

## Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten.

XVII. Jahrgang der Gesamtausgabe.

Nach dem Autograph.

Von Adolf Aber (Charlottenburg).

Wer die Wiederbelebung Bachscher Werke aufmerksam verfolgt, wird wiederholt die Beobachtung machen können, daß die Versuche, Bachs Konzerte für ein Klavier und Orchester wieder im Konzertsaal heimisch zu machen, entweder ganz scheitern oder nur von sehr geringem Erfolg begleitet sind. Als Hauptgrund hierfür muß der Umstand angeführt werden, daß es sich bei diesen Konzerten ausnahmslos um Bearbeitungen, und zwar ziemlich flüchtiger Art, handelt. Außerdem muß gesagt werden, daß ihre Echtheit durchaus nicht durchgängig verbürgt ist, d. h., daß es nicht als sicher gelten kann, daß Bach bei allen Konzerten eigene frühere Kompositionen bearbeitet hat.

Das Autograph, das die Kgl. Bibliothek in Berlin besitzt, enthält alle sieben im XVII. Bande der Gesamtausgabe veröffentlichten Konzerte in Partitur. Es erbringt zunächst den Beweis, daß Bach die Konzerte in einem Zuge niedergeschrieben haben muß. Das ungewöhnlich starke, 106 Seiten umfassende Heft muß vor der Niederschrift geheftet worden sein, eigens zu dem Zwecke, die Konzerte zu sammeln. Daß Bach daran lag, möglichst viel in das Heft zu bekommen, bezeugt die sehr enge Schreibung der Noten, die sich gleich beim ersten Konzert deutlich beobachten läßt. Die Konzerte sind ferner dicht aneinandergereiht. Bei dem 2., 6. und (Fragment gebliebenen) 8. Konzert steht der Anfang noch auf derselben Seite wie das Ende des vorhergehenden, ohne eine Zeile Zwischenraum. Außer-

dem sind die Schriftzüge selbst das ganze Heft hindurch vollkommen gleich und zeigen durchgehends die große Eile des Schreibers.

Diese Tatsachen vereinbaren sich sehr gut mit dem, was Spitta über die Entstehung dieser Sammlung vermutet<sup>1)</sup>. Er setzt sie in die Mitte der dreißiger Jahre, als Bach in Leipzig den Telemannschen Musikverein leitete und außerdem noch im eigenen Hause einen starken Verbrauch an Kammermusik hatte. Daß es Bach unmöglich war, hierfür stets neue Werke zu schaffen, leuchtet bei seiner starken Beschäftigung als Thomaskantor ohne weiteres ein. Er mußte darum seine Zuflucht zu Bearbeitungen nehmen.

Für die vier Konzerte in E<sub>dur</sub>, D<sub>dur</sub>, F<sub>dur</sub> und G<sub>moll</sub> steht die Tatsache der Bearbeitung ohne weiteres fest.

Die Konzerte in D<sub>dur</sub> und G<sub>moll</sub> sind die Übertragungen der Violinkonzerte in E<sub>dur</sub> und A<sub>moll</sub>.

Das G<sub>moll</sub>-Konzert zeigt daher auch im Autograph keine Korrektur. Das ist kein Zufall. Es ist das letzte in dem Autograph enthaltene Konzert; bei ihm hatte Bach die wenigste Zeit zur Verfügung. Er ließ darum die Violinstimme ganz unverändert. Der hinzugefügte Klavierbaß geht meist mit dem Continuo, den er etwas verziert, am meisten noch im ersten Satz.

Die Korrekturen, die das Autograph im D<sub>dur</sub> (E<sub>dur</sub>-Violin-) Konzert aufweist, zeigen als Hauptmerkmal die Eigenschaft, die auch die Korrekturen in allen andern Konzerten kennzeichnet: sie beziehen sich durchgehends auf Stellen, die erst gleichlautend mit der ersten Fassung waren und dann klaviermäßiger gemacht oder ausgeziert wurden, oder solche, die in der ersten Fassung nicht vorhanden waren (Bässe), und deren erste Ergänzung Bach beim Durchlesen noch einmal änderte. Aus dem hier folgenden Verzeichnis der Korrekturen des Autographs wird das ohne weiteres erhellen<sup>2)</sup>:


§. 81. Takt 4, 3. und 4. Viertel: starke Korrektur im

<sup>1)</sup> Bach-Biographie II S. 616f.

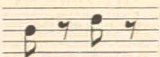
<sup>2)</sup> Die Zitierung erfolgt nach der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Leipzig 1867.


Baß, leider ganz unleserlich geworden. (Im Violinkonzert fehlt hier der Baß.)

©. 82. Takt 2, 3. und 4. Viertel: ursprünglich ohne


die Zweiunddreißigstel:  (Im Violinkonzert

fanzert [transponiert]:  Takt 3, 3. und


4. Viertel: ursprünglich:  (Im

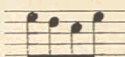
Violinkonzert )

©. 83. Takt 5, 3. u. 4. Viertel: ursprüngl.: 

(Im Violinkonzert: )

©. 86. Takt 2: Der Klavierbaß ursprünglich wie der Continuo. Takt 3—6, 1. Viertel: ursprünglich ohne die Sechzehntel im Baß wie die entsprechende Stelle des Violinkonzerts. (Jahrg. XXI, 1. ©. 24, Takt 6—9.)

©. 89. Takt 11, 1. Viertel im Baß: ursprüngl.  wie Violinkonzert a. a. D. ©. 26, Takt 13.

©. 90. Takt 4, 3. und 4. Viertel im Baß: ursprünglich  wie im Violinkonzert ©. 27, Takt 1.

Takt 5, 4. Viertel:  wie im Violinkonzert ©. 27, Takt 2.

Takt 6, 1. Viertel:  wie im Violinkonzert ©. 27, Takt 3.

Takt 11, 3. und 4. Viertel: Baß ursprünglich die Achtelbewegung des Continuo, ebenso im Violinkonzert ©. 27, Takt 8.

§. 101, letzter Takt und 102, 1.—4. Takt: Daß ursprünglich:



Beide Lesarten weichen im ersten und zweiten Takte von der Lesart des Violinkonzerts (S. 35, 2. System, Takt 1—5) ab<sup>1)</sup>.

Bezeichnend ist an diesen Korrekturen auch, — und wir werden das bei den andern Konzerten ebenfalls feststellen können, — daß sie immer am Anfang eines Satzes ziemlich gehäuft auftreten, von der Durchführung ab aber fast ganz verschwinden. Daraus geht hervor, daß Bach bei den Bearbeitungen in der Weise verfuhr, daß er zunächst die Themengruppe notengetreu aus der Vorlage übertrug, dann sie klaviermäßig einrichtete und dann erst der Vorlage weiter folgte, dabei natürlich die im ersten Teile getroffenen Änderungen sogleich berücksichtigte.

In die Reihe dieser Konzerte, bei denen wir die Vorlage kennen, gehört weiterhin das Fdur-Konzert, das eine Übertragung des vierten Brandenburgischen Konzertes in Gdur für Violine, 2 Flöten und Streichorchester bildet. Daß Rufts Angabe, es handle sich um ein Violinkonzert<sup>2)</sup> unrichtig ist, hat bereits Spitta betont<sup>3)</sup>. Er weist auch darauf hin<sup>4)</sup>, daß das Konzert eigentlich nicht als reines Klavierkonzert zu betrachten ist, sondern den Charakter eines Concerto grosso behalten hat. Die konzertierende Cembalostimme ist aus der Vereinigung vom Continuo und der konzertierenden Violine des brandenburgischen Konzerts gewonnen. Dadurch, daß Bach die Cembalostimme brillanter gestaltete als die Violinstimme der Vorlage, hat er zwar sein Ziel, ein Klavierkonzert zu erhalten, annähernd erreicht, aber das Ganze hat entschieden an Einheitlichkeit verloren. Wir haben jetzt eigentlich ein Concerto grosso für drei Gruppen vor uns, für das Klavier, die beiden Flöten und das Tutti.

<sup>1)</sup> Vgl. außerdem die älteren Lesarten Jahrg. XVII S. 316—317.

<sup>2)</sup> Bach-Ausgabe, Jahrg. XVII S. XV und XIX.

<sup>3)</sup> a. a. O. I S. 741.

<sup>4)</sup> ebenda II S. 623.

Das Autograph zeigt für dieses Konzert kaum etwas Bemerkenswertes. Nur an zwei Stellen sieht man, wie Bach bemüht war, das Klavier möglichst in den Vordergrund zu stellen. Auf S. 177, Takt 2, hatten die Terzen der Oberstimme ursprünglich die beiden Flöten auszuführen, ebenso im vorletzten Takt auf S. 178. Eine Abweichung vom Autograph zeigt übrigens die Bach-Ausgabe im 2. Takt von S. 178. Das *b* (2. Sechzehntel) fehlt dort. Rust ist hier der Stimme, die gleichfalls autograph ist, gefolgt. Dagegen ist an sich nichts einzuwenden; er hätte aber im Revisionsbericht darauf verweisen müssen.

Die Reihe der Konzerte mit sichergestellten Vorlagen beschließt das E dur-Konzert. Rust bezeichnet es als Übertragung zweier Einleitungen zu den Kantaten<sup>1)</sup>: „Gott soll allein mein Herze haben“<sup>2)</sup>, D dur; „Ich geh’ und suche mit Verlangen“<sup>3)</sup>, E dur. Spitta weist bereits darauf hin<sup>4)</sup>, daß Rust übersehen hat, daß auch der langsame Satz sich in der ersten Kantate findet und zwar in der H moll-Arie „Stirb in mir, Welt“. Die bedeutenden Erweiterungen, die der Siziliano gegenüber dem des Konzerts hier zeigt, bringen Spitta dazu, das Konzert vor die Kantate zu stellen. Da er aber zugeben muß, daß die Einleitungen zu den Kantaten weniger ausgearbeitet sind als die Eckfäße des Konzerts, also nicht auf das Konzert in seiner jetzigen Form zurückgehen können, nimmt er eine ältere, vor der Kantate liegenden Fassung des Konzerts an. Diese Annahme wäre ihm zur Gewißheit geworden, wenn er das Autograph berücksichtigt hätte. Die Korrekturen, die dieses zeigt, beziehen sich wieder durchgängig auf solche Stellen, bei denen Bach zunächst die Orgelstimme, wie wir sie in den Kantaten finden, hingeschrieben hatte und sie dann erst klaviermäßig gestaltete. Für den Siziliano kann man das an Hand der Bach-Ausgabe kontrollieren. Rust hat auf S. 314 bis 315 des XVII. Jahrgangs die ältere Lesart veröffentlicht.

1) a. a. D. S. XV.

2) Bach-Ausgabe, Jahrg. XXXIII S. 169.

3) Jahrg. X S. 49.

4) a. a. D. II S. 279 f.

Das bedarf zunächst einer Bemerkung. Rüst bringt beide Fassungen vollständig, so daß man den Eindruck bekommt, beide fänden sich vollständig im Autograph. Das ist nicht der Fall. Bach hat nur die freibleibende Bassstimme benützt, um die Varianten einzutragen. Diese beziehen sich stets auf solche Stellen, die das oben gekennzeichnete Verhältnis zwischen der Orgelstimme der Kantate und dem Konzert aufweisen. Das hier folgende Verzeichnis der Korrekturen in den Exsätzen, wie sie sich im Autograph finden, zeigt für diese dasselbe Verhältnis:

- S. 45. Takt 5, 3. Viertel: ursprünglich wie die Kantate Jahrg. X. S. 169, Takt 5.  
           Takt 8, letztes Achtel: ursprünglich wie die Kantate S. 170, Takt 8.
- S. 46. Takt 6, letztes Achtel: ursprünglich wie die Kantate S. 170, Takt 9.  
           Takt 11, 3. Viertel: ursprünglich wie die Kantate S. 171, Takt 2.
- S. 49. Takt 12, 3. Viertel: ursprünglich wie die Kantate S. 174, Takt 3.
- S. 64. Takt 19: ursprünglich wie die Kantate: Jahrgang XXXIII. S. 301, Takt 19.
- S. 65. Takt 3, 5, 7, 9: ursprünglich wie die Kantate: S. 302, Takt 7, 9, 11, 13.
- S. 66. Takt 10, 12: ursprünglich wie die Kantate: S. 303, Takt 18, 20.  
           Takt 11: letztes a'' ursprünglich a' wie die Kantate: S. 303, Takt 19.
- S. 67. Takt 4, 5, 8, 9: der Bass ursprünglich wie die Kantate: S. 304, Takt 14, 15, 18, 19.
- S. 70. Takt 14—16: der Bass ursprünglich wie die Kantate: S. 308, Takt 8—10.
- S. 72. Takt 6: ursprünglich wie die Kantate: S. 310, Takt 4.  
           Takt 8: ursprünglich wie die Kantate: S. 310, Takt 6.
- S. 73. Takt 17: ursprünglich wie die Kantate: S. 311, Takt 15.

Aus diesen Korrekturen ist mit völliger Sicherheit der Schluß zu ziehen, daß Bach eine Vorlage gehabt haben muß, die die gleiche Fassung wie die Orgelstimme der Kantate hatte. Dagegen, daß diese selbst die Vorlage gewesen ist, spricht außer der Erweiterung des Sizilianos in der Kantate auch die allgemein-historische Erwägung, daß es viel wahrscheinlicher ist, daß Bach bei der Komposition einer Kantate, für die die Zeit sehr beschränkt war, auf eine frühere Komposition zurückgriff, als daß er für sie einen ziemlich ausgedehnten Konzertsatz schrieb und dann später zwei solche Einleitungen zu einem Konzert zusammensfügte. Die Korrekturen des Autographs erbringen aber weiterhin den Beweis, daß die Vorlage bereits für Orgel geschrieben sein muß, da die ältere Fassung an den abweichenden Stellen durchweg längere Notenwerte aufweist, die auf dem Klavier ohne Wirkung sein würden. Spittas Annahme<sup>1)</sup>, die erste Fassung sei bereits ein Klavierkonzert gewesen, ist somit von der Hand zu weisen. Ein zweiter Fehler Spittas kommt auf Ruffs bereits oben gerügte vollständige Veröffentlichung der älteren Lesart des Sizilianos. Spitta glaubt<sup>2)</sup>, die Begleitfiguren des Klaviers in Takt 1—6 wären bereits in der ersten Fassung vorhanden, wie sie Ruff tatsächlich mitteilt<sup>3)</sup>. Das Autograph zeigt aber an dieser Stelle nur eine Lesart, und zwar die spätere. Das geht unzweifelhaft daraus hervor, daß einmal die Sechzehntel des Klaviers ganz eng geschrieben und außerdem auch noch die ursprünglichen Pausen zu erkennen sind. Wenn also Ruff die erste Fassung ganz mitteilen wollte, hätte er die Pause in den ersten sechs Takten bestehen lassen müssen. Damit fällt auch der letzte Grund, den Spitta für ein ursprüngliches Klavierkonzert anführen zu können glaubt.

Unter den Konzerten, deren Vorlagen verloren gegangen sind, darf das Adur-Konzert den meisten Anspruch auf Echtheit erheben. Von ihm sind außer der autographen Partitur auch die Stimmen der ersten und zweiten Violine, der Viola

1) a. a. D. II S. 279.

2) a. a. D. II S. 280.

3) Bach-Ausgabe XVII S. 314.

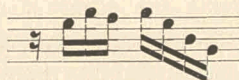
und des bezifferten Continuos auf der Kgl. Bibliothek Berlin im Autograph erhalten. Daß die Stimme des Cembalo certato nicht im Autograph vorhanden ist, braucht nicht wunderzunehmen. Bach hat jedenfalls zunächst aus der Partitur gespielt.

Das Autograph zeigt zunächst wieder, daß Rüst die ältere Fassung zu unrecht vollständig mitgeteilt hat<sup>1)</sup>. Wie schon im Siziliano des E dur-Konzerts hat auch hier Bach nur die — ganz geringfügigen — Varianten und die Verzierungen in die größtenteils pausierende Baßstimme des Tutti geschrieben. An Korrekturen ist das Autograph sehr arm. Im letzten Satz findet sich nicht eine einzige. Die Korrekturen des ersten Satzes sind folgende:

§. 109. Takt 10, 1.—2. Viertel hieß ursprünglich



§. 111. Takt 1, 1. und 2. Viertel: ursprünglich



Takt 11: Eine unleserliche Korrektur in der Oberstimme (ursprünglich andere Arpeggien).

§. 112. Takt 7, letztes Viertel: ursprünglich



Die Korrekturen beziehen sich also durchgängig auf die Oberstimme, also gerade entgegengesetzt wie bei der Bearbeitung der Violinkonzerte. Dieser Umstand muß zu der Annahme führen, daß auch die Vorlage für ein Tasteninstrument geschrieben war. Diese Annahme erhält noch eine sehr große Stütze durch eine andere am Autograph zu machende Beobachtung: In den Bearbeitungen der Violinkonzerte ist sofort zu erkennen, daß die Mittelfstimmen später hineingeschrieben worden sind. Sie sind dünner als die Außenstimmen und haben häufig nur schwer

<sup>1)</sup> Jahrg. XVII S. 318—319.



Platz gefunden, da die Noten der Außenstimmen zunächst unbekümmert nach beiden Seiten gestrichen sind. Ganz anders im vorliegenden Konzert! Hier sind die Mittelstimmen ebenso stark wie die Außenstimmen geschrieben, und auch die Streichung der Noten ist von vornherein mit Rücksicht auf die Mittelstimmen geregelt worden. Wir können darum, wenn wir zu dem allen noch die durchaus klaviermäßige Faktur des Konzertes in Betracht ziehen, mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß die Vorlage bereits ein Klavier- oder Orgelkonzert gewesen ist, und daß sich so die auf Grund der Korrekturen des Autographs aufgestellte Hypothese bewahrheitet.

Es ist hier vielleicht der Ort, einmal prinzipiell auf die Wichtigkeit von Korrekturen in Autographen hinzuweisen. Dem Historiker ist sie längst geläufig. Er richtet sein Augenmerk stets nicht nur auf die letzte Fassung einer Urkunde, sondern beachtet auch das Konzept mit seinen Korrekturen. Diese geben in der Regel die ganze Geschichte der Urkunde. Wie ein genaues Beachten der Korrekturen auch der musikgeschichtlichen Arbeit wertvolle Dienste leisten kann, dürften die oben erzielten Resultate zur Genüge erhärten. Mit ihrer Hilfe läßt sich die Arbeitsweise eines Meisters ohne allzu große Schwierigkeit und mit ziemlicher Sicherheit feststellen. Es ist schade, daß die Herausgeber der Bach-Ausgabe den Korrekturen in den meisten Fällen keine Bedeutung beigemessen haben. Der in Aussicht genommenen Revision dürfte sich hier ein dankbares Forschungsgebiet eröffnen.

Die fünf bisher behandelten Konzerte ließen sich als Bearbeitungen von Originalkompositionen Bachs nachweisen. Dieser Nachweis gelingt bei den andern zwei Konzerten, denen in D und F moll, nicht. Beim Dmoll-Konzert gibt es gegen diese Anschauung einige Scheingründe. Das Konzert soll für zwei Kantaten verwendet worden sein. Der Kantate „Ich habe meine Zuversicht“<sup>1)</sup> soll es in seiner Gesamtheit als Einleitung gedient haben, und sein erster Satz hat denselben Zweck bei der Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal“<sup>2)</sup> erfüllt.

1) Jahrg. XXXVII.

2) Jahrg. XXX S. 125.

Von beiden Kantaten ist kein vollständiges Autograph vorhanden. Bezüglich der ersten Kantate stützt sich die Behauptung, das ganze Klavierkonzert habe die Einleitung gebildet, auf eine Abschrift, die im Besitze von Professor Fischhoff in Wien war und aus dessen Nachlaß in die Kgl. Bibliothek zu Berlin gekommen ist. Nach Dörffel<sup>1)</sup> ist diese Abschrift ungefähr 1840 entstanden. Trotzdem nimmt Spitta ohne weiteres an, sie sei vom Autograph genommen<sup>2)</sup>. Mit Recht betont Dörffel<sup>3)</sup>, daß dies keineswegs sicher ist. Einen Beleg dafür vermag auch Spitta nicht zu erbringen<sup>4)</sup>.

Wir müßten uns damit zufrieden geben, wenn nicht wenigstens ein Fragment des Autographs auf uns gekommen wäre. Der erste Teil dieses Fragments enthält die Takte 24—67 der ersten Arie aus der Kantate. „Auf der Vorderseite oben rechts steht die Zahl 7“<sup>5)</sup>. Anstatt nun auf Grund dieses Befundes des Autographs anzunehmen, daß die Vorschrift der Fischhoffschen Abschrift zu Unrecht besteht, da die fehlenden sechs Seiten des Autographs unmöglich einen Satz des Konzerts, viel weniger das ganze Konzert enthalten haben können, nimmt Spitta an, daß die Zahl 7 nicht die Seiten-, sondern die Bogenzahl bedeutet und daß also, wie es Fischhoffs Abschrift vorschreibt, tatsächlich das ganze Konzert die Kantate einleitete. Da er aber keinen einzigen Beleg dafür erbringt, daß Bach jemals die Bogen an Stelle der Seiten numeriert hat, muß man diese Annahme gänzlich von der Hand weisen und Spitta den Vorwurf machen, daß er hier einer über hundert Jahre jüngeren Abschrift den Vorzug vor dem Autograph gegeben hat. Man wird aus der Seitenzahl 7 des Autographs unbedingt den gegenteiligen Schluß ziehen und das Klavierkonzert aus der Kantate entfernen müssen. Daß durch die Annahme des Klavierkonzerts als Einleitung zwischen dieser und der Arie „Unerforschlich ist die Weise“ die sehr befremdende Tonarten-

1) Jahrg. XXXVII S. XXXVII.

2) a. a. D. II S. 802.

3) Jahrg. XXXVII S. XXXIII.

4) Die Abschrift enthält auch nicht etwa das Klavierkonzert. Sie sagt nur, daß es als „Introditur“ [sic!] dazugehöre.

5) Spitta a. a. D. II S. 802.

folge Dmoll—Emoll entsteht, hat schon Dörffel im Vorwort zum 37. Jahrgang der Bach-Ausgabe bemerkt. Spitta will das auf eine Absicht Bachs zurückführen. Er sagt: „Mit Rücksicht darauf, daß man schon sehr viel Dmoll vorher gehört hatte, mochte dem Komponisten die Ausweichung in eine entferntere Tonart nicht unangemessen erscheinen 1).“ Für die doch sehr ungewöhnliche, ein zweites Mal nicht nachweisbare Art, einer Kantate ein ganzes Orgelkonzert, das länger als die Kantate selbst ist, vorauszuschicken, führt Spitta den Grund an, daß Bach jedenfalls der Gemeinde die Vervollkommnung der Thomasorgel, deren Rückpositiv im Jahre 1730 eine eigne Klaviatur erhalten hatte, recht zum Bewußtsein bringen wollte 2). Und alle diese doch keineswegs überzeugenden Annahmen nur darum, um einer ganz jungen Abschrift Geltung gegenüber dem Autograph zu verschaffen!

Anders verhält es sich mit der Verwendung des Klavierkonzerts in der Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal“ 3). Hier dient nur der erste Satz als Einleitung. Der zweite hat im ersten Chor der Kantate Verwendung gefunden. Die Art, wie hier Bach die konzertierende Orgelstimme durch den Chor einfach überdeckt, kann einen schon zu der Annahme bringen, daß er ihr keine große Bedeutung beigemessen hat. Es gibt auch bei Bach kein zweites Beispiel, daß er eine eigene Komposition durch eine spätere Verwendung so völlig in den Schatten gestellt hätte. Die Benutzung des Sizilianos des Edur-Konzerts in der Arie „Stirb in mir, Welt“ der Kantate „Gott soll allein mein Herze haben“ bietet dafür so recht den Beweis. Hier kommt die konzertierende Orgel ganz zu ihrem Rechte. Der Gesang aber macht, wie bereits Spitta betont 4), durchweg den Eindruck einer hineinkomponierten Melodie. Die Verwendung des Dmoll-Konzerts in der Kantate kann darum nicht als Beweis für seine Echtheit benutzt werden.

1) a. a. O. II S. 803.

2) a. a. O. II S. 278. Man bedenke auch den Widerstand der Pfarrer.

3) Jahrg. XXX S. 125.

4) a. a. O. II S. 279.

Wie steht es nun mit den Vorlagen zum Konzert? Für die älteste, vor der Verwendung in der Kantate entstandene Fassung dienen Stimmen aus der Sammlung Pölschau. Dieser gibt auf dem Umschlage Ph. E. Bach als Schreiber an. Rust bezeichnet das einfach als „entschieden falsch“; dabei muß er selbst zugeben, die Stimmen, die er für autograph hält, seien „freilich mit einer Flüchtigkeit hingeworfen, daß nur genaueste Durchsicht die Überzeugung der Echtheit hervorrufen kann“<sup>1)</sup>. Was aber seine Kriterien gewesen sind, verrät er nicht und mutet so dem Leser ein wenig viel blindes Vertrauen auf seine Autorität zu. Er behauptet weiterhin, ihm sei „der Charakter Bachscher Notenschrift in solch genialen Schnellzügen öfters vorgekommen“, vermag aber für diese Behauptung nur einen einzigen Beleg anzuführen, der gleichfalls nicht sichergestellt ist. In dem Bachs Handschrift von den verschiedensten Seiten zeigenden, von Kreisshmar besorgten Handschriftenbände der Bach-Ausgabe habe ich jedenfalls die in den Stimmen zu bemerkenden Eigentümlichkeiten nicht wiedergefunden. Sehr bedenklich erscheint mir auch, daß Rust verschweigt, daß auch auf der Stimme für »Cembalo certato«, auf die sich die Bach-Ausgabe für die zweite Fassung stützt, ursprünglich Ph. E. Bach als Autor des Konzerts angegeben war. Daß auch stilkritische Gründe für Philipp Emanuel mehr sprechen als für Johann Sebastian, soll später ausgeführt werden. Möglich ist jedenfalls, daß Ph. E. Bach das Konzert bearbeitet hat; denn dessen Entstehungszeit fällt in den Anfang der dreißiger Jahre, in die Zeit, als der ins Mannesalter Tretende sich der Konzertkomposition mit Eifer zuwandte.

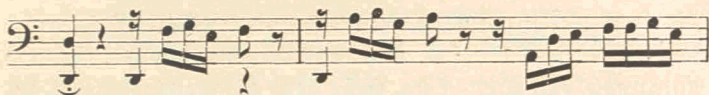
Allzuviel kommt aber meiner Meinung nach darauf nicht an, da es sich höchstwahrscheinlich um keine Bachsche Originalkomposition handelt, sondern um die Bearbeitung eines fremden Violinkonzerts.

Daß das Klavierkonzert die Bearbeitung eines Violinkonzerts ist, hat bereits Rust aus stilkritischen Gründen nach-

<sup>1)</sup> Jahrg. XVII S. XXII. Herr Prof. Max Schneider teilt mir freundlichst mit, daß es schlechterdings unmöglich ist, bei flüchtigen Handschriften die des Vaters von der des Sohnes zu unterscheiden.

gewiesen.<sup>1)</sup> Durch Vergleichung der beiden Fassungen wird der Weg vom Violin- zum Klavierkonzert jedem klar werden. Das Autograph bietet hier gleichfalls durch seine Korrekturen eine wertvolle Stütze dieser Annahme. Diese beziehen sich wieder durchweg auf Stellen im Baß oder solche, an denen Bach die Oberstimme eine Oktave tiefer gelegt hat, um die Wirkung durch den dünnen Klang des Cembalos in der Höhe nicht abzuschwächen. Hier das Verzeichnis der Korrekturen:

§. 3. Takt 7 und 8:<sup>2)</sup> Baß ursprünglich:

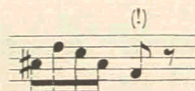


Takt 10, 2. und 3. Viertel: starke unlesbare Korrektur in der Baßstimme.

Takt 12, 1. und 2. Viertel: Baß ursprünglich:



§. 4. Takt 4, 1. und 2. Viertel: Baß ursprünglich:



3. und 4. Viertel: unleserliche Korrektur im Baß.

§. 12. Takt 7: unleserliche Korrektur im Baß.

§. 14. Takt 5—7: Oberstimme ursprünglich eine Oktave höher.

Die Zweiunddreißigstel in Takt 7 stehen im

Autograph nicht, statt ihrer



§. 24. Takt 13: unleserliche Korrektur in der Baßstimme.

Im übrigen zeigt die Baßstimme an folgenden Stellen des Autographs einen von der Oberstimme völlig abweichenden Charakter:

<sup>1)</sup> Jahrg. XVII §. XVI.

<sup>2)</sup> Diese Korrektur ist besonders wichtig, weil sie sich auf das Thema bezieht. Bei einem eigenen Thema wäre wohl Bach nicht im unklaren gewesen.

- S. 2. Takt 2, 4, 7, 8, 9.  
 S. 3. Takt 8, 9.  
 S. 6. Takt 17—19.  
 S. 8. Takt 3—10.  
 S. 14 und 15 ganz.  
 S. 17, die letzten beiden Systeme.  
 S. 21. 2. und 3. System.

Wie bereits oben bemerkt, hat die Bach-Ausgabe (Rust) der Klavierstimme die nicht autographe, aus dem Nachlaß von Ph. E. Bach stammende Stimme zugrunde gelegt. Als Grund dafür gibt Rust an, daß diese Verbesserungen gegenüber dem Autograph enthalte. Dies trifft aber nicht ausnahmslos zu. An zwei Stellen wird man dem Autograph entschieden den Vorzug vor der nicht autographen Stimme zu geben haben.

Jedem Spieler des Konzerts wird auf S. 11 im 8. Takte die unruhige, für Bach befremdende Art der Bassführung auffallen. Diese findet sich im Autograph nicht. Hier heißt der Bass:



Die Noten c B A G und auch die Noten Fis G A B des folgenden Taktes sind sehr dick geschrieben, so daß man deutlich sieht, wie sehr es Bach auf diesen Gang des Basses ankam. Die Bach-Ausgabe hat ihn zerstört.

Die zweite Stelle, an der Rust der nicht autographen Stimme zu Unrecht den Vorzug gegeben hat, bezieht sich auf S. 14, Takt 3 und 4. Das ganz wirkungslose, zwei Takte lang gehaltene b findet sich im Autograph nicht.<sup>1)</sup> Hier lautet diese Stelle:



<sup>1)</sup> Denkbar ist das b nur, wenn es die ganze Zeit mit einem Triller verziert wird.

Hier wäre auch noch die oben in den Korrekturen bereits erwähnte Stelle S. 14, Takt 7, letztes Viertel anzuführen. Auch hier verdienen die Sechzehntel des Autographs den Vorzug vor den Zweiunddreißigstel der Stimme.

Damit, daß bewiesen ist, daß das Klavierkonzert die Bearbeitung eines Violinkonzerts darstellt, ist natürlich noch nicht bewiesen, daß dieses gleichfalls eine Bachsche Original-Komposition gewesen sein muß. Weder Rüst noch Spitta sind dieser Frage näher getreten, obwohl das Dmoll-Konzert stilistisch außerordentlich von den andern Konzerten abweicht.

Auf stilkritischem Wege Bachs Kompositionen auf ihre Echtheit hin zu untersuchen, hat in jüngster Zeit besonders Johannes Schreyer des öfteren versucht. Mir scheint aber, daß sein Weg nicht der richtige ist. Vom Standpunkt des Theorielehrers darf man nicht an Bach herantreten. Ein Stück wegen einer falschen oder ungeschickten Stimmführung an einer Stelle als unbachisch zu erklären, geht nicht an. Dafür bietet das Autograph des Dmoll-Konzerts auch wieder Be-  
weise. S. 4, Takt 13, 3.—5. Achtel lautet im Autograph:



zeigt also offene Oktavenparallelen. S. 6, Takt 5, 6, 7 ist im Autograph beim ersten Viertel stets die Terz verdoppelt. Bach hat diese Stellen unkorrigiert stehen lassen, ein Zeichen, daß sie ihn nicht bekümmerten. Ob er beim Spielen sie in dieser Form zum Vortrag brachte, ist natürlich eine andere Frage, die man wohl mit nein beantworten kann.

Gegen Schreyers Methode spricht aber auch die Art, wie Bach zu bearbeiten pflegte. Spitta hat sie in seinen „Musikgeschichtlichen Aufsätzen“<sup>1)</sup> klargelegt. Bach verfuhr dabei so, daß er stellenweise dem Original notengetreu folgte, an andern

<sup>1)</sup> Berlin 1894 S. 115 ff.

Stellen harmonische Veränderungen anbrachte und schließlich auch ganze Taktreihen neu hineinkomponierte. Durch diese Bearbeitungsweise wird es natürlich außerordentlich erschwert, nach einzelnen Stellen ein Urteil zu fällen, wie Schreyer dies tut. Ebenso wenig aber, wie darum schwache Stellen gegen die Bearbeitung durch Bach sprechen, können echt bachische Stellen in einem Stück nicht allein den Beweis erbringen, daß das Stück eine Bachsche Originalkomposition ist. Das muß man sich auch bei der stilkritischen Betrachtung des Dmoll-Konzertes immer vor Augen halten.

Es lassen sich für die Bachschen Solokonzerte aber doch Gesichtspunkte aufstellen, die eine Stilkritik ermöglichen. Um diese zu gewinnen, muß man sich ein wenig in die Geschichte des Instrumentalkonzerts vertiefen.<sup>1)</sup> Zwei Hauptrichtungen lassen sich da unterscheiden. Die eine, deren Hauptvertreter wir in Corelli und Albinoni finden, kann man als die konservative bezeichnen. Sie erstrebt vor allem Gleichberechtigung des Tutti mit dem Konzertierenden. Diese Gleichberechtigung erstreckt sich sowohl auf die Länge des beiderseitigen Hervortretens als auch auf die Teilnahme beider Teile an der Durchführung der Themen. Im Gegensatz hierzu steht die fortschrittliche Richtung, als deren Hauptvertreter wir Corelli und Vivaldi aufstellen können. Ihr Streben geht dahin, den Solisten möglichst in den Vordergrund zu rücken und ihm Gelegenheit zu geben, sein Instrument möglichst stark zur Geltung kommen zu lassen. Das Tutti tritt bei ihnen vom eigentlichen Konzertieren mehr und mehr ganz zurück und behält nur noch die Bedeutung eines Ritornells.

Diese beiden Richtungen lassen sich so wenig vereinigen, daß man unmöglich annehmen kann, ein Komponist habe beiden gehuldigt. Bei Bach spricht dagegen auch ein biographischer Grund. Es ist bekannt, wie Philipp Emanuels Hinnneigung zur modernen Richtung, die er später ganz vertrat, eine Entfremdung zwischen Vater und Sohn herbeiführte.<sup>2)</sup> Johann Sebastian wurde jedenfalls der letzte große Vertreter

<sup>1)</sup> Vgl. A. Schering, *Gesch. d. Instrumentalkonzerts*. Leipzig 1905.

<sup>2)</sup> Spitta a. a. O. II S. 752.



und Bollender der konservativen Richtung. So zeigen ihn uns die Werke, die uns als seine Originalkompositionen verbürgt sind, die zwei Violinkonzerte und das Doppelkonzert für zwei Violinen. Sie sind, wie auch Schering hervorhebt,<sup>1)</sup> die Muster ihrer Gattung. Nirgends herrscht da ein Vordrängen des Solisten, niemals wird die Rücksicht auf die Technik zur Herrin.<sup>2)</sup> Auch die Klavierkonzerte in E dur und A dur weisen diese Merkmale auf. Ganz anders verhält es sich damit im D moll-Konzert. Hier überwiegt des Technische von Anfang bis zu Ende. Von einem Konzertieren ist hier nicht die Rede.

Wenn darum hier die Echtheit des D moll-Konzertes sehr in Frage gestellt werden soll, so geschieht das darum, weil durch Anerkennung des Konzerts als Originalkomposition in das Bild von Bachs künstlerischer Persönlichkeit ein ganz fremder Zug hineinkommen würde, der durch nichts zu erklären ist. Es ist bekannt, daß auch Bach die Technik fast aller Instrumente, für die er geschrieben hat, stark erweiterte und bereicherte. Am deutlichsten zeigen das die Sonaten für Violine allein. Aber eine ganze Welt trennt diese technischen Neuerungen von den technischen Stellen des D moll-Konzerts. Hier, in den Violinsonaten, handelt es sich darum, einen musikalischen Gedanken mit allen Mitteln der Polyphonie durchzuführen. So kommen Werke wie die Chaconne zustande, die man ohne Schwierigkeit für mehrere Instrumente arrangieren könnte. Daß diese Stücke das Instrument bis an die Grenze seiner Leistungsfähigkeit brachten, störte Bach dabei nicht weiter. Er beachtete auch das, was man gemeinhin „Dankbarkeit“ nennt, nur sehr wenig. Ganz anders sieht es mit den Soli im D moll-Konzert aus. Diese sind dem Instrument geradezu auf den Leib geschrieben.

In den als Originalkomposition sicher gestellten Konzerten Bachs haben diese das ganze Konzert überwuchernden Soli kein Vorbild. Man darf hier beileibe nicht das große Klavier-

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 121 f.

<sup>2)</sup> Man beachte, wie z. B. im E dur-Konzert die rein technischen Stellen durch das kontrapunktisch durchgearbeitete Orchester abgeschwächt werden.

solo im 5. brandenburgischen Konzert als Parallele anziehen. Dieses tritt erst am Ende des Saße auf und hat durchaus den Charakter einer Kadenz. Es muß darum hier gänzlich außer Betracht bleiben. Die Soli des Dmoll-Konzertes weisen vielmehr nachdrücklich auf die Konzerte von Antonio Vivaldi. Das dritte der von Bach für Orgel bearbeiteten zeigt solche Soli in ihrer in diesem Falle allerdings erschreckend dürftigen Urgestalt.<sup>1)</sup> Daß diejenigen des Klavierkonzerts unendlich höher stehen, braucht nicht wunderzunehmen. Bereits bei seiner ersten Beschäftigung mit Vivaldischen Konzerten, in Weimar, bemühte sich Bach, die Schwächen Vivaldis zu verdecken; das hat zuerst Spitta<sup>2)</sup> für ein Konzert nachgewiesen, und Schering<sup>3)</sup> hat es für die übrigen bestätigt gefunden. Wieviel mehr mußte Bach diesem Brauche 20 Jahre später folgen, wo er von Vivaldi fast ganz abgekommen war!

Was beim Dmoll-Konzert für die Echtheit sprechen würde, ist die Behandlung des Orchesters. Diese aber ist erst in der letzten Fassung so vollendet geworden. Die erste zeigt besonders während der Soli, und darauf kommt es in diesem Zusammenhang an, eine viel größere Armut des Orchesters. Dabei müssen wir annehmen, daß auch bei ihr sich bereits starke Bachsche Zusätze finden.

Es bleibt darum das Verhältnis von Tutti und Solo das wichtigste Argument gegen die Autorschaft Bachs. Ihm lassen sich aber noch andere hinzufügen, die die Thematik betreffen. Ein Unisono-Thema wie im ersten Saße des Dmoll-Konzerts findet sich in keinem andern Bachschen Konzert. Bei Vivaldi gibt es allein in den 16 von Bach bearbeiteten drei.

Am auffälligsten ist das Thema zum sechsten Konzert<sup>4)</sup>, das nicht nur durch den langen Atem, sondern auch durch die straffe Rhythmik an das Thema des Dmoll-Konzerts erinnert:

1) Jahrg. XXXVIII S. 173.

2) a. a. D. I S. 409.

3) a. a. D. S. 92.

4) Jahrg. XLII S. 96.



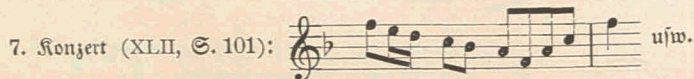
Auch das zweite der in den Konzerten enthaltenen Unisonothemen zeigt, obwohl ungleich kürzer, durch die ihm innewohnende Energie Verwandtschaft mit dem Thema des Dmoll-Konzerts.




Das dritte Unisonothema findet sich im ersten für Orgel bearbeiteten Konzert.<sup>1)</sup> Als Thema eines Grave zeigt es natürlich keine Ähnlichkeit mit dem in Frage stehenden Allegrothema. Seine Mitteilung darf darum hier unterbleiben.

Auch das Thema des zweiten Satzes vom Dmoll-Konzert, dessen Hauptmerkmal die Brechung des Akkords in der Weise, daß jeder Ton zweimal angeschlagen wird, darstellt, findet sich in Ebenbildern bei Vivaldi. Hierzu sind hauptsächlich zu vergleichen: das sechzehnte Konzert (XLII, S. 166), das fünfte Konzert (ebenda S. 92) und das dritte Orgelkonzert (XXXVIII, S. 184).

Am auffälligsten aber sind die Vivaldischen Züge im dritten Satze des Dmoll-Konzerts. Zu seinem Anfang vergleiche man die folgenden Stellen aus Vivaldis Konzerten:



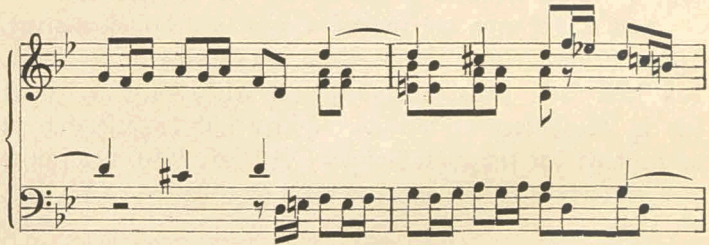
<sup>1)</sup> Jahrg. XXXVIII S. 154.

5. Konzert (ebenda S. 92):  (als Kontrapunkt) usw.

8. Konzert (ebenda S. 110): 

14. Konzert (ebenda S. 158),






Wie hier im zweiten Takte der Baß eingeführt wird, ist doch sicher mehr als eine zufällige Ähnlichkeit. Auch die folgende Stelle, das Ende des ersten Satzes im vierten Konzert, ist zum letzten Satz zu vergleichen.<sup>1)</sup>

Schließlich sei auch auf eine kleinere Stileigentümlichkeit aufmerksam gemacht. Der Eintritt des Solos mit dem Zwei- unddreißigstel-Anlauf wie im ersten Satz des Dmoll-Konzerts findet sich auch bei Vivaldi, so z. B. im dritten Konzert S. 74, im siebenten Konzert S. 106 und im neunten Konzert S. 119.

Es ist mir nicht zweifelhaft, daß sich diese Stilverwandtschaft aus den andern Konzerten Vivaldis noch mit zahlreichen Beispielen belegen läßt. Vielleicht macht sich einmal


<sup>1)</sup> Siehe Dmoll-Konzert, S. 25, Takt 2 ff.


ein Dresdener Bachfreund das Vergnügen, den reichen handschriftlichen Schatz der Dresdener Kgl. Bibliothek daraufhin anzusehen. Zur Sicherheit könnte die hier ausgesprochene Vermutung, daß die erste Vorlage zum Dmoll-Konzert ein Violinkonzert Vivaldis gewesen ist, natürlich nur durch den Fund des Originals werden. Aber auch ein gegenteiliger Zufall, der die Vorlage als Bachsche Originalkomposition sicherstellen würde, könnte die hier angestellten stilkritischen Betrachtungen nicht als fruchtlos erscheinen lassen. Aus ihnen würde dann hervorgehen, daß uns durch Verlust der Werke die große Entwicklung, die Bach vom Dmoll-Konzert zu den andern geführt hat, verborgen bleiben muß. Solange aber die Echtheit des Dmoll-Konzerts nicht bewiesen ist, möchte ich die Möglichkeit einer solchen Entwicklung in Abrede stellen. Die 1721 entstandenen brandenburgischen Konzerte legen ein zu beredtes Zeugnis davon ab, auf welche Seite Bach zu stellen ist und wie früh er sich darüber klar war.

Das zweite der mit Vorlagen nicht als echt zu erweisenden Konzerte ist das Fmoll-Konzert. Auch bei ihm spricht die Stilkritik gegen die Echtheit. Daß es sich um die Bearbeitung eines Violinkonzerts handelt, vermutete schon Rüst.<sup>1)</sup> Den Beweis dafür erbringen wiederum die Korrekturen des Autograph's. In dem hier folgenden Verzeichnis wird man das bestätigt finden:

S. 138, Takt 9: Baß ursprünglich eine Oktave höher.

S. 147, Takt 18: Baß ursprünglich eine Oktave tiefer.

Takt 19: Baß ursprünglich 

S. 148, Takt 4: Baß ursprünglich 

S. 149, Takt 4: Baß ursprünglich eine Oktave tiefer.

Die Korrekturen beziehen sich also sämtlich auf den Baß. Dieser ist neu hinzugekommen. Die Annahme eines Violinkonzerts als Vorlage bestätigt sich also.

<sup>1)</sup> Jahrg. XVII S. XV.

Bei diesem Konzert ist es der Mittelsatz, der Bachs Autorschaft fast zur Unmöglichkeit macht. Einen krasserer Gegensatz als zwischen diesem Largo und den langsamen Sätzen des Amoll und Edur Violinkonzerts wird man sich nur schwer ausdenken können. Da findet sich auch nicht ein gemeinsamer Zug. Diese Art, einen ganzen Konzertsatz pizzicato zu begleiten, finden wir bei Bach nirgends wieder. Für Vivaldi stellt dagegen Schering diese Art, das Adagio zu begleiten, als die häufigste auf.<sup>1)</sup> Die Melodie selbst könnte man vielleicht Bach zuschreiben. Hier spricht aber das Autograph wieder ein entscheidendes Wort dagegen. Man kann nämlich die ursprüngliche Melodie, wie sie vor der Auszierung durch Bach hieß, ohne große Schwierigkeit aus dem Autograph wieder herstellen. Diese zeigt eine solche verblüffende Armut, daß man sie unter keinen Umständen Bach zutrauen darf. Ich lasse sie hier vollständig folgen:<sup>2)</sup>

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with several sixteenth-note passages. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The second system continues the same parts. In the treble staff of the second system, there are two circled numbers, (2) and (t), above some notes, indicating specific performance instructions or ornaments.

1) a. a. D., S. 96.

2) Die eingeklammerten Verzierungen können auch erst später hinzugefügt sein.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata and a tilde symbol (~). The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. The treble staff features a melodic line with a fermata over the first measure and a tilde symbol (~) at the end. The bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a fermata and a tilde symbol (~). The bass staff continues the accompaniment. The word "(ausstrahiert)" is written below the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a fermata and a tilde symbol (~). The bass staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a fermata and a tilde symbol (~), and includes a circled number (2) above the first measure and a circled number (3) above the eighth, ninth, and tenth measures. The bass staff continues the accompaniment.



The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex, rhythmic melody in the right hand with many sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

The second system continues the musical piece. The right hand has a melodic line with some grace notes and a fermata over the final note. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The third system concludes the piece. The right hand ends with a fermata. The left hand has a final accompaniment line. The word "(ausradiert)" is written below the right-hand staff, indicating that the original manuscript has been corrected or replaced.

Daß die beiden Ecksätze nicht dazu angetan sind, die Autorschaft Bachs glaubhaft zu machen, wird niemand bestreiten. Die Themen sind einförmig, harmonisch lahm und gaben darum auch nirgends in der Durchführung Gelegenheit, daß Bach selbst sie weiterführte.

Wir stehen am Ende unserer Ausführungen. Das Resultat ist, um es kurz zusammenzufassen, folgendes:

Alle sieben Konzerte sind Bearbeitungen. Ursprüngliche Violinkonzerte sind die Konzerte in D moll, D dur, F moll und G moll; das F dur-Konzert geht auf das Brandenburgische Konzert in G dur zurück; die Konzerte in E dur und A dur sind in der ersten Fassung Orgelkonzerte gewesen.

Was die Frage der Echtheit betrifft, so können die Konzerte in E<sub>dur</sub>, D<sub>dur</sub>, A<sub>dur</sub>, F<sub>dur</sub> und G<sub>moll</sub> mit Sicherheit als Originalkompositionen angesehen werden. Die Konzerte in D<sub>moll</sub> und F<sub>moll</sub> sind wahrscheinlich Bearbeitungen von fremden, vielleicht Vivaldischen Violinkonzerten. Die erste Bearbeitung des D<sub>moll</sub>-Konzerts kann von Philipp Emanuel Bach stammen.

