

Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll.

Von Dr. Paul Hirsch (München).

Über die noch sehr dunkle Entstehung des d-moll-Konzertes für Cembalo ergaben sich gelegentlich des Versuches einer Neubearbeitung für Violine einige Anhaltspunkte¹⁾. Aus gleich zu besprechenden Gründen sei im folgenden unter „Johann Sebastian Bachs Cembalobearbeitung“ nur die von Rust als zweite Bearbeitung bezeichnete verstanden, welche bekanntlich in zwei ein wenig von einander abweichenden Fassungen erhalten ist. Die bisher als erste Bearbeitung bezeichnete soll dagegen im folgenden „die andere Bearbeitung“ und ihr Hersteller „der andere Cembalobearbeiter“ genannt werden. Damit soll es nicht als unmöglich hingestellt sein, daß auch dies Joh. Seb. Bach war. Doch ist das Gegenteil viel wahrscheinlicher, wie schon von Aber ausgesprochen²⁾.

Daß die Vorlage ein Violinkonzert war, hat Rust erkannt³⁾. Auf Grund der Tatsache, daß die andere Cembalobearbeitung offenbar viel weniger stark bearbeitet ist als die von Joh. Seb. Bach sowie die Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal“, wurde bisher in der Literatur angenommen, daß die Kantate sowie die „zweite“ Bearbeitung nach der „ersten“ gemacht seien. Dagegen spricht, daß, wenn auch diese meist violinmäßiger ist als jene, an manchen Stellen das Umgekehrte der Fall ist, z. B. im Takt I 75. Schon dieses würde am zwanglosesten durch die Annahme zu erklären sein, daß beide Bearbeitungen unabhängig von einander entstanden sind.

1) Niedergeschrieben und hier veröffentlicht wurden diese auf Grund einer Anregung, die der Verf. Herrn Professor Albert Schweitzer verdankt.

2) Adolf Aber, Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten. Bach-Jahrbuch 1913 (10. Jahrgang) S. 13 ff. Auf den dortigen, überzeugend bewiesenen Aussagen fußt vorliegende Arbeit. Ausnahmen werden ausdrücklich erwähnt.

3) Wilh. Rust, Vorwort zur Bach-Ausgabe XVII, S. XIV.

Daß die andere Bearbeitung von Joh. Seb. Bach sein soll, ist eigentlich nur von Ruff behauptet worden. Es fällt auf, daß er sie auf dem Titelblatt als Original bezeichnete¹⁾. Statt dessen wäre „Fassung“ das gegebene Wort gewesen. Denn Ruff wußte, daß das Konzert eine Bearbeitung, also kein Original ist. Psychologisch könnte die Wortverwechslung als Niederschlag einer unterbewußten Stellungnahme gegenüber erwarteter Opposition gegen Ruffs Behauptungen gedeutet werden. Diese Behauptungen waren: die Fassung stammt von Joh. Seb. Bach und die erhaltene Niederschrift davon ist autograph²⁾.

Daß die Niederschrift nicht von J. S. Bachs Hand ist, darf man aber glauben³⁾. Und inhaltlich hat die Fassung vielen Bachkennern Anlaß zu Bedenken gegeben. Schweizer spricht von geradezu unglaublicher Flüchtigkeit und Nachlässigkeit der Bearbeitung⁴⁾. Die Bemerkung bezieht sich nur auf die andere Bearbeitung des d-moll-Konzertes. Damit wird der Unterschied dieses Werkes von J. S. Bachs Schaffen betont, dessen besondere Sorgfalt oft hervorgehoben wird, so besonders auch seiner Bearbeitung des d-moll-Konzertes⁵⁾. Weitere Argumente gegen die Annahme, die andere Cembalobearbeitung stamme von J. S. Bach, sind nachstehend unter 1. ausgeführt.

Mit Sicherheit kann zwischen dieser und den Bearbeitungen von J. S. Bach nur der Zusammenhang als bestehend angenommen werden, daß alle auf das gleiche Original zurückzuführen sind. Da sie aber sämtlich Bearbeitungen eines Violinkonzertes sind und da das Original, wie im folgenden gezeigt wird, kein Violinkonzert war, ist es sehr wahrscheinlich, daß den J. S. Bachschen Cembalobearbeitungen und der anderen ein und dieselbe Violinbearbeitung des Konzertes als Vorlage diente. Alles andere ist Vermutung. Es ist nicht einmal wahrscheinlich, daß J. S. Bach die andere

1) Bach-Ausgabe XVII, S. 273.

2) Ebenda, S. XXII.

3) *N. a. D.*, S. 16. — Die Handschrift der anderen Bearbeitung konnte Verf. vorliegender Arbeit nicht einsehen.

4) Albert Schweizer, *J. S. Bach*, S. 382. Siehe besonders auch dort, Fußnote 44.

5) *W. Ruff*, *N. a. D.*, S. XIV. *Ph. Spitta*, *J. S. Bach*, II 619.

Cembalobearbeitung überhaupt gekannt hat. Trifft dies zu, so dürfte auch der andere Cembalobearbeiter die Fassung von J. S. Bach nicht gekannt haben. Daß die andere Cembalobearbeitung die ältere sein soll, ist zum mindesten unbewiesen und geradezu unwahrscheinlich, falls sie von Carl Phil. Emanuel Bach stammt, wie Aber vermutet¹⁾.

Nach Spitta hat Bach in der in Berlin aufbewahrten autographen Partitur der sieben Klavierkonzerte diese in seiner späteren Lebenszeit gesammelt und der letzten Feile unterworfen²⁾. Dagegen bekunden nach Ruffs Ansicht die ebenfalls in Berlin aufbewahrten Stimmen in der Regel die letzte Feile des Meisters und sind deshalb der Gesamtausgabe zugrunde gelegt worden³⁾.

Gewissenhafte Prüfung der Handschriften ergab, daß die Partitur und nur diese ohne Zweifel ein Joh. Seb. Bachsches Autograph ist⁴⁾. Das Heft besteht aus vier Papierlagen, deren jede sieben Bogen enthält. Das Papier der ersten, dritten und vierten Lage ist gleicher Herkunft, sein Wasserzeichen ist bei Spitta abgebildet⁵⁾. Da das Heft wohl für die Partitur zusammengenäht wurde, ist deren Niederschrift um 1737 zu vermuten⁵⁾. Die zweite Lage enthält eine andere Papierorte; Wasserzeichen ist auf der einen Bogenhälfte ein Doppeladler mit Krone, auf der anderen ein in doppelten, geraden Linien gezogenes N mit etwas horizontal Erstrecktem darunter — auf manchen Bogen darüber, der Stempel mit diesem Zeichen wurde also auf die einzelnen Bogen verschieden aufgebracht. Die letzten drei Blätter des Heftes sind weggeschnitten, waren aber vorher rastriert, wohl für das auf der letzten, der 106. Seite des Autographs begonnene Konzert. In dem ganzen Heft wurden zwei verschiedene Rastrale verwandt, und zwar während des Schreibens; denn S. 73 zeigt das Autograph zwischen zwei Konzerten einen größeren, nicht rastrierten Zwischenraum. Die Paginierung stammt von fremder Hand⁴⁾.

Die Stimmen zeigen zweierlei Handschrift. Ihre Zusammengehörigkeit wird dadurch verbürgt, daß auf der Stimme der ersten Violine beide Handschriften vorkommen: Ihre ersten acht Zeilen sowie die fünfte Seite sind von der gleichen Hand geschrieben wie die Solostimme, das Übrige der Violino 1^o-Stimme zeigt die gleiche Schrift wie die anderen Begleitstimmen. Letztere ist ungelent und von J. S. Bachs Schrift weit verschieden. Da-

1) A. a. D., S. 16, S. 30.

2) Ph. Spitta, J. S. Bach, Bd. II, S. 619.

3) Bach-Ausgabe Bd. 17, S. XVI.

4) Die schwierige Feststellung der Handschriften hat der Verf. der gütigen Hilfe des Herrn Professor Johannes Wolf zu verdanken.

5) Spitta, Bach II, 818.

gegen ist die Schrift der Cembalo-Stimme gewandt und der Bachs sehr ähnlich doch, von ihr noch hinlänglich unterschieden, daß eine Verwechslung ausgeschlossen ist. Es ist auch nicht Anna Magdalenas Schrift. Schon Kressschmar hat die Stimmen als nicht autograph bezeichnet¹⁾. Daß sie aber aus J. S. Bachs Zeit und aus seinem Hause stammen, zeigen die verwendeten Rastrale: In der continuo-Stimme mußte den ursprünglich vorgesehenen Zeilen eine hinzugefügt werden. Sie ist, abweichend von den anderen, mit einem Rastral liniert, das auch zu Seite 39 und wie in folgenden der autographen Partitur diente. Außerdem ist das für die Cembalo-Stimme, sowie die der ersten Violine benutzte Rastral auf einer Reihe einwandfreier Urkunden mit Sicherheit wiederzuerkennen, z. B. im kleinen und im großen Klavierbüchlein²⁾. Nach Spitta sind die Stimmen in der Zeit 1727—1736 geschrieben³⁾.

Aus Spittas oben zitierter Bemerkung könnte geschlossen werden, daß er die Partitur der sieben Klavierkonzerte als eine Art Reinschrift ansah. Jedenfalls zeigt schon eine flüchtige Betrachtung, daß sie im Gegenteil eine Kladde war⁴⁾. Das beweist die flüchtige Schrift, zwingend aber die vielen Korrekturen. Diese gehen im d-moll-Konzert meist von einer der anderen Bearbeitung ähnlichen Gestalt aus, so bei den Violinstimmen in I 182. Ganz zu Beginn des Taktes I 166 hat sich Bach ganz klein die Noten f' und h' notiert (vielleicht auch gis im unteren System, welches dann aber überdeckt wurde), offenbar ganz vorläufig und nur für sich selbst, um sich die in seiner Vorlage nicht angegebene Ausföhrung des Arpeggio überlegen zu können. Wiederholte Korrekturen zeigt der erste Soloeinsatz, I 7—11; daß Bach während der ersten Niederschrift dieser Takte im wesentlichen ihre spätere Form erfand, ergibt sich daraus, daß er die spätere Wiederkehr, I 22 usw., von Anfang an, ohne Korrekturen, in der gebliebenen Form hinschrieb. Noch klarer zeigt sich das nämliche im Schlußsatz. Dort schrieb er im Basssystem in III 13 zunächst eine Viertelsnote d und zwei Viertelspausen in kräftigen Zügen hin und fügte nach einer oder einigen Minuten Nachdenkens die bekannte mittlere

1) Bach-Ausgabe Bd. 44 (Handschriftenband) S. XIX, Nr. 23.

2) Bach-Ausgabe Bd. 44, Bl. 18, 49, 50. (Alle in natürlicher Größe). Ferner u. a. in P 141 durchgehends, P 180 (h-moll-Messe) S. 151—153, P 226, I. Bogen, P 271, S. 96—99.

3) Spitta, Bach, II 617, Fußnote 4.

4) Bach-Ausgabe Bd. 44, Bl. 83. (Um etwa $\frac{1}{6}$ verkleinert).

und untere Stimme des Soloeinsatzes hinzu. Bereits den übernächsten Takte hat er von Anfang an dreistimmig geschrieben, ebenso alle folgenden ähnlichen Stellen. Daraus ergibt sich, daß Bach während der Niederschrift des Taktes III 13 in die Partitur diese wichtigen Stimmen des Soloeinsatzes konzipiert hat. Wir sehen ihn geradezu an der Arbeit. Und erkennen die Partitur als Konzeptheft.

Zahlreiche von Bach in die Partitur gemachte Nachträge passen mehr in den Part eines begleitenden als in den eines konzertierenden Cembali. Das läßt die Vermutung zu, Bach habe mindestens bei den letzten Ausführungen des d-moll-Konzertes kein zweites Cembalo zugezogen. Das Gegenteil hat Rust für das A-dur-Konzert nachgewiesen¹⁾, aber wohl gemerkt, nur für dieses, streng genommen nur für eine Aufführung desselben.

Zu den Nachträgen dieser Art, übrigens als Korrektur sehr deutlich zu erkennen, gehören die mit den Geigen gehenden Cembalostimmen in I 134 und 135, die das zwei Takte lang ausgehaltene b ersetzen. Dieses b ist in der alten Solostimme mit einem *tr* versehen, wie es Aber fordert. Im übrigen ist dieser ausgehaltene Ton die Ausdrucksweise eines Streichinstruments, damals ganz gebräuchlich und hier sehr wirkungsvoll angewandt.

Die Partitur diente zum Herausschreiben von Stimmen. Bei den Stimmen des A-dur-Konzertes ist die unmittelbare Abschrift aus der autographen Partitur ersichtlich. Diese ist auf den besagtem Konzerte angehörenden Seiten 56 und 57, ferner auf ihrer ersten Seite beschmutzt mit querlaufenden Spuren frisch linierten Notenpapiers, welches noch feucht mit der Partitur in Berührung gekommen sein muß. Diese Spuren zeigen unter sich genau übereinstimmendes Rastral. Und genau das gleiche Rastral zeigen die autographen Stimmen der beiden Violinen, der Viola und des Continuo eben zu dem A-dur-Konzerte²⁾.

Ein weniger drastischer Beweis für die unmittelbare Abschrift findet sich in den Stimmen des d-moll-Konzertes. In den drei letzten Achteln von I 112 und dem folgenden hat Bach die beiden Mittelstimmen des Cembali nachträglich zugefügt, und zwar mit so dünnen Linien, wie sie sonst in der ganzen Partitur des Konzertes

1) Bach-Ausgabe Bd. 9, S. XVII, oben.

2) Unter diesen ist nur die Continuo-Stimme in ähnlicher Weise durch Spuren von Liniensystemen beschmutzt. Ihre Linien sind also vermutlich die in die Partitur abgedruckten.

nicht nochmal vorkommen. Von diesen beiden Stimmen ist die untere frei sichtbar, die obere: es'' es'' d'' / d'' aber derart zwischen die Geschriebenen versteckt, daß sie beim Abschreiben leicht zunächst übersehen werden konnte. In der sonst sauber geschriebenen Stimme sind tatsächlich mindestens die ersten dieser Noten nachträglich dazwischengeschrieben.

Der Abschreiber hat die Solostimme in spieltechnischer Richtung durchgearbeitet und war bemüht im Sinne Bachs Verbesserungen und Verzierungen, teilweise solche virtuoser Art, anzubringen. Den Bass des Soloparts in I 105¹⁾ konnte er vielleicht nicht lesen und hat ihn daraufhin nach eigenem Ermessen hingeschrieben.

Schon Ruff hat das Partiturheft mit anderen Worten als Kladder bezeichnet²⁾. Bei den anderen sechs Konzerten ist er auch der Partitur gefolgt, nur nicht beim d-moll-Konzert. Vom Mittelsatz hat er die authentische Fassung im Anhang nachgetragen³⁾, für die anderen Sätze aber nur eine Auswahl von Abweichungen angegeben⁴⁾. Einige andere sind:

J. S. Bach hat I 18 im oberen System des Soloparts die Achtel des ersten und dritten Viertels mit Punkten, die des zweiten und vierten Viertels mit Bindebogen versehen⁵⁾.

III 29 Der Lauf im Cembalo-Bass fehlt.

III 43/44 Solostimme:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

III 212 Cembalo Oberstimme unison mit Violino 1^o.

Sie mögen zeigen, daß die Veröffentlichung des vollständigen Textes der Partitur eine Lücke ausfüllen würde.

Aber erwähnt, daß auf der aus Bachs Haus stammenden Solostimme ursprünglich C. Ph. C. Bach als Autor des Konz-

1) Bach-Ausgabe Bd. 44, Bl. 83.

2) Bach-Ausgabe Bd. 17, S. XIX, oben.

3) Ebenda Bd. 17, S. 291 ff.

4) Ebenda S. XVI.

5) Dies hat Busoni in seiner freien Bearbeitung ahnend richtig gestellt.

zertes angegeben war. Dies ist, übrigens auf allen Stimmen, erst in späterer Zeit dazugefügt worden¹⁾. Ruzt durfte daher wohl darüber schweigen.

Die Frage, wie der Schreiber dieser Hinzufügung zu der Ansicht kam, das Konzert sei von C. Ph. E. Bach, ist zwanglos durch die Annahme zu erklären, daß er von der anderen Bearbeitung des Konzertes sowie von deren Herstellung seitens Ph. E. Bach Kenntniss hatte und deshalb irrtümlich auch die erste von J. S. Bach jenem zuschrieb, genau umgekehrt wie es in späterer Zeit geschah. Durch diese Annahme wäre ein Ring von Hypothesen geschlossen, die dadurch, daß sie alle an den Urkunden beobachteten Merkwürdigkeiten plausibel erklären, in ihrer Gesamtheit erhöhten Anspruch auf Wahrscheinlichkeit haben, solange an ihnen keine inneren Widersprüche nachgewiesen werden und keine gegenteilige und ebenfalls plausible Erklärung jener Merkwürdigkeiten angegebeu wird.

Die andere Cembalobearbeitung scheint an dem Violinkonzert so wenig geändert zu haben, daß sie kaum mehr als Bearbeitung, sondern fast richtiger als Abschrift bezeichnet werden könnte. Die nachfolgend ausgeführten Argumente stützen sich nur auf den Solopart. Der Bearbeiter, der diesen bei Übertragung auf ein anderes Instrument so wenig geändert hat, dürfte die für die nämlichen Instrumente wie vorher bestimmten Ripienparte kaum verändert, vielleicht notengetreu abgeschrieben haben.

Gerade weil die andere Cembalobearbeitung so wenig in die Vorlage eingegriffen hat, gestattet sie, über diese sehr bestimmte Aussagen zu machen.

1.

Im Takt I 79 notiert J. S. Bachs Cembalobearbeitung und ebenso die Kantate das zweite, vierte und die folgenden geradzahligcn Sechzehntel e'', genau wie in den vorhergehenden Takten und dem nachfolgenden. Vergleicht man damit die andere Cembalobearbeitung, so erscheint J. S. Bachs Fassung zweifellos als die „richtige“. Die andere ist also fehlerhaft; derart, daß die Bearbeitung schon wegen dieser Stelle kaum von Johann Se-

¹⁾ Auch die Feststellung dieser Handschriften hat der Verf. der Hilfe des Herrn Professor Johannes Wolf zu verdanken.

bastian stammen könnte. Der Fehler verstößt gegen die Konsequenz der Stelle und gegen einen besonderen Effekt des Streichinstruments. Im Original kann der Fehler nicht gestanden haben, denn dieses zeichnet sich gerade durch einfache, geradlinige Führung aus und ist von einem Instrumentalvirtuosen geschrieben. Möglich wäre, daß die Vorlage, an dieser Stelle wohl schlecht leserlich, vielleicht abgekürzt geschrieben, vom anderen Cembalobearbeiter fehlerhaft gelesen wurde, von J. S. Bach aber richtig. Es gibt aber noch die andere Möglichkeit, daß der Fehler schon in der Vorlage steckte und von J. S. Bach richtiggestellt, vom anderen Bearbeiter aber mit abgeschrieben wurde. Dann ist der Fehler auf die eben beschriebene Art in die Vorlage gekommen, und diese war nicht das Original.

Für die zweite dieser beiden Möglichkeiten spricht nun der übernächste Takt, I 81. Dort enthält J. S. Bachs Bearbeitung den gleichen Fehler wie die andere, wenn man das Original so (oder eine Oktav tiefer) vermutet.

Takte I 79—81:

The image shows two systems of musical notation. The first system contains measures 79 and 80, and the second system contains measures 81 and 82. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notation is highly complex, featuring many accidentals and dense chordal structures. A small '1)' is written at the end of the second system.

Dies wäre in dem als Vorlage für die Cembalobearbeitungen dienenden Violinkonzert etwa zu der in der anderen Cembalobearbeitung erhaltenen Form korrumpiert worden. Wäre das vermutete Original J. S. Bach vorgelegen, so hätte er kaum in der ersten Hälfte von I 81 das e'' der geradzahligen Sechzehntel in f'' verwandelt. So aber hat er zwar im Takte 79 den Fehler verbessert und damit unbewußt das Original wieder hergestellt. Im Takte I 81 konnte ihm aber die entsprechende Lösung nicht einfallen, weil dies erfordert hätte, die bisher zweistimmigen Akkorde plötzlich dreistimmig zu machen, da die Außenstimmen d' und f''

1) Über die Spielbarkeit dieser Fassung siehe später, unter 6.

zu wichtig waren, um aufgegeben zu werden. Plötzlich zu dreistimmigen Akkorden übergehen, das tat der Autor des Konzertes „gelegentlich“, nicht aber J. S. Bach. Denn für diesen hätte das den Eintritt einer Stimme bedeutet, wäre es ein Ereignis gewesen, etwas, das er nicht von ungefähr hinzuschreiben pflegte. Noch ein anderes kam hinzu. Mit der Einführung einer zwischen den Außenstimmen d' und i'' liegenden Mittelstimme wäre diese Stelle nicht mehr gut auf der Violine zu spielen gewesen. Bach scheint aber merkwürdigerweise bei dieser strengen Art von Cembalobearbeitungen ein Violinkonzert immer noch gerne als Violinkonzert behandelt zu haben¹⁾.

2.

Daß die Vorlage des d-moll-Konzertes nicht original war, ist im vorstehenden nicht bewiesen, aber wahrscheinlich gemacht. Grund genug dafür, daß man nur mehr diese Vorlage, nicht aber das Original als Violinkonzert ansprechen darf. — Für welches Instrument war das Original?

Man betrachte die Fortschreitungsintervalle der Solostimme. Dabei sollen die mit Hilfe leerer Saiten spielbaren Fortschreitungsintervalle außer Betracht bleiben, ebenso diejenigen, wo mit dem Wechsel des Tones auch ein Bogenwechsel anzunehmen ist und wo die durch Überspringen zwischenliegender Saiten entstehende kleine Pause nicht stört. Die übrigbleibenden Fortschreitungsintervalle sind sämtlich kleiner als eine Oktav. Mit einer Ausnahme im Takt III 158. Doch gibt es für diese Stelle verschiedene Erklärungs-möglichkeiten. Der Takt könnte z. B. vom Violinbearbeiter verändert worden sein; im Original hätte dann das dritte Sechzehntel es'' und das fünfte i'' gelautet, wie im vorhergehenden Takt. Scheidet man daher auch diese Stelle aus der Betrachtung aus, so ergibt sich: Nie muß eine Oktave oder ein größeres Intervall auf benachbarten Saiten gegriffen werden. Das weist auf ein Instrument hin, wo man das nicht kann.

Weiter betrachte man sämtliche Doppelgriffe des Konzertes, wieder unter Auscheidung der mit Hilfe leerer Saiten greifbaren. Beide schnellen Sätze enthalten zahlreiche Doppelgriffe, besonders

1) Vgl. die Schlußbemerkungen.

in solchen Passagen, wo eine zweistimmige Melodie in Achteln fortschreitet und zwischen je zwei dieser Achtel ein nicht zur Melodie gehöriges einstimmiges Sechzehntel eingeschoben ist, so daß solche Figuren entstehen:  usw. Die eingeschobenen Sechzehntel sind oft mehrere Takte lang ein und derselbe Ton, beim Streichinstrument vermutlich eine leere Saite. Nun geht die Größe dieser Doppelgriffintervalle selten über eine Sext und niemals über eine Septime hinaus. — Sollte ein wirkliches Violinkonzert unter so vielen Doppelgriffen keine Oktaven enthalten? Gerade den beschriebenen Passagen würde es naheliegen, Oktaven in Gegenbewegung zu erreichen und ebenso wieder zu verlassen. Das weist auf ein Instrument hin, das Oktaven nicht auf benachbarten Saiten zu greifen gestattet.

Hält man diese Überlegungen für beweisend, so sind die Violine und die heutige Viola, aber nur diese beiden, als Soloinstrumente des Originals ausgeschlossen. Doch ist diese bisherige Beweisführung nicht so zwingend, wie sie zunächst den Anschein hat, da in damaligen Violinkonzerten Oktavengriffe längst nicht so gebräuchlich waren wie später.

3.

Bei der Bearbeitung seiner eigenen Violinkonzerte für Cembalo hat J. S. Bach nie ganze Stellen um eine Oktav nach oben oder unten verlegt. Wo er Passagen klaviermäßiger gestaltet hat, ist — außer der Transposition im ganzen — nie ein Bestreben zu erkennen, die Stelle höher oder tiefer zu legen. Im Gegensatz dazu fallen im d-moll-Konzert viele Stellen auf, die in den verschiedenen Bearbeitungen verschieden hoch liegen. Und noch auffälliger sind die Übergangsstellen, wo die Solostimme um eine Oktav nach oben oder unten springt. Diese Sprünge sind Spuren der Bearbeitung. Und zwar nicht der Cembalobearbeitung, da der Umfang dieses Instrumentes den der Geige nach unten übertrifft, nach oben erreicht. Also Spuren der Violinbearbeitung. An der Sorglosigkeit, mit der die Oktavsprünge in der anderen Cembalobearbeitung angebracht sind, ist wieder der Violinbearbeiter zu erkennen. Daß J. S. Bach in seinem Partiturfonzept an den

Oktavsprünge viel geändert hat, zeigt, daß er mit den akzeptierten Lösungen immer noch nicht zufrieden war, daß es sich um Fragen handelte, die Kompromisse erforderten. Zufall ist ausgeschlossen, die Sprünge heischen nach einer Erklärung. Folgende ist zwanglos:

Das Original war für ein anderes Soloinstrument geschrieben. Die Vorlage J. S. Bachs und des anderen Cembalobearbeiters war eine Bearbeitung für Violine. Letzterer hat die Sprünge wie alles übrige einfach von dieser Vorlage abgeschrieben. Für die Violinbearbeitung war die Tonart vorgeschrieben, weil durch die Orgelpunkte I 62—68, I 70—81, I 146—161, III 86—92, III 96—101 die leeren Saiten bestimmt waren. Das heißt: In welcher Tonart das Original auch gestanden haben mag, die Violinbearbeitung mußte es nach d-moll transponieren. Sie war daher auf die Oktavsprünge angewiesen, als einziges Mittel, um die tiefen Töne auf der Violine spielbar zu machen.

Einen auffälligen Sprung aufwärts macht die andere Cembalobearbeitung nach dem fünften Sechzehntel von I 35, vermutlich nur, um das tiefe f im Takte I 36 auf der Violine spielbar zu machen. Von dieser unpassenden Stelle verlegte J. S. Bach den Sprung in seiner Cembalobearbeitung in den Takt I 38. Die Fassung der Kantate enthält in den Takten I 28 bis einschließlich I 39 keine Oktavsprünge, man darf sie daher dort als originalgemäß vermuten. Daraus ergibt sich übrigens, daß beim Tutti des Taktes I 39 im Original das Soloinstrument als Bassinstrument fungierte, was deshalb nicht unwahrscheinlich ist, weil hier die Stimme der Ripienviolinen durch keine Orchesterstimme in der unteren Oktave verdoppelt ist.

Einen nicht minder auffälligen Oktavsprung abwärts enthält die andere Cembalobearbeitung im Takt I 140 nach dem ersten Sechzehntel. In J. S. Bachs Bearbeitungen ist dieser Sprung durch Niederlegung des Vorhergehenden vermutlich originalgemäß beseitigt. Auch dieser Sprung ist durch die von der Violine verlangte Höherlegung der Takte I 136—139 erklärt.

Ebensolche Spuren der Violinbearbeitung zeigt die Passage I 144—161 in der anderen Cembalobearbeitung. Der Oktavsprung aufwärts nach dem dritten Viertel des Taktes I 156 und die Höherlegung des Folgenden ist erforderlich gewesen, um Takt I 161 für

Violine spielbar zu machen. Die Tieferlegung in J. S. Bachs Fassungen dürfte auch hier Wiederherstellung bedeuten, die hohe Lage in der anderen Cembalofassung ist sehr unwahrscheinlich originalgemäß. Takte I 161 würde zum Beweise genügen, daß das Original nicht für Violine war, sondern für ein tiefer reichendes Instrument. Besonders leicht spielt sich die Stelle auf der Viola d'amore, auf der bei der auch sonst nicht unwahrscheinlichen scordatura



alle übermäßigen Quartan der Takte I 160 und 161 mit einem Finger zu greifen sind¹⁾).

Die letzten beiden Sechzehntel von I 165 hat wohl der Violinbearbeiter um eine Oktav hinaufverlegt, weil er das nachfolgende gis absteigend erreichen wollte, die ganze folgende Passage aber für Violine höher gelegt werden mußte. Diese vermutete Verlegung ist auch von J. S. Bach bei seinen Bearbeitungen beibehalten worden.

Anderer Oktavsprünge, wie der zu Anfang des Taktes III 237, sind nicht aus einem Bedürfnis der Violinbearbeitung zu erklären, doch sind die Motive der letzteren weniger wichtig.

Dagegen erfordert die Schlüssigkeit der aus den Oktavsprüngen gezogenen Folgerungen, daß sich eine plausible Form des Konzertes für Viola d'amore angeben läßt, in welcher die Sprünge fehlen. Wie ein Versuch zeigt, ist dies durchaus möglich. Die Lösung ist nicht eindeutig bestimmt. Das ist zur Beweisführung aber entbehrlich. Diese erfordert die Möglichkeit, aber nicht die Eindeutigkeit der Lösung.

Danach beweisen die Oktavsprünge fast zwingend, daß das Original für ein tiefer reichendes Instrument als die Violine war.

Der zweite Soloeinsatz, I 22, darf nach seiner Lage gegenüber den Ripienstimmen bei Bach originalgemäß vermutet werden. Dies vorausgesetzt, dürfte im Original das zweite Sechzehntel von I 25e" und das folgende eine Oktav höher als bei Bach gelautet haben. Hier läge also ein Oktavsprung

1) Vgl. den Anfang von 5 und Fußnote 1) von Seite 166.

abwärts der alten Violinbearbeitung vor. Aber ein mit meisterhafter Sorgfalt gemachter. Vielleicht vom Komponisten selbst. Dieser würde dann die Violinbearbeitung begonnen, ihre Fertigstellung aber, von einem der aller-nächsten Takte an, einem Gehilfen übertragen haben.

4.

Den gegen die Violine als ursprüngliches Soloinstrument sprechenden Argumenten sei noch der Hinweis auf die in der anderen Cembalobearbeitung „Arpeggio“ überschriebenen Stelle I 166—171 beigelegt, deren dortige Darstellung es wahrscheinlich macht, daß die Violinbearbeitung sie unverändert aus dem Original übernommen hat, die Sorge für die Ausführbarkeit dem Spieler überlassend. Der Harpeggiendiskant ist bei allen Bearbeitungen J. S. Bachs sowie des anderen gleich geblieben und darf daher ebenso im Original vermutet werden. Für den Harpeggienbaß gilt nahezu das gleiche. Ohne Veränderung der Außenstimmen ist die Stelle aber fast unmöglich auf der Violine als Harpeggio unterzubringen¹⁾. Auf einem tiefer reichenden Instrument dagegen ohne weiteres.

Die gleiche Stelle weist schon durch ihre Stimmzahl auf ein Instrument hin, daß mehr Saiten als die Violine hat. Der Schluß ist nicht zwingend, wird aber durch die ähnlichen Stellen III 138 bis 149 und III 262—271 gestützt.

Beweiskräftiger sind die im Mittelsaß vorkommenden Akkorde, Takte II 52 und II 75²⁾. Auf der Violine sind diese Akkorde nicht spielbar. Auf der Viola d'amore ist aber der erste Akkord wörtlich wie in der anderen Cembalobearbeitung spielbar, der zweite in der als originalgemäß vermutbaren Form $g\ d' g' b' d'' g''$. Diese beiden Akkorde greifen zu können, erfordert ein in engeren Intervallen als Quinten gestimmtes und beim letzten Akkord ein mindestens sechssaitiges Instrument. Also eine Violine. Und wie ein Versuch zeigt, eine Armvioline; auf Krieviolen würden die Töne zu entfernt liegen, um sie gleichzeitig greifen zu können. Scheidet man die

¹⁾ Die Violinbearbeitung des Konzertes von Hob. Reiß (1917) hat die Außenstimmen aufgegeben.

²⁾ Daß diese Akkorde von J. S. Bach bei der Bearbeitung für Cembalo in gebrochene Läufe verwandelt sind, entspricht dessen Gewohnheit bei Cembalobearbeitung seiner eigenen Violinkonzerte.

nach der Beweisführung zwar möglichen älteren Violentarten, wie die Altviola, welche zu Bachs Zeit schon veraltet waren, als aus geschichtlichen Gründen sehr unwahrscheinlich aus, so bleibt die Viola d'amore das einzig in Betracht kommende Soloinstrument des Originales.

5.

Auf ein Instrument der Violenfamilie weisen auch die vielen in dem d-moll-Konzert vorkommenden Quartetten hin, die mit einem Finger auf benachbarten Saiten von Violon zu greifen sind¹⁾. Ferner lassen sich zahlreiche Stellen wegen der größeren Saitenzahl und der kleineren Intervalle zwischen benachbarten Saiten einer Viola d'amore auf dieser besser ausführen als auf der Violine.

Die Takte I 109—112 lauteten im Original vielleicht so wie in der anderen Cembalobearbeitung mit der Änderung, daß Takt I 111 und die ersten fünf Achtel von I 112 eine Oktav tiefer lagen. Diese Stelle ist nun ebenfalls violinwidrig. Der Viola d'amore dagegen ist sie durchaus gemäß; und sehr gut lassen sich auf ihr im zweiten, dritten und vierten Viertel von I 111 sowie im ersten von I 112 je die drei ersten Zweiunddreißigstel auf drei verschiedenen Saiten spielen. Effekte der letztgenannten Art ergeben sich zahlreich, wenn man den Solopart auf der Viola d'amore spielt. In III 235—239, viertelweise zusammengebunden, ist in jedem Viertel das erste Sechzehntel auf einer Saite, die drei anderen auf der nächst höheren Saite zu spielen. Derart liegt die Stelle für die linke Hand auf der Viola d'amore bequemer als auf der Geige.

6.

Die auf der Viola d'amore arpeggio spielbaren Stellen sind so zahlreich, daß sie einen großen Teil des Soloparts ausmachen. Deutet schon dies auf ein Violininstrument hin, so ist beweisend, daß viele dieser Stellen auf der Violine nicht arpeggio gespielt werden können. So die Stellen I 28—36 und I 122—130, wo, das erste Sechzehntel jedes Viertels mit den drei letzten des vorher-

¹⁾ Der heutige Streicher hat bei dieser Vorstellung Hemmungen. Auf seinem Instrument ist eine instinktive Abneigung gegen das Greifen von Quinten technisch sehr wohl begründet. Hat man aber ein Instrument mit Bündeln in der Hand, so fehlt jede Veranlassung zu solchen Hemmungen; man hat daher Grund sich auch in der Vorstellung davon frei zu machen.

gehenden Viertels zusammengebunden, auf der Viola d'amore ein Arpeggio über vier Saiten entsteht, nicht aber auf der Violine. Andere Stellen mag ein Virtuose mittels Überstreckungen arpeggiot spielbar machen, wie I 54, viertelweise zusammengebunden, auf der Violine ist dies ausgeschlossen.

Während I 62 und 63, sowie I 70 und 71 auf jedem Streichinstrument auf zwei Saiten zu spielen sind, gestattet die Viola d'amore die fortsetzenden Takte I 64—68 und I 72—80 auf drei, I 81 gar auf vier Saiten zu spielen¹⁾. Dabei bildet den als Orgelpunkt liegenden Ton in jedem Falle eine leere Saite. Solches ist auf keiner Art von Violine bei dieser Stelle möglich. Und auf der Gambe nur mit einer unwahrscheinlichen Überstreckung bei den großen Serten. Mit irgendeiner außergewöhnlichen scordatura kann die Gambe die Stelle wegen deren großem Gesamtumfang nicht beikommen. Somit ist die Stelle nur auf Braccioviolen leicht als Arpeggio über drei bzw. vier Saiten zu spielen, von denen aus bereits genannten geschichtlichen Gründen wohl nur die Viola d'amore in Betracht kommt.

Diese Stellen legen den obersten Teil der scordatura fest: d' a' e' h oder b. Da die sechste Saite wegen anderer Stellen wieder d sein dürfte, sind zwei D-Saiten vorhanden. Diese beiden wurden möglicherweise in den großen Orgelpunkten auf diesem Tone wenigstens gelegentlich abwechselungsweise benützt. Der Violinbearbeiter, der ja nur eine D-Saite zur Verfügung hatte, mußte diese Stellen ändern, so daß in den übriggebliebenen Urkunden die Spuren davon verwischt sein müssen. Indirekte Spuren sind aber vielleicht die Oktavsprünge in I 152, letztes Viertel, und umgekehrt I 156, letztes Viertel. Abwechselnde Benützung der beiden D-Saiten ergäbe für Takt I 161 die mögliche Form des Originals:



durchwegs über drei Saiten zu spielen, wie die ganze Stelle.

¹⁾ Die als originalgemäÙ vermutete Form der Takte I 79—81 ist oben in Noten angegeben, siehe S. 160.

Die Takte III 201—208 sind nur durch die Schreibung in der alten Solostimme problematisch geworden. Im Original dürften sie genau wie bei Bach geschrieben gewesen sein, d. h. viertelweise zusammengebunden und das erste Sechzehntel jedes Viertels verdoppelt¹⁾.

Im vorstehenden dürfte glaubhaft bewiesen sein, daß das Original des *d-moll*-Konzertes für ein Instrument vom Violentyp als Soloinstrument geschrieben war, sehr wahrscheinlich für Viola *d'amore*. Wahrscheinlich war das Instrument mit Bündeln versehen und wurde mit italienischem, d. h. mechanisch gespanntem Bogen gestrichen. Für die Bündel sprechen die vielen Quartett²⁾, sowie manche Stellen, besonders in den Arpeggiokadenz, z. B. I 166 ff., die ohne Bündel kaum zu greifen wären. Für den italienischen Bogen spricht, daß von der Möglichkeit des schlaffen Bogens, mehrstimmige Akkorde auszuhalten, kein Gebrauch gemacht ist, daß die doch überwiegenden einstimmigen Passagen leichter mit mechanisch gespannten Bogen zu spielen sind, und daß mit diesem leichter gegen die Tonstärke des Tutti aufzukommen ist. Denn wenn man auch letzteres als durchwegs nur solistisch besetzt annimmt, bleibt doch zu bedenken, daß eine Viola *d'amore* nicht die Tonstärke einer Violine hat. Die *scordatura*: A, d, f oder g, b oder h, e', a', d'', wie überhaupt die Behauptung, das Instrument sei siebensaitig gewesen, sind nur Vermutungen.

Die mannigfachen Mängel der anderen Cembalobearbeitung sind vermutlich gelegentlich der Violinbearbeitung in das Konzert hineingekommen. Dafür sprechen auch die am Anfang und Ende des Taktes III 38 in der anderen Cembalobearbeitung stehenden, bei J. S. Bach aber fehlenden Bindebogen. Diese verständnislose Hinzufügung ist eher einem Violinbearbeiter als einem Cembalo-

1) An dieser Stelle mögen sich die Aliquotsaiten der Viola *d'amore* stark bemerkbar gemacht haben.

Beim modernen Flügel bildet das Pedal eine Art von Ersatz für die Aliquotsaiten. Konsequenter Pedalgebrauch nur zu diesem Zwecke könnte zu einer nur beim *d-moll*-Konzert anwendbaren, aber hier besonders wirkungsvollen Praxis führen.

2) Vgl. die Fußnote S. 166.

bearbeiter zuzutrauen. Bei jemand, der sich mit der Partitur oder dem Continuo des Werkes beschäftigt hat, wär der Einfall unverständlich. Vielleicht könnte man hieraus vermuten, der Violinbearbeiter habe das Original in Form von Stimmen, nicht einer Partitur, als Vorlage gehabt.

Für die Flüchtigkeit, mit der die Violinbearbeitung gemacht wurde, spricht noch folgendes: Das dritte Viertel in I 66 ist vom Violinbearbeiter fehlerhafterweise dem ersten gleich gemacht. Denn abgesehen davon, daß die Fassung der J. S. Bachschen Cembalobearbeitung, gleichlautend mit derjenigen der Kantate, offenbar wertvoller ist, zeigt auch der Vergleich mit I 74 der anderen Cembalobearbeitung, daß diese in I 66 vermutlich einfach fehlerhaft ist.

Auch mit den technischen Möglichkeiten der Violine scheint der Violinbearbeiter nicht sehr vertraut gewesen zu sein. Das erste und neunte Sechzehntel in I 67 und 68 notierte er a statt dem a' des Originals, ebenso an den gleichen Stellen der Takte I 75 und 76 e' statt e''. Von gleicher Art sind die Oktavversetzungen des dritten Sechzehntels von I 116, sowie des zweiten und vierten von I 117. Der Bearbeiter glaubte wohl diese Noten von den „synonymen“ der Umgebung unterscheiden zu müssen. Die differenzierende Wirkung des Saitenwechsels scheint ihm unbekannt gewesen zu sein, Verständnis für die Möglichkeiten der Viola d'amore kann also bei ihm nicht erwartet werden. Man könnte meinen, diese Änderungen habe überhaupt nicht ein Geiger gemacht; mit der Möglichkeit, daß sie vom anderen Cembalobearbeiter getroffen wurden, ist daher immerhin zu rechnen, solange man diesen nicht kennt.

Wofür J. S. Bach seine Vorlage gehalten haben mag, läßt sich nur vermuten. Seine Cembalobearbeitung ist in Anbetracht ihrer sorgfältigen Ausführung noch auffallend violinmässig. Die rechte Hand verläßt das Gebiet der Geigentöne nur ausnahmsweise; die durch solches Verlassen gegebenen Möglichkeiten, beispielsweise bei Beseitigung der peinlichen Oktavsprünge, bleiben meist ungenutzt. Man meint ein Bestreben zu erkennen, das Werk auch in seiner Cembalobearbeitung immer noch als Violinkonzert zu behandeln, wie überhaupt eine Absicht, schonend zu arbeiten, die Eigenart des Werkes zu konservieren. Wenn dies zutrifft, dann ist die Komposition für Bach nie etwas anderes als ein

Violinkonzert gewesen¹⁾. Da er jedenfalls die Fehler seiner Vorlage gesehen hat, wird er sie für die korrumpierte Abschrift eines Violinkonzertes gehalten haben.

Die üblichen Antworten auf die Frage, warum Bach das d-moll-Konzert für Cembalo bearbeitet haben mag, scheinen mindestens das eine nicht genügend zu begründen: daß Bach auch den Mittelsatz auf das dafür so ungeeignete Cembalo übertragen hat²⁾. Man scheint annehmen zu müssen, daß Bach das Bedürfnis hatte, das liebgewonnene Konzert, mit seinem Mittelsatz, wieder einmal aufzuführen in einer Zeit, wo ihm kein geeigneter Geiger zur Verfügung stand, daß er im Mittelsatz das Surrogat in Kauf nahm und aus dem Cembalo mit dessen Mitteln herausholte, was möglich war.

Über die Urheberschaft des Originals läßt sich nach wie vor nur Negatives aussagen. Daß es kaum von J. S. Bach sein kann, hat Aber gezeigt³⁾.

Das Anfangstutti zeigt den Ausdruck gewaltsamer Eigenwilligkeit. Das darauffolgende Solo ist in den Geigen mit Achteln von zarter, fast schwärmerischer Innigkeit begleitet. Die planmäßige Anlage dieses Gegensatzes ist erkennbar, ja sie verrät Routine. Dieses Wort wird hier ohne geringschätziges Nebenbedeutung gebraucht, es soll sagen: Der Autor hat vermutlich schon Duzende ähnlicher Werke geschrieben, und es ist ihm geläufig, wie eine beabsichtigte Wirkung sicher zu erreichen ist. Bei J. S. Bach freilich findet sich nichts dergleichen. Eine weitere diesem fremde Eigentümlichkeit liegt darin, daß die Solostimme an dem aufgezeigten Stimmungsumschwung beim ersten Soloeinsatz, wie überhaupt in den schnellen Sätzen des Konzertes an der Erzeugung der Grundaffekte, unbeteiligt ist. Diese werden vom Orchester getragen. Die Solostimme entwickelt konzertierende Pracht, verbleibt aber in küh-

¹⁾ Die hier herangezogene Eigenschaft der Cembalobearbeitung fehlt der Kantate. Doch kann die tiefe Lage der Orgelstimme von dem Bedürfnis veranlaßt sein, den hinzugefügten Vokal- und Instrumentalstimmen auszuweichen. Daher scheint es gefährlich aus der Kantate Schlüsse zu ziehen.

²⁾ Diese Frage hat auch Rob. Reiz beschäftigt. Vorwort zu seiner Violinbearbeitung, a. a. D., S. 1.

³⁾ A. a. D., S. 19—26 und 30.

ler Ruhe, der monarchischen Stellung des Solisten entsprechend. Im Mittelsatz ist es anders.

Die Steigerung I 28—38, die I 122—132 eine Quart höher wiederholt wird, ist folgendermaßen aufgebaut. Der Grundton der Harmonie springt in Quart, meist reinen Quart. Zunächst erfolgt der Quartsprung taktweise, zu Anfang jedes Taktes, sechs Takte lang. Vom folgenden Takte, I 34, an erfolgt der Quartsprung alle halben Takte, drei Takte lang, dann, als Krönung der Steigerung, viertelweise, $1\frac{1}{2}$ Takte lang. Die Steigerung erfolgt also in drei Stufen, die wie arithmetisch konstruiert sind; jede Stufe enthält sechs Schritte des Grundtones. Weiter beachte man, wo in die Quartschritte Schritte anderer Intervalle eingeschaltet sind: Das erstemal zu Beginn der zweiten Stufe, wo der Grundton um eine übermäßige Quart fortschreitet, zum zweiten Male findet sich eine ähnliche harmonische Würze zu Beginn der dritten Stufe, I 37, allerdings erst beim zweiten Viertel. Alle anderen Schritte erfolgen in reinen Quart, Schritte alterierter Quart betonen den Beginn einer neuen Stufe. Ferner ist die genannte Passage durch die ganze erste Stufe hindurch von dem ersten Takt des Anfangstutts in den Violinen begleitet. Mit Beginn der zweiten Stufe ändert sich die Begleitung plötzlich vollkommen und bleibt die zweite Stufe hindurch gleich. In der dritten Stufe ist sie wiederum anders. Also auch in der Begleitung beabsichtigte Scheidung der Stufen. Wirkungsvolleres als diese Steigerung ist kaum zu denken. Ihre meisterhafte Anlage verrät wieder Routine.

Während die originalen Solopassagen flüssig sind und den Solisten vorwärts drängen, sind die von Bach hinzugefügten Figuren kantig und veranlassen den Spieler zum Verweilen.

Im vorstehenden sind eine Reihe von Eigentümlichkeiten beschrieben, von denen jede einzelne, insofern man sie als erwiesen ansieht, genügen würde, Johann Sebastian Bach als Autor des d-moll-Konzertes auszuschließen. Was die Beziehungen zwischen Solo und Tutti betrifft, wurde bereits auf die Vorliebe für Stimmungsmalerei im Tutti und die stimmungsmäßige Neutralität des Solopartes hingewiesen. An den Tutti ist der Solist wie die anderen beteiligt, sein Part ist den Ripienstimmen dabei gleichgeordnet. I 104 bringt der Solist imitierend das um einen halben Takt ver-

schobene Anfangsthema des Satzes, genau wie es I 56 die zweite Geige bringt. Die Stellen sind wesentlich gleich, nur daß der Solopart mit der zweiten Geige die Rollen getauscht hat und die Viola mit dem Bass. Da die Viola d'amore einen größeren Bereich umfängt als die modernen Streichinstrumente, konnte sie in den Tutti des Konzertes bald eine höhere, bald eine tiefere Stimme darstellen. Im Unifono spielt sie diese mit, manchmal vermutlich als Bassinstrument in der tieferen Oktave. Eine solche Stelle wurde bereits erwähnt, man findet aber noch andere, wo dies vermutet werden kann. Nebenbei ergibt sich aus dieser Verwendung des Soloinstrumentes im Tutti, daß die Ripienstimmen sehr schwach besetzt waren, vermutlich nur solistisch. Das zweite Tutti, dem Inhalt nach von Takt I 13—21 ein zusammengehöriges Ganzes bildend, wird I 18—19 durch zwei eingefügte Solotakte unterbrochen, gleichsam als wollte es die Modulation dem Solopart als dem beweglicheren Teile überlassen. In anderen Stellen dient umgekehrt das Tutti nur zur Verstärkung der Solostimme, so in der zweiten Hälfte der Takte I 42, 43, 44 und der ersten Hälfte von 45, wodurch dem Sinne nach die Solostelle nicht unterbrochen wird.

Sicherlich war der Komponist ein Virtuos auf der Viola d'amore und pflegte wohl den Solopart selbst zu spielen. Man gewinnt den Eindruck, er habe seine eigene Virtuosen-technik geliebt. Die Sechszehntelpassagen der Soli sprechen dafür, daß besonders die Technik der liegenden Stricharten hervorragend gepflegt war, vielleicht zu einer Feinheit, die zu ermessen heutigen Hörern das Ohr fehlen würde. Bei alledem dominiert der Komponist gegenüber dem Virtuosen. Und wer dieses Werk geschrieben hat, dürfte auch eine Reihe anderer geschaffen haben, würdig, bekannt und aufgeführt zu werden.

Aber hat die Vermutung ausgesprochen, daß das Original von Antonio Vivaldi sei¹⁾. Die von ihm als letzte aufgeführte Stileigentümlichkeit Vivaldis²⁾, daß ein Solo mit einem Zwei- und dreißigstel-anlauf beginnt, beweist zwar nichts bezüglich des d-moll-

1) *M. a. D.*, S. 30.

2) *Ebenda* S. 25.

Konzertes, da dessen Zweiunddreißigstelanläufe vermutlich erst von J. S. Bach beigelegt wurden. Aber wie schon Adolf Aber ausspricht, ist seine Vermutung nicht um Argumente verlegen: Im h-moll-Konzert für vier Violinen, Op. 3 Nr. 10¹⁾, hat Vivaldi zwei Violinstimmen in ebensolcher Weise miteinander versflochten, wie es in den Takten I 77 und 78 des d-moll-Konzertes der Fall ist. An dieses erinnert auch der Soloeinsatz des Mittelsages des ersten Konzertes aus Vivaldis Op. 8. Und eine einfache Viertelmelodie, von zwei liegenden Tönen begleitet, bariolage auszuführen, wie in III 86—91 des d-moll-Konzertes, findet sich in den meisten Konzerten von Vivaldi²⁾.

Andererseits ist das d-moll-Konzert von den bekannten Werken Vivaldis derart verschieden, daß es fast unmöglich diesen einzureihen ist³⁾. Vivaldis Konzerte für Viola d'amore sind beide für sechssaitiges Instrument, das d-moll-Konzert aber vermutlich für siebenseitiges. Dieses verwendet keine springenden Stricharten, wie Vivaldi¹⁾. Vor allem aber unterscheidet sich dessen Stil doch deutlich von dem des d-moll-Konzertes, dessen wuchtigem Ernst, großlinigem Aufbau, liebevoll ausgearbeiteten Ripienstimmen.

War der Autor des d-moll-Konzertes wohl kein Kantor, so auch kein bloßer maestro, sondern vermutlich auch Organist. Da aber die aufgezeigten Ähnlichkeiten mit Konzerten Vivaldis nicht zufällig sein können, sondern deutliche Reminiszenzen sind, ist der Autor des d-moll-Konzertes vermutlich unter den Meistern zu suchen, die sich Vivaldi zum Vorbild nahm oder die doch wesentlichen Einfluß auf sein Schaffen hatten.

Die Ergebnisse können so zusammengefaßt werden:

Das Original des d-moll-Konzertes war höchstwahrscheinlich für Viola d'amore, vermutlich nicht von J. S. Bach und kaum von Vivaldi. Alle auf uns gekommenen Bearbeitungen dürften auf eine, wahrscheinlich auf ein und dieselbe Violinbearbeitung zu-

1) Bach-Ausgabe Bd. XXXXIII, oder Eulenburg kleine Partitur Nr. 749.

2) Z. B. das Notenbeispiel in Paul Graf Walderssee, Antonio Vivaldis Violinkonzerte usw. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I (1885) S. 379. Jedoch bariolage!

3) Hierauf wurde der Verf. von Herrn Professor Arnold Schering aufmerksam gemacht, dem er für mannigfache Förderung dieser Arbeit zu danken hat.

rückgehen, welche flüchtig gemacht und voller Fehler war¹⁾. Wie schon seit alters mehrfach behauptet, ist die andere Bearbeitung vermutlich von Carl Philipp Emanuel Bach. Für die ohne Zweifel von J. S. Bach und etwa aus der Zeit zwischen 1736 und 1738 stammende Cembalobearbeitung ist die autographe Partitur die wertvollste Quelle.

¹⁾ Ausgenommen die ersten 25 bis 34 Takte.