

Zur Frage der Authentizität von Bachs Violinkonzert d-Moll

Von Ralph Leavis (Oxford)

Wilfried Fischers Versuch der Rekonstruktion einiger verschollener Solokonzerte Johann Sebastian Bachs¹ hat in der musikwissenschaftlichen Literatur ein vergleichsweise geringes Echo gefunden. An größeren Rezensionen liegt offenkundig nur diejenige von Hans Eppstein² vor, von der man aber leider sagen muß: *Svecicum est, non legitur*. Um so mehr ist Werner Breig dafür zu danken, daß er wenigstens ein Werk, das als Vorlage für BWV 1052 verwendete Violinkonzert, nochmals gründlich untersucht hat.³ Seine Änderungen gegenüber dem von Fischer eruierten Notentext sind weitgehend zu akzeptieren, während seine Thesen zur Entstehungsgeschichte und zur Frage der Autorschaft weiterer Diskussion bedürfen.

Zuvor sei betont – obgleich dies Breigs Arbeit nicht betrifft –, daß von der Musikforschung Echtheitsfragen ernster als bisher genommen werden sollten. Rudolf Stephans Kritik an der „eifrig gepflegten Mode, mit der man heute – meist ohne Angabe von Gründen – Werke aus dem Bachschen Oeuvre ausstoßen will“,⁴ hat an Aktualität kaum eingebüßt, zumal wenn allen Ernstes Ansichten eines Johannes Schreyer weiter zitiert werden, über dessen Schriften Alfred Heuß immerhin schon 1913 urteilte⁵: „Hat man doch bei dieser Schrift öfters das Gefühl, als forderte ihr Verfasser sein Publikum heraus, um zu sehen, wie viel es sich bieten läßt.“ Anderwärts, wie etwa in der Shakespeare-Forschung, ist man längst dazu übergegangen, unbegründete Echtheitszweifel, die zu irgendeiner Zeit einmal Aufsehen erregt hatten, beiseite zu lassen und nicht immerwährend weiter zu diskutieren. Warum sollte dies nicht auch der Musikwissenschaft möglich sein?

I

Die Bach-Forschung ist sich heute weitgehend darüber einig, daß Bach, vermutlich in der Weimarer Zeit, ein Violinkonzert in d-Moll komponiert hat. Dieses verschollene Werk, das im folgenden Vkonz d genannt sein soll, ist aus dem Cembalokonzert BWV 1052, den Kantaten BWV 146 und 188 sowie der wohl vom jungen Carl Philipp Emanuel Bach stammenden Bearbeitung BWV 1052a zu rekonstruieren.

¹ NBA VII/7, *Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen*, Notenband 1970, Krit. Bericht 1971.

² *Svensk tidskrift för musikkforskning* 53, 1971, S. 122–124.

³ *Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte*, BJ 1976, S. 7ff.

⁴ *Die Wandlung der Konzertform bei Bach*, Mf 6, 1953, S. 143.

⁵ ZIMG 14, 1912/13, S. 186.

Über die Echtheit sowohl von Vkonz d als auch von BWV 1052 liegen sehr unterschiedliche Urteile vor.⁶ Breig selbst zweifelt nicht an der Echtheit des Cembalokonzerts BWV 1052, sieht aber dieses Werk als Endprodukt einer langen Entstehungsgeschichte. Zuerst habe es ein fremdes Violinkonzert gegeben, das – zumindest in den Ecksätzen – mit dreistimmigem Ripieno besetzt gewesen sei. Bach habe das Ripieno zur Vierstimmigkeit erweitert und einen neuen Mittelsatz komponiert, wodurch die wiederherstellbare Fassung Vkonz d entstanden sei.⁷

Ein ursprünglich dreistimmiges Ripieno hatte bereits Ulrich Siegele angenommen, einen Beweis aber nur für den letzten Satz zu erbringen versucht. Siegeles Argumente hat Fischer in seinem Kritischen Bericht zurückweisen wollen, im Unterschied zu Breig, der diese These jedoch auch auf den ersten Satz auszudehnen sucht.⁸ Zwar weise dieser Satz „von sich aus keineswegs unmittelbar auf eine Vorform mit dreistimmigem Ripieno hin“, doch gebe es dafür „ein andersartiges Indiz“, „und zwar die auffallend häufigen unkorrekten Parallelführungen“.⁹ Hierzu ist zweierlei zu bemerken. Erstens differenziert Breig nicht zwischen offenen, verdeckten und Schein-Parallelen.¹⁰ Zweitens sind diese beanstandeten Stellen zumeist Parallelen mit der Solostimme, wenn diese beständig Arpeggien oder andere kurze Motive zu wiederholen hat. Gerade diese Parallelführungen hat Bach jedoch stehenlassen, während er andere – in T. 41–42, 53, 121–122 sowie an den Parallelstellen – spätestens in BWV 1052 emendierte.¹¹ Wenn aber Bach derartige Stimmführungen für nicht verbesserungsbedürftig gehalten hat, stellt sich die Frage, ob er Vergleichbares nicht auch in einem Originalwerk geschrieben haben könnte. In der Tat ist dies der Fall.

Der erste Satz der Violinsonate E-Dur BWV 1016, der nach dem gleichen Prinzip aufgebaut ist, außer daß das ständig wiederholte Begleitmotiv in der Cembalostimme steht, enthält die folgenden Parallelführungen¹²:

⁶ Breig, a. a. O., S. 22f., zitiert negative Urteile in wenig glücklicher Auswahl: Der von ihm als Kronzeuge benannte Hans von Bülow zählte 1856 gerade 26 Jahre und kann seine Meinung später geändert haben, während J. Schreyers Ansichten ohnehin wenig diskutabel erscheinen (vgl. weiter oben).

⁷ Breig, a. a. O., S. 29f. und 33.

⁸ W. Fischer, Krit. Bericht NBA VII/7, S. 39f.; Breig, a. a. O., S. 25–27.

⁹ Breig, a. a. O., S. 27–29.

¹⁰ Die Folge von verminderter und reiner Quinte zwischen zwei Oberstimmen (Satz 3, T. 165–166, vgl. Breig, a. a. O., S. 12f.) braucht nicht als verbotene Fortschreitung zu gelten und kommt auch T. 39–40 desselben Satzes unbeanstandet vor.

¹¹ In BWV 1052 kommen in T. 174 keine Quintfolgen mehr vor, da die Oberstimme eine Oktave tiefer gesetzt wurde; an den Parallelstellen T. 176, 178 und 179 sind sie jedoch stehengeblieben.

¹² Tv = Taktviertel, 1. St. = erste Stimme der Begleitung. Verzeichnet werden nur offene Parallelen.

- T. 2, Tv 3: Violine cis''' – h'' Oktaven mit 2. St. und Quinten mit 1. St.
(Parallelstelle: T. 26)
- T. 7, Tv 2: h' – cis'' Quinten mit 1. St.
- T. 7, Tv 3: dis'' – cis'' Quinten mit 1. St., fis'' – gis'' Primen mit 1. St.
(Parallelstelle zum ganzen Takt: T. 28)
- T. 9, Tv 3: ais'' – h'' Oktaven mit 2. St. (Parallelstelle: T. 30)
- T. 21, Tv 3: h'' – cis''' Quinten mit 1. St.
- T. 24, Tv 3: e'' – dis'' Oktaven mit 3. St.

Sicherlich wird niemand aus diesen Parallelführungen einen „Gegensatz zwischen einem bachischen Violinpart und einer unbachischen Begleitung“¹³ ableiten, auch dann nicht, wenn bemerkt wird, daß der gleichartig aufgebaute Satz BWV 12/1 frei von derartigen Parallelen ist.

Im Weimarer Choralvorspiel BWV 655a kehren folgende Quinten fünfmal (T. 2, 3, 8, 19 und 29) wieder:



Diese Quinten hat Bach erst in den 1740er Jahren, in der Fassung der Leipziger Originalhandschrift, beseitigt, wenigstens zwanzig Jahre lang sind sie mithin beim Spielen und Kopieren unbeanstandet geblieben. Diese Beobachtung mindert die Beweiskraft der Parallelführungen im ersten Satz von Vkonz d, so daß diese als Argument für eine Urform mit dreistimmigem Ripieno entfallen.

Für den zweiten Satz ist eine entsprechende Urform, wie Breig selbst bemerkt,¹⁴ überhaupt nicht vorstellbar. Wenn Breig daraus den Schluß zieht, Bach habe den Satz für Vkonz d neu komponiert, so stellt er eine zweite Hypothese auf, um seine erste aufrechterhalten zu können. Gewiß dürfen wir nicht „voraussetzen, daß ein als Transkription entstandenes Konzert Satz für Satz auf eine und dieselbe Vorlage zurückgeht“¹⁵. Wenn aber Breig in diesem Zusammenhang auf BWV 1044 und 1056 verweist, so ist einzuwenden, daß BWV 894 als Vorlage für die Ecksätze von BWV 1044¹⁶ gar keinen Mittelsatz besitzt und es zwar wahrscheinlich, aber nicht bewiesen ist, daß BWV 1056/2

¹³ Breig, a. a. O., S. 28 (mutatis mutandis).

¹⁴ Ebenda, S. 29.

¹⁵ Ebenda, S. 27.

¹⁶ Nach H. Eppstein (*Zur Vor- und Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Tripelkonzert a-moll*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 3, 1970, S. 34–44) wäre BWV 894 selbst eine Konzertbearbeitung. Dies erscheint nicht eben glaubwürdig und wäre durch Untersuchungen zur Quellenüberlieferung erst noch zu erhärten.

der Violinkonzertvorlage nicht angehört habe.^{16a} Außerdem drängt sich die von Breig nicht berührte Frage auf, aus welchem Grund Bach den originalen Mittelsatz ersetzt haben sollte. Sollte etwa in der Urform nur eine kurze Akkordfolge, wie in BWV 1048 gestanden haben? Nimmt man jedoch mit Breig als Vorlage für Vkonz d ein fremdes Werk an, so wird die Sache noch unwahrscheinlicher, denn wir kennen unter Bachs Bearbeitungen von fremden Konzerten keinen Fall eines solchen Austauschs. Entsprechende Mutmaßungen – etwa in bezug auf BWV 594 – haben sich inzwischen als gegenstandslos herausgestellt, da nachgewiesen werden konnte, daß Bach für seine Bearbeitung eine Frühfassung der bis dahin angenommenen Vorlage benutzt hat.

Wenn also die Annahme einer Vorform mit dreistimmigem Ripieno für den ersten Satz von Vkonz d unnötig, für den zweiten unmöglich ist, so liegt es nahe, sie auch für den dritten Satz zu verneinen. Doch selbst wenn sie existiert haben sollte, beweist das nicht, daß dieser dritte Satz auf eine andere Vorlage zurückgeht. Wie Breig selbst bemerkt,¹⁷ hat Antonio Vivaldi Violinkonzerte geschrieben – zum Beispiel op. 3,6 –, in denen das Ripieno in den Ecksätzen dreistimmig, im Mittelsatz hingegen geteilt in Erscheinung tritt.

Schließlich – und dies ist das Wichtigste –: Wie noch zu zeigen sein wird, ist das als Vorbild der Ecksätze von Vkonz d zu identifizierende Werk Vivaldis mit vierstimmigem Ripieno besetzt. Auch dies spricht gegen Breigs These einer Originalform mit dreistimmigem Ripieno.

II

Daß die vermutete Urform von Vkonz d ein fremdes Werk sei, schließt Breig aus der Behandlung der Solovioline wie auch aus dem Umgang mit der Konzertform in den Ecksätzen, da die anderen Violinkonzerte Bachs sich in beiderlei Hinsicht hiervon unterschieden.¹⁸ Da jedoch – selbst unter Einrechnung der rekonstruierbaren Werke – mit BWV 1041 und 1042, Vkonz d und der Vorlage zu BWV 1056 gerade vier Violinkonzerte Bachs zur Verfügung stehen, erweist sich die Beobachtungsbasis als außerordentlich schmal.

Indessen können im Hinblick auf die Behandlung der Solovioline andere Violinwerke zum Vergleich herangezogen werden, vorab die Solosonaten und -partiten BWV 1001 bis 1006 sowie die Obligatpartien in den Kantaten und anderen Vokalwerken, während hinsichtlich der Behandlung der Konzertform Beobachtungen an Bachs anderen Konzerten angestellt werden müssen.

Um mit der Solovioline zu beginnen, so braucht man sich nur die genannten Sonaten und Partiten zu vergegenwärtigen, um zu erkennen, was Bach einem Geiger zuweilen zumutete. Die Behauptung, er habe diese technischen Anforderungen nie auf Violinkonzerte übertragen, klingt – gelinde gesagt – etwas

^{16a} Vgl. auch J. Rifkin, *Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs*, BJ 1978, S. 140 ff. (Anm. d. Schriftleitung).

¹⁷ Breig, a.a.O., S. 29, Fußnote 30.

¹⁸ Ebenda, S. 31f.

unvorsichtig. Vielleicht ist es gerade kein Zufall, daß die technisch weniger anspruchsvollen Violinkonzerte BWV 1041 und 1042 in der Originalgestalt überliefert sind, während so virtuose Werke wie Vkonz d und die Vorlage zu BWV 1064 sich nur in Bearbeitungen erhalten haben.

An der Behandlung der Konzertform in Vkonz d beanstandet Breig „die im Vergleich zu den Ritornellabschnitten außergewöhnlich große Ausdehnung der Solo-Episoden, die – höchstwahrscheinlich – beziehungslos oder doch beziehungsarm neben der Ritornellmotivik standen“¹⁹. Damit aber wiederholt er nur Adolf Abers Verdikt vom „Überwuchern der Soli“, dem schon Rudolf Stephan mit dem Hinweis auf das Brandenburgische Konzert Nr. 5 entgegengetreten ist.²⁰ Wollte man Bachs Umgang mit der Konzertform nach der Majorität seiner Konzerte bewerten, so müßte auch das Konzert BWV 1061 für unecht erklärt werden, da hier das Ripieno zu einer entbehrlichen Begleitung geschrumpft ist.

Doch es ist keinesfalls nötig, sich auf Verallgemeinerungen dieser Art zu beschränken, denn jede der Eigenarten von Vkonz d kehrt an irgendeiner Stelle in Bachs Werken wieder:

Ausgedehnte Soloepisoden ohne oder mit nur geringer Beziehung auf die Ritornellmotivik finden sich in BWV 1042/1, T. 57–69; BWV 1049/3, T. 87–127; BWV 1050/1, T. 71–100;
 längere Arpeggiopartien in den Konzerten BWV 1042/1, T. 82–92, sowie wahrscheinlich BWV 1056/1, T. 47–54, 96–101; BWV 1064/3, T. 70–79; in anderen Violinwerken BWV 1015/2, T. 74–92; BWV 1004/5, T. 89–120, 201–208; in den Kantaten BWV 74/7 und 86/2;
 Bariolagestellen BWV 1041/3, T. 105–116; BWV 1049/3, T. 106–120; BWV 1004/5, T. 229–240; BWV 1006/1, T. 13–28, 63–78;
 Akkordbrechungen BWV 1042/1, T. 57–69; BWV 1064/3, T. 110–124.

Die Eigenheiten von Vkonz d sollen nach Fischer²¹ auf eine Entstehung in der Weimarer Zeit weisen. Tatsächlich hatte schon Marc Pincherle²² die ganz vom Vorbild Vivaldis geprägte Anlage des Werkes beschrieben:

„Si l'on examine, par exemple, le concerto en ré mineur pour clavecin ... on y trouvera d'innombrables ‚vivaldismes‘: les tutti des premier et second mouvements sont de Bach pour la thématique, mais le procédé de l'unisson, la couleur de l'orchestre, vient du modèle italien; plus directement inspirés de lui, les longs traits en batterie d'octaves, peu ou pas contrepointés, modulant avec une aisance nonchalante, d'autres traits, calqués sur les bariolages de violon, les rythmes anapestiques du finale, tout cela rend la filiation évidente.“

Und wirklich läßt sich bei Vivaldi ein Konzert bestimmen, das als Vorbild für die Ecksätze von Vkonz d gedient hat: Es ist das Violinkonzert D-Dur

¹⁹ Ebenda, S. 32.

²⁰ A. Aber, BJ 1913, S. 21; Stephan, a. a. O., S. 142.

²¹ NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 39.

²² *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris 1948, S. 247.

RV 208,²³ die Frühfassung des gedruckt als op. 7 Nr. 11 erschienenen Werkes. Dort finden sich die gleiche Behandlung der Solovioline und der Konzertform, der gleiche Drang nach der Höhe in der Solostimme, gleichartige Verwendung von Bariolage und Akkordbrechungen (etwa in Satz 3, T. 257–272). Ja auch die beanstandete Bariolage mit zwei leeren Saiten tritt gleich zu Anfang auf. Das folgende Notenspiel stellt die entsprechenden Passagen bei Vivaldi und Bach einander gegenüber; dabei ist die von Wilfried Fischer vorgelegte Version von Vkonz d in T. 90–91 nach der Lesart von *St 350* sowie aus violintechnischen Gründen geändert: da die Melodie auf der G-Saite bleibt, müssen die beiden Leersaiten beibehalten werden:

Vivaldi Satz 1, T. 26 ff.

The image shows the musical score for Vivaldi's Concerto in D major, first movement, measures 26-31. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (D major). The violin part (top staff) features a melodic line with some double stops. The keyboard part (middle and bottom staves) provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The piece ends with 'usw.' (etc.).

Bach Satz 3, T. 86 ff.

The image shows the musical score for J.S. Bach's Concerto in D major, third movement, measures 86-91. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two flats (B minor). The violin part (top staff) features a melodic line with some double stops. The keyboard part (middle and bottom staves) provides harmonic support with chords and arpeggiated figures.

²³ Gesamtausgabe der Instrumentalwerke Vivaldis (hrsg. vom Istituto Italiano Antonio Vivaldi), Bd. 314 (Fassung des Turiner Autographs). Vgl. auch P. Ryom, *La comparaism entre les versions différentes d'un concerto d'Antonio Vivaldi transcrit par J. S. Bach*, in: Dansk Aarbog for Musikforskning, 5, 1966/67, S. 91ff.

Daß Bach Vivaldis Konzert RV 208 gekannt hat, steht außer Zweifel, besitzen wir doch in BWV 594 seine Orgelbearbeitung dieses Werkes.

Gegen eine Entstehung von Vkonz d in Bachs Weimarer Periode führt Breig an, daß es Schwierigkeiten bereite, das Werk unter die Frühfassungen der Brandenburgischen Konzerte chronologisch einzuordnen.²⁴ Hiergegen sind kritische Bedenken anzumelden, denn das erste Brandenburgische Konzert ist „in seiner Urform“ (BWV 1046a, olim 1071) gar kein Konzert, sondern eine (Kantaten-)Sinfonia; im dritten Konzert konzertieren alle Instrumente außer dem Continuo, und das sechste ist ein Concerto grosso. Selbst die Werke der späteren Gruppe eignen sich kaum besser zum Vergleich: Das zweite Konzert ist ein Quadrupelkonzert, und das vierte und fünfte sind Tripelkonzerte mit Dominanz von jeweils einer Solostimme. (Jedoch konnte gezeigt werden, daß gerade diese beiden Konzerte Parallelen zu Vkonz d aufweisen!)

Sehr schnell kann der Versuch eines Stilvergleichs auf ein falsches Gleis führen: Wenn Breig als ein auf Bachweisendes Merkmal „das ‚Sekundwiderschlag‘-Motiv, aus dem das Solothema des 3. Satzes gebildet ist“, anführt,²⁵ so ist darauf zu verweisen, daß dieses Motiv nach Pincherle²⁶ gerade für Vivaldi typisch ist und zum Beispiel bei Gottfried Heinrich Stölzel sowie Johann Friedrich Fasch wiederkehrt.²⁷

III

Die Eigenheiten von Vkonz d finden sich auch in dem Bach zugeschriebenen Konzertsatz BWV 1045. Diese Tatsache hilft freilich wenig, denn dieser Satz wird gelegentlich auch als Abschrift eines fremden Werkes angesehen. Auch Wilfried Fischer erklärt unter Hinweis auf Stephan, die Echtheit von BWV 1045 werde „mit Recht stark bezweifelt“²⁸.

Selbst wenn man auf ein Plädoyer für die Authentizität des Werkes verzichtet, kann jedoch gezeigt werden, daß die Echtheitszweifel nicht so gut begründet sind, wie es zunächst den Anschein hat.

Wenn Fischer sich Stephans Bedenken anschließt, so widerspricht er dem an anderer Stelle formulierten Grundsatz, daß „ein Werk, das im Autograph überliefert ist und das auch Bachs Autorschaft nicht mit Sicherheit ausschließt, so lange als authentisch zu gelten hat, bis das Gegenteil bewiesen ist.“²⁹ Ein ähnlicher Widerspruch liegt an jener Stelle vor, wo Fischer vom Tonumfang

²⁴ Breig, a.a.O., S. 32f.

²⁵ Ebenda, S. 33.

²⁶ Pincherle, a.a.O., S. 247; Pincherle nennt die Sonaten op. 1,9 und RV 10 sowie die Konzerte RV 558 und 187. Zu ergänzen wäre etwa RV 108 mit dem auf BWV 1041 weisenden Thema.

²⁷ W. Krüger, *Das Concerto grosso Job. Seb. Bachs*, BJ 1932, S. 1ff., besonders S. 14.

²⁸ Fischer, a.a.O., S. 139, Fußnote 9; Stephan, a.a.O., S. 143.

²⁹ Ebenda, S. 83 sowie 108 und 142.

der Bachschen Soloviolinpartien schreibt³⁰: „a“ kommt vor in BWV 66, 232 und 1045“ und BWV 1045 demzufolge als echtes Werk ansieht.

Fischers Bemerkungen über BWV 1045 stehen im Kontext seiner Besprechung von Frotscchers Versuch einer Rekonstruktion der Vorlage von BWV 1059 bzw. 35/1 + 5, gegen den er geltend macht, Bach habe „in allen überlieferten Solokonzerten das Ripieno nur aus Streichinstrumenten gebildet“³¹. Dies ist zwar richtig, trifft aber auf BWV 1045 nicht zu, denn

1. nach der Überlieferung ist BWV 1045 kein Konzert, sondern eine Kantatensinfonia, deren originale Überschrift beginnt „*Concerto à 4 Voci ...*“,
2. die Oboen sind nahezu, die Trompeten und Pauken ganz und gar entbehrlich,
3. das Autograph ist eine „schöne, deutliche Reinschrift“³²

Es besteht also Grund zu der Vermutung, daß BWV 1045 die Bearbeitung eines Violinkonzerts mit Streicherbegleitung darstellt. Zu dieser Auffassung war auch schon Wilhelm Rust gekommen, der das Werk demzufolge im Zusammenhang mit den Violinkonzerten edierte.³³ Fast wäre man versucht anzunehmen, BWV 1045 wäre wie BWV 174 und 188 eine Kantate des Picander-Jahrganges, deren Vokalteil verschollen wäre,³⁴ oder aber die Anfangssinfonia zu einem der nur in verstümmelter Form erhaltenen Stücke (BWV 145?). Dagegen steht freilich, daß das Autograph von BWV 1045 nach Schrift und Papier in Bachs Spätzeit gehört.³⁵ Dies muß nicht unbedingt gegen unsere These sprechen, ja es könnte sogar – so paradox es auch scheint – zu deren Gunsten ausgelegt werden.

Das Wasserzeichen des für die Niederschrift verwendeten Papiers ist Doppeladler/HR. Nun hat Bach bekanntlich im Jahre 1726 achtzehn Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach abgeschrieben und aufgeführt, wie die erhaltenen Originalstimmen ausweisen. Zu fünf Kantaten fehlen Partituren, zwölf Partituren stammen aus dem Jahre 1726 und sind von Johann Sebastian Bach (11) bzw. Hauptkopist C (1) geschrieben, und nur eine Partitur stammt aus späterer Zeit. Daß sie nachträglich angefertigt wurde, zeigen Bachs Schriftzüge ebenso wie das Wasserzeichen des Papiers: Doppeladler/HR!³⁶

Es liegt nahe, eine solche Beobachtung wenigstens hypothetisch auch auf BWV 1045 auszudehnen. Wenn Stephan ehemals – offensichtlich ohne Prüfung der Quelle – annahm, daß Bach den Konzertsatz BWV 1045 „nicht vollendete oder dann doch nicht anderweitig verwendete“³⁷, so widerspricht dem allein

³⁰ Ebenda, S. 64, Fußnote 9.

³¹ Ebenda, S. 139.

³² BG 21/1, S. XVIII (W. Rust).

³³ Ebenda, S. XIX.

³⁴ Wie bereits K. Häfner vermutet (BJ 1975, S. 99).

³⁵ Dürr Chr 2, S. 144; Dürr K, S. 641.

³⁶ Dürr Chr 2, S. 144.

³⁷ Stephan, a.a.O., S. 143.

schon die Tatsache, daß das erhaltene Fragment am Ende eines Bogens abbricht. Sollte unsere Annahme zutreffen, daß die autographe Version die Bearbeitung eines verschollenen Violinkonzerts darstellt und außerdem vielleicht als Ersatz für eine verlorengegangene ältere Partitur von Bach geschrieben wurde, so wäre – entgegen Stephan – sogar von einer Wiederverwendung zu sprechen.

Daß es sich bei BWV 1045 um ein schwächeres Werk handelt, mag zutreffen, doch bedürfte es beweiskräftiger stilistischer Indizien, um es Bach ab- und einem anderen Komponisten zuerkennen zu können. In der Tat erinnern einige Stellen an das Concerto grosso a quattro cori von Gottfried Heinrich Stölzel (DDT 29/30). Daß Stölzel der Komponist von BWV 1045 gewesen sein könnte, soll damit freilich nicht behauptet werden.

IV

Kehren wir nach diesem Exkurs zu Vkonz d zurück. Es bleiben noch die überlieferungsgeschichtlichen Argumente auf beiden Seiten zu sichten. Nach Fischer geht es „nicht an, einem unter dem Namen Bachs überlieferten Werke deswegen die Authentizität abzusprechen, weil es innerhalb der bekannten Kompositionen Bachs eine Sonderstellung einnehmen würde“. Hierzu bemerkt Breig, daß Vkonz d gar nicht überliefert sei, und verweist auf BWV 1065 (nach Vivaldi) und BWV 965 sowie 966 (nach Jan Adams Reinken), die als Originalwerke Bachs gegolten haben.³⁸ Diese Bearbeitungen sind jedoch nur abschriftlich erhalten, auch wird Vivaldi zumindest auf Johann Friedrich Agricolas Abschrift von BWV 1065 mit genannt.³⁹ Eher wären das Sanctus BWV 241 sowie das Orgelkonzert BWV 596 anzuführen, deren Niederschriften von der Hand Bachs Johann Caspar Kerll bzw. Vivaldi nicht nennen. Im Falle von BWV 596 hätte allerdings der verschollene (von Wilhelm Friedemann Bach vernichtete?) Umschlag eine entsprechende Notiz enthalten haben können. Doch selbst diese Werke stellen keine Parallelen zu BWV 1052 dar: Sie sind in selbständigen Autographen (Einzelhandschriften) überliefert, während BWV 1052 als erstes Werk in einer Sammelhandschrift steht. Dies bedeutet nichts anderes, als daß Bach eines Tages begonnen hat, eine Sammlung seiner Konzerte zu Cembalokonzerten umzuformen. Die Idee, er könnte diese Sammlung mit der Bearbeitung (auch zweiten Grades) eines fremden Werkes begonnen haben, ist ebenso abwegig, als wenn man Gleiches vom Wohltemperierten Klavier oder von den Englischen Suiten in Erwägung ziehen wollte. Hinzu kommt, daß Bach das Vkonz d zweimal in Kantaten einbezogen hat (BWV 146 und 188), eine Ehre, die keiner Bearbeitung eines fremden Werkes zuteil wurde. Nach Breigs Überlegungen wäre – mutatis mutandis – die Echtheit der Orchestersuite BWV 1069 wieder zu bezweifeln, deren Ouvertüre

³⁸ Fischer, a. a. O., S. 39; Breig, a. a. O., S. 30.

³⁹ E. R. Blechschmidt, *Die Amalienbibliothek*, Berlin 1965 (*Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, 8.), S. 74.

Bach bekanntlich dem Kantatensatz BWV 110/1 zur Grundlage dient, was nach bisheriger Auffassung die Echtheit des Orchesterwerkes erhärtet.

Argumente aus dem Bereich der Überlieferung haben aber auch ihre positive Seite. Wie bereits bemerkt, hat Agricola auf seiner Abschrift des Quadrupelkonzerts BWV 1065 Vivaldi als Autor der Vorlage von Bachs Bearbeitung erwähnt; Gleiches geschah mit den Orgelkonzerten BWV 593 und 594.⁴⁰ Agricolas Abschrift von BWV 1052 ist gleichfalls erhalten, doch nennt sie weder Vivaldi noch irgendeinen anderen Autor einer Vorlage.⁴¹ Zumindest Agricola hat BWV 1052 also für eine Originalkomposition Bachs gehalten.

Es ließe sich noch anführen, daß Breig mit keinem Wort jene von Fischer beschriebene „für Bach typische Kompositionstechnik, (worin) einzelne Ritor-nellteile durch solistische Fortspinnungsfiguren unterbrochen (werden)“⁴² (Satz 3, T. 42–49, 114–118, 214–218) erwähnt; daß die solistische Verwendung der Ripienoviola (Satz 3, T. 73–77, 177–180) nicht gerade landläufig ist; endlich, daß Breig keinen Versuch unternimmt, einen Autor für die angenommene Urform vorzuschlagen⁴³ – ein unbekannter Komponist kann, wie schon Fischer bemerkt,⁴⁴ nicht in Frage kommen. Aber die angeführten Argumente dürften ohnedies ausreichen.

Das Anliegen der vorstehenden Ausführungen bestand nicht darin, die Echtheit von Vkonz d zu beweisen; das könnte nur Bachs verschollene Kompositionspartitur. Können aber keine besseren Argumente gegen die Echtheit beigebracht werden als bisher, so muß es bei Fischers Schlußfolgerung bleiben: „Das d-Moll-Konzert ist also mit ziemlicher Sicherheit eine Originalkomposition Bachs.“⁴⁵

⁴⁰ Pincherle, a.a.O., S. 239.

⁴¹ Blechschmidt, a.a.O., S. 72. Gleiches gilt für die Tripelkonzerte BWV 1063 und 1064; vgl. Blechschmidt, S. 74, sowie NBA VII/6 Krit. Bericht, S. 63.

⁴² Fischer, a.a.O., S. 40 (auch S. 84).

⁴³ Vgl. BJ 1951/52, S. 30f. (A. Dürr).

⁴⁴ Fischer, a.a.O., S. 40.

⁴⁵ Ebenda.