

Bachs Violinkonzert d-Moll.

Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte

Von Werner Breig (Karlsruhe)

Bach schrieb, soviel wir heute wissen, vier Violinkonzerte. Von ihnen sind zwei (a-Moll BWV 1041 und E-Dur BWV 1042) in der originalen Besetzung für Solovioline und Streicherripieno überliefert; die beiden anderen (g-Moll und d-Moll, ohne BWV-Nummern) können dadurch erschlossen werden, daß Bach sie später in Cembalokonzerten und in Kantatensätzen mit konzertierender Orgel wiederverwendete, wobei die konzertierenden Stimmen ihre Entstehung aus Violinpartien deutlich erkennen lassen. Die beiden schnellen Sätze des g-Moll-Konzerts bildeten die Vorlage für die Außensätze des Cembalokonzerts f-Moll BWV 1056; und das d-Moll-Konzert wurde von Bach zunächst in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre zu Sätzen der Kirchenkantaten BWV 146 (1. und 2. Satz) und 188 (3. Satz),¹ dann als Ganzes nach 1735 zum Cembalokonzert d-Moll BWV 1052 umgearbeitet. (Außerdem existiert von ihm eine weitere, von Carl Philipp Emanuel Bach etwa 1732–1734 aufgezeichnete und von ihm wohl auch verfaßte Bearbeitung als Cembalokonzert.)² Das Violinkonzert d-Moll wurde bislang meist im Rahmen der Diskussion um das Cembalokonzert BWV 1052 behandelt. Letzteres soll im folgenden aber nur als eine neben anderen Quellen (den Kantaten und der Transkription Philipp Emanuel Bachs) für das Violinkonzert in Betracht kommen. Dem Violinkonzert gilt das eigentliche Interesse unserer Untersuchung. Es stammt nach heute kaum mehr angefochtener Auffassung ebenfalls von Bach. Seine Gestalt ist uns im großen und ganzen, wenn auch nicht in allen Details, bekannt. Umstritten ist, ob dieses Konzert ein originäres Werk oder die Bachsche Überarbeitung einer früheren, eventuell von einem anderen Autor stammenden Komposition ist.

Die folgende Studie soll, entsprechend dieser Forschungslage, die Diskussion um das d-Moll-Violinkonzert weiterführen, indem sie

- I. Einzelfragen zum Notentext behandelt, die, wie es scheint, in den bisher vorliegenden Rekonstruktionen noch nicht befriedigend gelöst sind,
- II. erneut der Frage nach der Vorgeschichte des Konzertes nachgeht.

I. Zur Rekonstruktion

Bereits 1873, wenige Jahre nach dem Erscheinen des Cembalokonzerts d-Moll in der Gesamtausgabe,³ legte Ferdinand David die erste Rekonstruktion des

¹ Zur Datierung vgl. Dürr K, S. 267ff. und 499ff., sowie BJ 1975, S. 83.

² Im BWV unter Nr. 1052a verzeichnet. – Zur Datierung der Cembaloversionen vgl. W. Fischer, Krit. Bericht zu NBA VII/7, S. 36ff.

³ BG XVII; das Vorwort des Hrsg. W. Rust ist vom Juni 1869 datiert.

zugrunde liegenden Violinkonzerts vor; ihr folgten eine Anzahl weiterer Versuche zur Wiedergewinnung dieses sowie anderer verschollener Solokonzerte Bachs.⁴ Gestützt auf die Untersuchungen von Ulrich Siegele,⁵ stellte Wilfried Fischer⁶ die Rekonstruktion verschollener Solokonzerte Bachs erstmals auf den Boden systematischer methodischer Überlegungen. Die von ihm in NBA VII/7 veröffentlichten Notentexte sind deshalb im Grade der Sicherheit, mit der das verlorene Original wiederhergestellt wird, allen früheren Versuchen überlegen und haben – zusammen mit den Erörterungen des Kritischen Berichts – als Basis für weitere Diskussionen über die Gestalt der Vorlagen von Konzertübertragungen Bachs zu gelten. Im Falle des Violinkonzerts in d-Moll konnte Fischer von einer (schon von Siegele festgestellten) Grundtatsache der Überlieferung ausgehen: daß nämlich die drei erhaltenen Bearbeitungen für Tasteninstrument unabhängig voneinander entstanden sind. So ist hier eine besonders breite Basis für die Erschließung der gemeinsamen Vorlage gegeben, von der aus viele Irrtümer der früheren Rekonstruktionen, die sich lediglich auf den in BG veröffentlichten Text des Cembalokonzerts BWV 1052 stützten, korrigiert werden konnten. Trotzdem scheint es, als seien in NBA für eine Reihe von Stellen die Möglichkeiten, zu einem sicheren Text des Violinkonzerts zu gelangen, noch nicht voll ausgeschöpft.

Wenn wir im folgenden die Frage nach dem genauen Notentext des Violinkonzerts in d-Moll nochmals aufwerfen und für einzelne Stellen andere Lösungen vorschlagen, so geschieht dies einmal um dieses Textes selbst willen, der von genügend großem Interesse für die Bach-Forschung und für die Musikpraxis sein dürfte, um solche Bemühungen zu rechtfertigen, außerdem aber auch deshalb, weil gewisse Details für den Versuch, die Vorgeschichte des Violinkonzerts zu eruieren, eine Rolle spielen können.

Als Quellen⁷ kommen für die folgende Darstellung zunächst die bereits in NBA VII/7⁸ beschriebenen Berliner Handschriften in Betracht (das Cembalokonzert BWV 1052 im Autograph P 234, das Cembalokonzert in der frü-

⁴ Ergänzend zu den von W. Fischer (a.a.O., S. 42 f.) genannten Rekonstruktionen des d-Moll-Violinkonzerts sei noch angeführt: Bach, *Concerto in D Minor*, transcribed for Violin and Piano by J. de la Fuente, edited by P. Sladek, Pittsburgh (PA.), 1954.

⁵ *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik J. S. Bachs* (Diss. Tübingen 1957) = Tübinger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3, Neuhausen-Stuttgart 1975.

⁶ NBA VII/7: *Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen* (hervorgegangen aus der Diss. *Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion verschollener Instrumentalkonzerte Bachs*, Hamburg 1966, masch.-schr.), Notenband 1970, Krit. Bericht 1971.

⁷ Die vorliegende Studie entstand im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Neuausgabe der Cembalokonzerte BWV 1052–1059 (NBA VII/4). Herrn Dr. A. Dürr (J.-S.-Bach-Institut Göttingen) danke ich für die Bereitstellung von Quellenkopien, darüber hinaus speziell für den Hinweis auf das bisher noch nicht ausgewertete Stockholmer Fragment von Kantate 188.

⁸ Krit. Bericht, S. 40ff.

heren Version *St 350* von der Hand C. Ph. E. Bachs und die Kantate 146 nach den Abschriften *P 48* und *Am.B. 538*). Speziell für den dritten Satz sind darüber hinaus drei der erhaltenen Fragmente des Autographs der Kantate 188 heranzuziehen:⁹

- a) Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens främjande (T. 249–254 und T. 261 bis 266),
- b) Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde (T. 255–260 und T. 267–272),
- c) Paris, Bibliothèque du Conservatoire de Musique (T. 273–281).

Der größte Teil der zu diskutierenden Rekonstruktionsprobleme betrifft die Solovioline. Zwei Fragen, die sich aus der Transkription einer Violinstimme für das Cembalo unmittelbar ergeben, tauchen dabei besonders häufig auf: die der Oktavlage und die von eventuellen Doppelgriffen der Violine. Es empfiehlt sich deshalb, diese beiden Fragen jeweils zusammengefaßt zu untersuchen.

Oktavlage

Die Obergrenze *d'''* des Cembalos erforderte bei der Übertragung des Violinkonzerts, dessen Spitzenton offensichtlich *a'''* war, eine Reihe von Verlegungen in die tiefere Oktave. Diese Verlegungen wurden in *St 350* recht schematisch und ohne Bemühen um musikalische Motivierung vorgenommen, während in *P 234* Bach sorgfältig danach trachtete, auffällige Brüche in der Linienführung zu vermeiden. In *BWV 146* wurde das Ambitusproblem von vornherein dadurch gelöst, daß der Part der rechten Hand eine Oktave tiefer notiert wurde – offenbar um ihn durch Registrierung auf *4'*-Basis in der ursprünglichen Lage erklingen zu lassen.

Die Oktavlage der Solovioline dürfte also für die ersten beiden Sätze aus *BWV 146* sicher zu erkennen sein, weil hier keine Notwendigkeit zu Änderungen gegeben war. Relativ deutliche Hinweise auf die Oktavlage lassen sich vielfach aus *St 350* gewinnen, da der Bearbeiter dieser Version dazu tendierte, die ursprüngliche Lage möglichst spät zu verlassen und möglichst bald wieder

⁹ Es sind die einzigen unter den bisher bekannten Fragmenten des Kantatenautographs (vgl. zur Überlieferungssituation Dürr K, S. 499f.), in denen sich wenigstens insgesamt etwa 30 Takte der Eingangssinfonia erhalten haben. Die Fragmente Stockholm und Wien sind die obere und die untere Hälfte eines Blattes, das ursprünglich mit dem Pariser Fragment zusammen einen Bogen bildete, der als Nr. 6 gezählt ist (Ziffer in der rechten oberen Ecke der recto-Seite des Stockholmer Fragments). Die Stockholmer Bogennummer bestätigt voll die Vermutungen von U. Siegele über den Umfang der Eingangssinfonia, die als Transkription des dritten (und nur des dritten) Satzes des Violinkonzerts d-Moll zu bestimmen ist. (Vgl. Siegele, a.a.O., S. 114f.; dort sind auch die bisherigen Thesen zum Problem der Eingangssinfonia der Kantate 188 zusammenfassend referiert.)

in sie zurückzukehren. Gerade die musikalischen Schwächen dieses Arrangements erleichtern also die Eruierung der Vorlage.

Rekonstruktionsgrundsatz für die ersten beiden Sätze in puncto Oktavlage müßte demnach sein: Die Vorlage ist aus BWV 146 zu erschließen; *St 350* kann als Probe für die Richtigkeit herangezogen werden.

Im Kritischen Bericht zu NBA heißt es dagegen: „Hinsichtlich der Oktavlage der Solostimme folgt die Rekonstruktion Quelle B“ (= *St 350*)¹⁰ – wobei ungesagt bleibt, nach welcher Methode die nötige Glättung der Brüche in *St 350* erfolgen soll. Trotz dieser Inkonsequenz scheint in NBA in den ersten beiden Sätzen die Oktavlage durch Zusammenschau der drei Quellen einleuchtend festgestellt zu sein – mit Ausnahme einer Stelle, nämlich T. 28 ff. Für diese Stelle hat bereits Siegele¹¹ als die Lage der Solovioline die der Kantate (mit Auflösung der oktavtransponierten Notierung) angenommen. Da aber NBA eine abweichende Rekonstruktion bringt, scheint es angezeigt – zumal es sich um einen sehr ohrenfälligen Unterschied handelt –, die Frage noch einmal aufzugreifen. Das folgende Notenbeispiel gibt die Fassung von BWV 146 wieder (in Klangnotation)¹²; darunter sind die Fassungen der Cembalotranskriptionen notiert (wobei von T. 29 an nur Oktavendifferenzen auftreten, zu deren Angabe Oktavierungszeichen genügen): (Siehe nächste Seite.)

Geht man davon aus, daß die Kantatenfassung die Violinstimme in der ursprünglichen Oktavlage wiedergibt, so erklären sich die Modifikationen in den anderen Fassungen leicht. *St 350* biegt in T. 27 die aufsteigende Linie der Vorlage kurz vor dem Auftreten des ersten auf dem Cembalo nicht mehr spielbaren Tones (e'') nach unten um und läßt dadurch die Diskantstimme in die Baßstimme übergehen, während der Cembalodiskant in T. 28 die originale Violinstimme in der tieferen Oktave wieder aufnimmt – eine der elegantesten Lösungen des Ambitusproblems in *St 350*. In *P 234* taucht an dieser Stelle das Problem der Oktavlage nicht mehr auf; hier ist der Cembalodiskant bereits seit dem Neueinsatz in T. 22 in die tiefere Oktave verlegt. – Für beide Cembalofassungen stellt sich die Aufgabe der Rückkehr in die ursprüngliche Lage. Der Bearbeiter von *St 350* löst sie in etwas schematischer Weise: Sobald der Cembaloumfang es gestattet, nämlich in T. 35, wird die ursprüngliche Oktavlage wieder erreicht, wobei die Sequenzbildung zu T. 34 den Bruch deutlich hörbar macht. *P 234* verlegt den Bruch an eine etwas weniger auffällige Stelle (T. 38), ohne ihn aber ganz verdecken zu können.

Die Rekonstruktion der Violinstimme in NBA folgt bis zum 1. Sechzehntel von T. 28 BWV 146 und springt mit dem folgenden Sechzehntel zwei Ok-

¹⁰ A.a.O., S. 43.

¹¹ A.a.O., S. 105.

¹² Abgesehen von der Oktavierung, notierte Bach die Orgelstimme wegen des höheren Stimmtons der Leipziger Orgel in c-Moll – ein Umstand, der im vorliegenden Zusammenhang außer Betracht bleiben kann, da die Transponierung in der tieferen Oktavlage gegenüber der Ambitusfrage neutral ist.

BWV 146

St 350

P 234

St 350

8.....: loco

P 234

8.....

P 234

8.....

taven herab, um von hier an der Version von *P 234* zu folgen, bis zum 5. Sechzehntel von T. 35 in Übereinstimmung mit *St 350*, von da an jedoch bis zur 12. Note von T. 38 im Widerspruch auch zu dieser Quelle. Gegen diese Rekonstruktion, die im Kritischen Bericht nicht begründet wird, sprechen sowohl die philologischen als auch die musikalischen Gegebenheiten. Es dürfte schwer sein, zu erklären, warum in der Kantatenfassung in T. 28–38 eine Höherlegung vorgenommen wurde, ferner warum *St 350* auf dem 5. Sechzehntel von T. 35 unter Verletzung der Sequenzlogik ohne Nötigung in die höhere Oktave ausweicht. Auch die Form der Übergänge in T. 28 und 38 spricht für die Fassung der Kantate und gegen die von NBA. Insbesondere ist schwer vorstellbar, daß in T. 28 das in einem großangelegten Aufstieg durch drei Oktaven erreichte *a'''* sofort wieder durch einen Doppeloktav-Abwärtssprung verlassen werden sollte. Und zugunsten der Kantatenfassung von T. 38 kann außer der größeren Glätte noch die Korrespondenz mit der Parallelstelle T. 132 angeführt werden. Als Fassung des Violinkonzerts dürfte somit für diese Stelle der Orgeldiskant von Kantate 146 feststehen.

Im dritten Satz des Konzerts ist die Oktavlage der Solovioline trotz der nur fragmentarischen Erhaltung der Kantatenquelle an einigen Stellen mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls abweichend von NBA zu ermitteln.

In T. 39–41 lauten die beiden Cembalofassungen:

St 350

P 234

NBA vermerkt im Kritischen Bericht, die Oktavlage der Solovioline sei unsicher, und entscheidet sich im Notentext für die Version von *St 350*. Diese Lösung hat den Mangel, daß sie die Fassung von *P 234* nicht erklärt; denn der Cembaloumfang gibt für eine Verlegung der Violinstimme in die höhere Oktave in T. 40–41 keine Veranlassung. Nimmt man aber an, die Solovioline hätte an der durch Häkchen eingegrenzten Stelle eine Oktave höher gestanden, so sind beide Cembaloversionen erklärbar: *St 350* bewahrt den Motivzusammenhang innerhalb der oktavversetzten Stelle, *P 234* dagegen gibt der Auflösung der exponierten Dominantseptime *d'''* in der gleichen Oktave den Vorzug.

Die Angabe des Kritischen Berichts von NBA für T. 165, „2.–6. Achtel nach B und nach A vor der Korrektur“, ist nicht genau, denn *St 350* (= B) gibt

diese Stelle einschließlich der 1. Note von T. 166 eine Oktave tiefer. Diese Oktavlage ist als die des Violinkonzerts zumindest zu diskutieren; für eine Tieferlegung durch den Bearbeiter von *St* 350 ist kein Grund zu sehen, dagegen sehr wohl für eine Oktavierung nach oben in *P* 234: durch sie wäre die Parallelführung von *fis*'-*g*' und *c*"-*d*" von T. 165 zu 166 umgangen worden. Eine Stelle im dritten Satz, die hinsichtlich der Oktavlage mit großer Wahrscheinlichkeit anders zu rekonstruieren ist als in NBA, ist die Partie T. 234ff. NBA folgt hier durchweg *P* 234; im Kritischen Bericht ist vermerkt, daß *St* 350 von T. 237 an eine Oktave höher notiert, doch hält Fischer dies für einen „willkürlichen Umbruch in die höhere Oktave“, den der Bearbeiter in T. 241 (dieser Takt beginnt in *St* 350 mit einer Achtelnote *cis*"", die Fortsetzung stimmt mit *P* 234 überein) „im Hinblick auf das Folgende wieder rückgängig zu machen“ gezwungen sei. Dabei ist außer acht gelassen, daß die Oktavendifferenz zwischen den Quellen mit einer vorangehenden korrespondiert: der Abschnitt T. 233, 2. Note, bis T. 234, 3. Note, steht nämlich in *St* 350 eine Oktave tiefer als in *P* 234 (und NBA). Die Zusammenschau beider Fassungen läßt erkennen, daß die Vorlage jedenfalls bis zum Ende von T. 240 so gelautet hat wie im Haupttext des folgenden Notenbeispiels angegeben.

St 350

8.....

P 234

8.....

St 350

8.....

P 234

8.....

(St 350: loco)

P 234

8.....

P 234

8.....

St 350

P 234

In den beiden Cembalofassungen ist auf verschiedene Weise – die nach den vorangegangenen Ausführungen wohl nicht eigens erläutert zu werden braucht – die Überschreitung des Tones d''' durch Oktavversetzung vermieden. Der Vergleich mit der eine Oktave tiefer liegenden Parallelstelle T. 18 ff. bestätigt die gefundene Lösung.

Im weiteren Verlauf stimmen *P 234* und *St 350* in der Oktavlage zunächst überein. Daß dies auch die Lage des Violinkonzerts ist, wird von T. 252 an zweifelhaft. *St 350* gibt nämlich die Takte 252 f., 256 f. und 260 f. eine Oktave höher als *P 234* und als Kantate 188, von deren Eingangssinfonia der Abschnitt von T. 249 bis zum Ende der Solokadenz erhalten ist.¹³ Die folgende Tabelle, die für alle drei Quellen die Spitzentöne der Solovioline in der großen Quintschrittsequenz angibt, möge dies verdeutlichen:

Takt	250	252	254	256	258	260	262
BWV 188	a''	d''	g''	c''	f''	b'	es'
<i>P 234</i>	a''	d''	g''	c''	f''	b'	es''
<i>St 350</i>	a''	d'''	g''	c'''	f''	b''	es''

Geht man wiederum davon aus, daß der Bearbeiter von *St 350* keine Veranlassung zu Verlegungen in die höhere Oktave hatte, so dürften die kursiv gesetzten höheren Spitzentöne der Vorlage entsprechen. Als Bach selbst das Konzert für das Tasteninstrument bearbeitete, hätte er beide Male ebenso verfahren können wie in *St 350*. (Kantate 188 notiert die Orgel, ebenso wie Kantate 146, in c-Moll, hat also klingend dieselbe obere Ambitusgrenze wie das Cembalo.) Daß er es nicht tat, hat vielleicht den Grund, daß er die Sequenzfolge, musikalisch einleuchtend, mit einem *Quintfall* statt mit einem *Quartanstieg* beginnen lassen wollte – und dies doch wohl in Übereinstimmung mit der Vorlage. Hält man diese beiden Beobachtungen zusammen, so ergibt sich als Folge der Spitzentöne der Vorlage: $a''' - d'' - g''' - c'' - f''' - b'' - es'''$ (bzw. es'' am Schluß, wenn man dem doppelten Quintabstieg der Kantatenfassung folgen will). Entsprechend wäre die vorangehende Partie von T. 240 an in der Vorlage eine Oktave höher als *P 234* (und NBA) an-

¹³ Bach scheint das Verfahren von Kantate 146, die Oberstimme der konzertierenden Orgel eine Oktave tiefer zu notieren und in $4'$ -Lage ausführen zu lassen, in der Sinfonia der Kantate 188 – soweit aus den erhaltenen Takten erkennbar – wenigstens nicht durchgehend wiederaufgenommen zu haben. Das *Dacapo* des Ritornells beginnt in der Oberstimme in der originalen Lage und wird im zweiten Takt in die tiefere Oktave umgebrochen. Danach scheint es, als sei die vorangehende Partie, die ohne Lagenbruch in das *Dacapo* übergeht, in $8'$ -Notierung geschrieben und im zweiten Ritornelltakt sei ein Wechsel auf ein Manual in $4'$ -Registrierung vorgesehen.

zunehmen. Das Ambitusproblem wäre in den Cembaloverionen dann wieder in der jeweils typischen Weise behandelt worden: *St* 350 beschränkt die Verlegungen in die tiefere Oktave auf das unbedingt Nötige, *P* 234 – weitgehend übereinstimmend mit der bereits in der Kantate praktizierten Lösung – berücksichtigt stärker den musikalischen Zusammenhang der Vorlage.

Schwierigkeiten macht es, zu ermitteln, wie im Violinkonzert die Übergänge zu den höherliegenden Einsätzen des Sequenzmodells, also vor *T.* 254, 258 und 262, gelautet haben. Die glatteste Lösung bietet *P* 234. Es ist unwahrscheinlich, daß diese Lösung, die NBA für die Rekonstruktion übernimmt, schon im Violinkonzert gestanden hat, denn dann wäre sie gewiß auch schon in den beiden früheren Tasteninstrumentversionen beibehalten worden. *St* 350 bildet diese Übergänge (sie stehen hier, wegen der partiellen Oktavumlegung, vor *T.* 252, 256 und 260) durch unveränderte Wiederholung des Sequenzmodells, die zu Nonensprüngen (Leittonschritte mit Oktavversetzung) unmittelbar vor den hohen Einsätzen des Modells führen. Im Autograph von Kantate 188 scheinen die letzten Viersehzehntelgruppen der Takte 253 und 257 (nach Auflösung der Ganztontransposition) *c'-d'-es'-fis* bzw. *b-c'-des'-e* zu lauten (wengleich die Lesung dieser Stellen wegen Korrekturen nicht ganz sicher ist). Die verschiedenen Tasteninstrumentversionen sind am leichtesten zu erklären, wenn man für das Violinkonzert die unvermittelte Nebeneinanderstellung des Sequenzmodells auf den verschiedenen Stufen annimmt, wie sie in *St* 350 im Prinzip übernommen ist. Bach hätte dann in der Kantate die Nonensprünge um ein Sechzehntel zurückverlegt und sie in *P* 234 durch eine glattere Linienführung gänzlich eliminiert.

Die vorstehende Argumentation in bezug auf die Partie *T.* 250ff. war rein philologisch: Sie fragte nach einer Textgestalt, aus der sich die drei Transkriptionen unter den gleichen Gesichtspunkten wie an anderen Stellen erklären lassen. Zuzugeben ist nun freilich, daß die auf diesem Wege gefundene Lösung an die Grenze des technisch Ausführbaren gerät bzw. zumindest – auch im Zusammenhang dieses Konzertes – ungewöhnlich heikle Griffprobleme bietet. Hinzu kommt, daß die anschließende Arpeggiokadenz in der Lage ihrer Akkordspitzentöne überzeugender an die tiefere als an die höhere Oktavlage der Takte 250ff. anschließt. So scheinen Ausführbarkeit und musikalischer Zusammenhang für eine Rekonstruktion in der Oktavlage von *P* 234 (und NBA) zu sprechen. Da aber andererseits die Fassung in der höheren Oktave nicht durchaus unspielbar ist und da die Erklärung der Transkription *St* 350 von der tieferen Lage her auf die beschriebenen Schwierigkeiten stößt, kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Vorlage hier die höhere Lage gehabt hat. – Die Oktavlage der vorangehenden Takte 241–249 ist nicht aus den vorliegenden Transkriptionen zu ermitteln, sondern nur im Rückschluß von *T.* 250ff. her. Je nachdem, ob man als Anfangston von *T.* 250 *a'''* oder *a''* annimmt, ist die Lage der Takte 241 ff. zu bestimmen: auf die höhere Oktavlage von *T.* 250ff. führt *T.* 241 in der Version *a* des folgenden Beispiels (nach *P* 234) hin, auf die tiefere in der Version *b* (nach *St* 350).

Ein einzelner zu ergänzender Doppelgriff steht am Anfang von T. 146: Hier haben BWV 146 und *St* 350 übereinstimmend den Griff d" f" als Achtel, was der Vorlage entsprechen dürfte. (Die in NBA stehende 2. Sechzehntelnote d' findet sich in keiner der drei Transkriptionen.)

Eine Folge von Doppelgriffen an den Anfängen der Halbtakte ist schließlich in den Takten 162–165 anzunehmen; sie läßt sich übereinstimmend aus BWV 146 und *St* 350, mit leichter Modifikation auch aus *P* 234 ablesen.

Die Arpeggiopassage in der Kadenz des dritten Satzes

Die siebenenteilige Sequenz gegen Ende des dritten Satzes, deren Urgestalt bereits ausführlich diskutiert wurde, bildet den ersten Teil der „*Cadenza al arbitrio*“, wie die Streicherstimmen von *St* 350 den Abschnitt von T. 250 bis zum Eintritt des *Dacapo* bezeichnen. Zwischen der Sequenz und dem *Dacapo* stand im Violinkonzert offenbar ein Arpeggioabschnitt. Während die Sequenz in allen drei Tasteninstrumentversionen wenigstens in ihrem Grundriß getreu nachgebildet wurde, sind wir für die Erschließung der Arpeggiopassage im wesentlichen auf die Kantate 188 angewiesen. In *St* 350 steht nach dem neapolitanischen Es-Dur am Ende der Sequenz lediglich ein dominanter Sekundakkord mit dem anschließenden Vermerk „*ad libitum*“. *P* 234 enthält eine neuntaktige Kadenz, die sich im Ambitus und in der Bildung des Figurenwerks weit von den Möglichkeiten violinistischer Ausführung entfernt hat; auch deutet der Konzeptcharakter der Niederschrift, auf den Wilfried Fischer bereits aufmerksam gemacht hat, auf eine durchgreifende Neufassung gegenüber der Vorlage hin. Dagegen hat sich in der Sinfonia von Kantate 188 ein sechzehntaktiger Abschnitt erhalten, dessen Satzart einem Violinarpeggio auffällig nahekommt; es handelt sich um viertönige Akkordbrechungen über einem jeweils auf dem ersten Taktviertel angeschlagenen Baßton. Das folgende Notenbeispiel gibt die Arpeggiokadenz der Kantate in ihrer vollen Ausdehnung wieder, dazu von den beiden vorangehenden Takten eine Synopse der drei Tasteninstrumentversionen. Von BWV 188 entstammen T. 263 bis 266 dem Stockholmer, T. 267–272 dem Wiener, T. 273 ff. dem Pariser Fragment. Die im Notenbeispiel von T. 268 an in Abbeviatur wiedergegebenen Arpeggien sind im Autograph vollständig analog T. 265–267 ausgeschrieben. Das Ripieno pausiert mit Ausnahme des Basses, der genau mit der Baßstimme der Orgel übereinstimmt: (Siehe nächste Seite.)

Die Akkorde der Takte 273–280, in denen der Ton g nicht unterschritten wird, könnten unmittelbar aus der Violinstimme entnommen sein. (Nur müßten in T. 275 die beiden oberen Töne d" b" statt b' d" gelautet haben, weil sonst die E-Saite nicht benutzt werden kann.) Dagegen wird in den vorangehenden Takten der Violinumfang z. T. unterschritten. Obwohl eine sichere Rekonstruktion nicht möglich ist, sei doch im folgenden Beispiel eine nahe an der Kantatenfassung bleibende Akkordfolge für die Violinkadenz vorgeschlagen.

BWV 188

262

St 350

P 234

BWV 188

265

268

simile

275

Die Akkorde von BWV 188 sind unter Beibehaltung der Spitzentöne (außer in T. 275)¹⁴ in eine violingerechte Lage gebracht, wobei allerdings aus Griff-rücksichten der verminderte Septakkord von T. 266 durch einen Dreiklang ersetzt werden mußte. Als Fassung der vorangehenden Takte ist hypothetisch die von P 234 (= NBA) angenommen.

änderungen, die nicht unter die Rubriken „Oktavlage“ und „Doppelgriffe“ fallen.

Zwei allgemeine Bemerkungen seien der Übersicht noch vorausgeschickt.

1. Die vorgeschlagenen Modifikationen des Textes von NBA zielen auf eine noch exaktere Rekonstruktion der Gestalt, die das Violinkonzert als Vorlage für die überlieferten Transkriptionen tatsächlich hatte. Damit sind nicht notwendig die Textfassungen gegeben, die für heutige Aufführungen des Violinkonzerts als optimal betrachtet werden müßten. Bach änderte bei der Umarbeitung des Werkes zum Cembalokonzert BWV 1052 nicht nur insoweit, als es das andersartige Soloinstrument erzwang oder nahelegte, sondern er brachte auch unabhängig davon Verbesserungen an, wie er dies bei jeder neuerlichen Beschäftigung mit einem früheren Werk zu tun pflegte. Die Rückübertragung solcher Verbesserungen auf das Violinkonzert ist als Herstellung einer „Fassung letzter Hand“ sicherlich diskutabel, wenngleich sie zu einer Textgestalt führt, die für Bach selbst als Ganzes nie existiert hat.¹⁵ Auf die Möglichkeit solcher Rückübertragungen ist in der folgenden Übersicht jeweils hingewiesen.

2. Für eine Reihe von Stellen weist der Kritische Bericht von NBA unter Mitteilung der überlieferten Lesarten auf die Unsicherheit der Rekonstruktion hin; dies gilt besonders für den dritten Satz, für den größtenteils nur zwei Quellen zur Verfügung stehen. Solche Stellen werden in der vorliegenden Studie nicht erneut diskutiert, auch wenn der Verfasser zu einer anderen Lösung neigt als der Herausgeber von NBA – es sei denn, daß neue Gesichtspunkte in die Diskussion eingebracht werden können. NBA folgt im dritten Satz bei Differenzen zwischen *St* 350 und *P* 234 für die Rekonstruktion im allgemeinen der letzteren Quelle (vgl. S. 50 des Kritischen Berichtes). Damit sind für die Praxis gewiß die qualitätvolleren Lesarten verfügbar gemacht. Als Rekonstruktionsprinzip ist die Bevorzugung von *P* 234 dagegen anfechtbar, wenngleich die Wahrscheinlichkeit, daß *St* 350 die ursprüngliche Lesart bewahrt, im Einzelfall nicht leicht zu begründen ist. Generell sei aber auf die Alternativen hingewiesen, die sich aus dem Kritischen Bericht von NBA ergeben.

Mit „SV.“ ist in der folgenden Tabelle die Solovioline bezeichnet; für die übrigen Stimmen gelten die üblichen Abkürzungen.

Erster Satz

Takt Stimme Bemerkung

28–38	SV.	T. 28, 2. Note, bis T. 38, 9. Note: eine Oktave höher.
42	V. II, Va.	1. Note der Va. c' (nach BWV 146, <i>St</i> 350 und <i>P</i> 234 ante correcturam); 1. Note von V. II a' (nach BWV 146). Die Fassung von <i>St</i> 350 (f' als erste Note von V. II) ist als ein (wegen der abspringenden Dominantseptime) mißglückter, die Fassung von <i>P</i> 234 post correcturam (= NBA) als

¹⁵ Vgl. zu dieser Frage W. Pook, *Bach's E Major Violin Concerto Reconsidered*, in: *Music and Letters* 38, 1957, S. 53–65. Pook plädiert für eine Übertragung der Retuschen, die Bach im Cembalokonzert BWV 1054 anbrachte, auf das zugrunde liegende Violinkonzert BWV 1042.

Takt	Stimme	Bemerkung
		ein geglückter Versuch zu verstehen, die Einklangsparrallele zwischen SV. und V. II von T. 41 zu 42 zu vermeiden. NBA erwähnt die abweichenden Lesarten nicht. – Die Fassung von <i>P</i> 234 post correcturam (= NBA) stellt eine vom Übertragungsvorgang unabhängige Verbesserung dar, die in die Aufführungspraxis auch des Violinkonzerts übernommen werden kann.
53	V. II	4. Note <i>f'</i> (nach BWV 146 und <i>St</i> 350, mit Quintparallele zu V. I). Vgl. die Schlußbemerkung zu T. 42.
62	SV.	1. Note <i>a'</i> (nach BWV 146 und <i>St</i> 350).
82–90	SV.	Doppelgriffe auf dem 1. Sechzehntel jeder Takthälfte; die unteren Zusatztöne sind: <i>f' f' f' f' es' es' d' d' a a g g g g g g g g </i>
93	V. II, Va.	1. Note <i>e'</i> bzw. <i>g</i> (Parallelstelle zu T. 42 mit entsprechendem Quellenbefund). Vgl. die Schlußbemerkung zu T. 42.
94	SV.	Auf dem 1. Sechzehntel Doppelgriff <i>f' a'</i> .
95–99	SV.	Doppelgriffe auf dem 1. Sechzehntel jeder Takthälfte; die unteren Zusatztöne sind: <i>g' g' g' g' g' g' g' g' fis' fis' </i>
100	SV.	1.–3. und 8.–11. Sechzehntel als Doppelgriffe mit Hinzufügung der kleinen Unterterz <i>g'</i> bzw. <i>fis'</i> .
101–102	SV.	Doppelgriffe auf dem 1. Sechzehntel jeder Takthälfte; die unteren Zusatztöne sind: <i>fis' fis' c'' c'' </i>
113–115	SV.	Ohne Triller (nach BWV 146 und <i>St</i> 350); möglicherweise auch T. 108 (nach BWV 146 gegen <i>St</i> 350 und <i>P</i> 234).
122	V. I	1. Note <i>d''</i> (nach <i>St</i> 350 und <i>P</i> 234 vor der Korrektur, mit Oktavparallele zu V. II). Vgl. die Schlußbemerkung zu T. 42.
146	SV.	Am Taktanfang Doppelgriff <i>d'' f''</i> als Achtel anstelle der beiden Sechzehntel <i>d'' d''</i> .
147	V. I	Letzte Note <i>g'</i> (nach BWV 146 und <i>St</i> 350). <i>P</i> 234 ändert diesen Ton mit Rücksicht auf den stark modifizierten Solopart in <i>e'</i> (gleichzeitig aber, um keine Einklangsparrallele entstehen zu lassen, die vorletzte Note von V. II in <i>cis'</i>). Die partielle Änderung der leicht zu ermittelnden Violinkonzertlesung im Sinne von <i>P</i> 234 bleibt im Kritischen Bericht von NBA ohne Begründung.
162–165	SV.	Doppelgriffe auf dem 1. Sechzehntel jeder Takthälfte; die unteren Zusatztöne sind: <i>gis gis a a b b a a </i>
180	SV.	10. Note <i>f''</i> (nach BWV 146 und <i>St</i> 350).
181	V. II	4. Note <i>b'</i> (nach BWV 146 und <i>St</i> 350, mit Quintparallele zu V. I). Vgl. die Schlußbemerkung zu T. 42.

Der zweite Satz läßt keine weiteren Rekonstruktionsprobleme erkennen.

Dritter Satz

Takt	Stimme	Bemerkung
39-41	SV.	T. 39, 8. Note, bis T. 41, 1. Note, eine Oktave höher.
57	SV.	5. Note als Viertel (nach <i>St 350</i> und in Analogie zu den Motivenden von V. I in T. 59 und von V. II und Va. in T. 61).
116, 118	V. I, II, Va.	<i>St 350</i> hat an den Taktanfängen Viertelnoten (was in NBA nicht erwähnt ist). Dies dürfte wohl der Fassung des Violinkonzerts entsprechen, denn eine Kürzung in <i>P 234</i> (zugunsten der Vernehmbarkeit des Cembalos) ist leichter zu erklären als eine Längung in <i>St 350</i> .
155	SV.	1. Note <i>e'</i> (nach <i>St 350</i> und <i>P 234</i> ; <i>c'</i> am Taktanfang hat nur die von <i>P 234</i> abhängige, also für die Rekonstruktion irrelevante Quelle <i>St 125</i>). – Als 11. Note hat <i>St 350</i> nicht, wie im Kritischen Bericht von NBA angegeben, <i>e'</i> , sondern <i>es'</i> , was der Lesung des Violinkonzerts entsprechen dürfte; daß Bach in <i>P 234 c'</i> schrieb, ist leicht aus der veränderten Baßführung dieser Quelle (mit <i>a</i> auf dem letzten Achtel) zu erklären.
165-166	SV.	T. 165, 2. Note, bis T. 166, 1. Note, möglicherweise eine Oktave tiefer (nach <i>St 350</i>). Vgl. die Schlußbemerkung zu T. 42 des ersten Satzes.
229	SV.	1. Note in <i>St 350 g''</i> (in NBA nicht vermerkt), was der Violinkonzertfassung entsprechen dürfte. Die Reibung der Nachbartöne <i>f''</i> und <i>g''</i> in zwei Violinstimmen ist störender als der Verzicht auf die Vorhaltsauflösung in der SV.
234 ff.	SV.	Von T. 234, 4. Note, an eine Oktave höher, zumindest bis zum Ende von T. 240. Zur Fortsetzung vgl. die ausführlichen Darlegungen oben S. 14-16 und 17-19.

II. Zur Vorgeschichte

Wohl kaum ein anderes Werk Bachs ist nach seiner Qualität so unterschiedlich beurteilt worden wie das Cembalokonzert d-Moll (samt den Werken, mit denen es durch Substanzgemeinschaft verbunden ist). Robert Schumann schrieb 1839 nach dem Erscheinen der ersten Partiturausgabe des Werkes im Verlag Kistner: „Das Konzert ist der größten Meisterstücke eines, namentlich der Schluß des ersten Satzes von einem Schwung, wie er etwa Beethoven zum Schluß der ersten d-Moll-Sinfonie geglückt. Es bleibt wahr, was Zelter gesagt:

„Dieser Leipziger Kantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit.“¹⁶ Und Arnold Schering konnte 1912 von diesem Werk als von einer Komposition sprechen, „vor der sich nun bald vier Generationen bewundernd gebeugt haben“.¹⁷

Doch äußerte sich schon Hans von Bülow 1856 schroff ablehnend über das d-Moll-Cembalokonzert: „Für mich ist es vollkommene Nichtmusik. Mir ist es völlig grauenhaft.“ „Ich habe noch keine Liebe zu dem Stück, wohl aber den ehrlichen Vorsatz, dieselbe mir wecken zu lassen. Alle Musik aber, die nur zu meinem Kopfe, nicht zu Herz und Kopf gemeinsam spricht, läßt mich – kalt.“¹⁸ Zu einem ähnlich negativen Urteil gelangte später der Dresdner Musikschriftsteller Johannes Schreyer, dem das d-Moll-Konzert als ein Werk galt, „das sich weder durch Reichtum und Originalität der Gedanken, noch durch ihre Verarbeitung auszeichnet“.¹⁹ Schreyer kam von diesem Befund aus, den er u. a. durch Nachweis einer Reihe von fehlerhaften Parallelführungen und durch Beobachtungen an den Kantatentranskriptionen stützte, zu dem Ergebnis, daß weder das Cembalokonzert noch dessen Vorlage noch die Kantaten 146 und 188 von Bach stammen könnten.

Die lobenden wie auch die tadelnden Urteile sind seitdem differenzierter geworden. Und die Bach-Forschung der letzten Jahrzehnte hat zur Klärung und Würdigung der Bearbeitungsvorgänge in Bachs Werk verholfen, so daß man bei der Autorenbestimmung leichter von der Schreyerschen „Alles-oder-nichts“-Alternative loskommen konnte – ohne daß indessen über das Problem des d-Moll-Konzerts bisher das letzte Wort gesprochen worden wäre.²⁰ Immerhin ist der Umkreis des heute noch Umstrittenen sehr eingengt. Die Echtheit des Cembalokonzerts BWV 1052 bestreiten zu wollen, erschiene schon angesichts des Kompositionsmanuskripts *P 234* absurd. Auch für Zweifel an Bachs Autorschaft an den Kantaten 146 und 188 läßt die neuere Forschung kaum noch Raum.²¹ Andererseits ist es aus inneren Gründen sicher, daß J. S. Bach die Cembalotranskription *St 350* nicht verfaßt hat; den unerfahrenen Carl Philipp Emanuel Bach, von dessen Hand das überlieferte Notenmaterial stammt, auch als den Arrangeur zu betrachten, liegt nahe.

Nicht abgeschlossen ist jedoch die Diskussion um das Violinkonzert, speziell um seine Vorgeschichte und Bachs Anteil an der Komposition. Die letzten beiden Arbeiten, die das Konzert ausführlich behandelt haben, sind hierin zu unterschiedlichen Ergebnissen gekommen. Nach Ulrich Siegeles Auffassung geht das aus den verschiedenen Transkriptionen zu rekonstruierende Violin-

¹⁶ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von M. Kreisig, 5. Aufl., Leipzig 1914, Bd. I, S. 403.

¹⁷ *Beiträge zur Bachkritik*, in: BJ 1912, S. 127.

¹⁸ *Briefe*, Bd. III, hrsg. von M. v. Bülow, Leipzig 1898, S. 28, 29 (vgl. auch ebenda, S. 32, 34).

¹⁹ *Beiträge zur Bach-Kritik*, Heft 1–2, Leipzig 1911–1913; speziell zum d-Moll-Konzert Heft 2, S. 41 ff.

²⁰ Die Geschichte der Meinungen über das d-Moll-Konzert referiert übersichtlich der Forschungsbericht von Siegele, a.a.O., S. 101 ff.

²¹ Vgl. Dürr K, S. 268 und 500 ff.

konzert „auf das Violinkonzert eines unbekanntes, hinsichtlich der technischen Behandlung des konzertierenden Instrumentes unter starkem italienischem Einfluß stehenden Meisters zurück. Dieses Urbild ist ebenfalls verschollen, jedoch in den Hauptlinien erkennbar. Gegenüber der gemeinsamen Vorlage entbehrt es der kontrapunktischen Verarbeitung thematischen Materials im Satz des Ripienos. Die Umgestaltung des Urbildes zu jener Vorlage dürfte Johann Sebastian Bach zuzuschreiben sein.“²² – Wilfried Fischer hält zwar eine Vorform des Violinkonzerts nicht für ausgeschlossen. Doch erscheint ihm Siegeles These von der „Urheberschaft eines italienischen oder italienisch beeinflussten deutschen Zeitgenossen Bachs . . . nicht nur auf Grund stilistischer Kriterien, sondern vor allem aus überlieferungsgeschichtlichen Gründen²³ äußerst zweifelhaft“. Fischer resümiert: „Das d-Moll-Konzert ist also mit ziemlicher Sicherheit eine Originalkomposition Bachs.“²⁴

Wenn im folgenden die Diskussion über die Vorgeschichte des Konzerts wieder aufgenommen wird, so geschieht dies nicht, um eine der beiden zitierten Auffassungen zu untermauern. Es darf sogar daran gezweifelt werden, daß das bisher verfügbare Quellenmaterial eine Antwort auf die Frage nach dem Verfasser einer eventuellen Vorlage mit dem Wahrscheinlichkeitsgrad gestattet, den die bisherigen Darstellungen für sich in Anspruch nehmen. Als Ergebnis möchte die folgende Untersuchung vielmehr in erster Linie eine noch differenziertere Sicht des Violinkonzerts selbst in seiner mit einiger Sicherheit zu erschließenden Gestalt erbringen (und darüber hinaus vielleicht Anregung zu weiteren Fragen).

Daß das rekonstruierbare Violinkonzert in d-Moll selbst schon eine Bearbeitung sei, hat erstmals Paul Hirsch in seiner Arbeit *Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll*²⁵ behauptet. Und zwar hielt er das Violinkonzert für die Transkription eines Konzerts für Viola d'amore; für beide Werke negierte er Bachs Autorschaft. Hirschs Argumentation erhält jedoch zwei gravierende methodische Fehler. Erstens berücksichtigte er bei seinen Untersuchungen zur Vorlage zum Cembalokonzert BWV 1052 neben diesem nur die Version *St* 350, nicht aber die Kantate 146; zweitens erkannte er nicht die obere Grenze des Cembaloumfangs als Ursache für Oktavverlegungen in *P* 234 und *St* 350. So konnte er von Carl Philipp Emanuels Fassung auf eine Violinkonzertfassung schließen, die in der Behandlung der Oktavlagen so viel Unlogisches

²² A.a.O., S. 116.

²³ Im folgenden wird nur auf die stilistischen Kriterien eingegangen werden. Fischers überlieferungsgeschichtliches Argument lautet: „Es ist wohl kaum anzunehmen, daß ein solches, in seiner möglichen Urform wie in der weitergebildeten Fassung gleichermaßen bedeutendes Werk sich nicht in originaler Form, sondern nur in einer Bearbeitung Bachs erhalten haben sollte“ (a.a.O., S. 40). Schon der Hinweis auf die bekannten Umstände der handschriftlichen Vivaldi-Überlieferung dürfte genügen, um den Unsicherheitsfaktor bei einer solchen Argumentation aufzuzeigen. (Außerdem ist schwer einzusehen, warum das ja tatsächlich verlorengegangene Violinkonzert d-Moll sich als Werk eines anderen Komponisten leichter denn als Werk Bachs erhalten haben sollte.)

²⁴ A.a.O., S. 40.

²⁵ In: BJ 1929, S. 153 ff.; dazu ein Nachtrag in BJ 1930, S. 143 f.

zeigte, daß die Annahme einer Urfassung für ein Instrument mit größerem Umfang nahelag. Die in NBA durch Synopse aller Tasteninstrumentfassungen gewonnene Kenntnis der Gestalt des Violinkonzerts entzieht dieser Argumentation den Boden. Die übrigen Argumente Hirschs vermögen seine These von einem zugrunde liegenden Viola-d'amore-Konzert allein nicht zu tragen; sie darf deshalb aus der weiteren Diskussion über das d-Moll-Violinkonzert ausgeschieden werden.

Es gibt jedoch andere Anzeichen, die darauf schließen lassen, daß das Violinkonzert keine voraussetzungslose Komposition ist. Das deutlichste von ihnen – Ulrich Siegele²⁶ hat erstmals darauf aufmerksam gemacht – ist der Widerspruch zwischen Besetzung und Satzstruktur im dritten Satz. Das Ripieno besteht im ganzen Konzert aus zwei Violinen, Viola und Continuo. Im dritten Satz ist jedoch nur in etwa einem Viertel seiner Ausdehnung die 2. Violine als eigene Stimme behandelt; im übrigen ist sie (meist) mit der 1. Violine oder mit der Viola unisono geführt. Wilfried Fischer versuchte, das Gewicht dieser Beobachtung zu schmälern, indem er darauf verwies, daß die „Technik, die beiden Ripienviolinen über weite Strecken zusammenzuführen, . . . in Bachschen Kantatensätzen mehrfach vor[komme], und zwar, entsprechend dem 3. Satz des d-Moll-Konzertes, vornehmlich in ritornellartigen Takten“.²⁷ Doch scheint der Vergleich mit Kantatensätzen nicht ausreichend, um die beschriebene Widersprüchlichkeit im dritten Satz aufzulösen. Denn einmal haben die von Fischer als Beispiele angeführten Kantatensätze sehr unterschiedliche Besetzungs- und Satzstrukturen, in denen die teilweise Unisonoführung der beiden Violinen ihre jeweils eigene Begründung findet – was man vom dritten Satz des d-Moll-Konzerts nicht sagen kann. Zum anderen ist das Verfahren im dritten Satz als Zusammenführen der beiden Ripienviolinen nicht ganz vollständig beschrieben; es handelt sich vielmehr um die Aufteilung eines substantiell dreistimmigen Ripienosatzes auf vier Partiturstimmen, die auch zu Lösungen wie der des folgenden Beispiels führen kann:

²⁶ A.a.O., S. 11.

²⁷ A.a.O., S. 39.

Die Partituranordnung des Beispiels ist der Versuch einer Rekonstruktion des (durch Einbeziehung der Solovioline) vierstimmigen Satzes nach der Logik der Stimmführung; über den drei Oberstimmen ist die Instrumentierung in der uns bekannten Fassung mit vierstimmigem Ripieno angegeben, in der eine zweite Violine zu beschäftigen war. Wäre diese Stelle von Anfang an für vierstimmiges Ripieno bestimmt gewesen, so wäre kaum eine andere Partituranordnung zu erwarten als die des obigen Beispiels (wobei die Solovioline sich der 1. Ripienvioline anzuschließen hätte). Die tatsächliche Stimmenaufteilung im Violinkonzert läßt auf nachträgliche Adaption schließen, besonders wenn man noch berücksichtigt, daß an der Parallelstelle T. 229 ff. der Einsatz der 2. Violine anders behandelt ist.

Der Schluß scheint unausweichlich, daß der dritte Satz des Violinkonzerts auf eine frühere Fassung zurückgeht, deren Ripieno dreistimmig war (Violine, Viola, Baß); und in der Tat lassen sich auch die Partien, in denen die 2. Vio-

line selbständig geführt ist, ohne größere Schwierigkeiten auf eine dreistimmige Fassung zurückführen.

Während Ulrich Siegele seine These vom Bearbeitungscharakter des Violinkonzerts für den dritten Satz anhand der Ripienobesetzung belegt, begründet er seine Übertragung des Ergebnisses auf das ganze Konzert für den ersten Satz nur schwach, für den zweiten Satz gar nicht. Nun darf aber nicht vorausgesetzt werden, daß ein als Transkription entstandenes Konzert Bachs Satz für Satz auf eine und dieselbe Vorlage zurückgeht (vgl. BWV 1044 und 1056). Eine genaue Untersuchung jedes Satzes ist deshalb nötig. Dabei zeigt sich, daß die drei Sätze des Konzerts sich in ihrer Satzstruktur charakteristisch voneinander unterscheiden.

Der erste Satz weist von sich aus keineswegs unmittelbar auf eine Vorform mit dreistimmigem Ripieno hin. Lediglich in 16 von insgesamt 191 Takten ist der Ripienosatz bei Unisonoführung der beiden Violinen dreistimmig (T. 13 bis 18, 20–21, 39, 104–109, 133). Hier liegt quantitativ ein wesentlich anderes Verhältnis vor als im dritten Satz.²⁸ Der dritte Satz kann mit einer dreistimmigen Ripienobesetzung ohne wesentlichen Substanzverlust dargestellt werden; mit dem ersten Satz, so wie er uns vorliegt, ist dies unmöglich.

Nun gibt es freilich im ersten Satz ein andersartiges Indiz dafür, daß die zu rekonstruierende Violinkonzertfassung nicht die ursprüngliche ist, und zwar die auffallend häufigen unkorrekten Parallelführungen. Es handelt sich im einzelnen um folgende Stellen:

- T. 28, 30, 32: Oktave zwischen SV. und V. I auf dem 3. Sechzehntel parallel erreicht (Parallelstelle: T. 122, 124, 126);
- T. 33: Oktavparallele zwischen SV. und V. II vom 10. zum 11. Sechzehntel (Parallelstelle: T. 127);
- T. 34, 35, 36: Oktavparallele zwischen SV. und Va. vom 14. zum 15. Sechzehntel (Parallelstelle: T. 128, 129, 130);
- T. 41–42: Einklangspannelle zwischen SV. und V. II (Parallelstelle: T. 92 bis 93; in BWV 1052 emendiert);
- T. 53: Quintparallele zwischen V. I und V. II vom 4. zum 5. Achtel (Parallelstelle: T. 181; in BWV 1052 emendiert);
- T. 96: Einklang zwischen SV. und V. II auf dem 13. Sechzehntel parallel erreicht;
- T. 121: Einklang zwischen SV. und V. II auf dem 7. Sechzehntel parallel erreicht;
- T. 121–122: Oktavparallele zwischen V. I und V. II (in BWV 1052 emendiert);
- T. 174, 176, 178, 179: Quintparallele zwischen SV. und Va. vom 12. zum 13. Sechzehntel.

²⁸ In ähnlichem Umfang sind die beiden Ripienviolinen im ersten Satz von Bachs E-Dur-Violinkonzert unisono geführt (T. 31–33, 49–51, 53–56, 72, 75, 83–92).

Es sind neun substantiell verschiedene Fälle, die zusammen mit ihren Wiederholungen nicht weniger als 25 „verbotene“ Parallelen ergeben. Johannes Schreyer, der diese Parallelen größtenteils auch im Cembalokonzert hätte finden können, hat sich hier einiges entgehen lassen, was ihn in seinem abfälligen Urteil über das Konzert hätte bestätigen können. Es wäre jedoch falsch, aus dem Beobachteten unmittelbar eine abwertende Beurteilung herzuleiten; man muß vielmehr diese satztechnischen Details im Kontext des ganzen Satzes sehen. Dabei ist zu berücksichtigen, daß an sieben der neun aufgezählten Parallelführungen die Solovioline beteiligt ist und daß die Unkorrektheiten sich in denjenigen Partien häufen, in denen zur figurierten Solovioline ein vollstimmiger und mit Ritornellmotiven durchsetzter Ripienosatz hinzutritt (insbesondere T. 28 ff.). Betrachtet man den Stimmenverband an diesen Stellen im ganzen, so bemerkt man, daß die Parallelen nicht etwa die exponiertesten Erscheinungen eines insgesamt mangelhaften Satzes sind. Überall zeigt sich eine motivisch wie kontrapunktisch gehaltvolle und fesselnde Arbeit. Daß der Komponist dieses Stückes nicht imstande gewesen wäre, einen parallelenfreien fünfstimmigen Satz zu schreiben, ist kaum denkbar. Die Irregularitäten sind vielmehr darauf zurückzuführen, daß die bewegte und vielfach in Akkordbrechungen verlaufende Führung der Solovioline für Mittelstimmen mit motivischer Substanz eigentlich keinen Raum mehr bot, das heißt aber: daß sie in ihrer ursprünglichen Konzeption nicht in Zusammenhang mit der vorliegenden Streicherbegleitung gedacht war, daß also die drei oberen Stimmen des Ripienos zumindest in der vorliegenden Fassung Ergebnis eines Bearbeitungsvorganges sind. Eine Betrachtung der Solostellen des ersten Satzes unter dieser Voraussetzung läßt die Qualität der Lösung der gestellten Aufgabe erkennen und erklärt zugleich den pausen- und synkopenreichen Ripienosatz und manche Inkonsequenzen im Motivischen, die bei Simultanerfindung unwahrscheinlich wären. Dem Bearbeiter war kontrapunktische Korrektheit nicht gleichgültig. Er gab sie aber dort auf, wo sie sich nicht mit dem Bemühen um motivische Durcharbeitung vereinbaren ließ.

Aus dem Angeführten ergibt sich für die Bearbeitungshypothese, die Siegele für den ersten Satz lediglich aus dem Gegensatz zwischen einem „bachischen“ Ripieno und einem „unbachischen“ Solopart ableitete, ein weiterer Beleg – wie wir meinen, der eigentlich beweiskräftige, da er nicht von personalstilistischen Voraussetzungen abhängig ist, die ihrerseits erst zu prüfen wären.

Wir kehren nun zur Frage der Stimmenzahl des Ripienos im ersten Satz zurück. Aus den Solostellen können wir sie nicht erschließen, da wir für sie eine tiefgreifende Neufassung annehmen müssen. Weiterführen kann jedoch eine Betrachtung der Ritornellabschnitte. Das Ritornell erklingt im ganzen fünfmal, davon zweimal (am Anfang und am Schluß) im Unisono aller Instrumente. Von den mehrstimmigen Ritornellabschnitten ist derjenige in T. 13 ff. dreistimmig (Unisono der Violinen); T. 56 ff. und T. 104 ff. sind vierstimmig. Die beiden vierstimmigen Ritornelle gleichen einander in der Führung dreier Stimmen. Die vierte Stimme (in T. 56 ff. erst der Baß, dann die Viola; in T. 104 ff.

die Viola) ist jeweils verschieden und erweckt beide Male den Eindruck eines füllenden Zusatzes. Der gleichlautende dreistimmige Kernsatz ist derselbe wie im dreistimmigen Ritornell T. 13 ff. Hält man diese Beobachtung mit den bisherigen Feststellungen zusammen, so ergibt sich eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch der erste Satz die Bearbeitung einer Vorlage mit dreistimmigem Ripieno ist. Spuren einer ursprünglichen Dreistimmigkeit sind zwar – infolge der vermutlich einschneidenden Umgestaltung – nur noch an wenigen Stellen sichtbar, aber im Zusammenhang mit den am dritten Satz gemachten Beobachtungen sehr wohl in der beschriebenen Richtung deutbar. Von den Anzeichen, die in den Ecksätzen auf Bearbeitung einer Vorlage deuteten, findet sich im zweiten Satz keines wieder.²⁹ Eine Umformung, bei der – wie es für weite Strecken des ersten Satzes wahrscheinlich ist – zu einem vorhandenen Gerüst von Solovioline und Baß die oberen Ripienstimmen hinzukomponiert wurden, ist angesichts der strengen melodischen Durchorganisation der Violine I des Ripienos kaum denkbar; auch weist die harmonische Struktur des Ripienosatzes darauf hin, daß er von Anfang an vierstimmig konzipiert wurde.³⁰

Nicht auszuschließen ist, daß die Stimme der Solovioline bereits einen Bearbeitungsprozeß durchlaufen hat, etwa in der Art dessen, der von ihr zum Cembalodiskant von BWV 1052 weiterführt. Und für den ganzen Satz liegt eine radikale Neuformung auf Grund eines aus einer älteren Version übernommenen Baßmodells im Bereich des Möglichen. In der uns vorliegenden Gestalt zeigt der Satz aber keine Brüche, die zur Erklärung durch einen Bearbeitungsvorgang auffordern. Wir müssen deshalb damit rechnen, daß der zweite Satz in der rekonstruierbaren Fassung eine Originalkomposition ist. Betrachten wir ihn als solche, dann bleibt die Frage, ob hier ein unverändert übernommener Bestandteil der Urform vorliegt oder ein im Zuge der Bearbeitung neukomponierter Satz. Aus stilistischen Erwägungen ist das zweite wahrscheinlicher. Denn das, was im ersten Satz erst durch die Bearbeitung erreicht wurde, nämlich Gleichrangigkeit und Integration von Solo und Ripieno, ist dem zweiten Satz von seiner Anlage her eigen.

Als Ergebnis der vorangehenden Untersuchungen, bei denen ohne irgendwelche Hypothesen über die Verfasserschaft argumentiert wurde, ist festzuhalten: Die Außensätze des d-Moll-Konzerts sind höchstwahrscheinlich Bearbeitungen, deren Vorlagen dreistimmige Ripienobesetzungen hatten. Im ersten Satz ist in den Solopartien (die mehr als drei Viertel des Gesamtumfangs

²⁹ Man könnte analog zu unserer Argumentation im ersten Satz auf die Einklangsparellenen zwischen der Solovioline und der 1. Violine des Ripienos in T. 46 und 72 als auf Anzeichen eines Bearbeitungsvorganges hinweisen. Doch findet man Entsprechendes z. B. auch in T. 118 f., 120 f. und 123 f. des ersten Satzes des a-Moll-Violinkonzerts. Das vereinzelte Vorkommen eines solchen Zusammengehens von Solo und Ripieno deutet also nicht zwingend auf eine Bearbeitung.

³⁰ Damit kann allerdings nicht gegen die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der drei Sätze argumentiert werden. In Vivaldis Violinkonzerten wechselt zuweilen dreistimmiges Ripieno in den Außensätzen mit stärkerer Streicherteilung im Mittelsatz ab.

ausmachen) das Ripieno neu bearbeitet, wobei die motivische Arbeit den Übergang zum vierstimmigen Ripieno veranlaßt haben dürfte. Der dritte Satz ist im Ripieno größtenteils der Substanz nach dreistimmig und folgt insofern offenbar der Vorlage. Die Notierung einer 2. Ripienvioline geschah wohl primär, um die Besetzungseinheitlichkeit mit dem ersten Satz zu wahren, und wurde auf kurze Strecken zur Erweiterung auf substantielle Vierstimmigkeit genutzt. Der zweite Satz zeigt in seiner Faktur keine Merkmale, die durch einen Bearbeitungsvorgang erklärt werden müßten. Er gehört stilistisch eher mit der bearbeiteten als mit der ursprünglichen Gestalt der Außensätze zusammen.³¹

Abschließend ist noch das Verfasserproblem zu erörtern. Dabei scheint eine Vorbemerkung zur Frage der „Beweislast“ angebracht. Wenn Wilfried Fischer in bezug auf die Autorschaft unseres Konzerts argumentiert, es gehe nicht an, „einem unter dem Namen Bachs überlieferten Werke deswegen die Authentizität abzusprechen, weil es innerhalb der bekannten Kompositionen Bachs eine Sonderstellung einnehmen würde“,³² so ist damit der Sachverhalt der Autorenüberlieferung ungenau dargestellt. Überliefert ist das d-Moll-Violinkonzert weder mit noch ohne Bachs Namen, sondern gar nicht. Falls dem Cembalokonzert BWV 1052 und den übrigen Transkriptionen eine fremde Komposition zugrunde lag, dann braucht ihr Verfasser in den Bearbeitungen ebensowenig genannt zu sein, wie es beispielsweise in der Überlieferung von Bachs Konzert für vier Cembali nach Vivaldi geschehen ist (das noch von Forkel für eine Originalkomposition gehalten wurde) oder in den Klavier-sonaten nach Reinkens *Hortus musicus* (die sogar Spitta noch im ersten Band seiner Bach-Monographie als Originalkompositionen besprach). Noch weniger ist mit der Angabe eines fremden Komponisten zu rechnen, falls nur die Vorlage der Vorlage nicht von Bach stammt. Es geht also, genaugenommen, nicht darum, ob das Violinkonzert d-Moll (oder seine Vorlage) Bach abzusprechen, sondern ob es ihm zuzuschreiben ist.

Für das Violinkonzert in der unmittelbar rekonstruierbaren, das heißt der bearbeiteten Fassung, hat sich in der neueren Literatur die Auffassung durchgesetzt, daß es sich um ein Werk Bachs handelt.³³ Da wir uns dieser Auffassung anschließen, bedarf diese Frage wohl nur kurzer Erörterung.

³¹ Mit der Darstellung der Bearbeitungsfrage durch Siegele stimmt die vorliegende Untersuchung im Ergebnis für die Außensätze überein; abweichend ist die Argumentation für den ersten und das Ergebnis für den zweiten Satz.

³² A.a.O., S. 39.

³³ Außer den Arbeiten von Siegele und Fischer sind hier noch zu nennen: A. Dürr, *Zur Echtheitsfrage bei J. S. Bach*, in: *Musica VII*, 1953, S. 296; R. Stephan, *Die Wandlung der Konzertform bei Bach*, in: *Mf VI*, 1953, S. 141; L. Hoffmann-Erbrecht, *Das Klavierkonzert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* (Gedenkschrift Leo Schrade), Erste Folge, Bern und München 1973, S. 748. In diesen Arbeiten wird die Autorschaft Bachs für das Cembalokonzert BWV 1052 ohne Differenzierung zwischen den Bearbeitungsstufen vertreten.

Zunächst kann die äußerliche Tatsache, daß Bach in drei späteren Werken (die wohl von ihm veranlaßte Transkription Carl Philipp Emanuels ungerechnet) auf dieses Werk zurückgriff, als Indiz für Bachs Autorschaft gewertet werden; eine derartig intensive Aneignung eines fremden Werkes ist sonst bei Bach nicht nachzuweisen. – Entscheidend für die Beurteilung muß dennoch die innere Wahrscheinlichkeit sein.

Am leichtesten greifbar wird uns der Anteil des Bearbeiters im Ripieno des ersten Satzes. Ulrich Siegele Urteil, daß „die darin zu findende kontrapunktische Verarbeitung thematischen Materials . . . mit Nachdruck auf unseren Meister hin[weist]“,³⁴ ist überzeugend. Dieses Argument für Bach kann konkretisiert werden durch den Hinweis auf das Violinkonzert E-Dur, in dessen erstem Satz gleichfalls auf weite Strecken motivisch ungebundene Violinpassagen mit Verarbeitung von Ritornellmotiven im Ripieno unterlegt werden. Man könnte sogar an zeitlich benachbarte Entstehung beider Werke denken und vermuten, daß Bach die beschriebene Technik erst an einer Bearbeitung erprobt hat, um sie dann auf ein originales Werk zu übertragen.

Den langsamen Satz – gleichviel, ob man ihn für eine Originalkomposition oder für eine Bearbeitung hält – als eine Komposition Bachs gelten zu lassen, fällt nicht schwer angesichts seiner kompositionstechnischen und expressiven Qualität, außerdem auf Grund der schon oben festgestellten Gleichrangigkeit und Integration von Solovioline und Ripieno. Das Prinzip der von einem Baßmodell ausgehenden Formung stellt den Satz in die Nachbarschaft der Mittelsätze der Violinkonzerte E-Dur und a-Moll.

Im dritten Satz sind substantielle Änderungen gegenüber der vermuteten Urfassung nur an denjenigen Stellen auszumachen, an denen die 2. Violine selbständig geführt ist. Dies kommt, wie im ersten Satz, ausschließlich in Soloabschnitten vor; die Verselbständigung der 2. Violine schafft dabei teilweise die Möglichkeit akkordischer Begleitung (T. 50ff., 80f., 187ff.), teilweise gestattet sie – wenn auch in geringerem Maße als im ersten Satz – eine stärkere motivische Durchgestaltung des Ripienos (T. 22f., 138ff., 218ff., 230ff.). Die erkennbaren Bearbeitungszutaten sprechen demnach auch hier für die Autorschaft Bachs.

Wenn das Violinkonzert d-Moll eine Bearbeitung Bachs ist, war dann die zugrunde liegende Urfassung ein fremdes oder bereits ein Bachsches Werk?

Da wir im Adagio keine vorangegangene Urfassung mit hinreichender Wahrscheinlichkeit vermuten konnten, ist diese Frage sinnvoll nur in bezug auf die Ecksätze zu stellen. Für den ersten Satz hat Ulrich Siegele mit Recht darauf hingewiesen, daß die Behandlung der Solovioline wesentlich von derjenigen abweicht, die wir aus Bachs Werken kennen. Stünde als Ausgangston der großen Sequenz in T. 250ff. des dritten Satzes a''' fest, so gälte mit Sicherheit dieses Argument in gleichem Maße auch für diesen Satz. Außerdem sind im dritten Satz die Bariolage-Partien mit zwei leeren Saiten (T. 86ff., 96ff.) sowie die ausgedehnten Arpeggiopartien für Bach ungewöhnlich.

³⁴ A.a.O., S. 11.

Ein weiteres Argument gegen Bachs Autorschaft ist die Behandlung der Konzertform in den Außensätzen. Sie ist charakterisiert durch die im Vergleich zu den Ritornellabschnitten außergewöhnlich große Ausdehnung der Solo-Episoden, die – höchstwahrscheinlich – beziehungslos oder doch zumindest beziehungsarm neben der Ritornellmotivik standen. Sowohl die beiden in der originalen Besetzung überlieferten Violinkonzerte Bachs als auch das aus dem Cembalokonzert BWV 1056 rekonstruierbare g-Moll-Violinkonzert unterscheiden sich in dieser Hinsicht signifikant von der Urform des d-Moll-Konzerts.

Wilfried Fischer hat zu bedenken gegeben, daß es methodisch anfechtbar sei, selbst gravierende stilistische Unterschiede zu den gesicherten Werken Bachs als hinlänglichen Gegenbeweis gegen Bachs Autorschaft zu bewerten. „Im Falle der Violinkonzerte würde man damit stillschweigend voraussetzen, daß auch die verschollenen Werke dieser Gattung sich stilistisch kaum oder nur unwesentlich von den überlieferten unterschieden haben könnten, eine Entwicklung also von vornherein ausgeschlossen sei.“³⁵ Die stark italienisch beeinflusste, ungewöhnlich virtuose Violinbehandlung hält Fischer im Gegensatz zu Siegele in einer Komposition Bachs für denkbar, wenn man sie nur genügend früh datiert, nämlich in die Weimarer Zeit.

Diese Argumentation ist grundsätzlich anzuerkennen, doch stößt der Versuch einer konkreten Einordnung des d-Moll-Konzerts in die Weimarer Zeit Bachs auf Schwierigkeiten, wenn man neuere Forschungsergebnisse zur Chronologie von Bachs Konzertschaffen berücksichtigt. Man wird mit der Datierung eines Bachschen Violinkonzerts kaum hinter die Zeit zurückgehen können, in der die erste intensive Beschäftigung Bachs mit der italienischen Solokonzertform (dabei besonders mit dem 1712 oder 1713 erschienenen Opus 3 von Vivaldi) anzusetzen ist, und das ist etwa 1714.³⁶ Zu dieser Zeit aber war höchstwahrscheinlich schon das Brandenburgische Konzert Nr. 1 (in seiner Urform) entstanden, und kaum erheblich später sind die Brandenburgischen Konzerte Nr. 3 und Nr. 6 zu datieren. Diese Werke zeigen keine Anzeichen tastenden Beginns, sondern sind bereits vollgültige Zeugnisse von Bachs Meisterschaft in der Konzertkomposition. Die später, nach dem Beginn der Vivaldi-Rezeption, entstandenen Konzerte Nr. 2, 4 und 5 erwecken den Eindruck einer eher zögernden Übernahme der italienischen Solokonzertform mit deutlich erkennbarem Streben nach Integration des neuen Einflusses in die deutsche Tradition.³⁷ Es ist schwer zu sagen, wo das d-Moll-Konzert in seiner

³⁵ A.a.O., S. 39.

³⁶ Vgl. hierzu und zum Folgenden M. Geck, *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*, in: *Mf* XXIII, 1970, S. 139ff., sowie die dort genannte Literatur.

³⁷ Vgl. dazu H. Besslers Charakterisierung des in den Brandenburgischen Konzerten zurückgelegten Entwicklungsweges im *Krit. Bericht* zu *NBA* VII/2, S. 24ff. Auch nachdem Besslers absolute Chronologie durch neuere Forschungen überholt ist, dürften seine relative Chronologie und die Grundzüge seiner Deutung des konzerttypologischen Wandels Gültigkeit behalten.

Urform in diesem Entwicklungsgang seinen Platz haben sollte. Im Detail lassen sich gewiß Beziehungen zwischen ihm und der frühen Gruppe der Brandenburgischen Konzerte aufweisen: so das „Sekundwiderschlag“-Motiv, aus dem das Solothema des dritten Satzes gebildet ist und das in der Thematik der Brandenburgischen Konzerte Nr. 1, 3 und 6 eine wichtige Rolle spielt; ferner den Aufbau des Ritornells des ersten Satzes aus wenigen kurzen Grundmotiven, der eine Entsprechung am Anfang des 3. Brandenburgischen Konzertes findet. Trotz dieser Einzelzüge dürften, im ganzen gesehen, die Argumente, die gegen Bach als Komponisten der Urform sprechen, das stärkere Gewicht haben.

Ein Unsicherheitsmoment wird aber in bezug auf Bachs Autorschaft bestehen bleiben, solange wir nicht – was mit fortschreitender Erschließung der Bibliotheksbestände immer unwahrscheinlicher wird – die Urfassung in eigener Überlieferung kennenlernen. Besäßen wir einmal dieses Konzert, so wüßten wir – was auch immer uns die Quelle über die Gestalt und den Komponisten sagen würde – beträchtlich mehr über den Vorgang von Bachs Auseinandersetzung mit dem italienischen Solokonzert, der „Leitform der hochbarocken Instrumentalmusik“.³⁸

Wäre es nur darum gegangen, in der Frage der Vorgeschichte des d-Moll-Konzerts zu einem fest umrissenen Ergebnis zu kommen, so wären unsere Bemühungen von geringem Erfolg gewesen. Denn wir haben die Urform des Werkes nicht in allen Zügen erkennen und das Erkannte nicht mit Sicherheit einordnen können.

Aber der Versuch, das Konzert in der uns bekannten Fassung für die Urform transparent zu machen, ist an sich schon sinnvoll, weil er gleichbedeutend ist mit dem Bemühen, das Gegebene möglichst genau in seiner Eigenart zu erfassen. Diese Eigenart stellt sich dar als ein wohl einmaliger Sonderfall in Bachs Auseinandersetzung mit der durch violinistische Virtuosität und starke formale Kontraste gekennzeichneten italienischen Konzertform Vivaldischer Prägung. Diese Auseinandersetzung hat im d-Moll-Konzert ihre deutlich erkennbaren Spuren hinterlassen. Die Elemente des italienischen Konzerttypus und die Gestaltungsweisen, die Bach aus der deutschen Tradition zugewachsen waren, nämlich Polyphonie und Formung eines Satzes aus einem einheitlichen Impuls heraus: diese beiden Stilkomponenten, die in den mit Sicherheit originären Violinkonzerten Bachs völlig integriert sind, stehen im d-Moll-Konzert (besonders im ersten Satz) als zwei unterscheidbare Schichten neben- oder besser übereinander (was die Eruiierung der Vorgeschichte erst ermöglicht).

Bach hat das Violinkonzert trotz dieser stilistischen Gespaltenheit offensichtlich als vollgültiges Werk anerkannt. Andernfalls hätte er es kaum in den 1730er Jahren in einem neuen Umarbeitungsprozeß zum Cembalokonzert weiter-

³⁸ W. Fischer, *Instrumentalmusik von 1600–1750*, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von G. Adler, 2. Aufl., Berlin 1930, S. 558.

gebildet und es dabei zum Eröffnungsstück einer Werkreihe gemacht, als deren Vorlagen sich dann so gewichtige Kompositionen wie die drei anderen Violinkonzerte, zwei Oboenkonzerte und das 4. Brandenburgische Konzert anschließen.

Heute und weiterhin wird freilich das d-Moll-Konzert in der Beliebtheit bei Ausführenden und Publikum aller Voraussicht nach hinter den „klassischen“ Schwesterwerken in E-Dur und a-Moll zurückstehen müssen. Daß wir hier neben den beiden altberühmten Konzerten ein weiteres bedeutendes Violinkonzert Bachs in einer in allem Wesentlichen gesicherten Fassung besitzen (vom g-Moll-Konzert kennen wir leider den ursprünglichen Mittelsatz nicht) – dies zu würdigen wird der Musikpraxis schon dadurch schwer gemacht, daß die zahlreichen in Umlauf befindlichen (teilweise irreführend sich als Rekonstruktionen ausgebenden) Konzertadaptionen auch methodisch sauber durchgeführte Rekonstruktionen mit zu diskreditieren drohen; außerdem wohl auch dadurch, daß das d-Moll-Konzert auf Grund der Überlieferungslage auf die Kanonisierung durch eine BWV-Nummer verzichten muß.

Wer sich als Ausführender dennoch diesem Konzert zuwendet, der wird Verständnis für seine Eigenart kaum besser erwerben und erwecken können als durch das Bemühen, in der Gestalt des Werkes seine Geschichte zu erkennen und sie – auf wie verborgene Weise auch immer – zu einem Faktor seiner Interpretation zu machen.