

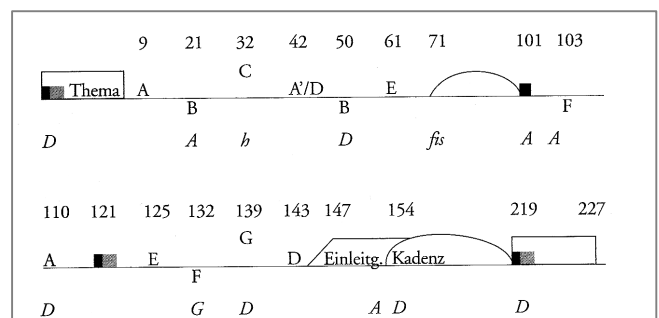
Bach – 5. Brandenburgisches Konzert D-Dur BWV 1050

Analyseaspekte (nach P. Schleuning)

1. Satz:

- **Frühfassung** entstanden 1718
- Flöte-„Französisch“ – Violine-„Italienisch“ – Klavier-„Deutsch“ (Dahlhaus 1955) – Synthese nationaler Stile mit deutscher „Dominanz“
- Bezug zu **Vivaldi** in den Außensätzen (Akkord-Thema, Sechzehntel-Repetitionen)
- Idealtyp der **Gliederung** „Vordersatz-Fortspinnung-Epilog“ (2,4,2 Takte) oder Frage mit 2 verschiedenen Antworten (3-5, 6-8) ? (Übertragbar auf Gesamtform: 2 Teile mit gleichem Beginn und verschiedenen Enden (1-100; 101-227)
- „**stile concitato**“ (Kampf, Erregung, Krieg) in Folge Monteverdis (R. Goebel); dagegen später Kantilenen von VI/Fl => dualistisches Prinzip (Tutti-Solo; „Streit-Frieden“) oder semantisch überfrachtet (Hörgewohnheiten heute sowieso andere)? (Dagegen spricht die kaum berücksichtigte Rolle des Solo-C.)
- **Übergang Ritornell-Solo** kunstvoll: Sechzehntel-Abgang als Reminiszenz an Bachs Weimarer Vorlieben
- 32-tel-Beginn des Cembalos markiert Start, gliedert sich zugleich organisch ein; wird „Eigentum“ des C.; wird mehrfach noch als gliederndes Moment genutzt (Solo-Einsätze von Fl/VI i.G. dazu „vergrößerte“ absteigende Linie)
- Bezug Ritornell-Solomotiv T. 3 zu T. 21ff in Melodielinie
- „**Reprise**“ in T. 101 in A-Dur („falsche Tonart“ existiert in Konzertsatz nicht; 121ff. in D-Dur wird ganz anders fortgeführt)
- vergleichsweise einfache **Gestaltung der Flöte** im 1. Satz: 1. Komposition Bachs für Querflöte, 1. deutscher Komponist, der sie im Solokonzert nutzt ? – oder: Aufführungspraktische Gründe (vorhandene Musiker)? - oder: Hierdurch wird Rolle des C. hervorgehoben (unterstützt These des „C.-Konzertes“; in richtigen Tripelkonzerten wie BWV 1044 deutliche Angleichung der Schwierigkeiten; Erweiterung der Solo-Kadenz des C. in der 2. Fassung spricht ebenfalls hierfür)?

- Form: **komplexe Gliederung** ergibt sich bei herkömmlicher Analyse
- stattdessen: Individualität, Komplexität von immer wieder neuen Motivabspaltungen, Teilritornellen, Kombinationen, neuen Klangelementen, Variationen, modulierenden Sequenzen, ... - es offenbart sich eine nahezu beliebige, assoziative Abfolge;
- Spannungsaufbau zwischen Neuem und Bekanntem



2. Satz:

- imitierende **Setzart** (wie in anderen Mittelsätzen)
- Bezug zu **Thema** von Louis Marchand *nicht* nachgewiesen

- auffällige **Eröffnung des Cembalo-Solos** in T. 6 mit 32-tel-Figur, die in erster Version noch nicht vorhanden war; vermutete Intention Bach's: Vorbild für Ausführende im langsamen Satz bezüglich „Verzierung“ geben (bzw. „Manieren“ wie Triller, Mordente, Doppelschläge); früher europäischer Konflikt zwischen Produzent und Reproduzent hier dokumentiert

- 1-taktiges Thema (von Violino Principale vorgestellt; Quart-Achtelauftakt, durchgängiger Rhythmus 2 Achtel, punktierte Sechzehntel-Figur; sequenzierend; ausgehend von h-moll, Absprung nach unten zur Terz der Dominante auf f der „3“ im 1. Takt)

- **Verarbeitung:** Frage-Antwort-Spiel mit Themenkopf zu Beginn; im Laufe des Satzes vor allem Verarbeitung, Abspaltung, Kombination
 - 1. „Zug“ (Entwicklungslinie) in **„Axialsymmetrie“**: nach Einsatz der Cembalo-Verzierungsfigur dreimal in VI/FI/VI; dann „Ritornell“ in D-Dur (T. 10-13); dann wiederum 3x, aber abwärts gerichtet, kadenzierend in T. 18; dann „Ritornell“ in fis-moll; danach umgekehrte Reihenfolge der Instrumente („Frage“ nicht mehr von VI.) ab T. 24; nach „durchführungsartigem“ Zentrumsteil ab T. 38 wieder Beginn mit Cembalo angedeutet

 - 2. „Zug“: **Antwort-Geste** aus Sechs-Sechzehntel-Figur etabliert sich als eigenes Motiv (Vgl. Takt 25/26; erstes Erscheinen in Auftakt zu T. 7 im Cembalo), abfallend, akkordischer Anfangsgestus, Seufzerartig, Wechselnote; Steigerung in T. 28 durch Terzführung in VI/FI; (Beantwortung im C. mit Motiv aus dem 1. Satz Achtelauftakt -2 Sechzehntel – Achtel); „jubilierend“ und abschließend in e-moll; dann fortgeführt: Kanon / Motivarbeit (FI/VI), dann „Überlagerung“ der beiden Entwicklungszüge im durchführungsartigen Teil

 - vor dem Schluss-„Ritornell“ nochmals **„jubilierende Terzparallelen“** mit zweifacher Vorankündigung (Umkehrung in C. in T. 42); Verknüpfung von Umkehrung und Ursprungsgestalt; Ausnahmestellung dieses Abschnitts durch eindeutige „3-Takt-Gruppe“

- **Zsfsg.:** statischer, axialsymmetrischer Formprozess verknüpft mit dynamischem Entwicklungs-Zug; eingängige Motive, „schmachtendes“ Antwortmotiv (erschien Mattheson als wenig „galant“); Dichte und Konzentration in relativ kurzem Satz

3. Satz:

- **Fugenbeginn** oder „liedhafte Periode“: 4-taktiger Vordersatz aus Dux + Comes, je 2 Takte VI / FI als Nachsatz bis C.-Themen-Einsatz
- **Gesamtform** grob A-B-A (wie in 3. Sätzen von I. und VI. Konzert)
- **Mittelteil** in h-moll; 4x wechselnde Instrumentenkombinationen, Bsp. T. 89-96: Melodie + Begleitung aus Thema entwickelt, periodischer Vorder-/Nachsatz, „kantables Allegro“
- neuer **Affekt** („Wohlklang“ vers. „frisch dahinspringend“ – unüblich in der Zeit 2 Affekte in einem Satz vorzustellen)
- Zentrum des Mittelteils in **A-Dur** (T. 148), dann Ausweitung zu **fis-moll** vor direkter Rückkehr von da aus zur Tonika (vergleichbar dem unvermittelten „Sprung“ in der Reprise des IV. Konzertes, 1. Satz von h-moll zu G-Dur)
- T. 148 beginnt wieder der 8-Takter von T. 89, hier aber eben in Dur (durus=hart), deshalb hier strahlender

Widmung:

A Son Altesse Royale
Monseigneur
Chrétien Louis
Marggrave de Brandenbourg. etc. etc. etc.
Monseigneur.

Comme j'eus il y a quelques années le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royale, en vertu de ses ordres, de que je remarquai alors, qu'Elle prenoit quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donné pour la Musique, & qui en prenant conge de Votre Altesse Royale, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques piéces de ma Composition: j'ai donc selon ses tres-gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes tres-humbles devoirs à Votre Altesse Royale, par les prestres Concerts, que j'ai accommodés à plusieurs Instruments; La priant tres-humblement de ne vouloir pas juger leur importance, à la rigueur du gout fin & delicat, que tout le monde sçait qu'Elle a pour les piéces musicales; mais de tirer plutôt en benigne consideration, le profond respect, & la tres-humble obeissance que je tâche à Lui tenir de continuer ses bonnes graces envers moi, et d'être persuadée que je n'ai rien tant à coeur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service, moi qui suis avec un zele sans pareil

Monseigneur De Votre Altesse Royale
Le tres-humble & tres-obeissant serviteur
Jean-Philippe Bach

Cachon. le 12 Mars 1722