

## **Bach – Konzert für Cembalo**

Das Programm kann je nach Wunsch aus folgenden Stücken zusammengebaut werden. Die oberen 4 Werke sind für Cembalo solo, die unteren 3 Werke sind für Cembalo und 4- bis 6-köpfiges Barockorchester

### **Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)**

Concerto nach italiänischem Gusto (BWV 971)

*Ohne Satzbezeichnung – Andante – Allegro*

Concerto di Vivaldi (BWV 972)

*Allegro – Larghetto – Allegro*

Concerto di Vivaldi (BWV 978)

*Allegro – Largo – Allegro*

Concerto und Fuge c-Moll (BWV 909)

5ième Concert avec plusieurs instruments (BWV 1050)

*Allegro – Affettuoso – Allegro*

Konzert für Cembalo E-Dur (BWV 1053)

*Ohne Satzbezeichnung – Siciliano – Allegro*

Konzert für Cembalo D-Dur (BWV 1054)

*Ohne Satzbezeichnung – Adagio e piano sempre – Allegro*

Weitere Konzerte auf Anfrage

# Die Entstehung der Gattung Cembalokonzert

## ***Die italienische Rollenverteilung: Das Concerto***

Der Name Concerto leitet sich von concertare = streiten ab. Es geht geschichtlich zunächst also nicht um die Begleitung eines Soloinstrumentes durch ein Orchester, sondern um den Dialog der Instrumente. Auf der einen Seite steht das Concertino, gewissermaßen eine Solistengruppe und auf der anderen Seite das Ripieno, das restliche Orchester. An historischen Geigen ist erkennbar, dass die Instrumente der Solisten oft leiser gewesen sind als die Ripieno-Instrumente. Es ging also nicht darum, dass jeder einzelne Ton der Solisten heraushörbar sein musste. Wenn das Ripieno etwas zu sagen hat, können die Solisten auch untergehen.<sup>1</sup>

Der Concerto-Grosso-Typus Corellis war noch durch eine Vielfalt in Besetzung und Abfolge der einzelnen Sätze geprägt. Die venezianische Concerto-Form Vivaldis ist geprägt vom Concerto de chiesa mit der Satzfolge schnell-langsam-schnell. Mehr und mehr ersetzt eine Solovioline das Concertino.<sup>2</sup>

## ***Die Konzertbearbeitungen des jungen Bach***

Allgemein der italienische Stil, aber vor allem die Concerti Vivaldis prägten Bachs eigene Konzerte (i. S. v. Concerto).<sup>3</sup> Um 1714 transkribierte er Geigenkonzerte Vivaldis für das Cembalo. Natürlich kann das auch einen Studienzweck gehabt haben. Es erscheint jedoch seltsam, dass Bach ebenso die Liebhaber-Konzerte, komponiert vom Prinz Ernst August I., für das Cembalo transkribierte. Denkbar ist, dass der junge Prinz den ebenso jungen Bach beauftragte, eine neue Musikform zu schaffen: Orchestermusik für Cembalo solo.

Ein anderes Werk des jungen Bachs ist das Concerto und Fuge in c-Moll (BWV 909). Dieses ist von den Harmonien und den Rhythmen so außergewöhnlich, dass die Musikwissenschaft lange versucht hat Bach als Urheber anzuzweifeln. Das Stück könne doch nicht von dem strengen Bach sein. Aber bisher konnte die Urheberschaft nicht widerlegt werden und so muss sich die Forschung damit abfinden, dass es sich um ein temperamentvolles und aus den damaligen musikalischen Regeln ausbrechendes Jugendwerk von Bach handelt. Verglichen zu

---

<sup>1</sup> Vgl. Nikolaus Harnoncourt: Der musikalische Dialog – Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. Residenzverlag, Wien und Salzburg 1984.

<sup>2</sup> Vgl. Volker Scherliess: Konzert. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Auflage (MGG2) Sachteil, Bd. 5, hg. v. Ludwig Finscher, Kassel, Basel und London 1996.

<sup>3</sup> Vgl. Peter Wollny: Johann Sebastian Bach. In: MGG2 Personenteil, Bd. 1, hg. v. Ludwig Finscher, Kassel, Basel und London 1999.

BWV 909 ist die bekannte Kadenz im 5. Brandenburgischen Konzert eine zahme und geputzte Version. Ähnlichkeiten im kompositorischen Satz sind aber nicht von der Hand zu weisen.

### ***Das erste Cembalokonzert – Ein erfolgreicher Versuch***

Mittlerweile in Köthen und umgeben von sehr fähigen Musikern musizierte Bach Konzerte mit verschiedenen Instrumenten (Concerts avec plusieurs instruments), die teilweise schon in Weimarer Zeit komponiert wurden. 1718 ist Bach beauftragt worden, ein zweimanualiges Cembalo von Mietke in Berlin zu erstehen. Das 130 Taler teure Instrument trifft im März 1719 in Köthen ein.<sup>4</sup> Auf diesem Instrument erklang das erste Cembalokonzert der Musikgeschichte. Die heute verbreitete Fassung (aus der an den Markgrafen von Brandenburg gerichteten Widmungspartitur) ist auf dieses Instrument zugeschnitten.

Auffallend ist die Passage welche mit „Cembalo solo senza stromenti“ bezeichnet ist. In den italienischen Concerti Torellis und Vivaldis finden sich ebensolche virtuose Solo-Einlagen mit Skalen und Dreiklangsbrechungen – sogenannte Perfidas. Dies ist eine weitere Referenz zum italienischen Concerto.<sup>5</sup> Auf Grund der Nutzung der Traversflöte (anstatt der Blockflöte) und des Solocembalos wird das Konzert als sehr modern bezeichnet und vermutlich als letztes der Brandenburgischen Konzerte entstanden ist.<sup>6</sup>

### ***Cembalokonzerte nach dem Fünften Brandenburgischen***

Beflügelt vom Erfolg des Fünften Brandenburgischen Konzertes, transkribiert Bach eigene Violinkonzerte für das Cembalo. Als Teil seiner in den 1730ern veröffentlichten Clavierübung komponiert er das Concerto nach italienischem Gusto. Einzigartigerweise gibt es keine mitstreitenden Instrumente. Die explizit geforderten zwei Manuale treten an die Stelle des Orchesters. Durch Forte- und Piano-Eintragungen werden in der Partitur die Anweisungen zum Manualwechsel gegeben. So wechseln sich die Ritornelle und Soloepisoden ab.<sup>7</sup> Interessanterweise erscheint an einigen Stellen das Forte und Piano in den

---

<sup>4</sup> Vgl. Siegbert Rampe: Bachs Orchester- und Kammermusik. Das Handbuch Teilband 1 (Band 5,1) LAABER 2013, sowie Heinrich Bessler und Albrecht Dürr (Hg.): Sechs Brandenburgische Konzerte BWV 1046-1051 – Kritischer Bericht, NBA Band V/2, Bärenreiter Verlag, Kassel 1956.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., sowie Siegbert Rampe; Dominik Sackmann et. al: Bachs Orchestermusik – Entstehung Klangwelt Interpretation Ein Handbuch. Bärenreiter Verlag et. Al., Kassel 2000.

<sup>6</sup> Vgl. ebd.

<sup>7</sup> Vgl. Siegbert Rampe; Dominik Sackmann et. al: Bachs Orchestermusik – Entstehung Klangwelt Interpretation Ein Handbuch. Bärenreiter Verlag et. Al., Kassel 2000.

existierenden Partituren vertauscht. Hier zu ist meine These, dass hier ein begleitendes Ripieno, das leisere Soloinstrument nicht zu Wort kommen lassen will.

## Überlegungen zur Ausführung

### **Blattspiel, Wirkung, musikalische Grammatik**

„Das Blattspiel stellte zur Bachzeit die Norm dar.“<sup>8</sup> Das hatte Auswirkung auf die Art des Musizierens. Anhand des Notenbildes wie Stimm- und Melodieführung (Kontrapunkt) einerseits und auf Grundlage des auditiven Wahrnehmens der anderen Musiker konnte zügig das Stück beim Spielen erfasst werden. Dies war möglich, da die Ausbildung im 17. Jahrhundert geprägt war vom systematischen Wiederholen von Tönen, Skalen und Akkordverbindungen und anderen musiktheoretischen Grundlagen. Bevor man also auf meist mehreren Instrumenten Blattspielen konnte, wurde eine musikalische Grammatik quasi eingepaukt und ein musikalischer Wortschatz verinnerlicht. Schaut man in die Traktate des 17. Jahrhunderts<sup>9</sup>, finden sich umfangreiche Tonleiter-Übungen und andere theoretische Grundlagen. Den musikalischen Ausdruck konnte man nur durch das Beobachten musikalischer Meister erlernen.<sup>10</sup> Die Kenntnis der gängigen höfischen Tänze taten ihr Übriges, um Tempo- und Phrasierungsfragen ohne großes Proben zu klären. Harmonische Überraschungen in der Komposition führten nicht nur zum *Luftanhalten* im Publikum, sondern gewiss auch zu einem instinktiven minimalen Innehalten der Musizierenden.

Die heutigen gängigen Tänze heißen eher *Hiphop*, *Discofox* oder *Ausdruckstanz*, wenn überhaupt. In unserem Umfeld erklingt Musik aus mehreren Jahrhunderten. Die musikalische Grammatik muss mühsam erarbeitet und geprobt werden. Das heutige Konzertleben – beliebte Stücke werden immer wieder aufgeführt – und die Verfügbarkeit von Tonträgern und digitalen Alternativen hat dazu geführt, dass viele Stücke vom Hören sehr bekannt sind. Der Schock bestimmter harmonischer Wendungen tritt durch die Bekanntheit nicht mehr ein.

Eine historische Aufführung – so wie Bach es selbst gespielt hat – ist also nicht zielführend, ganz abgesehen davon, dass Bach je nach Anlass unterschiedlich gespielt haben wird und man trotz intensiver Forschung nicht über jeden Zweifel erhaben ist. Es braucht also die historisch-

---

<sup>8</sup> Siegbert Rampe: Bachs Orchester- und Kammermusik. Das Handbuch Teilband 1 (Band 5,1) LAABER 2013, S. 75.

<sup>9</sup> Stellvertretend zum Beispiel Johann Andreas Herbst: *Musica Moderna Practica oder Maniera del Buon Canto*, 3. Auflage, Leipzig 1658.

<sup>10</sup> Vgl. Ebd., S. 2.

informierte Aufführungspraxis, um die Wirkung der Stücke damals zu verstehen und die Komponistenintention mit den damaligen Spieltechniken in die heutige Zeit zu übertragen.<sup>11</sup>

Bereits Gehörtes lässt sich schneller begreifen. Vermutlich aus diesem Grund schlägt QUANTZ vor, Wiederholungen schneller zu spielen.<sup>12</sup> So lässt sich u. a. das sich steigende Tempo auf den Einspielungen der Alten Musik erklären. Wenn dann heute zum unzähligen Mal das *Fünfte Brandenburgische* erklingt, müsste das Tempo über das spielbare hinausgehen. So rückt die Rolle des Interpreten in den Vordergrund. Aus dem großen Spielraum einer historisch-informierten Aufführung muss der Interpret eine eigene Geschichte in der Grammatik des Barocks wiederfinden und diese transportieren.

Ich finde mich in den Stücken Johann Sebastian Bachs wieder, da einfache Inhalte sehr kompliziert und kunstvoll ausgedrückt werden, wie zum Beispiel der komplexe Kontrapunkt, der nach langen, leidenschaftlich-dissonanzreichen Passagen und in die Schwerelosigkeit bringende Sequenzen endlich in einer Kadenz mündet. Der Komplementärrhythmus (der aus der Überlagerung aller Einzelstimmen entstehende Gesamtrhythmus) ist bei Bach sehr häufig eine durchgehende Sechzehntel-Kette. Es gibt im Gegensatz zur verspielten Klassik keine Lücken. Auf jedem Glied eines Sechzehntelrasters erklingt in mindestens einer Stimme ein weiterer Ton.

---

<sup>11</sup> Vgl. Siegbert Rampe; Dominik Sackmann et. al: Bachs Orchestermusik – Entstehung Klangwelt Interpretation Ein Handbuch. Bärenreiter Verlag et. Al., Kassel 2000 und Nikolaus Harnoncourt: Musik als Klangrede Wege zu einem neuen Musikverständnis. 3. Aufl. Residenzverlag, Salzburg und Wien 2004.

<sup>12</sup> Vgl. Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen [...]. verlegt von Johann Friedrich Voß, Berlin 1752.