

Edition Eulenburg
No. 282

J. S. BACH

BRANDENBURG CONCERTO No. 5

D major/D-Dur/Ré majeur
BWV 1050



Eulenburg

JOHANN SEBASTIAN BACH

BRANDENBURG
CONCERTO No. 5

D major/D-Dur/Ré majeur
BWV 1050

Edited by/Herausgegeben von
Karin Stöckl
in collaboration with/in Zusammenarbeit mit
Martin Steinebrunner



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface/Vorwort	III
Editorial Notes/Revisionsbericht	XIII
I. Allegro	1
II. Affettuoso	34
III. Allegro	38

© 2020 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE/VORWORT

From August 1717 to April 1723 Johann Sebastian Bach was Kapellmeister and Master of the Royal Chamber Music at the Court of Prince Leopold of Anhalt-Cöthen. Bach expressed his feelings about this post retrospectively in a letter to his long-standing friend Georg Erdmann, written in 1730.¹ One may gather from this letter that for Bach the well-paid post of Kapellmeister obviously carried with it a certain prestige and for that reason he felt it to be a demotion to have to trouble himself with a choir-master's job. On the other hand Bach's comments make it clear that the working conditions in Cöthen became increasingly difficult with the approaching marriage of Leopold to Friederica Henrietta von Bernburg, which took place at the end of 1721. Bach had in fact, in November 1720, already tried to make a change by applying – though without success – for the vacant post of choirmaster at the Jakobikirche in Hamburg.

In this context the fact that Bach sent selected concertos to Berlin, in a dedicatory manuscript, beautifully prepared as a fair copy in his own hand, for Christian Ludwig, Margrave of Brandenburg, youngest son of the Electoral Prince, has particular significance. According to the requirements of his secular post, Bach composed almost exclusively keyboard works, chamber music and instrumental concertos during his time at Cöthen. So when he dedicates some of his works to an equally secular master it is natural to suppose that

Vom August 1717 bis zum April 1723 war Johann Sebastian Bach am Hofe des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen als Kapellmeister und Direktor der Fürstlichen Kammermusiken tätig. Über diese Anstellung in Köthen äußerte Bach sich rückblickend in einem Brief an seinen langjährigen Freund Georg Erdmann aus dem Jahre 1730¹, aus dem zu entnehmen ist, daß für Bach offenbar die gutdotierte Kapellmeisterstelle mit einem gewissen Ansehen verknüpft war und er es daher als Rückstufung empfand, sich um ein Kantorenamt bemühen zu müssen. Andererseits deuten Bachs Äußerungen darauf hin, daß die Arbeitsbedingungen in Köthen durch die bevorstehende Heirat Leopolds mit Friederica Henrietta von Bernburg, die Ende des Jahres 1721 erfolgte, zunehmend problematisch wurden, und tatsächlich hatte Bach sich bereits im November 1720 mit seiner – allerdings erfolglosen – Bewerbung um die vakante Kantorenstelle an St. Jakobi in Hamburg beruflich zu verändern versucht.

In diesem Zusammenhang erhält Bachs Übersendung von ausgesuchten Konzerten nach Berlin an den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, den jüngsten Sohn des Großen Kurfürsten, in einem von der Hand des Komponisten selbst in kalligraphischer Reinschrift verfertigten Widmungsautograph besondere Bedeutung. Den Obliegenheiten seiner weltlichen Anstellung gemäß komponierte Bach in der Köthener Zeit fast ausschließlich Klavierwerke, Kammermusik und Instrumentalkonzerte. Wenn er also einem

¹ *Bach-Dokumente*, Bach-Archiv, Leipzig, edited by Werner Neumann and Hans-Joachim Schulze, Vol. I, Kassel [-Leipzig] 1963, No. 23

¹ *Bach-Dokumente* hg. vom Bach-Archiv Leipzig durch Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Bd. I, Kassel [-Leipzig] 1963, Nr. 23

he would choose them from this repertory.² Furthermore, in the text of the inscription (in French) to the Margrave dated 24 March 1721, he makes reference to concrete grounds for the dedication of these *Six Concerts avec plusieurs instruments*, named nowadays, after their dedicatee, the 'Brandenburg Concertos': 'A couple of years ago I had the good fortune to be heard by your majesty [...]. Your majesty honoured me with the request that I send you a few of my compositions.'

The circumstances of this performance have been much puzzled over. A coincidental meeting between Bach and the Margrave in Meiningen, of which Christian Ludwig's brother-in-law was Duke, or in Carlsbad during a trip made by Leopold early in 1718 would be possibilities; it is more likely however that Bach met the Margrave in Berlin at the beginning of 1719. Prince Leopold had ordered a harpsichord and instructed Bach to collect the instrument from Berlin – as can be verified from an item for travel expenses in the accounts for 1 March 1719.³

The Margrave may well have expressed the desire to hear more of Bach's compositions at the time of this performance. The fact, however, that Bach did not comply with the Margrave's wishes until the sud-

ebenfalls weltlichen Herrn einige seiner Werke dedizierte, so ist es naheliegend, daß er sie aus diesem Repertoire auswählte.² Im Widmungstext vom 24. März 1721 an den Markgrafen (in französischer Sprache) bezieht sich Bach zudem auf einen konkreten Anlaß für die Dedikation dieser *Six Concerts avec plusieurs instruments*, die nach ihrem Widmungsträger die heute geläufige Bezeichnung „Brandenburgische Konzerte“ tragen: „Vor ein paar Jahren hatte ich das Glück, mich vor Ihrer Königlichen Hoheit hören zu lassen [...] Eure Königliche Hoheit beliebte mich mit dem Auftrag zu ehren, Ihr einige meiner Kompositionen zu senden.“

Über die Umstände des hier angesprochenen Vorspiels ist viel gerätselt worden. Eine zufällige Begegnung Bachs mit dem Markgrafen in Meiningen, dessen Herzog der Schwager Christian Ludwigs war, oder in Carlsbad anläßlich einer Reise Leopolds im Frühjahr 1718, wäre denkbar, wahrscheinlicher aber ist, daß Bach den Grafen direkt in Berlin Anfang des Jahres 1719 aufsuchte. Fürst Leopold nämlich hatte in Berlin einen Kielflügel bestellt und beorderte Bach zur Abholung des Instrumentes dorthin, was der Posten der Reisespesen auf der Abrechnung vom 1. 3. 1719 belegt.³

Wohl mag der Markgraf anläßlich dieses Vorspiels den Wunsch geäußert haben, von Bach weitere Kompositionen zu hören. Der Umstand jedoch, daß Bach erst nach zwei Jahren plötzlich mit der Dedikation

² It seems plausible, owing to this contractual relationship, to put the date of composition somewhere between 1717 and 1721.

³ *Bach-Dokumente*, Vol. II, Kassel-Leipzig 1969, No. 95. Whether Bach was already in Berlin at the time the harpsichord was ordered or only went there to collect it is of secondary importance. The unusual French of the opening of the dedication 'une couple d'années' obviously encouraged the view that the reason for the dedication is to be found at least two years earlier.

² Aufgrund dieses Anstellungsverhältnisses erscheint es plausibel, die Entstehung der Konzerte in eben den Jahren zwischen 1717 und 1721 anzusetzen.

³ *Bach-Dokumente* Bd. II, Kassel-Leipzig 1969, Nr. 95. Ob Bach bereits bei der Bestellung des Flügels in Berlin weilte oder erst bei dessen Abholung, erscheint zweitrangig. Offenbar hat hier das ungebräuchliche Französisch des Widmungsbeginnes „une couple d'années“ dazu verführt, den Anlaß für die Widmung unbedingt um mehr als zwei Jahre rückdatieren zu wollen.

den dedication of these six concertos two years later makes it much more likely that a secret request was the real reason behind the sending of the scores.⁴

This theory is supported by further observations. As already mentioned, for the enclosures which accompanied his dedicatory manuscript Bach drew on the repertoire of instrumental concertos which he had in all probability composed in and for Cöthen – taking into account, of course, the circumstances in Berlin, with which he must have been familiar both from his journey there and from the lively exchange of musicians which took place between Cöthen and Berlin. He probably hoped to perform the concertos himself in Berlin.⁵

In its six works the score mirrors the whole range of types of concertante ensemble music current at the time: the third and sixth concertos display the characteristics of social music-making most clearly, the second and fourth more the concerto grosso type, and Concertos 1 and 5 in their final autograph form document the development towards the solo concerto. Furthermore, a comparison with the copies, still in existence, of the early versions of Concertos 1, 2 and 3 made by the Bach

dieser sechs Konzerte dem Wunsch des Markgrafen nachkam, deutet viel eher auf eine versteckte Bewerbung als wahren Grund für die Übersendung der Partitur hin⁴.

Diese These läßt sich durch weitere Beobachtungen stützen: Wie bereits erwähnt, schöpfte Bach bei der Anlage seiner Widmungshandschrift aus seinem Repertoire von Instrumental-Konzerten, das er aller Wahrscheinlichkeit nach in und für Köthen komponiert hatte, wobei er natürlich die Berliner Verhältnisse berücksichtigt haben dürfte, die er aufgrund seiner Reise dorthin, aber auch aufgrund des regen Musikaustausches, der zwischen Köthen und Berlin stattfand, genau gekannt haben muß. Er kann also durchaus gehofft haben, die Konzerte in Berlin selbst einmal aufzuführen⁵.

Die Partitur spiegelt mit ihren sechs Werken die gesamte Palette damals gängiger Typen konzertanter Ensemblesmusik: das 3. und 6. Konzert prägen am ehesten den Charakter von Gemeinschaftsspielmusiken aus, das 2. und 4. mehr den Concerto-grosso-Typus und die Konzerte 1 und 5 dokumentieren in ihrer endgültigen Form im Autograph die Hinwendung zum Solokonzert. Darüber hinaus erweist ein Vergleich mit den noch vorhandenen Abschriften der Frühfassungen der Kon-

⁴ cf. H.-J. Schulze, 'Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie', in *Bach-Studien 6. Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1981, p. 15

⁵ There is as much uncertainty over the performability of the works as over the date of origin. It appears that the pieces as handed down to Penzel, and thus as they were to be found in Cöthen, were certainly performable there. There is no reliable information about the conditions in Berlin. See Heinz Becker, review of 'Johann Sebastian Bach, Sechs Brandenburgische Konzerte hrsg. von Heinrich Bessler, Neue Bach-Ausgabe, Serie VII, Bd. 2 [...], Kritischer Bericht', in *Die Musikforschung* 1960, pp. 115ff.

⁴ vgl. hierzu H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: *Bach-Studien 6. Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1981, S. 15

⁵ Über die Aufführbarkeit der Werke ist ebenso viel gerätselt worden wie über ihr Entstehungsdatum. Sicher scheint es inzwischen zu sein, daß die Werke so, wie sie von Penzel überliefert wurden und also in Köthen wohl zur Verfügung standen, dort auch aufführbar waren. Über die Berliner Verhältnisse existieren keine verlässlichen Angaben. Vgl. Heinz Becker, Rezension *Johann Sebastian Bach, Sechs Brandenburgische Konzerte, hrsg. von Heinrich Bessler, Neue Bach-Ausgabe, Serie VII, Bd. 2 [...], Kritischer Bericht*, in: *Die Musikforschung* 1960, S. 115 ff.

scholar Christian Friedrich Penzel shortly after Bach's death in Leipzig, and of Concerto No. 5 made by Johann Christoph Altnickol, shows that the diversity of the concerto type was extended in many respects in the writing out of the dedicatory score. Bach enriched the instrumentation by the use of unusual instruments such as the violino piccolo in No. 1 and flauto d'éco in No. 4; he divided the cello part in No. 3 and expanded the cadenzas of the solo instruments in Concerto No. 5. In addition, the treatment of the sequence of movements shows Bach's desire to display his skills to the full – by choosing a two-movement composition for the third piece and by extending the first concerto in the drawing up of the manuscript to a quasi four-movement piece.

Although Bach provides a representative cross-section of his concertos in the dedicatory score, it would be mistaken to think of them in terms of a cycle. We have here merely a collection of pre-existing concertos composed as individual works.

After the death of Margrave Christian Ludwig the dedicatory manuscript came into the possession of the Bach scholar Johann Philipp Kirnberger. He in turn handed the score on to his pupil Princess Amalie of Prussia and it was bequeathed with her library to the Joachimsthalschen Gymnasium. From there the score was finally passed on to the Berlin Staatsbibliothek. It was not published until 1850 when, on the centenary of Bach's death, the Brandenburg Concertos were printed for the first time by C. F. Peters in Leipzig.

zerte 1, 2 und 3 durch den Bach-Schüler Christian Friedrich Penzel, die dieser kurz nach Bachs Tod in Leipzig anfertigte, sowie des 5. Konzertes durch Johann Christoph Altnickol, daß die Vielgestaltigkeit der Konzert-Typen in mancher Hinsicht bei der Niederschrift der Widmungspartitur noch erweitert wurde. So bereicherte Bach die Besetzung durch die Verwendung ungebrauchlicher Instrumente wie des *Violino piccolo* im 1. und des *Flauto d'echo* im 4. Konzert, differenzierte den Cellopart im 3. und erweiterte die Kadenz des Soloinstrumentes im 5. Konzert. Außerdem zeigt die Behandlung der Satzfolge Bachs Intention, sein umfassendes Können zur Schau zu stellen, wenn er als drittes Stück eine zweisätzliche Komposition auswählt und für die Erstellung des Autographs das 1. Konzert quasi zur Viersätzlichkeit erweitert.

Obwohl Bach mit der Widmungspartitur die Darstellung eines repräsentativen Querschnittes durch sein Konzertschaffen gibt, wäre es verfehlt, von einem Zyklus zu sprechen: es handelt sich lediglich um eine Sammlung präexistenter und als Einzelwerke komponierter Konzerte.

Das Widmungsautograph gelangte nach dem Tode des Markgrafen Christian Ludwig in den Besitz des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger. Dieser wiederum übereignete die Partitur seiner Schülerin Prinzessin Amalie von Preußen, mit deren nachgelassener Bibliothek sie dem Joachimsthalschen Gymnasium ausgehändigt wurde, von wo sie schließlich in den Besitz der Berliner Staatsbibliothek übergang. Erst 1850, zu Bachs 100. Todestag, erschienen die *Brandenburgischen Konzerte* beim Verlag C. F. Peters in Leipzig erstmals im Druck.

CONCERTO No. 5, BWV 1050

'It is a classical work of the baroque era.'⁶ In view of the evident popularity of the Fifth Brandenburg Concerto with the concert-going public, such an assessment of the work may seem quite fitting. In point of fact, judgements of this kind, both reflecting and purporting to account for the work's popularity, are by no means recent. The very fact that an exceptionally large number of copies of this particular work were made in the eighteenth and early nineteenth centuries would seem to single it out among the set of Brandenburg Concertos and to imply that it was early to win recognition, at least among musical connoisseurs. This is particularly remarkable given that the Brandenburg Concertos continued to lead a shadowy existence in the concert hall long after they had first been brought out in a printed edition by Siegfried Wilhelm Dehn in 1850. On the other hand, we should not date the popular dissemination of the Concerto too early. Some of the copies of the parts may well have been used for purposes of occasional performance before the date of the first edition, but evidence of public performances of any of the Brandenburg Concertos during this period, the Fifth included, is sparse.⁷ All the same, the copies of the Fifth Concerto in D major may be regarded as documents of the work's reception and can serve to

⁶ Rudolf Gerber, *Bachs Brandenburgische Konzerte. Eine Einführung in ihre formale und geistige Wesensart*, Kassel ²1965, p. 52

⁷ The inclusion of a performance of the Fifth Concerto in the 'Friday performances' of the Berlin Singakademie under Carl Friedrich Zelter on 19 February 1808 is one of the few instances that might be mentioned (information in Georg Schünemann, 'Die Bachpflege der Berliner Singakademie', in *Bach-Jahrbuch* 1928, p. 144). Zelter's performances, however, were not typical occasions, and they did not serve as the basis for any real performance tradition of the Brandenburg Concertos. On this, cf. Karl Heller, 'Die Konzerte in der Bachpflege

KONZERT Nr. 5, BWV 1050

„Das Werk ist Klassik im Barock.“⁶ Vergewöhnlich man sich die Popularität, die das fünfte *Brandenburgische Konzert* offensichtlich in der Gunst des Konzertpublikums genießt, so mag eine solche Bewertung als durchaus angemessen erscheinen. Jedoch haben derartige Urteile, in denen sich die Beliebtheit des Werkes spiegelt, und mit denen diese begründet werden soll, ihre eigene Tradition. Schon die außerordentlich große Zahl von Abschriften, die von gerade diesem Konzert im 18. und frühen 19. Jahrhundert angefertigt worden sind, scheint es aus der Sammlung der *Brandenburgischen Konzerte* herauszuheben und läßt vermuten, daß es zumindest unter den Kennern der Musik eine frühe Wertschätzung erfuhr. Dies erstaunt einerseits um so mehr, als die *Brandenburgischen Konzerte* noch lange nach der ersten Drucklegung, die Siegfried Wilhelm Dehn 1850 besorgte, ein Schattendasein im Konzertleben führten. Andererseits aber sollte die zahlreiche und frühe Verbreitung des Konzertes nicht überbewertet werden; zwar mögen einzelne der Stimmenabschriften gelegentlichen Aufführungen vor dem Datum der Erstausgabe gedient haben, jedoch lassen sich öffentliche Darbietungen sowohl des fünften wie der übrigen *Brandenburgischen Konzerte* in dieser Zeit nur spärlich belegen⁷. Immerhin können die Abschriften

⁶ Rudolf Gerber, *Bachs Brandenburgische Konzerte. Eine Einführung in ihre formale und geistige Wesensart*, Kassel ²1965, S. 52

⁷ Die Aufführung des fünften Konzerts in den „Freitagsaufführungen“ der Berliner Singakademie durch Carl Friedrich Zelter am 19. Februar 1808 wäre als eines der wenigen Beispiele hier zu nennen (Angabe nach Georg Schünemann, *Die Bachpflege der Berliner Singakademie*, in: *Bach-Jahrbuch* 1928, S. 144). Freilich hatten die Zelterschen Aufführungen Ausnahmecharakter, eine tatsächliche Aufführungstradition der *Brandenburgischen Konzerte* konnte durch sie nicht begründet werden; vgl. hierzu Karl Heller, *Die Konzerte in der Bach-*

throw light on the way in which it was perceived.

Whereas the title in the dedicatory autograph score is *Concerto 5^{to}. à une Traversiere, une Violono principale, une Violono è una Viola in ripieno/Violoncello, Violone è Cembalo concertato.*, some of the later copies of the work describe it simply as a keyboard concerto.⁸ The keyboard concerto, of course, exemplified *par excellence* the genre of the virtuoso solo concerto, as this developed from the Viennese classical period onwards. To the extent that the Fifth Brandenburg Concerto resembled the standard solo keyboard concerto, it thus took on a certain contemporaneity which gained it the recognition that is attested by most of the copies.⁹ Although the Fifth Brandenburg Concerto was appropriated less fully into the category of the classical keyboard concerto than, say, the Concertos in D minor for one and three soloists (BWV 1052 and 1063) – these works had already found a place in the repertoires of some of the most famous pianists by about 1840¹⁰ – this remains the root of its popularity at the present day.

und im Bachbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts', in *Bach-Studien 6. Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1981, pp. 127–138, especially pp. 131 and 134f.

⁸ See, for instance, the copy Mus.ms. Bach P 264 (O), *Concerto per il Cembalo/da Giov. Seb. Bach.*, or H 713 (SP), *Concert für das Klavier/mit Begleitung / von / 1 Flöte, Violino principale, V^{no} ripieno, / Viola, Violoncello et Basso continuo / von / Joh.:Seb.:Bach.*

⁹ On the connection between Bach's concerto writing, especially the position of the present Concerto, and the history of the keyboard concerto as a genre, cf. Werner Breig, 'Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts', in *Archiv für Musikwissenschaft* 1979, pp. 21–48.

¹⁰ On this group of works generally, cf. the article by Karl Heller cited in fn. 7 above.

des fünften Konzertes in D-Dur als Rezeptionszeugnisse betrachtet werden, die darüber Aufschluß zu geben vermögen, unter welchen Vorzeichen dem Werk begegnet wurde.

Lautet der Titel in der autographen Widmungspartitur *Concerto 5^{to}. à une Traversiere, une Violino principale, une Violino è una Viola in ripieno / Violoncello, Violone è Cembalo concertato.*, so bezeichnen einige der späteren Abschriften das Werk kurz als Klavierkonzert⁸. Nun war jedoch das Klavierkonzert die Gattung des virtuosen Solokonzertes *par excellence*, wie es seit der Wiener Klassik seine Ausprägung erfahren hatte, und insofern das 5. *Brandenburgische Konzert* diesem Typus des Klavier-Solokonzerts entgegenkam, konnte es eine relative Aktualität gewinnen, die ihm jene Aufmerksamkeit sicherte, die sich in der großen Zahl der Abschriften dokumentiert⁹. In diesem Aneignungsprozeß im Zeichen des klassischen Klavierkonzerts, der dem 5. *Brandenburgischen Konzert* freilich nicht in solchem Maße widerfuhr, wie etwa den Konzerten in d-Moll für einen bzw. drei Solisten BWV 1052 und 1063, die bereits um 1840 einen Platz im Repertoire einiger der berühmtesten Pianisten hatten¹⁰, liegen

pflge und im Bachbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: *Bach-Studien 6. Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1981, S. 127–138, im besonderen S. 131 und 134f.

⁸ In diesem Sinne etwa die Abschrift Mus.ms. Bach P 264 (O): *Concerto per il Cembalo/da Giov. Seb. Bach.* oder H 713 (SP): *Concert für das Klavier / mit Begleitung / von / 1 Flöte, Violino principale, V^{no} ripieno, / Viola, Violoncello et Basso continuo / von / Joh.:Seb.:Bach.*

⁹ Zum Zusammenhang des Bachschen Konzertschaffens, insbesondere der Stellung des vorliegenden Konzertes, mit der Gattungsgeschichte des Klavierkonzerts vgl. Werner Breig, *Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1979, S. 21–48.

¹⁰ vgl. zu diesem Komplex insgesamt die unter Anm. 7 genannte Arbeit von Karl Heller.

The result of this perception was that it seemed obvious at first that the Fifth Brandenburg Concerto should be assigned a late dating. A work which was held to exemplify a comparatively 'new' type of concerto, in terms of style and the history of the genre, must, it was believed, have a date of composition not long before the date of the preparation of the dedicatory score. Conversely, those Concertos in the set, such as the Sixth, which represented an 'older' concerto type were assumed to have been composed earlier.¹¹ In fact, however, it is the very source tradition for the Concerto BWV 1050 that enables us to draw inferences about the work's genesis which show that this chronological scheme, based essentially on comparative stylistic features of the Concertos, must be scaled down, if not amended.¹² An early version of the Concerto (BWV 1050a) survives in the form of a copy of the instrumental parts made

die Wurzeln der Popularität, die dieses Konzert heute genießt.

Aufgrund eines solchen Werkverständnisses schien es nun zunächst naheliegend, das 5. *Brandenburgische Konzert* dementsprechend spät zu datieren. Dem Eindruck eines stilistisch und gattungsgeschichtlich relativ „jungen“ Konzerttypus entspräche somit ein Kompositionsdatum, das kurz vor der Niederschrift der Widmungspartitur anzusetzen wäre, wohingegen für solche Konzerte der Sammlung, die einen „älteren“ Konzerttypus verkörpern, etwa das sechste Konzert, in Analogie hierzu ein früheres Entstehungsdatum angenommen wurde¹¹. Gerade die Quellenüberlieferung des Konzerts BWV 1050 erlaubt es jedoch, Rückschlüsse auf die Entstehungsgeschichte dieser Komposition zu ziehen, die die Ergebnisse einer solchen Werkchronologie, die sich im wesentlichen auf Stilvergleiche der Konzerte gründet, zumindest relativieren, wenn nicht gar korrigieren¹². So ist mit einer von Bachs

¹¹ cf. Heinrich Bessler, 'Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs', in *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage*, ed. W. Vetter, Leipzig 1955, pp. 115–128. Bessler places the Sixth Concerto in the stylistic period of the 'works of 1718', whereas the Fifth Concerto is dated 'about 1720'. The essay by Martin Geck, 'Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten', in *Die Musikforschung* 1970, pp. 139–152, dealing with the First, Third and Sixth Concertos, extends this hypothesis and suggests a shift of dating of these works back into Bach's Weimar period. For a critique of Bessler's methodology, cf., in addition to the works cited in fn. 12 below, the following articles by Werner Breig: 'Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten', in *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, ed. R. Brinkmann, Leipzig 1981, pp. 127–136, and 'Zur Chronologie von Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen. Versuch eines neuen Zugangs', in *Archiv für Musikwissenschaft* 1983, pp. 77–101.

¹² For what follows, cf. Alfred Dürr, 'Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen

¹¹ vgl. hierzu Heinrich Bessler, *Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs*, in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage*, hg. von W. Vetter, Leipzig 1955, S. 115–128, der das angesprochene sechste Konzert in die Stilperiode der „Werke um 1718“, das fünfte Konzert dagegen „um 1720“ datiert. Diesen Ansatz weiterführend, beschäftigt sich der Aufsatz von Martin Geck, *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*, in: *Die Musikforschung* 1970, S. 139–152, mit dem ersten, dritten und sechsten Konzert und erwägt eine Datierung dieser Werke zurück in Bachs Weimarer Zeit. Zur Kritik des methodischen Vorgehens von Bessler vgl. neben den in Anm. 12 genannten Titeln von Werner Breig die Arbeiten *Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, hg. von R. Brinkmann, Leipzig 1981, S. 127–136, und *Zur Chronologie von Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen. Versuch eines neuen Zugangs*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1983, S. 77–101.

¹² Zum Folgenden vgl. Alfred Dürr, *Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen Kon-*

by Bach's son-in-law and pupil Johann Christoph Altnickol and three other unknown copyists. For several reasons the date of composition of this version has to be set considerably earlier than that of the preparation of the dedicatory copy in 1721 and the associated revision of the Concerto, and this means that as far as its essential core is concerned, the work should be reckoned among the earlier members of the collection of *Six Concerts Avec plusieurs Instruments*:

The very fact that Bach's revision entailed the complete recomposition of certain passages speaks for this conclusion. It makes it highly improbable that the composition of the early version and the preparation of the new version happened within a short space of time of one another: it would scarcely have been necessary, and would certainly not have been economical, to amend a new work immediately after it had been composed. And comparison of the work in its earlier form, as it survives in copy, with the revised version¹³ certainly reveals a sizeable disparity between the two in compositional terms. A vital point here is that in the first version there was clearly no provision for a separate violoncello part. The violone part probably did not exist in a

Schwiegersohn und Schüler Johann Christoph Altnickol und drei weiteren, unbekanntenen Kopisten angefertigten Stimmenabschrift das Konzert in einer Frühfassung (BWV 1050a) überliefert, deren Komposition aus mehreren Gründen in einem größeren Zeitabstand vor der Erstellung des Widmungsexemplares 1721 und der damit verbundenen Umarbeitung des Konzerts anzusetzen ist, was hieße, daß das Werk in seiner Substanz eher zu den älteren innerhalb der Sammlung der *Six Concerts Avec plusieurs Instruments* zu zählen wäre.

Hierfür spricht allein schon die Tatsache, daß Bach eine Umarbeitung vornahm, in deren Zuge einzelne Partien völlig neu komponiert wurden: Eine unmittelbare zeitliche Nähe zwischen der Komposition der Frühfassung und deren Neufassung ist dadurch mit großer Wahrscheinlichkeit auszuschließen, denn eine Neukomposition sofort nach der Entstehung umzuändern, wäre wohl kaum erforderlich und jedenfalls nicht ökonomisch gewesen. Ein Vergleich der abschriftlich überlieferten frühen Werkgestalt mit der Umarbeitung¹³ läßt nun in der Tat auch kompositorisch einen recht großen Abstand zwischen den beiden Fassungen erkennen. Ein wesentliches Moment dabei ist, daß in ersterer ein eigener Violoncello-

Konzerts', in *Bach-Jahrbuch* 1975, pp. 63–69, and Hans-Joachim Schulze, preface to facsimile edition of the autograph set of parts of BWV 1050, Mus.ms. Bach St 130, Leipzig 1975, pp. 5–10; cf. also the same author's essay, 'Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie', in *Bach-Studien 6. Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1981, pp. 9–26, especially pp. 10 and 15f.

¹³ Strictly, we should speak of two revised versions, since Bach's copy of the parts (Mus.ms. Bach St 130) also differs in several respects from the text of the dedicatory score (cf. the discussion of the sources in the Editorial Notes and *Einzelanmerkungen* below).

zerts, in: *Bach-Jahrbuch* 1975, S. 63–69, und Hans-Joachim Schulze im Vorwort zur Faksimileausgabe des autographen Stimmensatzes Mus.ms. Bach St 130 von BWV 1050, Leipzig 1975, S. 5–10, sowie von demselben Autor den Aufsatz *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: *Bach-Studien 6. Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1981, S. 9–26, insbesondere S. 10 und 15f.

¹³ Eigentlich müßte von zwei umgearbeiteten Fassungen gesprochen werden, denn auch Bachs Stimmenabschrift (Mus.ms. Bach St 130) unterscheidet sich noch in mancher Hinsicht vom Text der Widmungspartitur (vgl. hierzu die Angaben zur Quellenbeschreibung im nachstehenden Revisionsbericht sowie die *Einzelanmerkungen*).