

Alte und neue Überlegungen zu Bachs Brandenburgischen Konzerten und besonders zu den Flötenpartien des vierten Konzerts

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I

Die *Six Concerts avec plusieurs instruments*, die Bachs Widmungsautograph für den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt (1677–1734) unter dem Datum vom 24. März 1721 vereinigt, sind musikalische Weltliteratur.¹ Aber als solche entdeckt und erkannt wurden sie erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Philipp Spitta, dem sie den Namen „Brandenburgische Konzerte“ verdanken, war als einer der Ersten sich ihres außerordentlichen Kunstranges bewußt. Emphatisch spricht er 1873 in seiner großen Bach-Biographie von Werken, „welche das Höchste darstellen, zu dem die ältere Form des Concerts entwickelt werden konnte“, und preist sie als „Kunstleistung höchster Genialität und Meisterschaft“.² Über die Entstehung der Sammlung wußte Spitta allerdings nicht viel mehr zu berichten, als aus Bachs Dedikation hervorgeht. In der in französischer Sprache gehaltenen Widmungsvorrede bezieht Bach sich auf eine nicht näher bezeichnete, einige Jahre – „*une couple d'années*“ – zurückliegende Begegnung, bei der er sich vor dem Markgrafen zu dessen Wohlgefallen habe hören lassen und dieser ihn daraufhin aufgefordert habe, ihm einige seiner Kompositionen – „*quelques pieces de ma Composition*“ – zu übersenden. Über Zeit und Ort der Begegnung konnte Spitta nur Vermutungen anstellen. Daß die sechs Konzerte aus der Ende 1717 aufgenommenen Kapellmeistertätigkeit Bachs am Hofe des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen hervorgegangen waren, galt ihm indes als ausgemacht. Darüber hinaus aber blieb der Entstehungshintergrund der Konzerte weitgehend im Dunkeln – und das für lange Zeit: Noch die detailreiche Studie Friedrich Smends über *Bach in Köthen* aus dem Jahre 1950 führt hier nicht wesentlich weiter. Smend betrachtet die Werke ausschließlich in ihrer Beziehung zu den Aufführungsmöglichkeiten der Köthener Hofkapelle und zeigt sich überzeugt, „daß diese sechs Konzerte alle genauestens den

¹ Faksimile-Ausgabe: *J. S. Bach. Brandenburgische Konzerte. Faksimile nach dem im Besitz der Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Autograph, mit einer Textbeilage von P. Wackernagel*, Leipzig o. J. [1950].

² Spitta I, S. 737 bzw. 744.

Köthener Besetzungen angepaßt, also zum Gebrauch in Leopolds Hofkapelle geschaffen worden sind“.³

Neue, schärfere Konturen sollte das Bild der Brandenburgischen Konzerte erst in der zweiten Jahrhunderthälfte gewinnen. Erste wichtige Impulse gingen in den mittleren 1950er Jahren von zwei Arbeiten Heinrich Besslers aus. Zum einen war dies der Kritische Bericht seiner Edition der Brandenburgischen Konzerte in der Neuen Bach-Ausgabe.⁴ Hier ging Bessler den Entstehungsumständen der Sammlung und der Frage der Datierung der einzelnen Konzerte nach und gelangte zu dem Ergebnis, daß die sechs Konzerte in Bachs ersten Köthener Jahren in einer Stufenfolge von „um 1718“ (Konzerte Nr. I, III und VI) über „um 1719“ (Nr. II) und „Winter 1719/20“ (Nr. IV) bis „Winter 1720/21“ (Nr. V) entstanden seien.⁵ Zum anderen war es der Aufsatz *Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs*,⁶ in dem Bessler seine auf stil-kritischer Basis gewonnene Datierung der sechs Konzerte bekräftigte und in einen breiteren methodischen Rahmen stellte.⁷

Nachdrücklicher noch wurde die wissenschaftliche Diskussion belebt durch den 1970 von Martin Geck veröffentlichten Aufsatz *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*.⁸ Geck stellte Besslers enge chronologische Festlegung auf die Jahre 1718–1721 in Frage und erweiterte den möglichen Entstehungszeitraum in die vor-Köthener Zeit mit Hinweisen auf Bachs Beschäftigung mit Konzerten Vivaldis schon in den mittleren Weimarer Jahren und auf das Nachleben deutscher Stiltraditionen des 17. Jahrhunderts, namentlich des mehrhörigen Konzertierens in alternierenden Klanggruppen, in den Konzerten I und III. Ergänzend und bekräftigend kommen bei Geck Überlieferungs-, Quellen- und kompositionsanalytische Befunde hinzu, die zeigen, daß die Konzertsammlung alles andere als ein

³ F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin [1950], S. 24.

⁴ NBA VII/2 (H. Bessler, 1956). Ergänzend zum Krit. Bericht: Ders., *Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg*, BJ 1956, S. 18–35.

⁵ NBA VII/2 Krit. Bericht, S. 14–28.

⁶ In: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag*, hrsg. von W. Vetter, Leipzig 1955, S. 115–128.

⁷ Kritisch zu Besslers Datierungen – und zugleich dessen Verdienste würdigend – H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: *Beiträge zum Konzertschaffen Bachs*, hrsg. von P. Ahnsehl, K. Heller und H.-J. Schulze (Bach-Studien. 6.), Leipzig 1981, S. 9–26 (mit Diskussion, S. 19–22). Ähnlich W. Breig, *Zur Chronologie von Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen*, in: *AfMw* 40 (1983), S. 77–101, dort S. 79f. – Einen knappen Überblick über den Fortgang der Chronologiediskussion und die mehrfach wechselnden Datierungen gibt P. Schleuning, *Johann Sebastian Bach. Die Brandenburgischen Konzerte*, Kassel 2003, Kapitel „Stationen der Forschung“, S. 9–15.

⁸ *Mf* 23 (1970), S. 139–152.

Werk aus einem Guß ist und zum Teil auf ältere Werkfassungen zurückgeht, die von Bach aus seinem Bestand an bereits vorhandenen Kompositionen übernommen und für den neuen Zweck nur mehr oder weniger eingreifend überarbeitet wurden. Mit dieser Erkenntnis einher geht Gecks Mutmaßung, daß Bachs Werkvorrat nicht allzu reich bestückt war und Bach Mühen hatte, die sechs Konzerte zusammenzubringen. Ja, man könne wohl vermuten, schreibt Geck, „daß Bachs Fundus mit dem fünften Konzert weitgehend erschöpft gewesen sei und er das sechste – vielleicht aus plötzlicher Unlust, ein letztes Konzert, wie vielleicht geplant, neu zu komponieren – mehr als zweite Wahl hervorgeholt hätte: Nach dem fünften wirkt dieses sechste, offenkundig ältere Konzert zumindest als Abschluß der Serie nicht ganz überzeugend“.⁹

Inzwischen ist fast ein halbes Jahrhundert vergangen. Faßt man die Erkenntnisse Besslers und Gecks einschließlich der von diesem angeführten Einzelbefunde mit all dem, was mittlerweile an Neuem hinzugekommen ist, zusammen, so läßt sich sagen, daß heute für die meisten Konzerte – nämlich für alle außer dem vierten – entweder ältere Werkfassungen oder aber konkrete Hinweise auf vorausgegangene frühere Kompositionen Bachs vorliegen.¹⁰

Beim ersten Konzert liegt die Fassungsgeschichte besonders offen zutage: Es ist in einer substantiell erheblich älteren Fassung in Gestalt der Sinfonia F-Dur BWV 1046a (zuvor 1071) in einer Abschrift von Christian Friedrich Penzel (1737–1801) aus dem Jahre 1760 überliefert.¹¹ Es fehlt hier noch der Violino piccolo und mit ihm das konzertante Allegro (Satz 3), und es fehlt noch die Polonaise (Satz 6). In dieser Form diente die Sinfonia möglicherweise als Einleitung zu einem weltlichen Vokalwerk. In Betracht gezogen wird Bachs 1713 in Weißenfels uraufgeführte, 1716 in Weimar wiederholte „Jagdkantate“ BWV 208.¹²

⁹ Geck (wie Fußnote 8), S. 140.

¹⁰ Ausführlich hierzu Ares Rolf, *Bach in Thüringen: Die Brandenburgischen Konzerte?*, in: *Der junge Bach – weil er nicht aufzuhalten ...*, Erste Thüringer Landesausstellung, Begleitbuch, hrsg. von R. Emans, Erfurt 2000, S. 323–333.

¹¹ *P 1061*. Edition in NBA VII/2, S. 223 ff. – Dazu Geck (wie Fußnote 8), S. 140 f., 145 ff., zum Teil im Anschluß an J. Krey (*Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts* in: *Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag*, hrsg. von E. Klemm, Leipzig 1961, S. 337 ff.). – Bei der Abschrift Penzels handelt es sich um den Abkömmling einer Frühfassung mit späteren Revisionen; vgl. Rampe/Sackmann, *Bachs Orchestermusik* (siehe unten, Fußnote 24), S. 85 und 92 f.

¹² Geck (wie Fußnote 8), S. 146, unter Berufung auf J. Krey (wie Fußnote 11), A. Dürr (NBA I/35 Krit. Bericht, S. 39 ff.) und H.-J. Schulze (*Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten* in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 23). Zum Zusammenhang mit

Das zweite Konzert hat sich bei genauer satztechnischer Analyse als ehemaliges Quintett für Trompete, Blockflöte, Oboe, Violine und Generalbaß erwiesen, das erst nachträglich um das Streicher-Ripieno erweitert worden ist.¹³

Das dritte Konzert trägt, wie Geck näher ausführt, im 1. Satz mit seiner Gegenüberstellung dreier Instrumentalgruppen unterschiedlicher Lage retrospektive Züge.¹⁴ Ein spezieller Quellenbefund deutet auf die Entstehung in Bachs Weimarer Zeit: 1729 hat Bach den 1. Satz in erweiterter Besetzung in seiner Leipziger Kantate *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* (BWV 174) wiederverwendet. Hier erscheint in den Stimmen in den von einem anonymen Kopisten Bachs geschriebenen Partien verschiedentlich nach älterem Notationsbrauch anstelle des Auflösungszeichens \natural ein b . Bach hat diese Notationsweise 1715 aufgegeben. Die Handschrift, die dem Leipziger Kopisten 1729 vorlag, dürfte demnach aus dieser frühen Zeit bis spätestens 1715 gestammt haben.¹⁵ Doch nicht nur der 1. Satz des Konzerts scheint von besonderen Entstehungsumständen geprägt: Der auf zwei Akkorde reduzierte langsame Mittelsatz läßt an Gecks Bemerkung über die Begrenztheit des Bachschen Werkfundus bei der Zusammenstellung der sechs Konzerte denken.¹⁶ Der 3. Satz aber hat offenbar seinerseits eine Vorgeschichte: Anders als im 1. Satz stehen sich hier nicht drei, sondern nur zwei instrumentale „Chöre“ gegenüber, einer von drei Violinen, einer von drei Bratschen, während die Violoncelli unisono mit dem Continuo gehen. Bei genauerem Hinsehen er-

BWV 208 ausführlich K. Hofmann, *Großer Herr, o starker König. Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach*, BJ 1995, S. 31–46, dort S. 42 ff.

¹³ K. Hofmann, *Zur Fassungsgeschichte des zweiten Brandenburgischen Konzerts*, in: Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996, hrsg. von M. Geck in Verbindung mit W. Breig (Dortmunder Bach-Forschungen. 1.), Witten 1997, S. 185–192. – Ausgabe: J. S. Bach, *Concerto da camera F-dur. Rekonstruktion nach dem Zweiten Brandenburgischen Konzert BWV 1047*, hrsg. von K. Hofmann, Kassel 1998. – Zu den von Rampe/Sackmann, *Bachs Orchestermusik* (siehe unten, Fußnote 24), S. 94, erhobenen Einwänden vgl. die Klarstellung bei P. Schleuning (wie Fußnote 7), S. 57.

¹⁴ Geck (wie Fußnote 8), S. 143.

¹⁵ Ebenda, S. 141, im Anschluß besonders an U. Siegele (*Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Phil. Diss. Tübingen 1957, masch., S. 208 f., Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3., Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 153); G. von Dadelsen (TBSt 4/5, S. 35); A. Mendel (NBA I/14 Krit. Bericht, S. 106 f.) und A. Dürr (NBA I/35 Krit. Bericht, S. 40). Dazu einschränkend H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte* (wie Fußnote 7), S. 19.

¹⁶ M. Talbot (siehe unten, Fußnote 24), S. 277 f., weist allerdings darauf hin, daß in zeitgenössischen Konzerten des öfteren sehr kurze Adagio-Einschübe zwischen zwei schnellen Sätzen zu finden seien, und nennt als Beispiel für die Beschränkung auf nur zwei Akkorde ein Konzert von Unico Wilhelm van Wassenaer.

weist sich der Satz in seinem strukturellen Kern als vierstimmig: Die imitatorischen Durchführungen des Kopftemas sind mit einer auf zwei Eintritte beschränkten Ausnahme (T. 13 f.) vierstimmig konzipiert, ähnlich die figurativ-konzertante Abschnitte nach dem Muster von T. 8–10. Eine Art homophoner „Gegenchor“ entsteht, ausgehend von dem sehr einfachen Kontrastsubjekt der Bratschen in T. 1, durch die akkordische Auffüllung des polyphonen Satzes mit überwiegend in Dreiklangswendungen und Tonrepetitionen verlaufenden Gruppen von Achtelnoten. Allem Anschein nach haben wir es mit einem ursprünglich nur vierstimmigen Satz zu tun.

Zum fünften Brandenburgischen Konzert haben sich zwei vorausgehende Fassungen erhalten, die eine mit einer kürzeren, auf 18 Takte beschränkten Cembalo-Solokadenz,¹⁷ die andere zwar bereits mit der auf 65 Takte erweiterten Kadenz der „Brandenburgischen“ Fassung, in der Bach die klavieristische Virtuosität demonstrativ auf die Spitze treibt, aber noch mit vier Takte kürzerem Schlußsatz.¹⁸ Unregelmäßigkeiten in der Rastrierung und der Raumdisposition des Widmungsautographs zeigen, daß Bach die Erweiterung der Kadenz erst unmittelbar vor oder während der Eintragung des Konzerts vorgenommen hat.¹⁹

Für das sechste Konzert vermutete bereits Geck angesichts gewisser retrospektiver Stilzüge einen älteren Entstehungshintergrund und äußerte unter Hinweis auf die strukturell dreistimmige Prägung den Verdacht, daß das Konzert ganz oder teilweise auf eine Triosonate zurückgehe.²⁰ Beim langsamen Satz ließe zudem das Partiturschema mit den beiden überflüssigen Gambensystemen vermuten, daß Bach bei der Vorbereitung der Partitur noch keine klare Vorstellung von der Besetzung des Satzes gehabt habe.²¹ Daß der Satz in Es-Dur beginnt und in g-Moll endet, deutet zusammen mit anderen Besonderheiten auf eine Verlegenheitslösung.²²

¹⁷ Die Solokadenz abgedruckt in NBA VII/2 Krit. Bericht, S. 120 ff.; die Fassung des Konzerts vollständig hrsg. von A. Dürr 1975 als Nachtrag zu NBA VII/2 in einer Beilage zum Notenband.

¹⁸ Vgl. NBA VII/2 Krit. Bericht, S. 115 (autographe Cembalostimme der Quelle B).

¹⁹ Geck (wie Fußnote 8), S. 148, im Anschluß an C. Wolff (*Die Rastrierungen in den Originalhandschriften Joh. Seb. Bachs und ihre Bedeutung für die diplomatische Quellenkritik*, in: Festschrift für Friedrich Smend, Berlin 1963, S. 83 f.).

²⁰ Geck (wie Fußnote 8), S. 147 f.

²¹ Ebenda, S. 148.

²² Grundlegend zur Werkgenese A. Rolf, *J. S. Bach: Das sechste Brandenburgische Konzert. Besetzung, Analyse, Entstehung*, Dortmund 2002 (Dortmunder Bach-Forschungen. 4.), Kapitel 5.2 („Überlegungen zur Entstehungsgeschichte“, S. 82–92); zum 2. Satz auch: Ders., *Der Mittelsatz des sechsten Brandenburgischen Konzerts. Gedanken zu seiner Entstehungsgeschichte*, in: Bachs Orchesterwerke (wie Fußnote 13), S. 223–233. – Eine überraschende Nähe zum 6. Brandenburgischen

II

Das einzige der sechs Werke, zu dem bisher weder eine Frühfassung bekannt geworden ist, noch quellenphilologische, satztechnische oder stilistische Indizien namhaft gemacht worden sind, die auf eine vorausgehende Fassung deuten könnten, ist, wie schon erwähnt, das vierte Konzert. Daß es bisher nicht gründlich untersucht und diskutiert worden wäre, kann man gleichwohl nicht behaupten. Im Gegenteil: Es ist seit langem Gegenstand einer lebhaften, freilich überwiegend sehr speziellen Diskussion, die eng mit der Renaissance des Blockflötenspiels und der historischen Aufführungspraxis im 20. Jahrhundert zusammenhängt und sich seit den 1960er Jahren in einer beträchtlichen Zahl von Veröffentlichungen niederschlägt. Es geht dabei um die beiden Flötenpartien des Konzerts und die Frage, für welche Art von Flöteninstrumenten sie bestimmt sind. Bach bezeichnet die Instrumente im Titel des Konzerts als „due Fiauti d’Echo“; vor den beiden Bläsystemen nennt er sie „Fiauto 1mo“ und „Fiauto 2do“. Die Partien sind im französischen Violinschlüssel (mit g^1 auf der untersten Linie) notiert. Die Stimmumfänge sind g^1-g^3 (Flauto I) und f^1-g^3 (Flauto II).

Was Bach mit der Bezeichnung „Fiauti d’Echo“ gemeint hat, ist bis heute ein Rätsel.²³ Der Ausdruck kehrt in keinem seiner Werke wieder und kommt, soweit bekannt, auch bei Bachs deutschen Zeitgenossen nicht vor. Alle Lösungsversuche beruhen daher mehr oder weniger auf Spekulation. Die Deutungsvorschläge liegen zum Teil weit auseinander; die zahlreichen, teils kontroversen Beiträge wiederholen und überschneiden sich oft und bieten ein buntes und nicht leicht überschaubares Bild.²⁴

Konzert weist die mutmaßliche Urfassung des Konzerts TWV 51:D6 von Georg Philipp Telemann auf. Das Konzert dürfte in Telemanns Eisenacher Zeit 1708–1712 entstanden sein und war wohl – wie das demonstrative B-A-C-H-Zitat vermuten läßt – Bach gewidmet. Vgl. K. Hofmann, *Ein B-A-C-H-Zitat bei Georg Philipp Telemann*, BJ 2016, S. 187–191.

²³ Die terminologische Diskussion sprachlicher Feinheiten (*flauti d’eco* oder *per eco* bzw. *flauti eco*) bei M. Talbot (siehe unten, Fußnote 24), S. 279, führt angesichts der offensichtlich nur rudimentären Italienisch-Kenntnisse Bachs nicht weiter.

²⁴ Ich beziehe mich im folgenden besonders auf die nachstehend genannten Darstellungen (in alphabetischer Autorenfolge):

– R. Griscom und D. Lasocki, *The Recorder. A Research and Information Guide. Second edition*, New York, London 2003, Abschnitt „Brandenburg Concerto no. 4 and the *flauti d’echo* controversy“, S. 539–545.

– D. Lasocki, *Paisible’s Echo Flute, Bononcini’s Flauti Eco, and Bach’s Fiauti d’Echo*, in: *The Galpin Society Journal* 45 (1992), S. 59–66.

– M. Marissen, *Organological Questions and Their Significance in J. S. Bach’s Fourth Brandenburg Concerto*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 17 (1991), S. 5–52.

Im wesentlichen stehen drei Deutungen einander gegenüber: Es handle sich (1.) um ein besonderes Instrument mit der Möglichkeit, *forte* und *piano* zu spielen, also ein „Echo“ hervorzubringen; oder (2.) um einen Hinweis zur Aufstellung der Flöten im langsamen Mittelsatz als Echogruppe in einiger Entfernung vom übrigen Ensemble; oder (3.) um einen Hinweis auf die besondere Funktion der Flötenpartien, sei es im buchstäblichen Sinne der Echo-partien im langsamen Mittelsatz, sei es in einem übertragenen Sinne. Dazu im Einzelnen:

1. *Ein besonderes Instrument mit der Möglichkeit, forte und piano zu spielen?* Die Besetzungsangabe „Fiauto“ ohne einen verbalen Zusatz, wie sie vor den beiden Flötensystemen der Widmungspartitur erscheint, sowie die Schlüsselung und der Stimmumfang der Partien deuten auf Blockflöten in *f*¹. Nicht in dieses Bild paßt lediglich die Bezeichnung „Fiauti d’Echo“. Diese Angabe irritiert besonders deshalb, weil sie an einen speziellen Schwachpunkt der Blockflöte denken läßt: die geringe dynamische Variationsbreite des Tons, die mangelnde Möglichkeit, außer in der normalen Lautstärke auch deutlich leiser zu spielen. Die Annahme liegt also nahe, daß Bach mit „Fiauti d’Echo“ Instrumente gemeint habe, die stärker als gewöhnliche Blockflöten zwischen laut und leise differenzieren können. Für eine solche Vermutung könnte die Besonderheit sprechen, daß der langsame Mittelsatz geprägt ist vom Wechselspiel der kurzen, jeweils mit *forte* bezeichneten Tutti-Abschnitte mit deren echoartigen, ausdrücklich mit *piano* bezeichneten Wiederholungen durch das Trio des Flötenpaars und der Solovioline.

– M. Marissen, *The Social and Religious Designs of J. S. Bach’s Brandenburg Concertos*, Princeton 1995, speziell S. 62–76.

– J. Martin, *The Acoustics of the Recorder*, Celle 1994, Appendix 1: „The ‚Fiauti d’Echo‘ in J. S. Bach’s Fourth Brandenburg Concerto“, S. 89–95.

– S. Rampe, *Bachs Orchestermusik*, Laaber 2013 (Das Bach-Handbuch, Bd. 5/1–2: Bachs Orchester- und Kammermusik, Teilbd. 1), Kapitel „Brandenburgische Konzerte BWV 1046–1051“, S. 164–223, speziell S. 197–206.

– S. Rampe und D. Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*, Kassel 2000.

– S. Rampe und M. Zapf, *Neues zu Besetzung und Instrumentarium in Joh. Seb. Bachs Brandenburgischen Konzerten Nr. 4 und 5*, in: Concerto Nr. 129 (1997/98), S. 30–38, und Nr. 130 (1998), S. 19–22.

– M. Talbot, *Purpose and Peculiarities of the Brandenburg Concertos*, in: Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Symposion 1998, hrsg. von M. Geck in Verbindung mit K. Hofmann (Dortmunder Bach-Forschungen. 2.), Dortmund 1999, S. 255–289, speziell S. 278–283.

– J. Wagner, *Die „Fiauti d’Echo“ in Johann Sebastian Bachs viertem Brandenburgischen Konzert (BWV 1049). Ein aktueller und kritischer Überblick über den Forschungsstand*, in: Tibia 34 (2009), S. 576–585.

Hinweise auf Flöten, auf denen man sowohl laut als auch leise spielen kann,²⁵ sind in literarischen Quellen des 17. Jahrhunderts in England und in Frankreich belegt. 1667 berichtet der Londoner Musikliebhaber Samuel Pepys in seinem Tagebuch von einem Besuch bei dem „pipe-maker“ Drumbleby, der ihm zwei miteinander verbundene Flöten („pipes“) gleicher Tonhöhe, aber ungleicher Lautstärke gezeigt habe, auf deren klangschwächerer man ein „echo“ spielen konnte.²⁶ Ein Beleg aus Frankreich findet sich in Etienne Loulié's *Eléments ou Principes de Musique* (Paris 1696). Es heißt da: „Die Töne von zwei Flûtes d'Echo sind verschieden, weil der eine stark ist und der andere schwach“.²⁷ Leider sagt Loulié nichts darüber, ob es sich bei diesen „Flûtes d'Echo“ um ein fest verbundenes Flötenpaar oder um einzelne Instrumente handelt. Von Echoflöten ist außerdem verschiedentlich in der Londoner Tagespresse der Jahre 1713–1719 die Rede: Mehrfach wird hier der Blockflötenvirtuose Jacques (James) Paisible (um 1656–1721) als Spieler einer „echo flute“ erwähnt. Über deren bauliche Beschaffenheit ist allerdings nichts bekannt.²⁸

Ausgehend von den genannten Pressebelegen vertrat Thurston Dart 1960 die These, bei Paisibles „echo flute“ habe es sich um das damals in London in Mode stehende – auch von Händel und Pepusch eingesetzte – französische Flageolet gehandelt.²⁹ Er nahm an, daß Bach mit zwei Flageolets in g^2 gerechnet habe, Instrumenten also, die eine Oktave höher als notiert klangen.³⁰ Dale Higbee wandte allerdings bald darauf ein, daß der Stimmumfang des

²⁵ Im einzelnen dazu und zu Echoflöten in Doppelflötenform siehe M. Zapf, *Echoflöte*, in: Bachs Orchestermusik (wie Fußnote 24), S. 279f. Vgl. ferner die oben in Fußnote 24 genannten Arbeiten von Lasocki, Rampe, Rampe/Zapf sowie Wagner; ferner ergänzend besonders zu Flöten mit doppelter Bohrung in einem Korpus: L. Alpert, *Die Echoflöte im 4. Brandenburgischen Konzert von J. S. Bach*, in: *Tibia* 40 (2015), S. 441–443, und A. Schöni, *Zum Nachbau von Echoflöten für das 4. Brandenburgische Konzert von Johann Sebastian Bach*, ebenda, S. 444–447.

²⁶ Tagebuchauszug bei J. Martin (wie Fußnote 24), S. 93 (nach C. Welch, *Lectures on the Recorder in Relation to Literature*, 1911, Neuauflage von E. Hunt, London 1961, S. 64).

²⁷ „Les Sons de deux Flûtes d'Echo sont differents, parce que l'un est Fort, & que l'autre est Foible.“ E. Loulié, *Elements ou Principes de Musique mis dans un nouvel ordre*, Paris 1696, S. 43.

²⁸ Verschiedentlich wurden Blockflöten mit einer besonderen mechanischen Vorrichtung zum Wechsel zwischen *forte* und *piano* vermutet. Ausführlich dazu Marissen, *Organological Questions* (wie Fußnote 24), Appendix 4, S. 38–31; siehe ferner Lasocki, *Paisible's Echo Flute* (wie Fußnote 24), S. 62f., sowie Griscom/Lasocki (wie Fußnote 24), S. 541, unter Nr. 1792 und Nr. 1793 die Hinweise auf J. Montagu (1981) und B. Krainis (1988).

²⁹ T. Dart, *Bach's „Fiauti d'Echo“*, in: *Music and Letters* 41 (1960), S. 331–341.

³⁰ Dart (wie Fußnote 29), S. 340.

Flageolets in g^2 wegen des in der 2. Flöte auftretenden f^1 für die Bachschen Partien nicht ausgereicht habe, und machte erhebliche Bedenken gegen Darts Hochoktavierungsthese geltend.³¹ Einige Jahre später verwendete Dart für eine Schallplattenaufnahme Sopranino-Blockflöten in f^2 .³²

Dart führt für die von ihm angenommene Hochoktavlage zwei Gründe an:³³ Zum einen seien Blockflöten in f^1 selbst bei einfacher Besetzung des Streicher-Ripienos zu leise und, da teilweise auch noch von der Solovioline verdeckt, auf weite Strecken unhörbar. Zum anderen führten die in den Echoabschnitten des langsamen Satzes auftretenden Stimmkreuzungen zwischen zweiter Flöte und Solovioline in T. 7, 8 und 12 bei Ausführung in der notierten Oktavlage zu regelwidrigen Akkordbildungen. Beide Probleme seien nur mit Flöten, die eine Oktave höher klingen, zu lösen. – Darts Bedenken bezüglich der Klangbalance sind allerdings mittlerweile durch Erfahrungen mit historischen Instrumenten widerlegt. Und die von ihm für den 2. Satz geltend gemachten satztechnischen Probleme sind eher theoretischer Natur: Solcherart „irreguläre“, durch Stimmkreuzungen bei hochoktavierter Baßführung („bassetto“, „Bassetchen“) verursachte Akkordbildungen wurden offenbar allgemein toleriert.³⁴

Daß Bachs „Fiauti d’Echo“ keine Instrumente in Vierfußlage waren, legt auch ein Blick auf seine spätere Leipziger Umarbeitung des Konzerts zum Cembalokonzert F-Dur BWV 1057³⁵ aus der Zeit um 1738 nahe: Hier fordert Bach zwei „Fiauti a bec“, die er wiederum im französischen Violinschlüssel notiert, beide mit dem Umfang f^1 – f^3 . Hätte er sich für das Ensembleklangbild Flöten in der Hochoktavlage gewünscht, hätte er zweifellos „Fiauti piccoli“ vorgeschrieben. Hohe Blockflöten in f^2 waren noch lange gebräuchlich und sicher auch im Leipzig der späten 1730er Jahre verfügbar.

Eine neuere These richtet den Blick auf Doppelflöten, wie sie teils in Form zweier parallel angeordneter, fest miteinander verbundener Blockflöten glei-

³¹ D. Higbee, *Bach's 'Fiauti d'Echo'*, in: *Music and Letters* 43 (1962), S. 192 f. – Das f^1 erscheint in Flauto II in Satz 1, T. 183 und 227, in T. 201 ist außerdem *fis¹* gefordert.

³² Aufnahme der Academy of St Martin-in-the-Fields unter Neville Marriner, 1971 (Philips 6700 045).

³³ Dart (wie Fußnote 29), S. 339 f.

³⁴ Nach Talbot (wie Fußnote 24), S. 281, ist diese Satzart bei italienischen Komponisten wie Albinoni und Vivaldi sehr verbreitet. Zu derartigen Stellen bei Bach vgl. R. Bullivant, *Zum Problem der Begleitung der Bachschen Motetten*, BJ 1966, S. 59–68, bes. S. 64 ff. – Kritisch zu Darts Oktavierungsthese Marissen, *Organological Questions* (wie Fußnote 24), Appendix 3, S. 36 f., sowie Wagner (wie Fußnote 24), S. 577.

³⁵ Ausgabe in NBA VII/4 (W. Breig), Notenband (1999), S. 219 ff.; Krit. Bericht (2001), S. 171 ff.

cher Stimmung, aber unterschiedlicher Lautstärke, teils auch in Gestalt eines Instruments mit einem gemeinsamen Korpus, doppelter Bohrung und doppelter Grifflochreihe in einigen Exemplaren aus dem 18. Jahrhundert überliefert und in bildlichen Darstellungen belegt sind. In Anlehnung an diese Muster wurden Doppelflöten speziell für den Einsatz im vierten Brandenburgischen Konzert rekonstruiert und praktisch erprobt.³⁶ Ob die historischen Vorbilder allerdings überhaupt Konzertzwecken gedient haben, ist höchst zweifelhaft. Denn es handelt sich dabei überwiegend um kleine, höhere, teils auch im Terzabstand stehende Flöten. Auch erweist sich die Handhabung bei Doppelflöten in *f'* angesichts der Größe und des Gewichts der Instrumente als schwierig.

Hinzu kommen weitere Bedenken: Nüchtern betrachtet erscheint die Verwendung solcher Instrumente recht aufwendig, da doch in den beiden schnellen Sätzen nirgends ein *piano* gefordert ist, von dem spezifischen *piano*-Effekt mithin nur in dem langsamen Mittelsatz Gebrauch gemacht würde und gerade hier das Echo als Instrumentationseffekt bereits auskomponiert ist.³⁷ Gravierender ist, daß wir von Echoflöten weder in Köthen noch in Berlin noch

³⁶ Vgl. besonders die in Fußnote 24 angeführten Veröffentlichungen von Rampe und Rampe/Zapf sowie die in Fußnote 25 zusätzlich genannten Titel.

³⁷ Es scheint, daß manche Autoren sich von der Ausführlichkeit der *piano*- und *forte*-Eintragungen der Widmungspartitur zum 2. Satz des Konzerts haben beeindrucken lassen. In Wirklichkeit geben die dynamischen Zeichen nur einen in der Komposition selbst angelegten Effekt wieder, der sich auch einstellen würde, wenn die *piano*-Stellen unbezeichnet wären. Dynamische Bezeichnungen, die primär das nachbilden, was ohnehin komponiert ist, nämlich einen strukturellen Wechsel von *forte* und *piano*, sind in Bachs Vokalwerk und auch bei den Zeitgenossen allgegenwärtig. Vgl. hierzu K. Hofmann, „Schafe können sicher weiden ...“. Überlegungen zu den Blockflötenpartien der Arie aus Bachs „Jagdkantate“ BWV 208, in: *Tibia* 36 (2011), S. 343–352, speziell Kap. VI, S. 349 f. – Zu bedenken ist auch der Charakter des Widmungsautographs: Es ist eine kalligraphische Reinschrift, die das repräsentative Moment herausstellt, eine Art Prachthandschrift, die den Widmungsträger beeindrucken soll. Aus dieser Intention erklären sich manche Eigentümlichkeiten, die wir sonst von zeitgenössischen Gebrauchspartituren nicht kennen, so etwa die konsequente Ausschreibung von *unisono* gehenden Stimmen, für die der Komponist normalerweise einen *colla-parte*-Vermerk setzt. Auffällig ist das besonders in den Stimmen der Continuo-Gruppe, auf die Spitze getrieben etwa beim 3. Satz des 3. Konzerts, wo die drei Violoncelli und der Continuo *unisono* geführt, aber auf vier Systemen gleichlautend notiert sind. Auch die Baßstimmen des 2. Satzes unseres Konzerts sind gleichlautend auf drei Systemen ausgeschrieben. Zugleich zeigt die Bogensetzung bei Achtelpaaren die Tendenz zum Übermaß. All dies würde, über Andeutungen hinaus, in der Praxis nicht gebraucht, weil es selbstverständlich ist – es ist selbstzweckhafter Perfektionismus, der dem Betrachter imponieren will.

überhaupt in Deutschland um 1720 wissen.³⁸ Zudem bleibt schwer vorstellbar, daß Bach ein so gewichtiges Werk für eine Besetzung mit zwei extrem seltenen Sonderinstrumenten geschrieben und deren Verfügbarkeit im Berliner Umfeld des Markgrafen vorausgesetzt hätte.

2. *Aufstellungshinweis?* Der Gedanke, daß die Flöten im langsamen Satz (und nur hier) als gesonderte Echogruppe vom Ensemble getrennt aufgestellt werden sollten (wie vom *Concentus musicus* Wien unter Nikolaus Harnoncourt praktiziert),³⁹ mutet einigermaßen befremdlich an. Zwar gibt es in einer Opernarie Giovanni Battista Bononcini ein Beispiel für das Echospiele eines Blockflötenpaars, bei dem eine getrennte Aufstellung naheliegt,⁴⁰ doch handelte es sich dabei wohl um einen Bühneneffekt. Hätte Bach dergleichen – warum auch immer – in seinem Konzert gewünscht, hätte seine Widmungspartitur dazu doch wenigstens eine Regieanweisung für die Musiker des Markgrafen enthalten müssen. Im übrigen müßte sich bei getrennter Aufstellung ja auch die Solovioline als Teil der Echogruppe den Flöten anschließen⁴¹ (und strenggenommen müßte dann im Titel des Konzerts wohl auch von einem „Violino Principale e d’Echo“ die Rede sein).

3. *Echofunktion im buchstäblichen oder im übertragenen Sinne?* Die Bezeichnung „Fiauti d’Echo“ könnte als Hinweis auf die Echofunktion der Flöten im langsamen Mittelsatz des Konzerts gedeutet werden. Es fragte sich dann allerdings, warum dieser Sachverhalt im Titel hervorgehoben wird. In den beiden schnellen Sätzen gibt es keine *piano*-Vorschriften, und die wenigen hier als Echo (im Sinne tongetreuer Wiederholung, aber ohne dynamische

³⁸ Der von Dart (wie Fußnote 29), S. 338f., konstruierte Verbindungsweg, auf dem Echoflöten 1716 aus dem Londoner Umfeld Paisibles über den in einer Pressenotiz genannten Musiker „Signior Giorgio Giacomo Besivillibald, Servant to His Serene Highness the Margrave of Brandenburg Anspach“ an den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt gelangt sein könnten, beruht auf einer Verwechslung Christian Ludwigs mit dem der Ansbacher Linie des Adelsgeschlechts angehörenden Dienstherrn Besivillibalds, Markgraf Wilhelm Friedrich von Brandenburg-Ansbach (1686–1723).

³⁹ D. Higbee, *Bach’s ‚Fiauti d’Echo‘*, in: *The Galpin Society Journal* 39 (1986), S. 133.

⁴⁰ Ausführlich erörtert von Lasocki (wie Fußnote 24), S. 63f., unter Bezugnahme auf E. Kubitschek (*Block- und Querflöte im Umkreis von Johann Joseph Fux – Versuch einer Übersicht*, in: *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition*, Kongreßbericht Graz 1985, hrsg. von B. Habla, Tutzing 1987, S. 103f.). – Edition der Arie in: *Flauto e voce VI. Arien von Bononcini, Heinichen, Steffani, Galliard, von Wilderer und Klingenberg. Originalkompositionen für tiefe Stimme (Alt oder Bass), Blockflötenensemble und Basso continuo*, hrsg. von P. Thalheimer und K. Hofmann, Stuttgart 2004, S. 3–8.

⁴¹ Lasocki (wie Fußnote 24), S. 64.

Differenzierung) deutbaren Stellen⁴² treten im Gesamtbild so wenig hervor, daß sie die Betonung dieses Moments im Titel des Konzerts kaum begründen könnten.

Zu einem plausibleren – freilich ebenfalls hypothetischen – Ergebnis führt der Versuch, die Bezeichnung „Fiauti d’Echo“ in einem übertragenen Sinne zu verstehen: Die beiden Blockflöten sind leiser als die als Soloinstrument im Vordergrund stehende Violine und sind ihr nachgeordnet, bilden gleichsam ihre Klangaura, ihr „Echo“. Die Besetzungsangabe im Titel des Konzerts: „à Violino Principale. due Fiauti d’Echo. due Violini, una Viola è Violone in Ripieno, Violoncello è Continuo“ zeigt, so gesehen, eine strukturelle Abstufung der Funktionen der Instrumente: Principale – Echo – Ripieno – Continuo.⁴³ Könnte es sein, daß man damals, wenn man die besondere „zweite Ebene“ zwischen „principale“ und „ripieno“ bezeichnete, von „Echo“ sprach?⁴⁴

⁴² So im Blick auf das Verhältnis der beiden Flöten zueinander Higbee (wie Fußnote 31), S. 192. Zu denken wäre etwa – wenn man von weiträumigeren Wiederholungen wie T. 1–6/7–12 in Satz 1 absieht – bei Satz 1 an T. 257–261 und 285–291 und bei Satz 3 an die Engführungsimitationen im Einklang in T. 43 ff., 53 ff., 179 ff. und 193 ff.; oder auch, bei Einbeziehung des Verhältnisses zu den Violinen I/II, an Satz 1, T. 197–208.

⁴³ Eine ähnliche Deutung, freilich eher im Sinne einer sozial-hierarchischen Stufenfolge, bei Marissen, *Organological Questions* (wie Fußnote 24), speziell S. 32 ff., und *The Social and Religious Designs* (wie Fußnote 24), speziell S. 66 ff. und 73 ff.

⁴⁴ Mit der „stufigen“ Gliederung des Klangkörpers steht Bach nicht allein. Ähnliche Verhältnisse trifft man beispielsweise in Telemanns Konzert D-Dur für Violoncello, 2 Oboi d’amore, Violine, Viola und Generalbaß (TWV 53:D3) an. In Analogie zum 4. Brandenburgischen Konzert wäre hier das Violoncello als „principale“ zu bezeichnen, Violine und Viola wären „ripieno“. Die beiden Oboi d’amore aber stehen zwischen principale und ripieno, verstärken einerseits das Streicherripieno im Tutti (wo sie die fehlende 2. Violine vertreten), beteiligen sich aber andererseits partiell auch an den Soloepisoden des Violoncellos. – Eine ähnliche, gewissermaßen um die dritte Ebene verkürzte Satzstruktur findet man verschiedentlich in Kammermusikwerken zu vier Stimmen: Einem konzertierenden „Prinzipal“-Instrument treten in deutlich nachgeordneter Funktion zwei duettierende Blas- oder auch Streichinstrumente mit eigener Motivik und häufig in Terz- und Sextparallelen geführt gegenüber, beispielsweise bei Johann Friedrich Fasch in einer Sonate in G-Dur für Querflöte, 2 Blockflöten (in D-DS, *Mus. ms.* 298/6 von Christoph Graupner geändert in 2 Violette) und Generalbaß (FaWV N:G1) und einer Sonate in d-Moll für Fagott, 2 Oboen und Generalbaß (FaWV N:d2). In weiterentwickelter Form begegnet der Satztypus bei Telemann z.B. im 2. Satz des Quartetts in d-Moll aus der *Musique de Table* (1733) für Blockflöte (oder Fagott oder Violoncello), 2 Querflöten und Generalbaß (TWV 43:d1).

III

Ignoriert man die rätselhafte Besetzungsangabe in der Titelzeile und wendet sich dem Partiturbild zu, so scheint alles ganz einfach: Die Angaben „Fiauto 1mo“ und „Fiauto 2do“ vor den betreffenden Partitursystemen bezeichnen die erste und die zweite Blockflöte. Wie schon vermerkt, versteht Bach unter „Flauto“ oder „Fiauto“ ohne verbalen Zusatz stets die Blockflöte in f^1 ; man muß also annehmen, daß sie auch hier gemeint ist. Dafür spricht auch die Notation im französischen Violinschlüssel; und ebenso entspricht der Stimmumfang f^1-g^3 dem Standard bei Bach.

Gelegentlich wurde die These vertreten, daß Bach bei der ersten Flötenpartie mit einem Instrument in g^1 und nur bei der zweiten Partie mit einem Instrument in f^1 gerechnet habe.⁴⁵ Von den geforderten Stimmumfängen her scheint dies auf den ersten Blick möglich, denn Flauto I hat den Umfang g^1-g^3 , und nur Flauto II f^1-g^3 . Die Verwendung eines solchermaßen ungleichen Flötenpaars wäre freilich ganz ungewöhnlich; auch müßte dann Flauto I in Transposition notiert oder wenigstens mit einem entsprechenden Hinweis versehen sein.

Bestätigt wird die ohnehin offensichtliche Bestimmung für zwei Blockflöten in f^1 durch kompositorische Rücksichtnahmen auf eine spezielle Eigenart des Instruments.⁴⁶ Es geht dabei um Stellen, an denen ein bestimmter Ton zu erwarten ist, aber umgangen wird. Dieser Ton ist das fis^3 . Je nach Bauweise des Instruments spricht er auf Blockflöten des Stimmtons f^1 mehr oder weniger gut, oft aber auch gar nicht an. Jacques-Martin Hotteterre behauptet 1707 in seinen *Principes de la Flûte* kurzerhand: „Es gibt gar kein Fis in der Höhe“⁴⁷ und übergeht den Ton in seiner Griffabelle. Andere Autoren wie Etienne Loulié (nach 1680)⁴⁸ oder in Deutschland Joseph Friederich Bernhard

⁴⁵ So B. Krainis, *Bach and the Recorder in G*, in: American Recorder 2, Nr. 4 (1961), S. 7. Unterstützung fand die These besonders bei T. Power, *On the Pitch Dispositions of Bachs Fiauti d'Echo and Other Treble Recorders*, in: The Galpin Society Journal 47 (1994), S. 155–160; vgl. jedoch die überzeugende Widerlegung bei M. Marissen, *Bach and Recorders in G*, The Galpin Society Journal 48 (1995), S. 199–204; dazu nochmals Power, ebenda, S. 265–269.

⁴⁶ Grundlegend: Marissen, *Organological Questions* (wie Fußnote 24) sowie *Bach and Recorders in G* (wie Fußnote 45).

⁴⁷ J.-M. Hotteterre le Romain, *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, divisez par traitez*, Paris 1707 (Fotomechanischer Nachdruck des *Traité de la Flûte à bec*, S. 35 ff., in: *Flûte à Bec*, hrsg. von S. Möhlmeier und F. Thouvenot, Vol. III, Courlay 2001, S. 29 ff.), S. 40: „Il n'y a point de Fa Diézis en haut.“

⁴⁸ E. Loulié, *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce* (Ms., F-Pn, n. a. fr. 6355

Caspar Majer (1732)⁴⁹ geben jedoch Griffe dafür an.⁵⁰ Loulié rechnet das *fis*³ allerdings zu den „Tönen, die auf der Flöte wenig gebräuchlich sind oder in der Höhe ihren gewöhnlichen Umfang übersteigen“.⁵¹ In der Praxis kann das *fis*³ oft nur gebunden und nicht unbedingt intonationssicher von der Untersekunde *e*³ oder auch von der Obersekunde *g*³ aus angespielt werden.⁵²

Das Problem, vor das sich Bach durch diesen Schwachpunkt des Instruments gestellt sah, wird besonders deutlich an zwei identischen Stellen in der 2. Flötenpartie des 1. Satzes, T. 50 und T. 278 (sowie T. 394 als Wiederholung von T. 50 im *Da-capo*-Teil T. 345 ff.):

n° XIX et XX; Faksimile in: Flûte à Bec, hrsg. von S. Möhlmeier und F. Thouvenot, Vol. II, Courlay 2001, S. 218 ff.), fol. 177.

⁴⁹ J. F. B. C. Majer, *Museum musicum theoretico practicum, das ist, Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal*, Schwäbisch Hall 1732 (Faksimile-Neudruck, hrsg. von H. Becker, Kassel 1954, Documenta musicologica, 1. Reihe, Bd. VIII), S. 30f.

⁵⁰ N. Tarasov, *Hoch hinaus. Zum Spiel der dritten Oktave im Kontext des Hochbarock*, in: Windkanal. Das Forum für die Blockflöte, Jg. 2008, Heft 2, S. 18–24, erwähnt entsprechende Griffangaben bei neun weiteren Autoren des 18. Jahrhunderts (S. 22).

⁵¹ E. Loulié, *Méthode* (wie Fußnote 48), „Sons peu en usage sur la flute ou qui montent au dessus de son etendue ordinaire“ (fol. 203).

⁵² In Bachs Vokalwerken mit Blockflöte kommt das *fis*³ nur selten vor. Übergeht man den Sonderfall der Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ BWV 18, für deren Leipziger Wiederaufführung – wahrscheinlich 1724 – von einem Kopisten mehr oder weniger mechanisch Blockflötenstimmen ausgeschrieben wurden, die die beiden ersten Bratschen in der Oberoktave verdoppeln (und von denen wir nicht wissen, ob Bachs Musiker nicht einige sehr exponiert liegende Stellen einfach selbständig tiefoktaviert haben), so bleiben drei Kantaten, in denen dieser Ton auftritt: „Himmelskönig, sei willkommen“ BWV 182 (Weimar 1714) mit Satz 1, T. 12 und 13, sowie Satz 5, T. 4 und 26 (hier als *ges*³); „Komm, du süße Todesstunde“ BWV 161 (Weimar 1716) mit Satz 5, T. 66 und 69; „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ BWV 25 (Leipzig 1723) mit Satz 5, T. 56 und 63. Bezeichnenderweise wird hier mit nur einer Ausnahme das *fis*³ stets von *e*³ oder *g*³ aus erreicht. Die Ausnahme bildet der Ton *ges*³ in BWV 182/5, T. 4 und 26: Der kritische Ton tritt hier – freilich bei langsamem Tempo (Largo) – frei ein. – Interesse verdient, daß Bach in der 1724 in Leipzig wohl nur wenige Wochen nach BWV 18 aufgeführten transponierten Fassung von BWV 182 das an einigen Stellen (Satz 2, T. 41; Satz 8, T. 124 und 134) zu erwartende *fis*³ durch Tiefoktavierung umgeht. – Das Hilfsmittel, das *fis*³ mittels Schließung des Schalllochs durch Aufstützen des Instruments auf Knie oder Oberschenkel zu erzielen, scheint zu Bachs Zeit noch unbekannt gewesen zu sein. Ohnehin ist das Verfahren für schnelle Melodieverläufe weniger geeignet und hätte in damaligen Aufführungen wohl auch der höfischen Etikette widersprochen.

Beispiel 1: BWV 1049, Satz 1, T. 47–53, Flauto I, II

An beiden Stellen hat Bach das am Taktanfang zu erwartende fis^3 durch das eine Oktave tiefere fis^2 ersetzt, was umso auffälliger ist, als die Note in einen Imitationszusammenhang eingebunden und Teil einer Wendung ist, die unmittelbar vorher eine Sekunde tiefer in der 1. Flöte auftritt und nach der Imitation in der 2. Flöte nochmals von der 1. Flöte eine Sekunde höher wiederholt wird. Zwar hätte das fis^3 hier wohl (ein insoweit fis^3 -taugliches Instrument vorausgesetzt) von dem vorausgehenden e^3 aus an dieses gebunden erreicht werden können, doch mögen die spieltechnischen Unsicherheitsfaktoren und die artikulatorische Besonderheit zusammen mit der exponierten Stellung des Tones am Taktanfang Bach veranlaßt haben, den Spitzenton in die Unteroktave zu verlegen.

In der 1. Flöte fordert Bach das fis^3 im 1. Satz an den beiden identischen Stellen T. 51 und 279 (sowie bei der Wiederholung von T. 51 als T. 395), wo der kritische Ton in unbetonter Taktposition als Durchgang zwischen e^3 und g^3 eingebettet ist. Auffällig durch Tiefoktavierung vermieden ist das fis^3 dagegen in T. 304–307, an einer Stelle, die nach dem Zusammenhang in hoher Lage zu erwarten ist:

Beispiel 2: BWV 1049, Satz 1, T. 301–308, Flauto I, II

In der hohen Oktavlage wäre das fis^3 dreimal in unterschiedlicher Ton- und Taktkonstellation zu spielen gewesen: In T. 304 vom e^3 aus, in T. 305 vom g^3 aus und in T. 306 wiederum vom e^3 aus, wobei der kritische Ton hier auf

guter Zeit am Taktanfang steht. Die Kompromisse, die sich bezüglich Artikulation, Intonation und technischer Sicherheit abzeichneten, haben Bach offenbar bewogen, die Tiefoktavierung der Stelle in Kauf zu nehmen.

In T. 57 des 3. Satzes dagegen mutet Bach dem ersten Flötisten das *fis*³ in einer durchaus heiklen Konstellation zu:

Beispiel 3: BWV 1049, Satz 3, T. 55–60, Violino principale, Flauto I, II

The image shows a musical score for three parts: Violino principale (VI. pr.), Flauto I (Fl. I), and Flauto II (Fl. II). The score is in G major and 3/4 time. The first system covers measures 55 to 58, and the second system covers measures 59 to 60. The Violino principale part has a steady eighth-note accompaniment. The Flauto I part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Flauto II part has a simpler pattern with a long note in measure 59.

Hier erscheint das *fis*³ in einer Wendung, in der es vom *e*³ aus erreicht werden kann, aber als Spitzenton der Figur auf relativ guter Taktzeit eintritt. Bach mag auf eine Stimmknickung in die Unteroktave als eine allzu auffällige Maßnahme verzichtet haben, weil die Figur anschließend in zweimaliger Sequenz weitergeführt wird und die Achtelwendung der Flöte dabei eng mit dem Stimmverlauf der Solovioline verbunden ist.⁵³

⁵³ Vielleicht war der Grund aber auch einfach Unachtsamkeit: P. Wackernagel (Textbeilage zur Faksimileausgabe, siehe Fußnote 1, S. 6 f.) stellt Bachs Kopiertätigkeit kein gutes Zeugnis aus, wenn er das Widmungsautograph – unbeschadet der auch von ihm gerühmten Schönheit des Notenbildes – charakterisiert als „Produkt einer oft mechanischen Schreibearbeit [...], das allenthalben die Unlust verrät, mit der Bach des ihm wohl ungewohnten Geschäftes der Vervielfältigung oblag, wie große Sorgfalt er auch sonst dem Zustandekommen des Bandes zuwandte. Die Abschrift ist nicht makellos. Immer wieder schleichen sich Fehler ein, Irrtümer, die die Unachtsamkeit des Schreibenden deutlich bezeugen.“ Wackernagel belegt sein Urteil mit einer seitenlangen Liste korrigierter und unkorrigierter Fehler in seinem Aufsatz *Beobachtungen am Autograph von Bachs Brandenburgischen Konzerten*, in: Festschrift Max Schneider (wie Fußnote 6), S. 129–138.

Daß es sich in den hier angeführten Fällen, in denen Bach das *fis*³ vermeidet, auch aus seiner Sicht um Kompromisse handelt, zeigt seine spätere Umarbeitung des Konzerts für Cembalo, zwei Blockflöten in *f*^l, Streicher und Continuo in F-Dur (BWV 1057) aus der Leipziger Zeit um 1738. Der neuen Tonart entsprechend stehen die Blockflötenpartien eine Sekunde tiefer,⁵⁴ und das Problem des *fis*³ ist damit obsolet. Bezeichnend ist, wie Bach nun mit den Problemstellen der G-Dur-Fassung umgeht. Den einfachsten Fall stellt Satz 1, T. 304–307 in Flauto I dar: Hier wird die Tiefoktavierung der G-Dur-Fassung zurückgenommen und die Stimme wieder in die Oberoktave verlegt:

Beispiel 4: BWV 1057, Satz 1, T. 301–308, Flauto I, II

Nicht ebenso unkompliziert stellt sich der Sachverhalt bei den beiden Stellen dar, an denen in der 2. Flöte das *fis*³ durch *fis*² ersetzt ist, T. 50 und T. 278. Die Takte sind Teil eines kanonartigen Abschnitts der beiden Flöten, der, zuerst in T. 13–18 auftretend, später transponiert in T. 47–52 und 275–280 wiederkehrt. Hier hat Bach für die Wendung mit dem zunächst abwärts gebrochenen Dreiklang, die in dem G-Dur-Konzert in Flauto II, T. 50 und 278, zur Tiefoktavierung der ersten Note geführt hatte, eine neue Lösung gefunden:

⁵⁴ Die wenigen Stellen, an denen die 2. Flöte in der Transposition das *f*^l unterschreiten würde, sind durch Hochoktavierung angepaßt: Satz 1, T. 181–183 und T. 226 f.: Vermeidung von *es*^l; T. 201 f.: Vermeidung von *e*^l. Außerdem wird der Ton *fis*^l generell vermieden (Satz 1, T. 186 und 197; Satz 2, T. 27).

Beispiel 5: BWV 1057, Satz 1, T. 47–51, Flauto I, II

The image shows a musical score for two flutes. The top two staves are labeled 'Fl. I' and 'Fl. II' and are in F major (one flat). The bottom staff is labeled 'Fl. II in G-Dur:' and is in G major (one sharp). The score covers measures 47 to 51. The notation includes various note values, slurs, and articulation marks. The G major staff shows a transposition of the material from the F major staves.

Die ersten drei Töne der Akkordbrechung werden durch eingeschaltete Durchgangsnoten verbunden, am jeweiligen Taktanfang steht jetzt eine Gruppe von vier absteigenden Zweiunddreißigstelnoten, in T. 50 und 278 also $e^3 d^3 c^3 b^2$, in G-Dur entspräche dem die Notenfolge $fis^3 e^3 d^3 c^3$. Diese Änderung kehrt in der F-Dur-Fassung bei allen Dreiklangswendungen wieder, also nicht nur in den benachbarten Takten 48 und 52 sowie 276 und 280, sondern auch zu Beginn des Satzes in T. 14–18.⁵⁵ Betrachtet man nun die Änderung in hypothetischer Rücktransposition in die G-Dur-Fassung an den kritischen Stellen T. 50 und 278, so erscheint hier das fis^3 im Notenwert verkürzt sowie nun beiderseits von einem e^3 flankiert und damit enger in den diastematischen Zusammenhang eingebunden und zugleich etwas kaschiert, so daß die Stelle auch bei schlechter Ansprache des fis^3 toleriert werden kann. In T. 52 und 280 würde in der 1. Flöte aus der Zweiunddreißigstel-Folge $f^3 e^3 d^3 c^3$ in G-Dur $g^3 fis^3 e^3 d^3$; als kurze, unbetonte Durchgangsnote zwischen g^3 und e^3 wäre das fis^3 hier unauffällig und spieltechnisch relativ unproblematisch.

In Betracht zu ziehen bleibt, daß es sich bei der Motivvariante um eine nicht erst bei der Leipziger Umarbeitung, sondern nach Anfertigung des Widmungsautographs noch für die G-Dur-Fassung entwickelte Alternative handeln könnte. In der autographen Partitur der F-Dur-Fassung hat Bach die 32stel-Wendung in T. 14 zwar offenbar nachträglich hineinkorrigiert, in den übrigen Fällen aber erscheint sie meist eindeutig als Ersteintragung⁵⁶; sie könnte also als Änderung aus der Zeit nach 1721 bereits in Bachs Vorlage gestanden haben.

Besonderes Interesse verdient das Autograph der F-Dur-Fassung (*P 234*) bei T. 57 des 3. Satzes, wo Bach in der Widmungspartitur das problematische

⁵⁵ In T. 14 (Flauto II) sowie T. 276 und 280 (Flauto I) notiert Bach die Figur mit einem Bogen zu 1.–5. Note. Zweifellos gilt die Bindung auch für die unbezeichneten Parallelstellen. In den von Kopistenhand stammenden Originalstimmen *Flauto 1* und *Flauto 2* (in *St 129*) sind denn auch sämtliche Stellen mit Bogen versehen.

⁵⁶ Nicht ganz sicher in T. 276 und 278.

*fis*³ hat stehen lassen. Genau an dieser Stelle nämlich hat Bach in der F-Dur-Fassung korrigiert. Wie noch erkennbar ist, hat er den Spitzenton der Wendung, der hier transpositionsgemäß als *e*³ erscheint, zunächst eine Terz tiefer als *c*³ eingetragen und dann erst in *e*³ verbessert:



Abbildung 1: Faksimile-Ausschnitt: BWV 1057, Partiturautograph P 234, Satz 3, T. 55 bis 58 Mitte (S. 87, oberstes System)

Offenbar stand in seiner Vorlage statt des *fis*³ ein *d*³. Die folgende Note erscheint dann regulär als *d*³ (wäre also in der G-Dur-Fassung ein *e*³ gewesen), kann aber so der Lesart in Bachs Vorlage schwerlich angehört haben, da sich daraus eine Oktavparallele mit der Solovioline ergeben hätte. Wahrscheinlich hat Bach den Achtelbalken aber nicht sofort gesetzt, sondern die falsche erste Note zunächst als Viertel mit Verlängerungspunkt geschrieben. Das sich anschließende *d*³ und ebenso noch das folgende *c*³ sind etwas ungenau geschrieben, und man kann annehmen, daß hier der zu vermutende Verlängerungspunkt überschrieben worden ist. In Bachs Vorlage dürfte also in der zweiten Takthälfte die satztechnisch korrekte Lesart punktiertes Viertel *d*³ + Achtel *cis*³ gestanden haben, so daß die Stelle dort wie folgt lautete:

Beispiel 6: BWV 1049, Satz 3, T. 55–58; T. 57 Flauto I mit Bachs Lesart ante correcturam aus BWV 1057 in Rücktransposition nach G-Dur

55

IV

Die beschriebenen Tiefoktavierungen zur Umgehung des *fis*³ offenbaren ihren Kompromißcharakter nicht erst im Vergleich mit der späteren F-Dur-Fassung, sondern bereits aus ihrem unmittelbaren Zusammenhang. In besonderem Maße gilt dies für die Tiefoktavierung des *fis*³ in Satz 1, Flauto II, T. 50 und T. 278. Hier möchte man geradezu von Kunstfehlern sprechen. Selbstverständlich war Bach die Problematik des *fis*³ auf der Blockflöte bewußt; hätte er also nicht bei der Komposition der Takte 47–52 für T. 48, 50 und 52 ein anderes Motiv erfinden können? Fehlte es ihm an Voraussicht? Ähnlich könnte man bei den anderen Stellen, an denen er das *fis*³ umgeht, aber auch für die Stellen, an denen er es fordert, fragen.

Doch Bach war nicht naiv. Er kannte die Instrumente mit ihren Stärken und Schwächen und wußte, was er tat, wenn er Kompromisse zu ihren Lasten wie zu ihrer Entlastung schloß. Das freilich geschah nie grundlos, auch nicht bei diesem Konzert. Die Gründe aber liegen nicht an der Oberfläche. Bedenkt man, daß nach heutigem Wissen für fünf der sechs Brandenburgischen Konzerte ältere Fassungen teils in gesonderten Quellen erhalten, teils aufgrund verschiedenartigster Indizien nachzuweisen sind, so liegt es nahe zu fragen, ob nicht auch das vierte Konzert in der Form, in der es in der Widmungspartitur überliefert ist, bereits auf eine ältere Fassung zurückgeht, und zwar auf eine solche, in der die oben beschriebenen „Kunstfehler“ noch keine waren.⁵⁷

Zwei Annahmen bieten sich an: Entweder waren die Flötenpartien ursprünglich mit anderen Instrumenten besetzt oder das Konzert stand in einer anderen Tonart, bei der das *fis*³ nicht berührt wurde.

Eine ursprüngliche Besetzung mit Querflöten kommt wegen der hohen Lage der Stimmen nicht in Betracht. Sehr wohl als Originalbesetzung denkbar wären Blockflöten in *g*¹ (wobei Unterschreitungen von *g*¹ in Flauto II ähnlich unauffällig vermieden worden wären wie in der späteren F-Dur-Fassung solche von *f*¹); auf ihnen wären die Partien transponierend, d. h. gegriffen in

⁵⁷ Theoretisch könnte dies eine Originalfassung gleicher Tonart und Besetzung gewesen sein, in der das *fis*³ überall, wo es nach dem Zusammenhang zu erwarten ist, auch tatsächlich gefordert war. Bach hätte hierfür so gute Flötisten mit entsprechend geeigneten Instrumenten zur Verfügung gehabt, daß er auf die *fis*³-Problematik keine Rücksicht zu nehmen brauchte. Nur speziell für die womöglich etwas weniger versierten Musiker des Markgrafen hätte er nachträglich einige Erleichterungen vorgenommen. Derartige Vorstellungen sind freilich unrealistisch: Zu Bachs Zeit dürfte das seltene *fis*³ auch für tüchtige Blockflötisten eine ungewohnte Herausforderung dargestellt haben, zumal der Ton, selbst wenn er gut ansprach, möglicherweise noch einer Intonationskorrektur bedurfte. Zu bedenken bleibt auch, daß Bachs Blockflötisten vermutlich nicht in gleicher Weise auf ihr Instrument spezialisiert waren, wie dies bei professionellen Spielern heute der Fall ist.

F-Dur zu spielen, die *fis*³-Problematik wäre obsolet gewesen. Allerdings scheinen Blockflöten in *g*¹ nicht allgemein gebräuchlich gewesen zu sein. Zumindest sind keine Kompositionen bekannt, in denen sie ausdrücklich gefordert wären.⁵⁸ Bei den aus der Zeit um und nach 1700 erhaltenen Instrumenten in *g*¹ dürfte es sich zumindest teilweise um Instrumente in *f*¹ Chorton – also primär für den Gebrauch in der Kirchenmusik – handeln (was freilich ihre Verwendung als Kammertoninstrumente in *g*¹ nicht ausschließt). Eine Ausnahme macht hier der *Flauto italiano* in *g*¹ bei Bartolomeo Bismantova (1677), über dessen Verwendung und Verbreitung aber bislang nichts bekannt ist.⁵⁹

Eine Originalbesetzung mit *g*¹-Flöten müßte allerdings einem frühen Stadium der Fassungsgeschichte angehört haben, das keine Spuren im Schriftbild der erhaltenen Quellen hinterlassen hat. Denn Blockflöten in *g*¹ müßten in Bachs Partitur, seinen Gepflogenheiten entsprechend, transponierend in der Griffweise des Standardinstruments in *f*¹, mithin in F-Dur notiert gewesen sein. Das aber war in jener Partitur Bachs, die ihm 1721 als Vorlage für das Widmungsexemplar gedient hatte und die er später in Leipzig als Vorlage für die Umarbeitung zum Cembalokonzert verwendete, nachweislich nicht der Fall. Vielmehr müssen die beiden Flöten hier genauso notiert gewesen sein wie in der Widmungspartitur: klingend, im französischen Violinschlüssel, in G-Dur. Nur so ist zu verstehen, daß Bach in den Flötenstimmen der Widmungspartitur keinerlei Transpositionsfehler unterlaufen sind, während in der Partitur der F-Dur-Fassung des öfteren Noten aus der Obersekunde korrigiert sind und so das Notenbild der G-Dur-Vorlage widerspiegeln.

Auszuschließen freilich ist eine Urfassung mit zwei Flöten in *g*¹ damit nicht. Es ist immerhin möglich, daß der von Bach als Vorlage benutzten Partitur eine solche mit einer früheren Fassung vorausging, in der die Flötenpartien für Instrumente in *g*¹ bestimmt und entsprechend notiert waren.⁶⁰ Verlockend ist die Spekulation, daß diese Sonderinstrumente, die nur wenig kleiner als das Standardinstrument in *f*¹ waren und daher schwerlich als *Flauti piccoli* bezeichnet werden konnten, ähnlich der Oboe d'amore und der Oboe da caccia oder auch der Voice flute einen Phantasienamen trugen und *Flauti d'echo*

⁵⁸ Tarasov (wie Fußnote 50), S. 21, zieht für drei Concerti Antonio Vivaldis (RV 92, 94, 95) eine Blockflöte in *g*¹ in Betracht.

⁵⁹ Zu Bismantovas Lehrwerk vgl. B. Dickey, P. Leonards, E. H. Tarr, *Die Abhandlung über die Blasinstrumente in Bartolomeo Bismantovas Compendio musicale (1677): Übersetzung und Kommentar*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 2 (1978), S. 143–187; zur Blockflöte S. 147 ff. und 184 f.

⁶⁰ Zu früheren Vermutungen, die Verwendung von *g*¹-Flöten betreffend, kritisch zusammenfassend J. Martin (wie Fußnote 24), S. 89 f.

genannt wurden.⁶¹ Die Instrumentenbezeichnung im Partiturtitel des Widmungsautographs wäre dann womöglich ein versehentlich mitkopiertes Relikt der Fassungsgeschichte.⁶² Die Umarbeitung aber hätte auch mit Rücksicht darauf vorgenommen worden sein können, daß Bach die Verfügbarkeit von Blockflöten in *g*¹ in Berlin nicht voraussetzen konnte. Die mit einer solchen Umbesetzung einhergehende Umschrift der Flötenpartien allein freilich hätte Bach schwerlich veranlaßt, das umfängliche Werke neu in Partitur zu setzen; es liegt nahe zu vermuten, dass die Neufassung mit tiefgreifenden substantiellen Änderungen und Erweiterungen an anderer Stelle verbunden war.

Richtet man aber die Überlegungen auf die oben angedeutete andere Möglichkeit und nimmt versuchsweise an, daß der Partitur, die Bach sowohl 1721 als Vorlage für die Widmungspartitur als auch nachmals für die Leipziger Umarbeitung gedient hat,⁶³ eine Frühfassung vorausgegangen ist, in der das Konzert eine Sekunde tiefer gestanden hat, also in F-Dur, so wäre hier die *fis*³-Problematik ebenfalls obsolet gewesen. Freilich müßte dann die Partie der Solovioline an etlichen Stellen ganz anders ausgesehen haben. In besonderem Maße gilt dies von den virtuosen Soloabschnitten, und hier speziell von der im 3. Satz in T. 87 beginnenden Episode, in der von T. 106 an leere Saiten zu Bariolage-Effekten mit *e*² und *a*¹ genutzt werden. Freilich ist durchaus denkbar, daß die Soloepisoden der Prinzipalvioline eigens für die „Brandenburgische“ Fassung ähnlich tiefgreifend erweitert und virtuos zugespitzt wurden wie die Cembalokadenz im 1. Satz des fünften Konzerts.⁶⁴ Ohnehin liegt die Annahme nahe, daß die beiden außerordentlich komplexen und ungewöhnlich ausgedehnten Ecksätze des vierten Konzerts⁶⁵ nicht von vornherein

⁶¹ Sollte „Flauto d'ec[h]o“ womöglich nur ein anderer Name für Bartolomeo Bismantovas „Flauto italiano“ gewesen sein?

⁶² Vgl. die in Fußnote 53 zitierte Bemerkung Wackernagels über Bachs mangelhafte Sorgfalt bei der Anfertigung des Widmungsautographs.

⁶³ Die von Bessler (NBA VII/2 Krit. Bericht, S. 90 ff., Quelle C) noch als Abkömmling dieser Vorlage oder einer ihr vorausgehenden Quelle betrachtete Handschrift P 259 ist in Wirklichkeit vom Widmungsautograph abhängig; vgl. Marissen, *Organological Questions* (wie Fußnote 24), S. 43 ff.

⁶⁴ Interesse verdient in diesem Zusammenhang der von Wackernagel, *Beobachtungen am Autograph* (wie Fußnote 53), S. 131, mitgeteilte Befund, daß Bach im Widmungsautograph bei den stark figurierten Abschnitten der Solovioline in Satz 1, T. 187 ff. und Satz 3, T. 101 ff. die Takträume zunächst zu eng eingeteilt und dann durch Tilgung bereits gesetzter Taktstriche erweitert hat.

⁶⁵ Vgl. die Formanalysen zum 1. Satz bei C. M. Schmidt, *Stabilität und Varietät. Zum ersten Satz von Bachs viertem Brandenburgischen Konzert BWV 1049*, in: Beiträge zur Geschichte des Konzerts, Festschrift für Siegfried Kross zum 60. Geburtstag, hrsg. von R. Emans und M. Wendt, Bonn 1990, S. 87–94; M. Boyd, *Bach: The Brandenburg Concertos*, Cambridge 1993, S. 52 ff.; G. Rienäcker, *Kurven*,

in der erhaltenen Form existiert, sondern mehrere Fassungsstadien durchlaufen haben und womöglich mehrfach erweitert wurden.

Sollte das Konzert ursprünglich in F-Dur gestanden haben, so könnte die Transposition auch dadurch veranlaßt worden sein, daß Bach neben dem ersten und zweiten Konzert der Sammlung nicht noch ein drittes in F-Dur vorgehen wollte. Unabhängig davon ist denkbar, daß es Bach darum ging, im Zuge der Erweiterung des Parts der Solovioline das Konzert in eine für deren virtuose Entfaltung günstigere Tonart zu bringen. Endlich bleibt als Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß der Part in der Urfassung für einen Violino piccolo gedacht gewesen war, dieser aber dann durch das Standardinstrument ersetzt wurde.

V

Es bleibt die Frage nach möglichen Konsequenzen für die heutige Praxis. Die hier hypothetisch angenommene Urfassung des vierten Brandenburgischen Konzerts – in welcher Tonart und Besetzung auch immer – dürfte für alle Zeiten verloren sein und sich auch jedem Rekonstruktionsversuch entziehen. Wer strikt dem „Urtext“ des Widmungsautographs folgt, wird die Flötenpartien auf Instrumenten in f^1 und genau wie notiert mit Bachs Tiefoktavierungen zur Umgehung des fis^3 spielen. Wer weniger streng dem „Brandenburgischen“ Urtext anhängt, mag sich der aus dem Autograph der F-Dur-Fassung erschlossenen Alternativen bedienen. Und wer über Instrumente verfügt, auf denen das fis^3 gut anspricht, kann die fraglichen Stellen in die hohe Lage, wie von Bach „eigentlich“ beabsichtigt, zurückversetzen. Ein weiterer Schritt in dieser Richtung – nun allerdings möglicherweise über Bachs Intentionen und seine eigene Praxis hinaus – wäre die Verwendung von Blockflöten in g^1 , mit denen alle spieltechnischen Probleme um das fis^3 entfielen. Die wenigen Stellen, an denen die 2. Flöte das g^1 unterschreitet, könnten in derselben Weise geändert werden, wie Bach das in seiner F-Dur-Fassung des Konzerts getan hat.

VI

Wie die übrigen fünf Schwesterwerke ist auch das vierte Brandenburgische Konzert offenbar kein Werk aus einem Guß. Die überlieferte Werkgestalt geht vermutlich auf eine Fassung zurück, in der das Problem des fis^3 in den Flöten-

Widerspiele – Zum ersten Satz des vierten Brandenburgischen Konzerts, in: Bachs Orchesterwerke (wie Fußnote 23), S. 193–202; P. Schleuning (wie Fußnote 7), S. 98 ff.; S. Rampe, *Bachs Orchestermusik* (wie Fußnote 24), S. 201 ff.

stimmen noch nicht bestand. Entweder waren die Flötenpartien in dieser Fassung anders besetzt oder das Konzert stand in einer anderen Tonart. Im ersten Fall wären es Blockflöten in g^1 gewesen, im zweiten Fall hätte das Konzert in F-Dur gestanden.

In Bachs Leipziger Neufassung des Konzerts für Cembalo, zwei Blockflöten, Streicher und Continuo in F-Dur (BWV 1057), in der das *fis³*-Problem wegen der Transposition nach F-Dur entfiel, sind die Problemstellen der G-Dur-Fassung von besonderem Interesse. Wie oben beschrieben, zeigt das Autograph des Cembalokonzerts an einer Stelle des 3. Satzes (T. 57), an der Bach in der „Brandenburgischen“ Fassung das *fis³* ohne Alternative in exponierter Position hatte stehen lassen, eine Korrektur, und darunter als ursprüngliche Eintragung eine Alternativlesart, die offensichtlich aus der G-Dur-Fassung stammt. Sie läßt vermuten, daß Bach das Konzert in der „Brandenburgischen“ Fassung wenigstens einmal zwischen März 1721 und der Umarbeitung um 1738 aufgeführt und bei der Gelegenheit die Alternative in seine Partitur eingetragen hat. Vermutlich sind dabei auch die Zweiunddreißigstel-Wendungen in T. 14–18, 48–52 und 276–280 des 1. Satzes eingetragen worden, die das im Widmungsautograph tiefoktavierte *fis³* in T. 50 und 278 in seine Originallage zurückversetzten und durch Verkürzung seiner Dauer und enge Einbindung in den diastematischen Zusammenhang die Problematik ein Stück weit kaschieren konnten.

Es ist möglich, daß bei der Umarbeitung des von uns postulierten Originals in die Fassung des Widmungsautographs mehr als nur die Flötenstimmen oder die Tonart verändert wurden. Es liegt nahe zu vermuten, daß die Soloviolinpartie erweitert und virtuoser ausgestaltet wurde. Denkbar erscheint auch, daß die formale Komplexität der schnellen Sätze zum Teil das Ergebnis von Umarbeitungsmaßnahmen ist. Dies analytisch zu überprüfen, wäre eine Herausforderung für sich.

Was Bach mit der Bezeichnung „Fiauti d’Echo“ gemeint hat, bleibt eine offene Frage. Es ist schon viel darüber nachgedacht, spekuliert, geforscht und geschrieben worden. Unser Beitrag reiht sich hier mit einigen Mutmaßungen ein, wird aber gewiß nicht der letzte sein. Denn solange das Rätsel der „Fiauti d’Echo“ nicht endgültig gelöst ist, wird die Diskussion nicht zur Ruhe kommen.⁶⁶

⁶⁶ Peter Thalheimer sei für die Beratung in organologischen Fragen freundschaftlich gedankt.