Friedrich Geiger: C.P.E. Bachs Klavierkonzerte aus musikgeographischer Sicht, in: *C.P.E. Bach und Hamburg. Generationenfolgten in der Musik*, hrsg. von Tobias Janz, Kathrin Kirsch und Ivana Rentsch (*Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* 97), Hildesheim u.a., 2017, S. 49-63.

Studien und Materialien
zur Musikwissenschaft
Band 97

Janz/Kirsch/Rentsch
C. P. E. Bach und Hamburg

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2017

C. P. E. Bach und Hamburg

Generationenfolgen in der Musik

Herausgegeben von
Tobias Janz, Kathrin Kirsch und
Ivana Rentsch

unter Mitarbeit von
Inken Meents

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2017

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2017
www.olms.de
Printed in Germany
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim
Satz: satz&sonders GmbH, Münster
Herstellung: BELTZ Bad Langensalza
ISBN 978-3-487-15473-2

Bayerische
Staatsbibliothek
München

C. P. E. Bachs Klavierkonzerte aus musikgeographischer Sicht

Friedrich Geiger

Anders als andere Sparten der Instrumentalmusik, die eine lange und verschlungene Geschichte besitzen, entwickelte sich das Klavierkonzert knapp und gradlinig. Es erscheint vergleichsweise spät, avancierte dann aber geradezu rasant zu einer zentralen Gattung. Andere Instrumente wie insbesondere die Violine, aber auch die Flöte hatten im Concerto grosso als Teil des Concertino bereits eine solistische Rolle gespielt und lagen deshalb um 1700 auch als Kandidaten für das Solokonzert nahe. Das Cembalo hingegen war so stark mit seiner Continuo-Funktion assoziiert, dass es als begleitetes Soloinstrument erst eine Generation später in Erscheinung trat. Zum Teil nahm es dabei ebenfalls den Umweg über das Concertino, wo es – wie in Johann Sebastian Bachs 5. *Brandenburgischen Konzert* BWV 1050 von 1721 – als Cembalo concertato solistisch zu agieren begann. Um 1730 treten dann verschiedenen Orts verstärkt orchesterbegleitete Cembalokonzerte in Erscheinung,[1] so dass sich allmählich eine eigene Spezies abzeichnet. Doch noch 1732 spricht Johann Gottfried Walther in seinem *Musicalischen Lexikon* unter dem Stichwort „Concerto" ausschließlich von „Violin-Sachen, die also gesetzt sind, daß eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervor thut, auch mit den andern gleich in die Wette spielet"[2] – das Cembalo scheint ihm als mögliches Soloinstrument nicht der Erwähnung wert. Kaum 70 Jahre später jedoch hat das Klavierkonzert allen anderen Solokonzerten klar den Rang abgelaufen – dass Ludwig van Beethoven fünf Konzerte für das Klavier, aber nur eines für die Violine vollendete, kann als Indikator dafür gelten, in wie kurzer Frist sich die Verhältnisse grundlegend geändert hatten.

Es mag auch mit dieser gedrängten, sich rasch entfaltenden Geschichte des Klavierkonzerts zu tun haben, dass für seine musikhistoriographische Darstellung bevorzugt auf das Generationenmodell zurückgegriffen wurde. Dabei gilt in der älteren Literatur Johann Sebastian Bach wegen des erwähnten 5. *Brandenburgischen Konzerts* nahezu durchweg als Begründer der Gattung. Auch 2012 noch heißt es im entsprechenden Artikel des *Riemann Musik Lexikons* bündig: „Die Geschichte des Klavierkonzerts beginnt mit J. S. Bach".[3] Zu-

1 Hans Uldall: *Das Klavierkonzert der Berliner Schule mit kurzem Überblick über seine allgemeine Entstehungsgeschichte und spätere Entwicklung* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Bd. 10), Leipzig 1928, S. 1.

2 Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 179.

3 *Riemann Musik Lexikon. Aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden*, hg. von Wolfgang Ruf in Verbindung mit Annette van Dyck-Hemming, Mainz 2012, Bd. 3, Art. *Klaviermusik*, S. 65.

mindest wird darauf hingewiesen, dass die meisten seiner einschlägigen Werke Bearbeitungen sind und „nur der Solopart von BWV 1050 und das Concerto C-Dur für 2 Cemb. und Orch. (BWV 1061)" original für ein solistisches Tasteninstrument komponiert wurden. Wie es dann weiterging, hat beispielsweise Hans Uldall 1928 so gesehen:

> Die Söhne und Schüler Joh. Sebastian Bachs waren es nun, die diese neue Konzertform aus dem Hause ihres Meisters in die Welt hinaustrugen und zusammen das norddeutsche Klavierkonzert zur Blüte brachten. Philipp Emanuel Bach wird das Haupt der Berliner Konzertschule.[4]

Auf Carl Philipp Emanuel Bach, von dem die neue Gesamtausgabe 52 Klavierkonzerte versammelt, folgt dann in diesem Geschichtsbild Wolfgang Amadeus Mozart mit seinen 14 einschlägigen Werken, auf ihn wiederum Beethoven.[5]

Bei dieser Erbfolge tut sich nun ein Problem auf, das nicht nur für die Geschichtsschreibung des Klavierkonzerts besteht, an dieser aber besonders deutlich wird. Denn das Generationenmodell kollidiert hier mit einem anderen historiographischen Muster, nämlich dem für das 18. Jahrhundert einschlägigen Nord-Süd-Gegensatz. Silke Leopold etwa weist auf die „kulturelle Geographie des 18. Jahrhunderts" hin, „die die deutschsprachigen Länder in zwei von gegenseitiger Nichtbeachtung geprägte Bereiche teilte"; sie betont die „kulturellen Schranken zwischen protestantischem Norden und katholischem Süden, zwischen preußischem und österreichischem Einflußbereich, zwischen bürgerlichem Musikleben in den Städten des Nordens und höfischer Musikpflege in den Residenzen des Südens".[6] Dass diese Schranken damals auch auf musikalischem Gebiet deutlich empfunden und zumeist ideologisch verinnerlicht wurden, belegen in der Tat zahlreiche Quellen. Auch das Klavierkonzert, das begleitete wie das unbegleitete, war Gegenstand entsprechender Vorbehalte. So urteilte Carl Friedrich Cramer, Herausgeber des in Hamburg erscheinenden *Magazins der Musik*, 1783 über ein *Concert pour le Clavessin* aus der Feder eines gewissen C. F. Birnbach vernichtend:

> Scheint aus den Gegenden des Rheins, oder dem südlichern Deutschland zu kommen; und das ist leider genug gesagt. Alle das dortherige Geklimper kennt man den Augenblick an den einförmigen Figuren, den altäglichen Modulationen, abgedroschnen Harfenbässen, beständigem Auf- und Herunterrennen der diatonischen Scala, und solchen Kunststücklein, die auf so wenig verschiedne Art in allerley verschiednen Formaten, und gemeiniglich

4 Uldall, *Das Klavierkonzert* (wie Anmerkung 1), S. 3.

5 Vgl. diesbezüglich die kritische Literaturübersicht bei Jane R. Stevens: *The Bach Family and the Keyboard Concerto. The Evolution of a Genre* (= Detroit Monographs in Musicology, Studies in Music, Bd. 31), Warren/MI 2001, S. 3, Anmerkung 1.

6 Silke Leopold: *„Er ist der Vater, wir sind die Bub'n": Über Mozarts schöpferische Auseinandersetzung mit Carl Philipp Emanuel Bach*, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, 2 Bde. (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37, 1 und 2), hg. von Axel Beer u. a., Tutzing 1997, Bd. 1, S. 755–769, hier S. 758.

> auf sehr weissem Imperial- oder Royalpapier, das noch dazu zu einem gewissen andern Gebrauche, der die wahre Bestimmung solcher Arbeiten wäre, zu steif ist, uns für wahre Musik verkauft wird[7]

– viel deutlicher geht es nicht. Eine nationalistisch gefärbte Musikgeschichtsschreibung hat diesen Nord-Süd-Gegensatz bekanntlich auch auf europäischen Maßstab vergrößert. Stellvertretend für viele andere sei wiederum Uldall zitiert, der 1928 die Gattungsgeschichte wie folgt zusammenfasste:

> Das Cembalokonzert ist auf germanischem Boden, zuerst in Deutschland und einige Jahre später *unabhängig* hiervon in England, entstanden. Diese beiden Länder pflegen es weiterhin, bauen es aus und machen es dem beliebten Violinkonzert ebenbürtig [...]. Die romanischen Länder, Frankreich und Italien, beginnen erst mit der Pflege des Cembalokonzerts in der *zweiten* Hälfte des 18. Jahrhunderts, als es in Deutschland schon in Hochblüte steht. Die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vereinzelt auftretenden Cembalokonzerte in den romanischen Ländern sind wohl nur belanglose Gelegenheitserscheinungen.[8]

Wer nun einerseits von den strikten Schranken zwischen Norden und Süden ausgeht, sich zugleich aber die Geschichte des Klavierkonzerts als Weitergabe eines Erbes von Komponistengeneration zu Komponistengeneration vorstellt, hat offenkundig ein Problem: Der Sprung von Carl Philipp Emanuel Bach zu Mozart kann dann nur auf metaphysische Weise erfolgt sein – und ältere Darstellungen scheinen davon in der Tat zuweilen auszugehen. Neuere Arbeiten indessen, insbesondere der zweibändige Katalog der *Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich*, den Christine Blanken 2011 veröffentlicht hat,[9] zeigen eindrücklich, dass die Musik Johann Sebastian Bachs und seiner Söhne im südlichen Raum weitaus verbreiteter war als angenommen. Allem Anschein nach war die ausgeprägte Nord-Süd-Grenze, so gut sie belegt ist, ein in erster Linie diskursives und theoretisches Phänomen, das aber in der kompositions- und rezeptionsgeschichtlichen Praxis einem durchaus regen Austausch nicht im Wege stand. Diesen Austausch und seine Kanäle im Einzelnen zu rekonstruieren und dabei zu einer differenzierteren kulturellen Geographie des 18. Jahrhunderts zu gelangen, ist eine ebenso aufwendige wie lohnende Aufgabe. Am Beispiel der Klavierkonzerte Carl Philipp Emanuel Bachs möchte ich diese Aufgabe im Folgenden skizzieren, ohne sie in diesem Rahmen auch nur ansatzweise lösen zu können. Denn der Forschungsbedarf auf diesem Gebiet ist immens. Wie Arnfried Edler 1998 konstatiert hat, ist die Musikwissenschaft „noch weit davon entfernt, eine auf umfassenden Materialuntersuchungen beruhende Darstellung

7 Carl Friedrich Cramer (Hg.): *Magazin der Musik* 1, 2. Hälfte (1783), S. 1314f. Zitiert auch bei Peter Schleuning: *Das 18. Jahrhundert. Der Bürger erhebt sich*, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 475.

8 Uldall, *Das Klavierkonzert* (wie Anmerkung 1), S. 10 (Hervorhebungen original).

9 Christine Blanken unter Mitarbeit von Marko Motnik: *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog*, 2 Bde. (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung, Bd. 10, 1 und 2), Hildesheim u. a. 2011.

der Geschichte des Konzertes für Tasteninstrumente im 18. Jahrhundert vorlegen zu können, in der das äußerst komplizierte Geflecht der produktiven, transformatorischen und rezeptorischen Beziehungen der einzelnen Komponisten-Persönlichkeiten, der unterschiedlichen Regionen und Schulen sowie der theoretischen Reflexion aufgehellt würde".[10]

Fürs Erste scheint es daher sinnvoll, über die geographische Verteilung von Klavierkonzerten während der Schaffenszeit Carl Philipp Emanuel Bachs einen Überblick zu gewinnen (Abbildung 1). Als Grundlage kann dabei die *History of Music for Harpsichord or Piano and Orchestra* dienen, die John M. Harris 1997 publizierte.[11] Bei diesem Buch handelt es sich, anders als der Titel vermuten lässt, nicht um eine geschichtliche Darstellung. Vielmehr listete Harris, grob nach Ländern geordnet und knapp kommentiert, sämtliche Komponisten auf, die er als Urheber von begleiteten Klavier- bzw. Cembalokonzerten identifizieren konnte. Nach Prüfung und Ergänzung der dort mitgeteilten Angaben lässt sich daraus eine Datenbank mit rund eintausend Konzerten erstellen, die in unserem Berichtszeitraum komponiert wurden. Um ihre geographische und quantitative Verteilung zu überblicken, bietet sich eine kartographische Darstellung an.[12]

Die Karte verzeichnet die Orte, an denen im Zeitraum zwischen Bachs erstem und letztem Gattungsbeitrag – also zwischen 1733 (Wq 1 / H 403) und 1788 (Wq 47 / H 479) – Klavierkonzerte komponiert wurden. Letzte Genauigkeit hinsichtlich des Zeitraums ist nicht zu erzielen, da vielfach die Werke selbst nicht datiert sind, sondern behelfsweise die Lebensdaten der Komponisten herangezogen werden müssen. Es ist also wahrscheinlich, dass die Karte vereinzelt auch Werke verzeichnet, die vor 1733 oder nach 1788 entstanden sind. Die Anzahl der Konzerte wird durch unterschiedliche Kreisgrößen repräsentiert, die fünf Quantitätsklassen entsprechen. Der jeweilige Anteil, den Bach an den Quantitäten hatte, ist farbig markiert. Schließlich sind durch Pfeile im Kartenbild die wichtigsten Migrationsbewegungen angedeutet, die sich für Komponisten von Klavierkonzerten nachweisen lassen.

Bei der Interpretation dieser Karte sind weitere methodische Einschränkungen zu machen. So ist klar, dass hier nicht das tatsächlich gegebene Vorkommen von Klavierkonzerten verzeichnet werden kann, sondern nur die ungefähre Überlieferungssituation mit all ihren Zufälligkeiten und Unwägbarkeiten. Ferner vermengen sich in der Karte – und das gilt

10 Arnfried Edler: *Die Klavierkonzerte C. P. E. Bachs im Kontext der zeitgenössischen Gattungsgeschichte in Norddeutschland*, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Musik für Europa. Kongressbericht Frankfurt (Oder) 1994* (= Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte, Sonderband 2), hg. von Hans-Günter Ottenberg, Frankfurt (Oder) 1998, S. 261–278, hier S. 262.

11 John M. Harris: *A History of Music for Harpsichord or Piano and Orchestra*, Lanham und London 1997.

12 Zum historiographischen Potential von Kartendarstellungen allgemein vgl. vom Verfasser: *Musikhistorische Kartographie*, in: *Musikkulturgeschichte heute. Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 26), hg. von dems., Frankfurt a. M. 2009, S. 165–178.

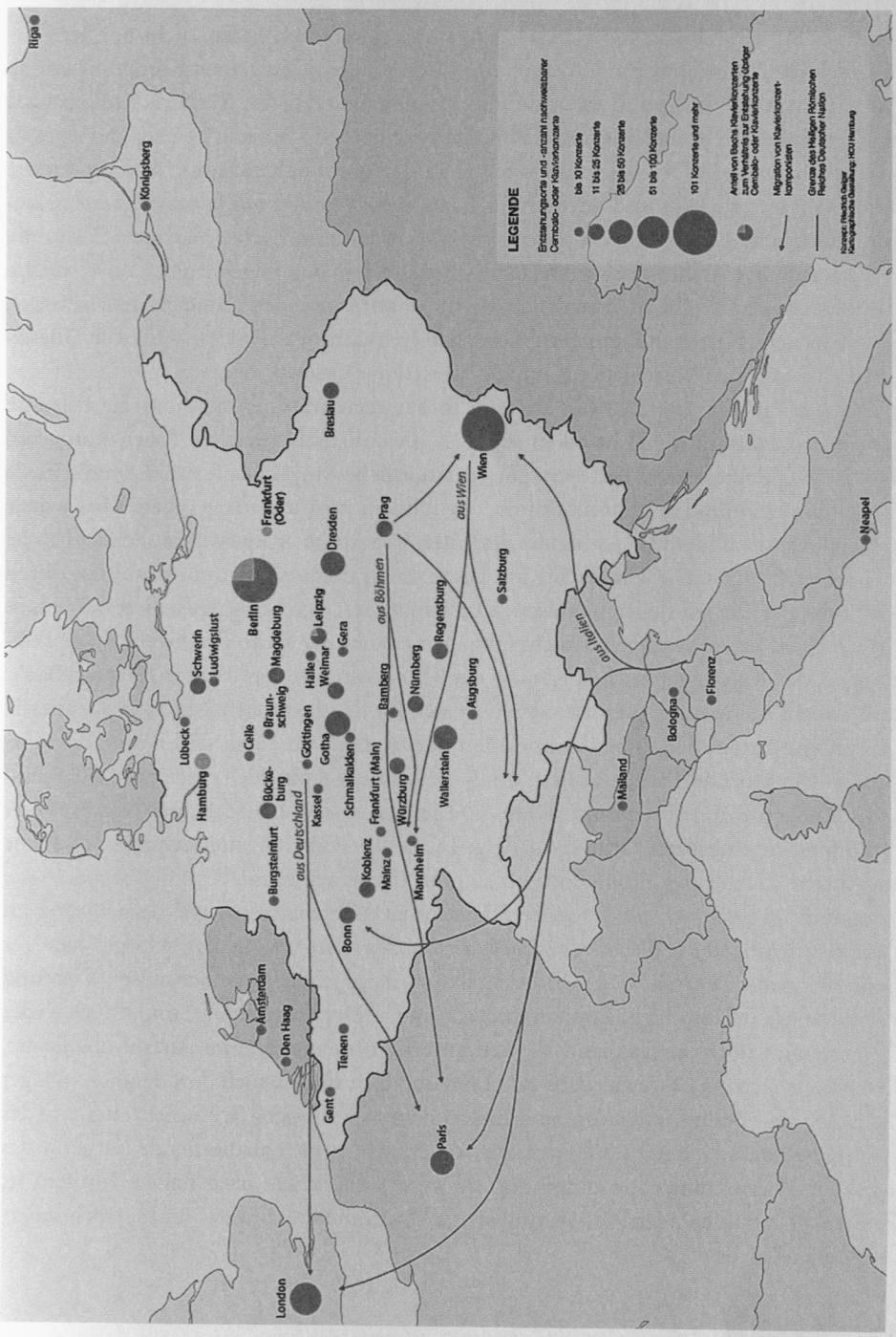


Abbildung 1: Das Klavierkonzert zur Zeit Carl Philipp Emanuel Bachs

auch schon für den Katalog von Harris – ganz unterschiedliche Phasen, nicht nur der Gattungsgeschichte insgesamt, sondern auch mit Blick auf den je einzelnen Komponisten. So entstanden von den insgesamt 52 in der Gesamtausgabe erfassten Klavierkonzerten Carl Philipp Emanuel Bachs drei noch während seiner Studienzeit – zwei in Leipzig und eines in Frankfurt an der Oder. Nach seinem Wechsel an den preußischen Hof 1738 komponierte er 38 Klavierkonzerte, also im Durchschnitt etwas mehr als eines pro Jahr, wobei für sieben davon Potsdam als Entstehungsort angeben ist, für die anderen Berlin. Nachdem Bach 1768 sein neues Amt in Hamburg angetreten hatte, entstanden in den folgenden 20 Jahren weitere elf Klavierkonzerte. Wollte man zwischen diesen Schaffensperioden differenzieren, so wären drei verschiedene Karten mit den entsprechenden Zeitschnitten denkbar – zwischen diesen ließen sich dann auch Verschiebungen in der Verteilung untersuchen.

Ferner ist ein Manko, dass die Karte in ihrem gegenwärtigen Stadium die teilweise erheblichen Unterschiede nicht erkennen lässt, die stilistisch zwischen Klavierkonzerten unterschiedlicher Provenienz bestehen. Die grundsätzliche Möglichkeit, solche Unterschiede kartographisch zumindest näherungsweise abzubilden, ist durchaus gegeben. Dies würde allerdings eine detaillierte Erfassung des gesamten Repertoires voraussetzen. Schließlich ist klar, dass auch qualitative Unterschiede zwischen den dokumentierten Konzerten durch Generalisierung, die jede kartographische Darstellung mit sich bringt, nivelliert werden.

Trotz all dieser notwendigen Einschränkungen erlaubt die Karte gleichwohl einige Feststellungen, die den geographischen Kontext der Klavierkonzerte Carl Philipp Emanuel Bachs zumindest ein wenig präzisieren können. So treten für den fraglichen Zeitraum quantitativ zwei Zentren der Klavierkonzertkomposition hervor, nämlich Wien und Berlin, die Wirkungsorte Mozarts und Bachs. Insofern besaß die Gattung tatsächlich einen nördlichen und einen südlichen Hauptstützpunkt. Diese sind jedoch in ein derart dichtes Netz weiterer Entstehungsorte eingebettet, dass die gängige Dichotomie in eine „norddeutsche" und eine „süddeutsche" Schule des Klavierkonzerts zu grob erscheinen muss.

Zugleich ist aber auch die verbreitete Ansicht zu differenzieren – wie sie sich etwa im entsprechenden Band des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* niedergeschlagen hat –, es habe „sechs große Zentren" des Instrumentalkonzerts gegeben – nämlich außer Wien und Berlin noch Mannheim, Paris, London und Mailand.[13] Der Karte zufolge sind jedoch weder aus Mannheim noch aus Mailand Klavierkonzerte in nennenswerter Anzahl überliefert. Schon anders verhält es sich mit Paris und London, doch sind es auch dort deutlich weniger als in Wien und Berlin. Offenkundig differiert demnach die geographische Verteilung des Instrumentalkonzerts je nach Soloinstrument merklich – eine entsprechende Karte für das Violinkonzert etwa sähe ganz anders aus, sie wiese weit stärker nach Italien. Insofern ist gegenüber generalisierenden Aussagen über „das Instrumentalkonzert" im 18. Jahrhundert Vorsicht angebracht.

13 Wulf Konold: *Das Instrumentalkonzert*, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), hg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985, S. 297–208.

Im Fall des Klavierkonzerts nun zeigt der Blick auf die Karte insgesamt eine weite Ausbreitung von Riga bis Neapel und von London bis Wien. Die größte Dichte der kompositorischen Produktion lag erkennbar in den deutschsprachigen Ländern (immer mit der Einschränkung, dass die Produktion hier nur indirekt über die Überlieferung gespiegelt wird). Dabei war jedoch der Beitrag nichtdeutscher Komponisten zu der Gattung, wie die Karte zeigt, erheblich. Da in der Datenbank auch die Herkunft der Komponisten erfasst wurde, lassen sich die wichtigsten Migrationsbewegungen abbilden. Zunächst trugen, wie man sieht, italienische Komponisten entscheidend zum Repertoire bei, obgleich Italien selbst als Entstehungsort von Klavierkonzerten kaum in Erscheinung trat. Was Carl Dahlhaus von der italienischen Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts allgemein behauptete, nämlich dass sie eine „Emigrantenkultur" gewesen sei,[14] kann so zumindest für das Klavierkonzert bestätigt werden. Daneben prägte auch der Beitrag von Komponisten böhmischer und Wiener Herkunft im süddeutschen und südwestdeutschen Raum die Gattungsentwicklung.

Weiterhin fällt auf, dass in Fürstensitzen wie der Residenzstadt Gotha, wo maßgeblich Georg Anton Benda wirkte, oder dem Markt Wallerstein, wo neben anderen František Pokorný rund 20 Klavierkonzerte vorlegte, die Gattung auch noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stark vertreten war. Die Produktion von Klavierkonzerten liegt hier, was die Quantität betrifft, nahezu gleichauf mit den bürgerlichen Musikzentren London und Paris. Pauschale Klassifizierungen des Klavierkonzerts als „bürgerliche Gattung" für Kenner und Liebhaber, wie sie sich in der Literatur finden, wären demnach durch differenzierte Untersuchungen über die sozialen und geographischen Orte der Klavierkonzertpflege zu ersetzen. Wie komplex das Bild sein kann, zeigt wiederum der Blick auf Carl Philipp Emanuel Bach. Für welches Publikum komponierte er während seiner Berliner Zeit 38 Klavierkonzerte, von denen er dann lediglich drei publizierte? Die Literatur verhält sich zu dieser Frage, auch in Ermangelung eindeutiger Quellen, durchaus uneinheitlich. Einige Forscher gehen von den Zwängen „höfischer Verbindlichkeit"[15] aus, denen Bachs Berliner Konzertschaffen unterworfen gewesen sei, zitieren seinen bekannten Ausspruch aus der autobiographischen Skizze für Charles Burney, er habe „lächerlichen Vorschriften folgen müssen",[16] und betonen, gestützt auf Briefe Friedrichs des Großen an seinen Kammerdiener und Finanzverwalter Michael Gabriel Fredersdorff,[17] Bachs Konzerte seien auch bei Hofe

14 Carl Dahlhaus: *Die italienische Instrumentalmusik als Emigrantenkultur*, in: ders., *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (wie Anmerkung 13), S. 210–215.

15 Uldall, *Das Klavierkonzert* (wie Anmerkung 1), S. 46.

16 Carl Philipp Emanuel Bach: [Autobiographische Skizze], in: *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, von Charles Burney, aus dem Englischen übersetzt [von Johann Joachim Christoph Bode], Bd. 3: *Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland* [Hamburg 1773], hg. von Richard Schaal, Reprint Kassel u. a. 1959, S. 199–209, hier S. 208.

17 Heinrich Miesner: *Porträts aus dem Kreise Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bachs*, in: *Musik und Bild. Festschrift Max Seiffert zum 70. Geburtstag*, hg. von Heinrich Besseler, Kassel 1938, S. 101–112, hier S. 102.

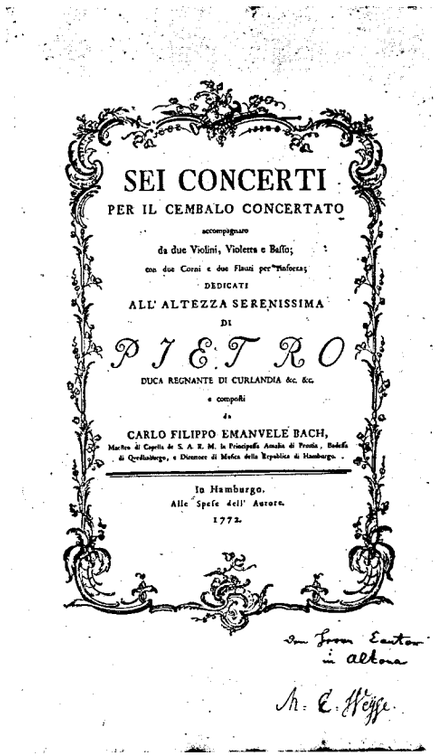

SEI CONCERTI
PER IL CEMBALO CONCERTATO
accompagnato
da due Violini, Violetta e Basso;
con due Corni e due Flauti per rinforza;
DEDICATI
ALL' ALTEZZA SERENISSIMA
DI
PIETRO
DUCA REGNANTE DI CURLANDIA &c. &c.
e composti
da
CARLO FILIPPO EMANVELE BACH,
Maestro di Capella di S. A. R. M. la Principessa Amalia di Prussia, Bodefe di Quedlinburgo, e Direttore di Musica della Republica di Hamburgo.
In Hamburgo.
Alle Spese dell' Autore.
1772.

Abbildung 2: C. P. E. Bach: *Sei concerti per il cembalo concertato*, Hamburg 1772, Titelkupfer. Aus: Bach, *Sei concerti per il cembalo concertato* (wie Anmerkung 20), nach S. xvi.

(Abdruck der Ausschnitte aus der C. P. E. Bach-Gesamtausgabe in diesem Band mit freundlicher Genehmigung vom Verlag Packard Humanities, Los Altos/CA.)

erklungen. Auf der anderen Seite wies schon Uldall darauf hin, dass sich im Katalog der Königlichen Hausbibliothek zwar naheliegenderweise Massen von Flötenkonzerten für den flötespielenden Monarchen finden, aber nur vereinzelte Klavierkonzerte — darunter keines von Bach, woraus Uldall folgerte, dass „gerade das Cembalokonzert an diesem sonst so musikliebenden Hofe anscheinend nur wenig gepflegt worden" sei.[18] Waren es demnach doch in erster Linie die musikalischen Liebhabervereinigungen, für die Bach diese Konzerte schrieb?

Zumindest war es offenkundig ein ganz anders beschaffenes Publikum gewesen als das, womit Bach nach seiner Übersiedlung nach Hamburg rechnen konnte. Denn die Unterschiede zwischen den Berliner und den Hamburger Klavierkonzerten sind eklatant. Vornehmlich drei Aspekte sind in der Forschung akzentuiert worden:[19] erstens der Einsatz von

18 Uldall, *Das Klavierkonzert* (wie Anmerkung 1), S. 12.

19 Vgl. z. B. Jane R. Stevens: *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Diss. New Haven / CT 1965, S. 234ff., sowie Stevens, *Evolution of a Genre* (wie Anmerkung 5), S. 115–156 und S. 221–242.

Hörnern und Flöten im Orchester, das Bach zuvor ausschließlich mit Streichern besetzt hatte; zweitens eine stark gesteigerte Affinität zu außergewöhnlichen formalen Dispositionen; drittens ein neues Verhältnis von Solo und Tutti. Exemplarisch lassen sich diese Punkte an dem Klavierkonzert in c-Moll Wq 43, Nr. 4 (H 474) zeigen. Es gehört zu der Gruppe von *Sei concerti per il cembalo concertato*, die Carl Philipp Emanuel Bach ab 1770 in Hamburg komponierte und 1772 ebenda im Selbstverlag herausgab.[20] Die neue Orchesterbesetzung „con due Corni e due Flauti per rinforza", also mit jeweils zwei verstärkenden Hörnern und Flöten, ist bereits auf der Titelseite vermerkt (Abbildung 2).

Wie in allen elf in Hamburg komponierten Konzerten erscheinen zwei Hörner in den Ecksätzen zur Verstärkung der Streicher in Forte-Passagen. In fünf Konzerten (Wq 43, Nr. 2–6 (H 472–476), 1771) werden in den langsamen Sätzen diese beiden Hörner durch zwei Flöten ersetzt, die – fast ausschließlich ebenfalls in Forte-Passagen – die Violinen verdoppeln. Nur in zwei Konzerten (Wq 41 / H 469, 1769 und Wq 47 / H 479, 1788) sind zwei Flöten zudem auch in den Ecksätzen hinzugefügt.

In formaler Hinsicht wartet das c-Moll-Konzert Wq 43, Nr. 4 (H 474) mit einigen Besonderheiten auf (Tabelle 1).

Wq 43/4 (H 474) in c-Moll		*Wq 43/5 (H 475) in G-Dur*	
I.	Allegro assai	I.	Adagio – Presto
II.	Poco adagio	II.	Adagio
III.	Tempo di Minuetto – Allegro assai	III.	Allegro

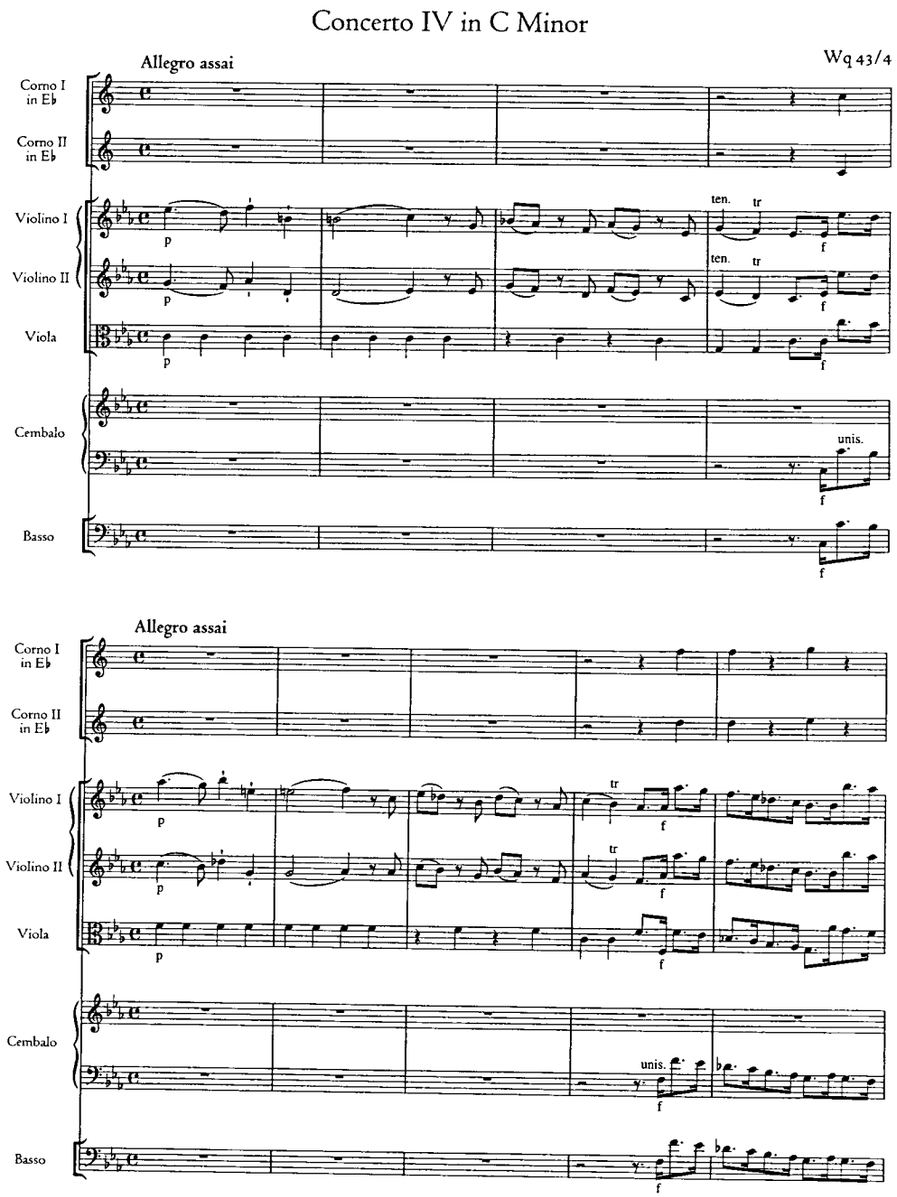
Wq 43/2 (H 472) in D-Dur

I.	Allegro di molto – Andante – Allegro di molto – Andante – Allegro di molto
II.	Andante
III.	Allegretto

Tabelle 1: Großformen „Hamburger" Klavierkonzerte

Am auffälligsten ist mit Blick auf die gesamte Disposition zunächst, dass vor den Beginn des üblichen schnellen Finalsatzes ein „Tempo di Minuetto" von insgesamt 86 Takten eingeschoben ist. Die üblicherweise dreisätzige Konzertanlage ist hier also zur Viersätzigkeit erweitert. Generell neigt Carl Philipp Emanuel Bach in den Hamburger Konzerten zur Anreicherung der Formen durch Addenda und Einschübe. So auch in Wq 43, Nr. 5 (H 475, G-Dur) durch das Vorschalten einer langsamen Einleitung vor den schnellen Kopfsatz oder in Wq 43, Nr. 2 (H 472, D-Dur) durch das zweimalige Unterbrechen des schnellen Kopfsatzes durch zwei Andante-Einschübe des Solo-Cembalos. Solche Momente formaler

20 Seit 2005 sind sie im Rahmen der neuen Gesamtausgabe greifbar: Carl Philipp Emanuel Bach: *Sei concerti per il cembalo concertato* (= Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works, Serie 3, Bd. 8), hg. von Douglas A. Lee, Los Altos / CA 2005.



Notenbeispiel 1a und b: C. P. E. Bach: Klavierkonzert Wq 43/4 (H 474) in c-Moll: Anfänge Kopfsatz und Finale. (Die Notenbeispiele sind der in Anmerkung 20 genannten Ausgabe entnommen.)

Desintegration werden jedoch durch ein zyklisches Denken aufgefangen, das sich in den Hamburger Konzerten weit ausgeprägter zeigt als in den Berliner Werken. So beginnt in unserem Beispiel des c-Moll-Konzertes das Finale mit einer quartversetzten Reprise des Kopfsatzes (Notenbeispiel 1a und 1b).

Da zudem, wie in der Mehrzahl der Hamburger Konzerte, alle Sätze unmittelbar aneinander anschließen, ist man versucht, ahistorisch von einer Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit zu sprechen. Um die Zyklik auf die Spitze zu treiben, bringt Bach gegen Ende des Finales im Solocembalo kurze Reminiszenzen aus den Mittelsätzen (vgl. Notenbeispiel 2):

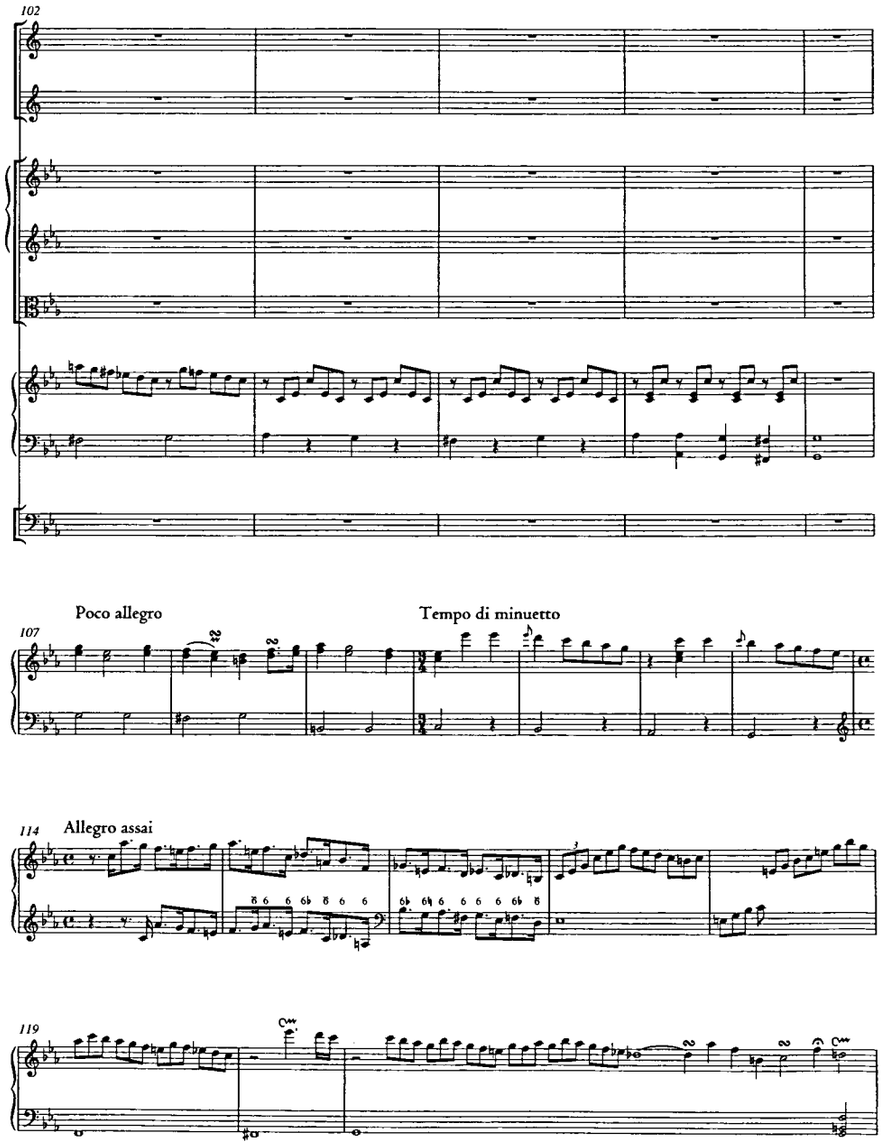
Materialbezüge zwischen den Sätzen begegnen auch in anderen Hamburger Konzerten, etwa in Wq 43, Nr. 3 (H 473) in Es-Dur, wo das Eröffnungstutti aus dem ersten Satz im langsamen Mittelsatz in variierter Form wiederkehrt.[21]

Für das Verhältnis von Tutti und Solostimme zeigen die Hamburger Konzerte Lösungen, die von der stärker blockhaften Gegenüberstellung der Berliner Zeit signifikant abweichen. Kennzeichnend ist eine generelle Tendenz zum Dialog zwischen Orchester und Solist. Bach lässt das Solocembalo intensiv und teilweise überaus kleinteilig mit dem Tutti kommunizieren, auch mit einzelnen aus diesem herausgelösten Instrumenten wie im Kopfsatz von Wq 43, Nr. 5 (H 475) in G-Dur. Im c-Moll-Konzert fällt dies insbesondere im Finale auf, wo Bach die Ritornellmotivik aus dem Kopfsatz bereits als bekannt voraussetzen kann und das fragmentierte Material abwechslungsreich zwischen Solo und Tutti verteilt (Notenbeispiel 3).

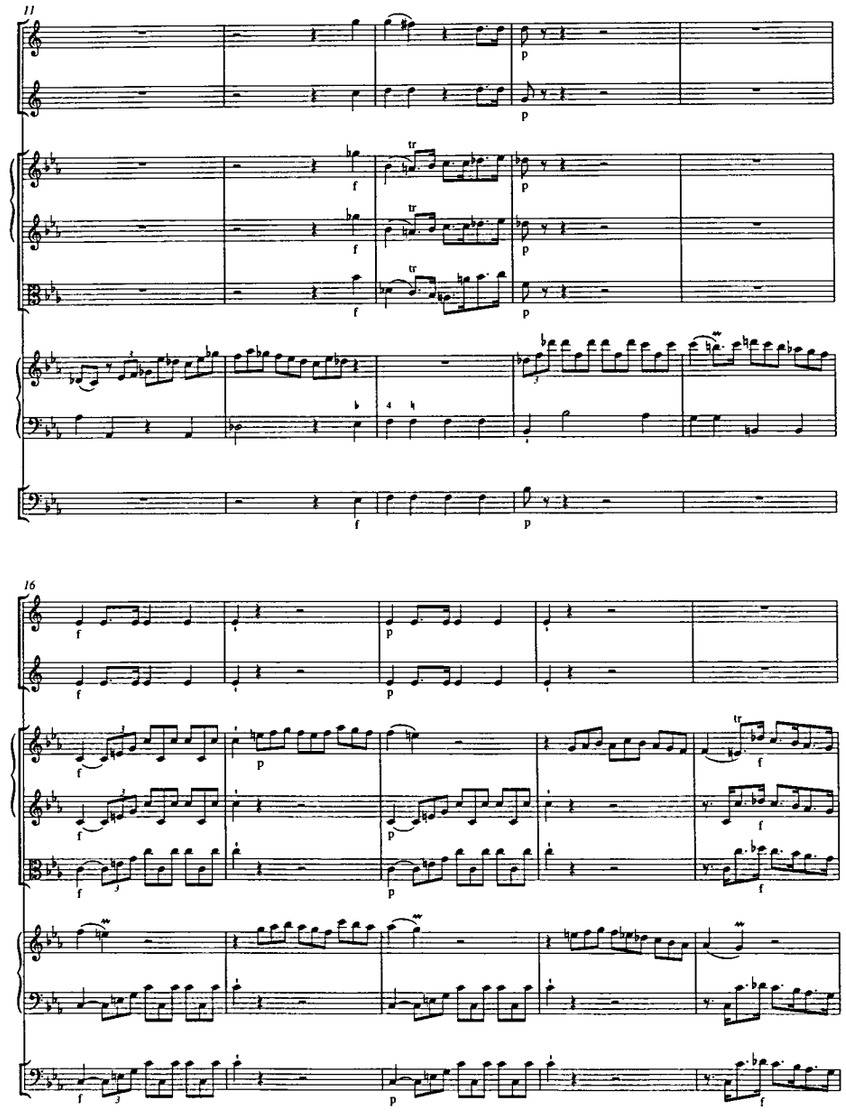
Die Unterschiede zwischen den Berliner und den Hamburger Klavierkonzerten Carl Philipp Emanuel Bachs hinsichtlich der Instrumentation, der formalen Disposition und des Verhältnisses zwischen Solo und Tutti sind demnach evident. Mit Blick auf die Frage, woher diese Unterschiede rühren, hat die Forschung in erster Linie entwicklungsgeschichtlich argumentiert. Vor allem Jane R. Stevens hat die entscheidende Rolle der insgesamt 15 Sonatinen für Cembalo concertato mit Begleitung des Orchesters hervorgehoben, die Bach bereits während seiner letzten Berliner Jahre komponiert hatte. Diese aus gattungsgeschichtlicher Sicht kuriosen, höchst individuellen Werke vermitteln Züge unterhaltender und volkstümlicher Kunst, wie sie auch aus der Tradition des Divertimento bekannt sind, mit der Idee des Konzertierens. Stevens kommt in ihrer Untersuchung zu dem Ergebnis, dass „the innovations of the Hamburg concertos are drawn largely from Bach's experiments with the Sonatina".[22]

Bei der Erklärung der stilistischen Differenzen wären jedoch auch zwei Gesichtspunkte zu berücksichtigen, die unmittelbar mit dem Ortswechsel zusammenhängen. Zum einen kam Bach in Hamburg über das Konzertunternehmen Johann Christoph Westphals mit neuem internationalem Repertoire in Berührung. Wie es in einer Mitteilung des *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* aus dem Jahr 1782 rückblickend heißt, erhielt Westphal „die

21 Vgl. hierzu Douglas A. Lee: *Introduction*, in: Bach, *Sei concerti* (wie Anmerkung 20), S. xiv.
22 Stevens, *Keyboard Concertos* (wie Anmerkung 19), S. 234.



Notenbeispiel 2: C. P. E. Bach: Klavierkonzert Wq 43/4 (H 474) in c-Moll, Finale, T. 102–121.



Notenbeispiel 3: C. P. E. Bach: Klavierkonzert Wq 43/4 (H 474) in c-Moll, Finale, T. 11–20 (vgl. Notenbeispiel 1).

neuesten Werke fast aller Europäischen Länder aus erster Hand und war im Stande, durch seine Correspondenz nach Italien, Frankreich, England, Holland, Dänemark, Schweden und Rußland die interessantesten musikalischen Nachrichten und Neuigkeiten früher als jemand anders mitzutheilen".[23] Es wäre also zu prüfen, ob von hier Anregungen für eine Neukonzeption des Klavierkonzerts ausgegangen sein könnten.

Zum zweiten ist zu bedenken, dass Bach in Hamburg für ein neues und anderes Publikum komponierte. Die erhaltenen Quellen zu den *Sei concerti* spiegeln einerseits wider, dass dabei zwar ein im weitesten Sinne „norddeutsches" Stilideal erhalten blieb. So lesen wir in den Hamburger *Unterhaltungen* im Herbst 1770 folgende Ankündigung:

> Herr *Kapellmeister Bach* beschäftigt sich itzt mit der Komposition von 6 leichten Flügelconcerten, welche er heraus geben will. [...] Kennern der guten aus dem Herzen kommenden Musik, und Freunden des natürlichen nicht bunten und aberwitzigen Geschmacks werden diese Concerte gewiß erwünscht seyn. Und doch wetten wir, Hr. *Bach* wird keine Trommelbässe, kein Geklimper und Geräusch von gebrochenen Akkorden, kein paukenmäßiges Ueberschlagen der Hände, keine polternde Läufe durchs ganze Clavier, kein heulendes Wettrennen durch die halben Töne auf und nieder, keine von allen den Modeschönheiten der Neu-Italiäner und ihrer Nachäffer unter den Deutschen, Franzosen etc. – alles wird er nicht anbringen.[24]

Auf der anderen Seite wird etwa in einer Notiz im *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* vom 9. August 1771 deutlich, dass das bürgerliche Dilettantenpublikum der Hansestadt andere Ware verlangte als Berlin:

> Seine bisher bekannte [sic] Concerte waren verschiedenen Liebhabern zu schwer, und auch die Begleitung mit den übrigen Instrumenten erforderte sehr geschickte Spieler. Die gegenwärtigen sind dem Flügel, den man doch meisten-theils zu Concerten gebraucht, angemessener, die Concertstimme sowol, als die begleitenden Stimmen, sind leichter, die Ritornelle in der Clavier=Stimme sind ausgeschrieben, der Baß aber doch immer beziefert, die langsamen Sätze sind hinlänglich ausgezieret, die Cadenzen völlig ausgesetzet, bey nöthigen Stellen die Finger angedeutet, ja die Clavierstimme ist so eingerichtet, daß man das ganze Concert als ein Solo spielen kann.[25]

Die Hamburger Klavierkonzerte Carl Philipp Emanuel Bachs vermitteln demnach einen deutlichen Eindruck vom Stellenwert regionaler Differenzen für die kompositorische Faktur. Zugleich aber liefern sie auch ein Beispiel für die Durchlässigkeit kulturgeographischer

23 *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, Nr. 170 (1782), zit. nach Hans-Günter Ottenberg: *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, S. 238f.

24 *Unterhaltungen* 10 (1770), S. 347f., zit. nach Ernst Suchalla (Hg.): *Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Heinrich Westphals* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 8), Hildesheim u. a. 1993, S. 101 (Hervorhebungen original).

25 *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, Nr. 127 (1771), zit. nach ebd., S. 107f.

Grenzen. Denn als Annahmestellen für die Pränumeration der *Sei concerti* fungierten außer Bach selbst, wie die eben zitierte Notiz weiter mitteilt, Personen in Augsburg, Berlin, Braunschweig, Breslau, Bückeburg, Dresden, Eisenach, Gotha, Leipzig, Riga und Weimar, die ein weitgespanntes Netz von Pränumeranten knüpften. Unter diesen Pränumeranten finden sich mit Baron von Dittmer und Baron von Swieten auch zwei Wiener, und Christine Blanken bietet etliche weitere Belege für das Vorkommen dieser Konzerte in Wien.[26] Wie sich zeigt, war das Interesse an der kompositorischen Produktion aus anderen geographischen Räumen offenkundig stärker als die im musikkritischen Diskurs petrifizierten Vorurteile.

26 Vgl. Blanken, *Katalog* (wie Anmerkung 9), S. xx–xxii und über das Register S. 1197.