaft gemacht (vgl. Fußnote 2). Nun besitzen wir jedoch Zeugen einer noch älteren Fassung innerhalb der Quelle C (BB/SPK: St 132). Schon Bessler erkennt, daß die Stimmen dieser Quelle zwei verschiedene Fassungen repräsentieren, gibt aber mit Ausnahme der beiden Cembalostimmen C 1 und C 2 keine Zuordnung an. Da er überdies die Stimmen nur sehr summarisch (S. 103f., 118–123) und nur in ihrer von Zelter überarbeiteten Gestalt beschreibt, ist die Ermittlung des originalen Bestandes nach Besslers Bericht nicht möglich. Ohne auf Detailfragen einzugehen, seien daher die wichtigsten Angaben hier nachgetragen; spätere Zusätze bleiben dabei unberücksichtigt:

1. Stimmengruppe. Wasserzeichen der Papiermühle Arnstadt (A und Kursivmonogramm JMS, verschiedene Formen, belegt aus Archivmaterial etwa 1728–1760; mitgeteilt nach Wisso Weiß – vgl. Fußnote 3). Schreiber: Johann Christoph Altnickol⁵ und drei weitere Schreiber (1–3):

CEMBALO CONCERTATO [Bessler: C 1]. Schreiber 1: Satz 3, T. 79 bis 191; alles übrige: Altnickol

Flauto Traverso. Schreiber 2

Violino concertato [fehlt bei Bessler]. Schreiber: Altnickol

Violino [in ripieno]. Schreiber: Altnickol

Viola. Schreiber 3: Satz 1 (2); Altnickol: Satz 3

⁴ Vgl. Fußnote 6.

⁵ Die Handschrift ist in BJ 1970, S. 44ff., nachzutragen; eine genauere Datierung ihrer Entstehung ist nicht möglich; diese läßt sich lediglich insoweit eingrenzen, als sie kaum vor 1744 (Altnickol wird Schüler Bachs) und nicht nach 1759 (Tod Altnickols) geschrieben worden sein kann, ferner daß sie im Hinblick auf die (von Bach in Leipzig nicht verwendete) Papiersorte wahrscheinlich in Altnickols Naumburger Jahren entstanden sein dürfte.

Violone [unvollständig: nur 1. Satz], zugleich Umschlag mit Titel:

*CONCERTO | à | Cembalo Concertato | Traverso Concertato | Violino
Concertato | Violino riepieno [!] | Viola | e | Violone | di Sigr. J: S:
BACH. Schreiber: Altnickol*

Alle Stimmen sowie der Titel sind von Carl Friedrich Zelter revidiert, der Violonepart ist von seiner Hand zu Ende geschrieben.

2. Stimmengruppe. Wasserzeichen (nur in Cembalo erkennbar) gekröntes, gespaltenes Kursächsisches Wappen in Kartusche, keine Gegenmarke. Ein unbekannter Schreiber (4):

Violoncello

Cembalo [Besseler: C 2]

Die 1. Stimmengruppe überliefert die erwähnte Frühfassung. Ihr auffälligstes Merkmal ist die nur 18 Takte (Fassung A, B: 65 Takte) umfassende Cembalokadenz des 1. Satzes. Darüber hinaus ist sie gekennzeichnet durch zahlreiche Lesarten, die sich gegenüber denen der Fassungen A und B als früher zu erkennen geben, teils weil sie in Quelle B noch als Lesart *ante correcturam* erkennbar sind,⁶ teils weil sie noch mit der Lesart B übereinstimmen, während A eine geänderte Lesart bietet,⁷ teils weil sie in kompositorischer Hinsicht den Lesarten der Fassungen A und B unterlegen sind. Eine einzige, nur schwer erklärbare Ausnahme findet sich in Satz 3, T. 177 ff.: Während die übrigen Stimmen vor ihrer Revision durch Zelter erwartungsgemäß die gegenüber A um vier Takte verkürzte Lesart B enthielten (siehe Besseler, S. 115), folgt die Cembalostimme von Anfang an unkorrigiert der Lesart A (zum Versuch einer Erklärung siehe unten).

Daß diese Frühfassung keinen eigenen Violoncellopart enthielt, ja vielleicht auf die Mitwirkung eines solchen Instruments überhaupt verzichtete, geht sowohl aus dem Stimmenbestand als auch aus dem oben mitgeteilten Wortlaut des Umschlagtitels hervor. Ja, selbst im Titel der Stimmen B ist die Zeile *Violoncello* noch nachgetragen.

Die Stimmen der 2. Stimmengruppe folgen (vor der Revision durch Zelter) im Prinzip der Fassung B, und zwar die Cembalostimme so eng, daß sie als nahe Verwandte der Cembalostimme B gelten muß: Entweder geht jene – vermutlich über eine Zwischenquelle⁸ – auf diese zurück, oder aber, was we-

⁶ Zum Beispiel in Satz 1, T. 29, Viola, 1. Note (siehe dazu Besseler, S. 117). – In einem Falle bietet auch A noch die Lesart C, während B korrigiert wurde (Satz 3, T. 85, Viol. princ., 2. Note *cis*“, korrigiert in *fis*“); er erklärt sich durch die gemeinsame Korrektur mehrerer Parallelstellen in A und B, wobei an dieser Stelle die Korrektur in A vergessen wurde.

⁷ Zum Beispiel in Satz 1, T. 11, Viola (siehe dazu Besseler, S. 111). Die ursprüngliche Lesart (= C) enthielt noch keinen Satzfehler, da die 2.–5. Note des *Violino concertato* um eine Oktave tiefer lag.

⁸ Auf eine Zwischenquelle deuten z. B. das Aufteilen einer Ganzenote in zwei ligierte Halbe (Zeilenwechsel in der Vorlage) in Satz 1, T. 176, Cembalo, sowie in Satz 2, T. 43,

niger wahrscheinlich ist, beide wurden von gemeinsamer Vorlage kopiert.⁹ Obwohl die Stimmen *Violone* und *Violoncello* zwei verschiedenen Fassungen zuzuordnen sind und demzufolge in vielen Einzelzügen die Charakteristika ihrer Fassung zeigen, haben sie dennoch etwas Gemeinsames: Beide folgen nämlich vielfach nicht den – für C nur hypothetisch konstruierbaren, für A und B jedoch autograph überlieferten – Partien für Violine bzw. Violoncello, sondern dem Cembalobaß mit Auslassungen und Vereinfachungen. Daß beide dennoch nicht auf die gleiche Vorlage zurückgehen, beweisen zahlreiche Differenzen im einzelnen. Es scheint daher möglich, daß die Gründe für diesen Befund in beiden Stimmen unterschiedlicher Art sind. Dem Schreiber der Violoncellostimme hat möglicherweise nur eine Cembalostimme (Fassung B, Vorlage für seine eigene Abschrift *Cembalo*) vorgelegen. Dagegen könnte in der früheren Fassung, der die Violonestimme zugehört, möglicherweise überhaupt noch keine Differenzierung der Continuo Stimme vorgenommen worden sein, sondern das untere Cembalosystem galt dann (vermutlich mit Hinweisen für Vereinfachungen und Pausieren des Violone versehen) zugleich auch als Violonesystem (ein Violoncello wirkte, wie oben dargelegt wurde, offenbar nicht mit). Damit ließe sich dann auch der fragmentarische Charakter der Violonestimme wenigstens zum Teil erklären; verhielt es sich so, dann konnte der fehlende Teil nach dem Cembalobaß notfalls auch dann nachgetragen werden, wenn die Kopiervorlage aus der Hand gegeben war.

Endlich gilt es noch eine Legende zu zerstreuen, die bedauerlicherweise durch Besslers Bericht Verbreitung gefunden hat: die Annahme einer Frühfassung, die im 2. Satz unter Verzicht auf Solovioline lediglich Querflöte und Cembalo verlangt – Besslers Frühfassung (also: X₂). Diese Annahme gründet sich auf die Quelle(n) L, jetzt Landesbibliothek Darmstadt, *Mus.ms.* 534/3 (gleichlautend *Mus.ms.* 534/1, ferner BB/SPK: P 306), die in Satz 2 für die Violine eine Tacetanweisung enthalten (vgl. S. 109), im übrigen aber den Text der Fassung A bieten (S. 122). Muß es schon wundernehmen, daß dieselben Quellen, die in Satz 1 und 3 der spätesten Fassung folgen, in Satz 2 eine noch hinter die Frühfassung C zurückführende Version bieten sollen, so stellt sich der wahre Sachverhalt schon bei flüchtiger Prüfung schnell heraus: Alle diese Quellen gehen auf eine Abschrift zurück, die offenbar Stimmen zur Vorlage hatte, wobei der Kopist dieser Abschrift vergaß, den Violinpart des 2. Satzes mitzu-

Cembalo (jeweils Ganze in A und B), ferner die von Bessler, S. 123, zu Satz 3, T. 231, genannte Lesart (weder in A noch in B enthalten) sowie das Kontra-H in Satz 1, T. 92, Cembalo (siehe Fußnote 12).

⁹ Die geringere Wahrscheinlichkeit resultiert aus folgender Überlegung: Daß die Vorlage für B eine Partitur war, darf als sicher gelten: Bach hatte keinen Anlaß, sein eigenes Konzert aus Stimmen zu kopieren. Diese Partitur war vermutlich nicht oder nur spärlich beziffert; denn Bach pflegte die Bezifferung beim Ausschreiben der Stimmen einzutragen. Da nun auch die hier behandelte Cembalostimme C reichlich beziffert ist – und zwar bis auf Flüchtigkeitsfehler in völliger Übereinstimmung mit B –, dürfte die Vorlage kaum eine autograph Partitur gewesen sein und somit auch nicht identisch mit der Vorlage für B.

übertragen. Daß eine solche Version nicht im Ernst als Bachsche „Frühfassung“ gelten kann, wird jedem klar, der sich aus dem NBA-Notenband, S. 172 bis 175, für einen Augenblick den Violinpart wegzudenken sucht: Niemand wird ernstlich glauben können, Bach sei ganz zufällig dahintergekommen, wie gut sich ein solcher Violinpart der Komposition nachträglich einfügen lasse!¹⁰

Versucht man sich nunmehr die Entstehungsgeschichte des Konzerts zu vergegenwärtigen, so zeichnen sich trotz zahlreicher Unklarheiten im einzelnen doch die wesentlichen Züge mit hinreichender Deutlichkeit ab:

Am Anfang des Konzerts stand eine autographe Konzeptpartitur. Wir nennen sie X. Nachdem wir aber als gesichert ansehen dürfen, daß Bach auch schon in Weimar Instrumentalkonzerte komponiert hat,¹¹ wird man das Entstehungsdatum ein wenig weiter fassen können, auch wenn man die stilistischen Argumente Besslers akzeptiert. Warum könnte das Konzert nicht z. B. im Frühjahr 1719 entstanden sein, um *das zu Berlin gefertigte Clavessin* (vgl. dazu Bessler, S. 17, und Dok II, Nr. 95) vorzuführen?¹² Wenn wir dem Befund der Quelle C trauen dürfen, war in dieser Partitur kein Violoncello vorgesehen und der Violonepart zusammen mit dem Cembalobaß auf ein System notiert. Die Cembalokadenz im 1. Satz umfaßte nur 18 Takte (unter Ausschluß aller thematischen Partien), und Satz 2 war – instrumentiert wie die späteren Fassungen – *Adagio* überschrieben. Sicherlich ist das Konzert in dieser Fassung auch aufgeführt worden; die dazu erforderlichen Stimmen – wir nennen sie Y – sind heute verschollen.

Nun wissen wir aber, daß Bach Neubearbeitungen seiner Werke meist im Zusammenhang mit einer Wiederaufführung vornahm, also nur selten in zeitlicher Nachbarschaft zur vorhergehenden Fassung. Da nun die beiden durch die Quellen A und B belegten Fassungen, wie oben angedeutet wurde, entstehungszeitlich und inhaltlich eng miteinander verwandt sind, liegt es nahe, sie nicht als das Ergebnis zweier voneinander unabhängiger, sondern unmittelbar aufeinander bezogener Arbeitsgänge anzusehen. Das ließe sich ungefähr folgendermaßen erklären:

¹⁰ Besslers weitere, seine Hypothese stützende Behauptung, Satz 2 trage in Quelle L die Überschrift *Adagio* (S. 122), ist unrichtig; sie lautet *Affettuoso!* Lediglich die Notierung der Cembaloobersstimme (aller Sätze!) im Diskantschlüssel ist altertümlich; sie besitzt aber angesichts der mit A übereinstimmenden Lesarten keine Relevanz.

¹¹ Vgl. hierzu besonders Krit. Bericht NBA I/14, S. 106, Anm. 18, und I/35, S. 40–42.

¹² In Satz 1, T. 92, wird im Cembalopart der Widmungspartitur das Kontra-H gefordert, über das nicht alle Cembali der damaligen Zeit verfügten. Dieser Ton ist nicht nur in der Frühfassung C, sondern auch in B durch Oktavierung umgangen (daß die Cembalo-stimme C der 2. Stimmengruppe trotz ihrer Nähe zu B dennoch das Kontra-H enthält, könnte auf Kompilation beruhen). Geht man davon aus, daß Bach dem Cembalo der markgräflichen Kapelle sicherlich keinen Ton abverlangte, der nicht auch auf dem aus Berlin neu beschafften Köthener Cembalo realisierbar war, so ist man fast verleitet, die Frühfassung noch früher anzusetzen als das Eintreffen des Cembalos; doch scheint uns eine derartige Spekulation zu gewagt.

Als Bach daranging, die Widmungspartitur der Brandenburgischen Konzerte anzufertigen, schien ihm am 5. Konzert manches verbesserungsfähig (vielleicht auch an den übrigen Konzerten; doch fehlen uns – mit Ausnahme des 1. Konzerts BWV 1046(a) – hierfür die Belege). Da er die Widmungspartitur jedoch aus der Hand geben würde, mußte er, sollte die Revision auch ihm selbst zugute kommen, zugleich auch eine Niederschrift zum eigenen Gebrauch anfertigen, am besten Stimmen; denn aus ihnen ließ sich die neue Fassung auch aufführen. So entstanden zunächst die Stimmen B, wobei dahingestellt sei, ob die Verbesserungen *ex improviso* angebracht wurden oder nach vorheriger Skizzierung in der Partitur X (einige Korrekturen in der Cembalokadenz ließen sich als Hinweis werten, daß zumindest sie in ihrer erweiterten Form unmittelbar in die Cembalostimme hineinkomponiert wurde).

Diese Fassung B zeichnet sich gegenüber der Urfassung durch zahlreiche neue Einzellesarten, besonders aber durch die Erweiterung der Cembalokadenz im 1. Satz auf 65 Takte aus. Violoncello und Violone haben nunmehr jeweils einen eigenen, vom Cembalobaß deutlich differenzierten Part, und Satz 2 ist nun *Affettuoso* überschrieben (nur in den Tacetvermerken der Stimmen B schreibt Bach noch *Adagio*).

Zugestanden sei, daß sich eine Identität der Stimmen B mit Y nicht völlig ausschließen läßt, daß also Bach sofort nach Konzeption des Werkes beim Ausschreiben der Stimmen wesentliche Verbesserungen anbrachte und es dann in relativ geringfügig veränderter Form in die Widmungspartitur A eintrug. Sehr wahrscheinlich ist das jedoch nicht.

Die Partitur A hat Bach, wie die Merkzeichen in B ausweisen, offenbar weitgehend aus B spartiert – sicherlich jedoch nicht ohne X als Orientierungshilfe heranzuziehen. Daß Bach hierbei noch zahlreiche Einzelverbesserungen über B hinaus in A anbrachte, entspricht seinem Drang, nicht schematisch zu kopieren, sondern womöglich Gutes durch noch Besseres zu ersetzen. Daß ihm dabei auch ein Mißgeschick unterlief, beweist die hinreichend bekannte Quintenkette in den Takten 11 und 112 des 1. Satzes (siehe Besseler, S. 111, und unsere Fußnote 7).

Die einzige tiefgreifende Änderung dieser Fassung enthält Satz 3 in T. 177 ff. Hier bietet die Partitur A (trotz Merkzeichen in den benachbarten Partien in B!) völlig korrekturlos eine um 4 Takte erweiterte Lesart. Offenbar hat Bach die Änderung vorher an anderer Stelle skizziert – vielleicht auf einem in die Partitur X eingelegten Zettel; das würde die oben mitgeteilte seltsame Beobachtung erklären, daß die Stimme *Cembalo Concertato* aus Quelle C zwar im allgemeinen der Frühfassung, hier aber der Fassung A folgt (warum freilich die übrigen Stimmen C diese Erweiterung nicht übernehmen, bleibt in jedem Falle schwer erklärbar; doch ist es vielleicht kein Zufall, daß gerade hier die Cembalostimme nicht von Altnickol, sondern von Schreiber 1 geschrieben wurde).

Damit ist die Geschichte des Werkes, soweit wir sie kennen, beendet, nicht aber die der Abschriften. Die früheste uns bekannte Abschrift ist Quelle C (Stimmengruppe 1), deren Entstehung, wie oben (Fußnote 5) dargelegt

wurde, auf die Zeit zwischen 1744 und 1759 einzugrenzen ist. Als Vorlage diente sicherlich eine der Originalquellen – ob X oder Y, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen. Sollte Bach die für Fassung B ins Auge gefaßten Änderungen zunächst einmal in einer dieser beiden Quellen (dann wohl eher X) skizziert haben, ehe er sie in B übertrug, so wäre die jeweils andere Quelle (vermutlich Y) Vorlage für C gewesen (zum Konzept der Fassungsänderung A siehe den vorhergehenden Absatz). Wann und unter welchen Umständen die Quelle C um die beiden Stimmen der 2. Stimmengruppe vermehrt wurde, läßt sich vorläufig nur mutmaßen. Eine Korrektur des in Hamburg für Carl Philipp Emanuel Bach tätigen Kopisten Michel¹³ im 3. Satz beider Stimmen läßt an eine Entstehung (oder Revision?) um 1780/90 in Hamburg denken. Vielleicht sind die Stimmen Bruchstücke eines eigenen, heute verschollenen Stimmensatzes, vielleicht – und das erscheint näherliegend – wurden sie nachträglich zur 1. Stimmengruppe angefertigt, um das Konzert auch mit Violoncello und der erweiterten Cembalokadenz aufführen zu können, ohne das gesamte Material neu schreiben zu müssen.

Die vorstehenden Darlegungen haben ergeben, daß wir in Gestalt der Quelle C (1. Stimmengruppe) eine Werkfassung besitzen, die nicht so sehr für die musikalische Praxis, um so mehr aber für das Studium des Bachschen Schaffensprozesses von Interesse ist. Es erschien daher sinnvoll, einen Abdruck der Frühfassung in Form einer Einlage zum Notenband VII/2 der NBA nachzuliefern.¹⁴

¹³ Zu Michel vgl. G. von Dadelsen, TBSt 1, S. 24.

¹⁴ Ein gesonderter Abdruck der Fassung B ist dagegen wegen der weitgehenden Identität zu Fassung A nicht lohnend; die um vier Takte kürzere Version des 3. Satzes (T. 177 ff.) ist aus Fassung C ersichtlich. Jedoch ist eine Faksimile-Ausgabe der Stimmen B 1975 im Verlag C. F. Peters, Leipzig, erschienen, hrsg. von Hans-Joachim Schulze. Die Textbeilage konnte die hier vorgelegten Neuerkenntnisse bereits berücksichtigen.