

Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe

Brandenburgisches Konzert

No.1

F dur

für

2 Hörner, 3 Oboen, Fagott,
konzertierende Quart-Geige,
2 Violinen, Viola, Violoncell
und Continuo

von

JOHANN SEBASTIAN BACH

Nach der Ausgabe
der Bach-Gesellschaft revidiert
und mit Vorwort versehen von
Arnold Schering



Ernst Eulenburg, Leipzig

280

J. S. BACH, BRANDENBURGISCHE KONZERTE

Was für die Zeit der Wiener Klassiker die Symphonie war, das bedeutete für das Zeitalter Seb. Bachs das Konzert: den formalen Rahmen für die Aussprache großer, erhabener Empfindungen durch die Mittel reiner Instrumentalmusik. Gewiß ließ auch die Suite als solche die Möglichkeit freier und großzügiger Gestaltung offen, aber ihr tieferer Sinn lag doch mehr in der Bestimmung, reiche formale und inhaltliche Abwechslung zu bieten. Das „Concerto“, wie es die Bachsche Zeit auffaßte, erschloß dem Tonsetzer, der den thematischen Stoff auf breiten Flächen entwickeln wollte, ganz andere Aussichten. Das Fruchtbare lag im Prinzip des „Konzertierens“ selbst, d. h. in der Gegenüberstellung ungleich gearteter Klangkörper, die als Sinnbilder streitender Individuen aufgefaßt und zu einer Auseinandersetzung mit sich selbst gezwungen werden. Die Begriffe „Tutti“ und „Solo“, die dem Konzert eigentümlich sind, bedeuten nicht nur Unterschiede des Klangs und der Spielweise, sondern darüber hinaus auch Unterschiede der symbolisch in ihnen verkörperten Individuen. In der Regel sind daher beide Gruppen auch thematisch auffällig voneinander abgehoben.

Ist der Konzertbegriff an sich uralte, so bildete sich eine besondere Form für dergleichen Sätze doch erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts aus, am frühesten, aber zugleich auch am eindrucksvollsten in der Literatur für Violine, für die G. Torelli, A. Corelli, A. Vivaldi die ersten

großen Konzerte schrieben. Stand nicht nur ein einziges Soloinstrument sondern eine ganze Gruppe solcher dem Tutti gegenüber, so sprach man von *Concerti grossi*. Auch konnte es vorkommen, daß ein ausgesprochenes Tuttiorchester fehlte und dafür lauter Einzelgruppen abwechselnd auf- und abtraten, deren gelegentliches Zugleich dann wie ein Tutti wirkte, wie es im letzten der Bachschen Konzerte der Fall ist.

Bach hat zeit seines Lebens der Konzertform reges Interesse geschenkt und sie in unzähligen Spielarten auch im Bereich seines Kantatenschaffens angewandt. Die sog. Brandenburgischen Konzerte gehören zu seinen größten Leistungen in der Orchestermusik und stehen, selbst wenn man ähnliche Schöpfungen Händels dagegenhält, auf besonderer und einsamer Höhe. Ihre Entstehung verdanken sie einer Begegnung Bachs mit dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg (gest. 1734), dem jüngsten Sohne des Großen Kurfürsten aus dessen zweiter Ehe. Ob diese Beziehungen in Meiningen oder in Karlsbad angeknüpft wurden, steht nicht fest. Jedenfalls empfing der Fürst von Bach einen solchen Eindruck, daß er ihn zur Komposition von Stücken für seine Hauskapelle aufforderte. Bach muß über den Stand dieser Kapelle und die Leistungsfähigkeit ihrer Mitglieder gut unterrichtet gewesen sein, denn sowohl die Besetzung der sechs Konzerte wie das, was er von den Spielern verlangt, gehen

Bestimmung der Konzerte als vornehme Unterhaltungsmusik, wie man sie damals als „Kammermusik“ oder „Tafelmusik“ an Höfen liebte. Es steht nicht nur nichts entgegen, diese Werke mit kleiner Kammermusikbesetzung zu spielen, sondern es empfiehlt sich dies bei den meisten sogar, da im anderen Falle leicht ein Mißverhältnis zwischen Tutti und Solo entstehen und die Klarheit der Linien getrübt werden kann.

Um einen Überblick über Art und Form der sechs Konzerte zu haben, seien sie mit ihren originalen Überschriften und Satzteilen hier wiedergegeben.

„*Concerto 1^{mo} à 2 Corni di Caccia, 3 Hautb. è Bassono, Violino Piccolo concertato, 2 Violini, una Viola è Violoncello, col Basso Continuo*“.

1. Satz: Allegro $\frac{3}{4}$ in F dur. 2. Satz: Adagio $\frac{3}{4}$ in d moll. 3. Satz: Allegro $\frac{3}{8}$ in F dur. 4. Satz: Menuetto in F dur mit Trio I (d moll), Polacca (F dur) und Trio II (F dur).

„*Concerto 2^{do} à 1 Tromba, 1 Flauto, 1 Hautbois, 1 Violino concertato è 2 Violini, 1 Viola è Violone in Ripieno col Violoncello è Basso per il Cembalo*“.

1. Satz: Allegro $\frac{3}{4}$ in F dur. 2. Satz: Andante $\frac{3}{4}$ in d moll. 3. Satz: Allegro assai $\frac{3}{4}$ in F dur.

„*Concerto 3^{do} à tre Violini, tre Viole è tre Violoncelli col Basso per il Cembalo*“.

1. Satz: Allegro $\frac{3}{4}$ in G dur. 2. Satz: Allegro $\frac{12}{8}$ in G dur.

„*Concerto 4^{to} à Violino Principale, due Flauti d'Echo, due Violini, una Viola è Violone in Ripieno Violoncello è Continuo*“.

Halle a. S.

1. Satz: Allegro $\frac{3}{8}$ in G dur. 2. Satz: Andante $\frac{3}{4}$ in e moll. 3. Satz: Presto $\frac{3}{4}$ in G dur.

„*Concerto 5^{to} à une Traversiere, une Violino principale, une Violino è una Viola in Ripieno, Violoncello, Violone è Cembalo concertato*“.

1. Satz: Allegro $\frac{3}{4}$ in D dur. 2. Satz: Affettuoso C in h moll. 3. Satz: Allegro $\frac{3}{4}$ in D dur.

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

1. Satz: Allegro $\frac{3}{4}$ in B dur. 2. Satz: Adagio ma non tanto $\frac{3}{8}$ in Es dur. 3. Satz: Allegro $\frac{12}{8}$ in B dur.

Die sorgfältig und schön geschriebene Originalpartitur, deren Besitzer ehemals Joh. Philipp Kirnberger war, ging nach dessen Tode in den Besitz seiner Schülerin, der Prinzessin Amalie, Schwester Friedrichs des Großen, über, die mit vielen anderen Schätzen auch diesen der Bibliothek des Joachimstalschen Gymnasiums in Berlin vermachte. Die eigenhändige Aufschrift des Meisters hat die Fassung:

„Six Concerts Avec plusieurs Instrumens Dédiées A Son Altesse Royale Monseigneur Crétien Louis, Marggraf de Brandenburg etc. etc. par Son tres-humble et tres obeissant serviteur Jean Sebastien Bach. Maître de Chapelle de S. A. S. le prince regnant d'Anhalt-Coethen.“

Die Originalstimmen des 5. Konzerts befinden sich auf der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin.

Arnold Schering.

BACH, BRANDENBURGISCHES KONZERT NO. 1, F-DUR

Im ersten Konzert sind drei Gruppen des Orchesters scharf voneinander abgehoben: Streicher, Holzbläser und Hörner, und das Konzertieren geschieht so, daß alle drei abwechselnd zusammen- und auseinandertreten. Jede Gruppe erscheint gleich anfangs mit einem eigenen motivischen Gebilde, das gleichsam ihr individuelles Eigenleben darstellt, im Verlaufe aber — und darin beruht der Hauptreiz der Entwicklung — auch von den Nachbargruppen aufgegriffen wird. Aus diesem thematischen Grundmaterial zieht Bach eine Fülle von abgeleiteten Gebilden: so jenen schlichten und doch so wandlungsfähigen Gedanken, der gleich im 6. Takt in den Oboen auftaucht und das konzertierende Spiel recht eigentlich beginnt. Deutlich scheiden sich weiterhin die zu gewaltigen Klangmassen zusammengeballten Tutti, den Satz organisch durchgliedernd, von den luftiger hinziehenden Soli, die selbst wieder in den denkbar kühnsten Verbindungen ineinander- und zueinanderklingen. Selbst die stolzen und von Natur schwerfälligen Hörner geben zuweilen ihre Fanfarenklänge auf und werden zum Vortrag rollender Sechzehntelfiguren hingerissen. Und so spielt sich auf der die eherne Rhythmik des Ganzen fest zusammenhaltenden Grundlage der Bässe ein Tonleben ab, dessen Wucht wie ein elementares Ereignis berührt.

War dieses erste Allegro ein ausgesprochener Orchestersatz, so lenkt Bach jetzt im Adagio in die Schreibweise der

Kammermusik ein, indem er den Satz auflockert und schlicht begleitete Soli schreibt. Als Solisten läßt er die erste Oboe, die erste Violine und die unison geführten Bässe auftreten. Der Grundzug des Ganzen ist Schwermut, Ausdruck des Verzichts, den die seufzenden Figuren der Begleitinstrumente vielfach deutlich unterstreichen. Erst im 17. Takt vor dem Schluß merkt der erstaunte Hörer, daß das Hauptthema im Sinne eines Kanons erfunden ist, was im Rahmen des Ganzen zu einer starken Steigerung der Geistigkeit führt. Tastend und unsicher schließt der Satz nur halb. Er war nur Episode und bedarf der Ergänzung.

Diese bringt das nächste Allegro. Die Lebensfreude ist wieder erwacht. Keck erhebt sich das wieder auf den Dreiklang gestellte, nach dem vierten Takt in Sechzehnteln spielerisch abwärts strebende Thema, dem die Hörner — ganz anders als im ersten Satze — drollige, walzende Figuren entgegensetzen. Als Konzertinstrument beginnt jetzt die Violine — und zwar jene hellklingende „französische“, welche eine Terz höher geschrieben wurde als die gewöhnliche — ihre Künste zu zeigen. Auch hier reiht sich ein genialer Einfall an den andern, etwa, wenn man bemerkt, wie gelegentlich andere Instrumente angelockt werden, es mit der Partnerin aufzunehmen (Oboe, Horn, erste Violine), aber schließlich doch vor deren Virtuosität die Segel streichen müssen, oder an der Stelle, wo es auch mit dieser nicht mehr weiter will und

ein plötzliches Adagio alles zu einem gemeinsamen Atemholen zwingt.

Dieses flott dahineilende Allegro hat nahezu schon Finalcharakter. Vielleicht hatte Bach mit ihm ursprünglich schließen wollen. Jedenfalls sind die noch folgenden Sätze, die das Konzert zur Suite erweitern, als eine Art Zugabe aufzufassen. Das prachtvolle Menuett, dessen starke Polyphonie ebenso zu bewundern bleibt

wie die zwanglos in sie hineingebaute Klopffigur der Hörner, hat nach französischer Sitte drei Trios, von denen das zweite sich als Polonaise darstellt, — Stücke, in denen die ganze Behaglichkeit alter barocker Hausmusik auflebt. Nicht unbeachtet bleibe die eigentümliche Metrik des zweiten Trios, das mit seiner Taktverbindung 3+3+2 einen besonderen Reiz ausübt.

Die vorliegende Ausgabe schließt sich derjenigen in Band 19 der großen Bach-Ausgabe an. Grund zu Eingriffen bot sich nicht, nur wurde für die eine kleine Terz höher gestimmte und dementsprechend notierte Solovioline des zweiten Allegros eine Umschreibung in den gewöhnlichen Violinschlüssel vorgenommen.

Halle a. d. S., November 1927.

Arnold Schering.

Concerto No. 1

Johann Sebastian Bach
1685 - 1750

1. [Allegro]

Corno I II in F

I

Oboe II

III

Violino piccolo e Violino I

Violino II

Viola

Fagotto, Violoncello, Violone grosso e Continuo

5

Ob.

Vi.

Vla.

Fag.

Fg. Vo. VI. gr. e C.

Cor. (F)

Ob.

Vl.

Vla.

Fg. Vo.
Vl. gr.
C.

10

Cor. (F)

Ob.

Vl.

Vla.

Fg. Vo.
Vl. gr.
C.

Cor. (F)

Ob.

VI.

Vla.

Fg. Vo. VI. gr. e C.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is for the Cor. (F) in treble clef, showing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff is for the Ob. in treble clef, with a more melodic line. The third and fourth staves are for the VI. (Violins) in treble clef, with the third staff playing a steady eighth-note accompaniment and the fourth staff playing a similar but slightly different rhythmic pattern. The fifth staff is for the Vla. (Viola) in bass clef, providing a harmonic foundation. The bottom staff is for the Fg. Vo. VI. gr. e C. (Bassoon) in bass clef, with a melodic line that often moves in parallel motion with the Viola.

Cor. (F)

Ob.

VI.

Vla.

Fg. Vo. VI. gr. e C.

Vo.

Fag.

The second system of the musical score continues the instrumentation from the first system. It includes the same five woodwind and string staves. The Cor. (F) staff continues with its rhythmic pattern. The Ob. staff has a more active melodic line. The VI. staves continue with their accompaniment. The Vla. staff has a melodic line with some phrasing. The Fg. Vo. VI. gr. e C. staff continues its melodic line. A new staff, labeled 'Vo.', is introduced in the third measure of this system, showing a vocal line. The 'Fag.' (Bassoon) staff is also present, continuing its melodic line.

20

Cor. (F)

Ob.

Vl.

Vla.

Fg. Vo. Vl. gr. C.

Cor. (F)

Ob.

Vl.

Vla.

Fg. Vo. Vl. gr. C.

Cor. (F)

Ob.

VI.

Vla.

Fg. Vo.
VI. gr.
C.

30

Cor. (F)

Ob.

VI.

Vla.

Fg. Vo.
VI. gr.
C.

Cor. (F)

Ob.

Vl.

Vla.

Fg. Vc. Vl. gr. e C.

Cor. (F)

Ob.

Vl. *Vl. picc.*

Vla.

Fg. Vc. Vl. gr. e C.

Cor. (F)

Ob.

Vl.

Vla.

g. Vc. l. gr. e C.

40

Cor. (F)

Ob.

Vl.

Vla.

g. Vc. l. gr. e C.

Cor.
(F)

Ob.

Vi.

Vla.

Fg.Vc.
Vi.gr.
e C.

Cor.
(F)

Ob.

Vi.

Vla.

Fg.Vc.
Vi.gr.
e C.

50

Cor. (F)

Ob.

Vl.

Fg. Vo.
Vl. gr.
c. C.

Cor. (F)

Ob.

Vl.

Vla.

Fg. Vo.
Vl. gr.
c. C.

Vl. *pico.*

Cor. (F)

Ob.

Vl.

Vla.

Fg. Vo.
Vl. gr.
e C.

Cor. (F)

Ob.

Vl.

Vla.

Fg. Vo.
Vl. gr.
e C.

60

Cor. (F)

Ob.

VI.

Vla.

Fg. Vo.
VI. gr.
C.

Cor. (F)

Ob.

VI.

Vla.

Fg. Vo.
VI. gr.
C.

Musical score for measures 65-69. The score is arranged in a system with six staves. The instruments are labeled on the left: Cor. (F), Ob., Vl., Vla., and Fg.Vo. Vl.gr. e C. The Cor. (F) staff features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The Ob. staff has a melodic line with some rests. The Vl. and Vla. staves play a similar melodic line with slurs. The Fg.Vo. Vl.gr. e C. staff provides a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 70-74. The score is arranged in a system with six staves. The instruments are labeled on the left: Cor. (F), Ob., Vl., Vla., and Fg.Vo. Vl.gr. e C. The Cor. (F) staff begins with a measure number '70' above it and continues with a rhythmic pattern of sixteenth notes. The Ob. staff has a melodic line with some rests. The Vl. and Vla. staves play a similar melodic line with slurs. The Fg.Vo. Vl.gr. e C. staff provides a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Cor. (F)

Ob.

Vi.

Vla.

Fg. Vo.
Vi. gr.
© C.

This system contains five staves of music. The top staff is for the Cor. (F) and features a melodic line with two triplet markings. The second and third staves are for the Ob. and are bracketed together. The fourth and fifth staves are for the Vi. and are also bracketed together. The bottom staff is for the Fg. Vo. and includes the markings 'Vi. gr.' and '© C.'.

Ob.

Vi.

Vla.

Fg. Vo.
Vi. gr.
© C.

Fag.

Vo.

This system contains six staves of music. The top two staves are for the Ob. and are bracketed together. The next two staves are for the Vi. and are also bracketed together. The fifth staff is for the Vla. The bottom staff is for the Fg. Vo. and includes the markings 'Vi. gr.' and '© C.'. Within this system, there are two additional staves: one for the Fag. (Bassoon) and one for the Vo. (Voice), both appearing in the lower right portion of the system.

Cor. (F)

Ob.

Vi.

Vla.

Fg. Vo. Vi. gr. e C.

Cor. (F)

Ob.

Vi.

Vla.

Fg. Vo. Vi. gr. e C.

2. Adagio

Ob. *Adagio e sempre piano*

Vl. pica *piano sempre*

Vl.

Vla. *Adagio e sempre piano*

Fig. Vo. Vl. gr. e C.

Fag.

Detailed description: This system contains the first four measures of the '2. Adagio' movement. The Oboe part features a melodic line with trills and slurs. The Piccolo Violin part has a steady eighth-note accompaniment. The Violin and Viola parts have similar accompaniment patterns. The Bassoon part has a simple harmonic accompaniment. The strings (Fig. Vo., Vl. gr., e C.) play a rhythmic pattern. The dynamic marking is 'Adagio e sempre piano'.

Ob. *p*

Vl. pica *f*

Vl.

Vla.

Fig. Vo. Vl. gr. e C.

Detailed description: This system contains the next four measures of the '2. Adagio' movement. The Oboe part continues its melodic line with a dynamic marking of 'p'. The Piccolo Violin part has a dynamic marking of 'f' and includes trills. The Violin and Viola parts continue their accompaniment. The Bassoon part continues its harmonic accompaniment. The strings continue their rhythmic pattern. The dynamic marking is 'p'.

Ob.
VI.picc.
VI.
Vla.
Fg.Vc.
VI.gr.
e.C.

p *f*

This system contains the first four measures of the score. The Oboe (Ob.) part begins with a melodic line in the first measure, followed by a more complex, rhythmic passage in the fourth measure marked with a forte (*f*) dynamic. The Piccolo Violin (VI.picc.) part starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line that becomes more active in the fourth measure, also marked with a forte (*f*) dynamic. The Violin (VI.) part consists of a steady melodic line. The Viola (Vla.) part provides harmonic support with a melodic line. The Bass (Fg.Vc., VI.gr., e.C.) part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Ob.
VI.picc.
VI.
Vla.
Fg. Vc.
VI.gr.
e C.

tr

This system contains measures 5 through 7. The Oboe (Ob.) part features a highly rhythmic and melodic passage, including a trill (*tr*) in the second measure. The Piccolo Violin (VI.picc.) part continues with a melodic line that is highly rhythmic and melodic. The Violin (VI.) part continues with a steady melodic line. The Viola (Vla.) part provides harmonic support with a melodic line. The Bass (Fg. Vc., VI.gr., e C.) part continues with a complex, rhythmic accompaniment.

Ob.

Vl. pica

Vl.

Vla.

Fg. Vo.
Vl. gr.
e C.

20

Ob.

Vl. pica

Vl.

Vla.

Fg. Vo.
Vl. gr.
e C.

Ob.

Vl. pica

Vl.

Vla.

Fg. Vo.
Vl. gr.
c. C.

This system of musical notation includes five staves. The Oboe (Ob.) staff has a dynamic marking of *f*. The Piccolo Violin (Vl. pica) staff has a dynamic marking of *f*. The Violin (Vl.) and Viola (Vla.) staves are grouped together. The Bass staff (Fg. Vo. / Vl. gr. / c. C.) contains a melodic line with slurs.

Ob.

Vl. pica

Vl.

Vla.

Fg. Vo.
Vl. gr.
c. C.

This system continues the musical notation from the first system. It features the same five staves: Oboe (Ob.), Piccolo Violin (Vl. pica), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Bass (Fg. Vo. / Vl. gr. / c. C.). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

30

Ob.
Vl. pica
Vl.
Vla.
Fg. Vo.
Vi. gr.
C.

p

This system of musical notation covers measures 30 through 33. It includes staves for Oboe (Ob.), Piccolo Violin (Vl. pica), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Bassoon/Viola/Guitar/Contra (Fg. Vo. Vi. gr. C.). The music is in a minor key with a common time signature. Measure 30 features a trill in the Oboe and Piccolo Violin parts. Measure 31 has a dynamic marking of *p* (piano) for the Oboe and Piccolo Violin. Measure 32 continues the *p* dynamic. Measure 33 shows a change in dynamics with *f* (forte) markings in the Piccolo Violin, Violin, Viola, and Bassoon parts.

Ob.
Vl. pica
Vl.
Vla.
Fg. Vo.
Vi. gr.
C.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

This system of musical notation covers measures 34 through 37. It includes the same instruments as the first system. Measure 34 features a complex, dense texture in the Oboe part, marked with *f* (forte). Measure 35 has a dynamic marking of *p* (piano) for the Oboe and Piccolo Violin. Measure 36 continues the *p* dynamic. Measure 37 shows a change in dynamics with *f* (forte) markings in the Piccolo Violin, Violin, Viola, and Bassoon parts.