

CHRISTIAN BERGER

J. S. Bachs Cembalokonzerte
Ein Beitrag zur Gattungsgeschicht des Klavierkonzerts
im 18. Jahrhundert

J. S. Bachs Cembalokonzerte

Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte des Klavierkonzerts im 18. Jahrhundert*

VON

CHRISTIAN BERGER

„Von Klavier- und Violinkonzerten Bachs zu reden ist irreführend, da diese Werke mit dem modernen Concerto... nichts zu tun haben“¹. Ganz im Gegensatz zu dieser eher beiläufigen Feststellung Albert Schweitzers aus dem Jahre 1908 stellt Heinrich Bessler fünfzig Jahre später das 5. Brandenburgische Konzert, also jenes für Flöte, Geige, Cembalo und Orchester, „als erstes originales Cembalokonzert“ heraus, das sogar „einen Wendepunkt in der Geschichte der Musik“² darstelle. Und Lothar Hoffmann-Erbrecht rühmt 1968 in einem gattungsgeschichtlichen Überblick, daß selten „das Werden einer Gattung in allen Phasen so klar überschaubar [ist] wie das des Klavierkonzerts“, und dies vor allem, weil „die Entstehungsgeschichte... an eine einzige Person gebunden [ist], an die Johann Sebastian Bachs“³. Seitdem scheint in unserem Fache, so faßt es Werner Breig 1979 zusammen, ein „allgemeines Einverständnis“ zu herrschen, „daß Johann Sebastian Bach der Begründer des Klavierkonzerts ist“⁴. Fragt man nun aber nach, mit welchem Werk Bach diese Gattung begründet hat und auf welche Weise sein Vorbild in späteren Werken erkennbar ist, so stößt man auf zahlreiche Schwierigkeiten, um nicht zu sagen Ungereimtheiten. Werner Breig konnte überzeugend darlegen, daß für die Begründung der Gattungsgeschichte allein die Gruppe der Konzerte für ein Cembalo und Orchester in Frage

* Vortrag innerhalb des Habilitations-Colloquiums des Verfassers bei der Philosophischen Fakultät der Universität Kiel im Dezember 1989.

1 A. Schweitzer, *J. S. Bach*, 3. Auflage Wiesbaden 1954 (1. Auflage Leipzig 1908), S. 360.

2 H. Bessler, *Die Brandenburgischen Konzerte*, Kritischer Bericht, = Neue Bach-Ausgabe VII, 2, Kassel und Leipzig 1956, S. 28.

3 L. Hoffmann-Erbrecht, *Das Klavierkonzert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Gedenkschrift Leo Schrade, hg. von W. Arlt u. a., Bern u. München 1973, S. 746.

4 W. Breig, *Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts*, AfMw XXXVI, 1979, S. 21.

kommt. Es handelt sich dabei um sieben Konzerte und die Anfangstakte eines weiteren d-Moll-Konzertes, die Bach selbst wahrscheinlich im Jahre 1737 in einer Reinschrift zusammengestellt hatte. Sie beruhen ausschließlich auf Vorlagen von Konzerten für ein Melodieinstrument und Orchester, die vermutlich aus Bachs Weimarer und Köthener Zeit stammen. Beim ersten Konzert, dem d-Moll Konzert BWV 1052, ist es sogar umstritten, ob die ursprüngliche Vorlage überhaupt von Bach selbst stammt⁵. Bei zwei Konzerten kennen wir die Vorlagen, nämlich die beiden Violinkonzerte in E-Dur und a-Moll. Bei den anderen Konzerten gibt es hinreichend deutliche Hinweise auf die Art der verschollenen Vorlage, die sogar Rückschlüsse auf das jeweilige Soloinstrument sowie die Tonart zulassen.

Daraus ergibt sich die auf den ersten Blick paradox anmutende Situation, daß die Gattung des Klavierkonzerts durch eine Werkgruppe begründet wurde, die durch eine Umarbeitung anderer Konzerte entstanden ist. Werner Breig geht in seiner Bewertung dieser Situation so weit zu behaupten, daß es „nur unter Verzicht auf einzelne Definitionsmerkmale... möglich [ist], in Bachsehen Konzerten den Beginn der Geschichte des Klavierkonzerts zu sehen“⁶.

Mit welchem Recht läßt sich dann noch die These aufrecht erhalten, Bach sei der Begründer des Klavierkonzerts? Ein Blick auf die Definitionen der Gattung ist dabei unerlässlich. Meist steht der Gesichtspunkt der Besetzung im Vordergrund. Für Lothar Hoffmann-Erbrecht war es entscheidend wichtig für die weitere Geschichte der Gattung, „daß alle Schüler Bachs ihre Konzerte a priori für das Klavier... konzipierten“⁷. Und für Werner Breig ist das Klavierkonzert 1. ein „Konzert für Klavier und Orchester“..., wobei in der Regel 2. ein Klavier ohne Mitwirkung weiterer Soloinstrumente dem Orchester gegenübersteht... und 3. das Werk original für diese Besetzung geschrieben ist und aus ihr Gestaltungsimpulse empfangen hat...“⁸. Am Ende seines Aufsatzes bleibt denn auch die Frage offen, ob „der Usus, für dieses Repertoire eine gemeinsame Bezeichnung zu verwenden, nicht insofern irreführend [ist], als er den tiefgreifenden Unterschied zwischen zwei historischen Erscheinungsformen des Konzertierens verdeckt, die man genauer als ‚Konzert Vivaldischer Prägung für Cembalo und Streicherripieno‘ und als ‚Sonatenkonzert für Pianoforte und Symphonieorchester‘ beschreiben könnte“⁹. Mit dieser Frage gewinnt die Normativität einer Epochenabgrenzung – hier Barock mit einem motivischen Einheitsablauf, dort Klassik mit einer aus der Dramatik des tonalen und thematischen Konfliktes entwickelten Sonatensatzform – die Oberhand gegenüber einer Betrachtungs-

⁵ Dazu zusammenfassend W. Breig, *Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte*, Bach Jb LXII, 1976, S. 30 ff.

⁶ W. Breig, *Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts*, S. 23.

⁷ L. Hoffmann-Erbrecht, *Das Klavierkonzert*, S. 754.

⁸ W. Breig, a.a.O., S. 22f

⁹ A.a.O., S. 48.

weise, die, ausgehend von einer historisch angemessenen Analyse des Einzelwerkes, zwischen dem autonomen Kunstanpruch dieses Einzelwerkes und seiner Einbindung in größere geschichtliche Zusammenhänge zu vermitteln sucht.

Zudem fußt diese Frage auf einem Gattungsbegriff, den der Literaturwissenschaftlicher Klaus Hempfer als „taxonomisch-klassifizierend“ beschreiben würde, in dem kein Raum bleibt für, wie Juri Striedter das Gattungsverständnis der Russischen Formalisten umreißt, „ein beständig sich veränderndes, evolutionierendes Bezugssystem, in dem die tiefgreifenden ‚Verstöße‘ gegen die gerade geltenden Vorbilder oder Regeln mindestens ebenso genreprägend sind wie die Bekräftigungen“¹⁰. Aus dem Rückzug Werner Breigs auf eine nicht näher beschriebene „geschichtliche Kontinuität“, deren Existenz „kaum bezweifelt werden“ könne¹¹, resultiert schließlich der Verdacht, daß der Gattungsbegriff hier in eher spekulativer Weise benutzt wird, um die Konzerte Bachs entgegen der respektlosen Ansicht Albert Schweitzers an der fraglosen Nobilitierung der späteren Entwicklung teilhaben zu lassen. Die normativ klassifikatorische Beschränkung auf den einen Aspekt der Besetzung verdeckt zudem den Verzicht auf weitergehende inhaltliche Begründungen für die These eines Zusammenhangs zwischen den Werken Bachs auf der einen und denen Mozarts auf der anderen Seite. Nimmt man aber die Gattung als eines jener Vehikel, die Musikgeschichte strukturieren und somit beschreiben helfen, so ist nach denjenigen Aspekten eines geschichtlichen Wandels zu suchen, die unter dem Begriff „Klavierkonzert“ zusammengefaßt werden können. Es geht dabei nicht um Klassifikation, sondern, so Hans-Robert Jauß; um den „Prozeß der Prägung einer Struktur, ihrer Variation, Erweiterung und Korrektur“¹², oder, wie Wulf Arlt es formuliert hat, um den „Hinweis auf das, was es erlaubt... [und] sinnvoll macht..., Werke unter den gleichen Begriff zu fassen“¹³.

Am Beispiel des f-Moll-Konzertes BWV 1056 möchte ich einen solchen Aspekt darstellen, der zum einen Bachs Umgang mit der Konzertform von demjenigen seines Vorbildes und Anknüpfungspunktes Vivaldi abhebt. Ein solcher Versuch öffnet auf der anderen Seite den Blick auf die weiteren „Transformationen“ des Modells, wie sie im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelt worden sind. Für diese späteren Werke, also für die Klavierkonzerte der Bach-Söhne und

¹⁰ J. Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus*, München 1971, S. XLI; zit. n. K. W. Hempfer, *Gattungstheorie*, = UTB CXXXIII, München 1973, S. 98.

¹¹ W. Breig, a.a.O., S. 48.

¹² H. R. Jauß, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters I*, hg. von H. R. Jauß und E. Köhler, Heidelberg 1972, S. 119, hier zit. n. d. Nachdruck in: H. R. Jauß, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München 1977, S. 339.

¹³ W. Arlt, *Gattung – Probleme mit einem Interpretationsmodell der Musikgeschichtsschreibung*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, hg. von F. Krummacher und H. W. Schwab, = Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXVI, Kassel 1982, S. 18.

Mozarts, ergibt sich daraus ein, so Hans-Robert Jauß, „vorkonstituierter Erwartungshorizont“¹⁴, der zugleich den Blick für neue Aspekte der formalen Gestaltung auch in diesen Werken öffnet.

Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen fällt in der Hauptsache in die Jahre seiner Anstellung in Weimar und Köthen, also in die Zeit vor seiner Berufung nach Leipzig im Jahre 1723. Als terminus ante quem non für die Konzerte ist das Jahr 1713 zu nennen, als Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar, der Sohn des regierenden Herzogs, von einer Bildungsreise nach Holland zurückkehrte. Unter seinen 31 Zentnern Fuhrgut, die noch vor seiner Ankunft in Weimar bezahlt werden mußten¹⁵, befand sich mit großer Sicherheit ein Exemplar von Vivaldis *Estro armonico*, der 1711 in Amsterdam erschienen war. Zeugnisse der Auseinandersetzung Bachs mit diesem Werk sind seine Bearbeitungen für Orgel und Solocembalo, die er in jenen Jahren anfertigte. Der *Estro armonico*, eine Sammlung von zwölf Konzerten für ein, zwei und vier Violinen und Orchester, wurde nicht zu unrecht als die wichtigste Veröffentlichung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnet¹⁶. Vivaldi war es nämlich gelungen, aus den Ansätzen des Concerto grosso heraus den Wechsel von Tutti und Solo als entscheidenden Faktor der musikalischen Formbildung kenntlich zu machen. Im Vordergrund steht dabei die höchst differenzierte motivische Ausarbeitung des Tutti-Ritornells, mit dem das Orchester den Satz eröffnet. Dadurch erhielt jedes Konzert gleich zu Beginn sein unverwechselbares Gepräge, von dem sich der Solist in harmonisch und thematisch freiem, virtuosem Spiel abheben konnte:

Wie Bach an dieses Modell anknüpfte, läßt sich nirgends deutlicher als an seinem f-Moll-Konzert zeigen: Ein rhythmisch markanter viertaktiger Themenkopf, der immer wieder in unterschiedlichen Umspielungen den Grundton f anspielt, eröffnet den Satz. Er wird mit dem gleichen Motiv, aber auf einer anderen Stufe, der Subdominante b-Moll, beantwortet. Dieser sogenannte Vordersatz öffnet sich schließlich im B. Takt zur Dominante C-Dur. Zwei Aufgaben erfüllt dieser erste Formteil: Der charakteristische Themenkopf eröffnet den Satz und legt zugleich mit dem Gang über die drei Stufen Tonika, Subdominante und Dominante die Grundtonart eindeutig fest. Der Halbschluß auf der Dominante öffnet zugleich diesen Beginn zur Fortführung im Mittelteil.

Dieser Mittelteil, die sogenannte Fortspinnung, besteht aus einer losen Reihung zweier Sequenzabschnitte, wobei auch hier die Entsprechung im Rhythmischen stärker ist als im Melodischen – wie überhaupt der gesamte bisherige Teil durch die stetig voranschreitende Abfolge des immer gleichen Baßmotivs sein einheitliches Gepräge erhält.

14 Jauß, a.a.O., S. 330.

15 Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen – Studien- oder Auftragswerke?*, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973-1977, = Jb Peters LXV, Leipzig 1978, S. 87.

16 M. Talbot, Art. *Vivaldi*, in: *The New Grove*, London 1980, Bd. 20, S. 33.

Mit dem Wiederaufgreifen des Themenkopfes im T. 13 beginnt der Epilog, der nach einem kurzen, trugschlußartigen Soloeinschub das Ritornell motivisch und vor allem harmonisch zu einem klaren Abschluß führt. Bei Vivaldi bildet das Ritornell, das im Verlauf des Satzes öfter wiederkehrt, die harmonischen Pfeiler des Formverlaufs, die durch die motivisch freie und harmonisch modulierende Bewegung des Solisten verbunden werden. Dabei kehrt im Innern des Satzes meist nur der rhythmisch markante Themenkopf des Ritornells wieder, während das ganze Ritornell nur am Ende in der Grundtonart wiederholt wird.

Suchen wir in diesem Konzert nach dem Eintritt des Schluß-Ritornells, erleben wir eine Überraschung: Zwar erscheint im T. 109 der markante Themenkopf, vom Tutti in der Grundtonart f-Moll gespielt. Aber mit dem Sextsprung und dem Soloeinschub im 3. Takt wird klar, daß wir hier nur den schlußbildenden Epilog des Ritornells vor uns haben. Suchen wir weiter nach dem Themenkopf in der Grundtonart, stoßen wir auf den T. 87. Dort wird er aber vom Solisten vorgeführt! Und auch dieser Themeneinsatz steht epilogartig am Ende eines Ritornells. Dieses Ritornell beginnt im T. 71, allerdings in b-Moll, jener Tonart, die die vorangegangene Solo-Episode beherrscht hatte. Von diesem b-Moll führt die harmonische Bewegung in Quintschritten abwärts bis zum Des-Dur des T. 78. Das viertaktige Kopfmotiv wird diesmal in As-Dur beantwortet, also einfach eine Stufe tiefer. Die beiden Glieder des Vordersatzes sind hier nicht mehr harmonisch-funktional über den gemeinsamen Bezugsrahmen einer Kadenzfolge miteinander verbunden. An dessen Stelle tritt eine Sequenzfolge, die in Quintschritten abwärts bis zum Des-Dur des T. 78 führt. Die Quintfallbewegung der ersten vier Takte des Stückes wird dabei um eine Stufe beschleunigt: statt f' b / b' C wie im 1. Ritornell in den T. 1-8 heißt es nun b' es (T. 71-74) / As'Des (T. 778). Ein kurzer Soloeinschub führt von diesem Des-Dur aus zurück zum dominantischen C-Dur des T. 83, wo nun wieder vom Tutti die ursprüngliche Fassung des Mittelteils, die Fortspinnungspartie der T. 9-12, aufgegriffen wird. In genauer Entsprechung zum Anfang folgt dann auch im T. 87 der Themenkopf, mit dem im 1. Ritornell der Epilog einsetzte.

Der Wechsel in der Besetzung vom Tutti zum Solo an dieser Stelle in Verbindung mit der eben geschilderten harmonischen Bewegung machen deutlich, daß dieser Themeneintritt nicht bloß ein Ritornell-Epilog ist, sondern die Funktion eines Vordersatzes übernimmt. Eine Tonartenstation, und zwar die für den Satzverlauf entscheidende Rückkehr in die Grundtonart f--Moll, wird mit dem Eintritt des Themenkopfes markiert. Zugleich wird deutlich, daß in diesem Abschnitt das Tutti und der Solist gewissermaßen ihre angestammten Rollen vertauscht haben: Das Ritornell moduliert zurück zur Ausgangstonart, während das Ziel, die Tonart f-Moll, vom Solisten markiert wird.

Mit einer solchen Gestaltung des Konzertsatzes ist Bach einen entscheidenden Schritt über Vivaldi hinausgegangen. Ging dieser „vom gleichsam äußerlich

vorgegebenen Besetzungsschema aus“¹⁷, benutzt Bach den Wechsel von Solo und Tutti zusammen mit der Thematik zur Verdeutlichung der formalen Gewichtung im Bereich der Harmonik. Der Wechsel der Besetzung zusammen mit dem Rückgriff auf den charakteristischen Themenkopf des Satzanfanges hebt das entscheidende formprägende Ereignis dieses Satzes, nämlich die Wiederkehr der Grundtonart, heraus. Marianne Danckwardt geht soweit zu behaupten, daß die „Idee vom durch Ritornelle gegliederten Konzertsatz... durch die Überlagerung mit einer anderen Gliederung – der tonalen – in den Hintergrund gedrängt“¹⁸ wird. Allerdings bezeichnen diese Gliederungsmöglichkeiten unterschiedliche Ebenen der formalen Gestaltung, die in der Analyse – zumindest bei Bach – nicht gegeneinander ausgespielt werden können. Sie sind vielmehr zusammen mit der Motivik als drei eigenwertige Parameter anzusehen, deren individuelles Zusammenspiel auf immer neue Weise den Formablauf des jeweiligen Einzelwerkes prägt¹⁹.

Dreißig Jahre später gehört ein Schlußabschnitt, der in ähnlicher Weise vom Solisten mit dem Hauptthema in der Grundtonart markiert wird, zur üblichen Gestaltungsweise eines Konzertsatzes. Im F-Dur-Konzert, das Carl Philipp Emanuel Bach 1755 in Berlin am Hofe des Preußenkönigs geschrieben hatte²⁰, beginnt das 3. Ritornell zunächst in der Tonikaparallele d-Moll (T.186), um nach einer Modulation über g-Moll und B-Dur mit einem emphatischen Unisono-Fortissimo auf der Dominante der Grundtonart zu enden. Nach einer Generalpause, die wie ein Doppelpunkt wirkt, setzt der Solist im T. 202 mit dem Hauptthema in der Grundtonart ein.

Die Konzerte Carl Philipp Emanuel Bachs werden für Heinrich Christoph Koch am Ende des 18. Jahrhunderts zu Musterbeispielen der Konzertform, die seinem „Ideale so ganz entsprechen, oder besser, von denen dieses Ideal abgezogen ist...“²¹ Für Koch, dessen theoretisches Œuvre das wichtigste Zeugnis für die zeitgenössische Rezeption der Wiener Klassik darstellt, ist das Konzert allerdings kein bloßer virtuoser „Wettstreit“ mehr, in dem, so Johann Mattheson noch 1739, die „Wollust... das Regiment [führt]“ und wo es „an einer angestellten Eifersucht und Rache, an einem gemachten Neid und Haß... nicht fehle“²². Im neueren Konzerte, so Koch, finde man vielmehr „eine leidenschaftliche Unterhaltung des Concertspielers mit dem ihn begleitenden Orchester; diesem

17 M. Danckwardt, *Instrumentale und vokale Kompositionsweisen bei Johann Sebastian Bach*, = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte XXXIX, Tutzing 1985, S. 22.

18 Danckwardt, a.a.O., S. 25.

19 Vgl. auch L. Dreyfus, *J. S. Bachs Concerto Ritornellos and the Question of Invention*, MQ LXXI, 1985, S. 327-358.

20 Hg. v. F. Oberdörfler, Kassel 1972.

21 H. C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig 1795 (Nachdr. Hildesheim 1969), S. 332.

22 J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Nachdr. hg. von M. Reimann, = Documenta Musicologica I, 5, Kassel 1954), S. 234.

trägt er seine Empfindungen vor, dieses winkt ihm durch kurze eingestreute Sätze bald Beyfall zu..., bald sucht es... seine erhabenen Empfindungen noch mehr anzufachen...; kurz ich stelle mir unter dem Concerte etwas ähnliches mit der Tragödie der Alten vor, wo der Schauspieler seine Empfindungen nicht gegen das Parterre, sondern gegen den Chor äußerte...“²³ In einer solchen „Tragödie“ kommt dem Solisten eine weit bedeutendere Aufgabe zu, als im virtuosen Konzertsatz Vivaldis. So ist es nur konsequent, wenn Koch die Soloepisoden als die „Hauptperioden“ gegenüber den „Nebenperioden“ des Ritornells heraushebt, ja er weist ausdrücklich darauf hin, „daß es der Natur der Sache gemäß sey, zuerst den ersten Hauptperioden der Concertstimme auszuführen, ehe man das Ritornell, als die Einleitung zum Vortrage der Concertstimme bearbeitet“²⁴. Für Johann Adolph Scheibe, der im gleichen Jahr wie Johann Mattheson den Konzertsatz beschrieben hatte, war noch das Ritornell die „Haupterfindung“²⁵, jenen Teil der kompositorischen Arbeit, der nach Mattheson „die meiste Kunst oder Geschicklichkeit erfordert“²⁶. Koch beschreibt also am Modell der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs ein qualitativ neues Verhältnis der beiden Partner, das nur noch wenig mit der Vivaldischen Konzertform gemeinsam hat.

Diese führende Rolle des Solisten in der Formgestaltung ist auch in den Konzerten Wolfgang Amadeus Mozarts zu beobachten. Schon 1957 hatte Edwin Simon die Eigenständigkeit der Konzertform gegenüber dem Sonatensatz herausgearbeitet²⁷. Aber es war wohl erst die intensive Beschäftigung mit Carl Philipp Emanuel Bach, dessen Werke seit dem Jubiläumsjahr 1988 in einer kritischen Ausgabe zu erscheinen beginnen, die den Blick auf die historische Kontinuität des Mozartschen Komponierens lenkte. Das läßt sich nicht nur an der sogenannten „doppelten Exposition“, der Wiederholung der Themenexposition im ersten Soloteil, zeigen, sondern auch an der Gestaltung der „Reprise“, d.h. der Wiederkehr von Ausgangstonart und Hauptthema im Rahmen der Sonatensatzform.

Ein erstes Zeugnis hierfür liefern Mozarts Umarbeitungen dreier Sonaten aus Johann Christian Bachs op. 5 zu den Klavierkonzerten KV 107. Nach den Untersuchungen Wolfgang Plattes am Autograph dieser Werke hatte Mozart selber die drei Streicherstimmen aufgezeichnet²⁸ und damit, so folgert Walter Gersten-

23 Koch, a.a.O., S. 332.

24 A.a.O., S. 333 f.

25 J. A. Scheibe, *Des Britischen Musikus Neun und sechzigstes Stück. Dienstags, den 22 December, 1739*, in: *Der kritische Musikus*, Leipzig 1745 (Nachdr. Hildesheim 1970), S. 636.

26 Mattheson, a.a.O., S. 123.

27 E. J. Simon, *The Double Exposition in the Classic Concerto*, JAMS X, 1957, S. 111-118.

28 W. Platte, *Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts*, Mozart Jb XI, 1960-1961, S. 96.

berg, „den ‚konzertanten‘ Grundriß der einzelnen Sätze fixiert“²⁹, bevor sein Vater Leopold die Klavierstimme aus der Bachsehen Vorlage übertrug. Im ersten dieser Konzerte, dem D-Dur-Konzert nach der Sonate op. 5, Nr. 2, schaltet sich das Orchester im T. 101, am Ende des 2. Soloteils, der der Durchführung des Sonatensatzes entspricht, in die abschließende Orgelpunktpartie des Solisten ein. Nach vier Takten bereitet ein mit Doppelgriffen der Violinen forcierter Halbschluß auf der Dominante den Einsatz der Reprise vor, mit der der 3. und letzte Soloteil dieses Konzertes beginnt.

Diese Bearbeitungen sind für die These einer kontinuierlichen Entwicklung der Gattung von besonderem Interesse, zumal wir mit großer Sicherheit ausschließen können, daß Mozart die Cembalokonzerte Johann Sebastian Bachs gekannt hat. Aber über Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bach führt eine Brücke unmittelbar zu Mozart hinüber. Auch Johann Christian Bach lehnte sich in seinen Berliner Konzerten aus den frühen 1750er Jahren³⁰ eng an das Vorbild seines Bruders und Lehrers Carl Philipp Emanuel an. Und noch in den meisten Konzerten seines op. 1, mit denen sich Bach 1763 in London vorstellte, ist dieses Vorbild deutlich sichtbar, etwa im B-Dur-Konzert op. 1, Nr. 1³¹. Aber auch in denjenigen Konzerten, die, wie das G-Dur-Konzert op. 1, Nr. 4³², ganz der harmonischen Entwicklung eines Sonatensatzes folgen, finden sich Momente wie die Rückleitung zur Reprise durch ein Orchester-Tutti, die die funktionalen Aspekte des Bachsehen Ritornellsatzes, nämlich den Kontrast der Besetzung, für die Verdeutlichung des Formaufbaus nutzen. Diese Momente der Form lassen sich denn auch in Mozarts Klavierkonzerten trotz der neuen Möglichkeiten der Sonatensatzform wiederfinden.

Unter Mozarts eigenen Klavierkonzerten ist das F-Dur-Konzert KV 459 aus dem Jahre 1784 sicher ein Einzelfall. Wie in den oben angeführten Beispielen leitet auch hier im T. 241 nach einer längeren Solo-Episode ein kurzes, modulierendes Ritornell des Orchester-Tuttis zur Dominante der Haupttonart zurück, worauf der Solist im T. 247 mit dem Hauptthema des Satzes in der Grundtonart die Reprise beginnt. In den meisten Konzerten Mozarts wird der Repriseneinsatz von einem kurzen Tutti-Ritornell markiert. Aber schon nach wenigen Takten übernimmt der Solist das Thema und damit auch die weitere Entwicklung. Ein Beispiel dafür ist nicht nur Mozarts erstes Klavierkonzert in D-Dur KV 175 von 1773, sondern auch das zehn Jahre später entstandene A-Dur-Konzert KV 414. Nach einem virtuosen Abschluß des Soloteils auf der Dominante markiert das Tutti im T. 196 mit dem Hauptthema in der Grundtonart die Reprise. Aber

29 W. Gerstenberg im Vorwort zu W. A. Mozart, *Bearbeitungen verschiedener Komponisten, Klavierkonzerte und Kadenzen*, hg. v. W. Gerstenberg und E. Reeser, = Neue Ausgabe. sämtlicher Werke X, 28, Kassel 1964, S. XVII f.

30 Hg. von R. Maunder, = *Collected Works XXXII*, New York 1985.

31 Hg. von R. Maunder, = *Collected Works XXXIII*, New York 1985.

32 Ebd.

nur 8 Takte später, in KV 175 sogar nur 3 Takte später, greift der Solist das Hauptthema auf und übernimmt im weiteren die führende Rolle.

Erich Reimer hat in einer Studie zu Mozarts A-Dur-Violinkonzert aus dem Jahre 1775 gezeigt, daß eine solche Art der Reprisengestaltung mit den Begriffen der Sonatensatzform nicht angemessen zu erfassen ist. Erst der Rückgriff auf die Beschreibungsweise Heinrich Christoph Kochs, die von der Ritornellform ausgeht, ermöglicht es, den den Satzverlauf prägenden Kontrast von Tutti und Solo in das Formkonzept des Konzertsatzes mit einzubeziehen³³. Damit ist aber ein wesentliches Hindernis beseitigt, um die Cembalokonzerte Bachs in den „Erwartungshorizont“ hineinzu nehmen, der im Rahmen einer Gattungstradition das Verständnis auch der Konzerte Mozarts mitgeprägt hat³⁴. Der von Werner Breig postulierte Gegensatz zwischen dem Bachsehen „Konzert Vivaldischer Prägung“ und dem „Sonatenkonzert“ der Wieder Klassik erweist sich als Ergebnis eines inzwischen überwundenen musikhistorischen Paradigmas. Weder läßt sich das Mozartsche Œuvre umstandslos dem Sonatenkonzept unterordnen, noch blieb das Bachsche Konzert dem formalen Schematismus Vivaldis verhaftet.

Die Abkehr von einem vorgegebenen formalen Schema hin zu einer Form, die jeweils aus einer neuen Gewichtung der Parameter des Satzes entwickelt wurde, kennzeichnet auch die anderen Cembalokonzerte Johann Sebastian Bachs. So stützt sich das E-Dur-Konzert (BWV 1053) zwar auf die barocke Anlage einer da-capo-Arie, wo der gesamte Anfangsteil nach einem modulierenden Mittelteil

33 E. Reimer, *Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert*, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, = BzAfMw XXIII, Stuttgart 1984, S. 202-216. Die geschichtliche Entwicklung ist kaum mit der Konstruktion weiterer Antagonismen zu erfassen, wie Arnfried Edler es in seinem Beitrag *Zwischen Händel und C. Ph. E. Bach. Zur Situation des Klavierkonzertes im mittleren 18. Jahrhundert*, Acta Musicologica LVIII, 1986, S. 180-221, andeutet. Weder ist im barocken Konzert allein der Wechsel von Tutti und Solo „oberste Instanz der Formstruktur“, noch sinkt die Funktion dieses Wechsels von der „eines primär formbestimmenden Prinzipien in die eines Elementes der Klangstruktur“ (ebenda, S. 207) herab. Auch im Konzert der Wieder Klassik bleibt der Wechsel der beiden nun durchaus gleichberechtigten Partner ein konstituierendes Moment der Form. In gleicher Weise reduziert der Ansatz von Peter Ahnsehl, in der „Füllung der Episoden mit Ritornellmotivik“ das Bindeglied zur späteren Sonatensatzform zu sehen (P. Ahnsehl, *Genesis, Wesen, Weiterwirken. Miscellen zur vivaldischen Ritornellform*, in: *Informazioni e studi Vivaldiani* VI, 1985, S. 81), die historische Entwicklung auf einen einzelnen Parameter der Satztechnik. Seine wichtige Beobachtung, daß dies „keine spezifisch Bachsche Eigenheit“ sei, sondern „allgemein bei den deutschen Komponisten (Georg Philipp Telemann und Christoph Graupner) häufiger vor[komme] als in Italien“ (ebenda, S. 82), schränkt in keiner Weise die Bedeutung Bachs ein, wird doch dieses Moment der Formgestaltung erst über das Klavierkonzert für die weitere Entwicklung wirksam.

34 Mit Recht weist Werner Breig auf die besondere Stellung der Händelsche Orgelkonzerte hin, die weniger in das 18. Jahrhundert hinausweisen, als in der Nachfolge Corellis „die Gattung des barocken Instrumentalkonzerts... zu seiner Spätblüte“ zu führen (W. Breig, *Bach und Händel. Konzeptionen des Instrumentalkonzerts*, in: *Bach-Tage Berlin 1977*, Berlin 1978, S. 8). Zur Wirkungsgeschichte des Händelschen Konzert-Typus in England vgl. den oben genannten Aufsatz von A. Edler.

wiederholt wird, füllt sie aber mit einem neuen Konzept. Im ersten Soloteil setzt der Solist mit einem eigenen charakteristischen Motiv ein, das sich im weiteren Satzverlauf als Kontrapunkt zum Ritornellthema entpuppt und als solcher dann auch eingesetzt wird. Wie im f-Moll-Konzert werden Solist und Orchester auch hier zu gleichberechtigten Partnern des Formaufbaus. Und für das A-Dur-Konzert (BWV 1055) konnte Werner Breig einen durchgehenden Periodenbau nachweisen, der konsequent aus einer Taktpaarigkeit entwickelt worden ist, wie sie später für die sogenannte klassische Themenbildung kennzeichnend werden sollte³⁵.

Hinzu kommt ein weiterer Punkt, der die Cembalokonzerte Johann Sebastian Bachs aus seinem konzertanten Instrumentalschaffen heraushebt: Im Gegensatz zu den Melodieinstrumenten der Vorlagen nutzt das Cembalo in den Umarbeitungen ungeachtet seiner klanglichen Schwäche die Möglichkeit, einen vollständigen Satz, also Melodie und Baß, ohne die Hilfe weiterer Instrumente auf sich zu vereinen. Erst auf diese Weise kann Bach den Anspruch einer gleichberechtigten Partnerschaft von Solist und Orchester, wenn auch nicht klanglich, so zumindest satztechnisch einlösen.

Damit stehen die ersten sechs Cembalokonzerte, die in der autographen Partitur durch ein „Soli Deo Gloria“ von den folgenden Werken abgeteilt wurden, gleichberechtigt an der Seite etwa der sechs Brandenburgischen Konzerte. Wie diese bilden sie eine abgeschlossene Folge, in der Bach nicht nur den vorgegebenen Rahmen nach verschiedenen Richtungen hin ausschreitet³⁶, sondern auch weitergeht zu neuen Konzeptionen, die ihr Vorbild, hier das Vivaldische Konzert, beinahe vergessen lassen. Von diesen Konzerten aus, die den reihenden Wechsel von Ritornell und Solist zugunsten einer engen motivischen und thematischen Verflechtung der beiden Partner aufgeben, läßt sich eine innere Verbindung zum Klavierkonzert der Wiener Klassik ziehen. So ist diese Werkgruppe nicht nur im Hinblick auf ihre klangliche Realisierung, auf die Georg von Dadelsen mit seiner Bemerkung abzielt, sondern auch und vor allem im Hinblick auf die satztechnischen Möglichkeiten dieser Form, „ein Entwurf auf die Zukunft“³⁷.

³⁵ W. Breig, *Periodenbau in Bachs Konzerten*, in: *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, hg. von P. Ahnsehl u.a. = Bach-Studien VI, Leipzig 1981, S. 37f.

³⁶ Vgl. M. Geck, *Bachs künstlerischer Endzweck*, in: *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*, Kassel 1967, abgedr. in: *J. S. Bach*, hg. von W. Blankenburg, = Wege der Forschung CLXX, Darmstadt 1970, S. 552-567.

³⁷ G. von Dadelsen, *Bemerkungen zu Bachs Cembalokonzerten*, in: *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft*, Leipzig 1985, hg. von W. Hoffmann und A. Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 240.