

J. S. BACH

Konzert D-Dur

für drei Violinen, Streicher und Basso continuo

Concerto in D major

for three Violins, Strings and Basso continuo

nach / reconstructed from
BWV 1064

Herausgegeben von / Edited by
Wilfried Fischer

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe
Urtext of the New Bach Edition

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5148

ORCHESTRA

Violino concertato I, II, III, Violino ripieno I, II, Viola;
Basso continuo (Violoncello, Basso, Cembalo)

Zu vorliegender Ausgabe ist das Aufführungsmaterial (BA 5148, leihweise) erhältlich.
In addition to the present score, the complete performance material (BA 5148, on hire) is also available.

Urtextausgabe aus: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben vom
Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie VII: Supplement, Band 7:
Solokonzerte in Rekonstruktionen (BA 5034), vorgelegt von Wilfried Fischer.

Urtext Edition taken from: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the
Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen and the Bach-Archiv Leipzig, Series VII: Supplement, Volume 7:
Solokonzerte in Rekonstruktionen (BA 5034), edited by Wilfried Fischer.

VORWORT

Das vorliegende Konzert für drei Violinen ist in dieser Fassung nicht überliefert; es handelt sich vielmehr um die Rekonstruktion eines verschollenen Konzertes, das sich lediglich als Bearbeitung für drei Cembali in C-Dur (BWV 1064) erhalten hat.

Dass die Klavierkonzerte Bachs fast ausnahmslos keine Originalkompositionen, sondern Bearbeitungen teils erhaltener, teils verschollener Violin- und Oboenkonzerte sind, ist der Bachforschung seit langem bekannt; vor allem Wilhelm Rust, dem Hauptredakteur der alten Bach-Ausgabe, verdanken wir hierzu wichtige Aufschlüsse (Vorwort zu Band XVII). Es fehlt auch nicht an Versuchen, die verlorenen Urformen durch Rekonstruktion zurückzugewinnen. Neben den bekanntesten Ausgaben, dem Konzert für Violine und Oboe, herausgegeben von Max Schneider (in d-Moll) und Max Seiffert (in c-Moll), den Violinkonzerten in d-Moll (Robert Reitz) und g-Moll (Gustav Schreck) sowie dem Konzert für drei Violinen D-Dur (Rudolf Baumgartner) sind eine ganze Reihe weiterer Rekonstruktionen, zum Teil derselben Konzerte, publiziert worden. Sie möchten alle den Eindruck erwecken, als sei mit ihnen die authentische Form, das Original des Werkes wiedergewonnen. Abgesehen von den Ausgaben Schneiders und Seifferts handelt es sich dabei jedoch in der Regel um mehr oder minder geglückte Bearbeitungen ohne begründete Methodik. Es verwundert daher nicht, dass sich drei völlig verschiedene Konzerte für Violine, für Cembalo bzw. für Cembalo und Oboe als „Rekonstruktionen“ desselben verschollenen Werkes ausgeben.

Im Unterschied zu den bisherigen Versuchen, die lediglich den revisionsbedürftigen Text der alten Bach-Ausgabe zugrunde legen, stützt sich die vorliegende Rekonstruktion auf eine prinzipiell an den handschriftlichen Quellen der Cembalofassung orientierte Methode. Den eigentlichen Anstoß gab Ulrich Siegeles Untersuchung über *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*,¹ in der er bereits die Methode der wissenschaftlichen Rekonstruktion verschollener Vorlagen in den Grundzügen umreißt.

Wichtigste Bedingung für die annähernde Erschließung einer verlorenen Urform ist, dass sich das Autograph der Bearbeitung erhalten hat. Die autographen

Partituren sind deshalb besonders aufschlussreich, weil sie den Prozess der Bearbeitung in vielen Einzelheiten konserviert haben: Insbesondere im Cembalopart finden sich mehrere Korrekturen, die nur als Folge einer Bearbeitung zu verstehen sind. Die Auswertung dieser Korrekturen setzt natürlich eine genaue Kenntnis der Art und Weise voraus, in der Bach eigene Violinkonzerte für Cembalo zu transkribieren pflegte. Eine verlässliche Methode zur Rekonstruktion verschollener Solokonzerte ist also nur anhand jener drei autograph überlieferten Klavierkonzerte zu gewinnen, deren Urformen ebenfalls auf uns gekommen sind: der Klavierkonzerte g-Moll (BWV 1058), D-Dur (BWV 1054) und F-Dur (BWV 1057), denen die Violinkonzerte a-Moll (BWV 1041), E-Dur (BWV 1042) und das 4. Brandenburgische Konzert zugrunde liegen. Betrachtet man beispielsweise das Autograph des Cembalokonzertes D-Dur, so wird deutlich, dass Bach an mehreren Stellen die Violin-Solostimme der Vorlage zunächst unverändert in die Cembalo-Oberstimme übernahm und die ursprüngliche Continuo-Stimme der Unterstimme des Cembalos übertrug. Da ihm diese, im Original für Streicher gedachten Stimmen jedoch nicht „cembalistisch“ genug erschienen, veränderte er sie, oft mehrmals, um sie der Cembalotechnik anzupassen. Diese nachträgliche Redaktion schlägt sich in mannigfachen Korrekturen nieder, die ein lebendiges Bild von der Entstehung des neuen Werkes vermitteln. Im Falle der übrigen autograph überlieferten Klavierkonzerte, deren Vorlagen verschollen sind, gewinnen diese Spuren der Bearbeitung besondere Bedeutung, da sich mit ihrer Hilfe auch hier die originalen Lesarten mit ziemlicher Sicherheit erschließen lassen. Dies gilt für die Klavierkonzerte A-Dur (BWV 1055), dem ein Konzert für Oboe d’amore zugrunde liegt, sowie die Klavierkonzerte d-Moll (BWV 1052) und f-Moll (BWV 1056), die beide aus Violinkonzerten entstanden sind.

Ist eine Bearbeitung jedoch nur abschriftlich überliefert, fehlt dieses wichtigste Hilfsmittel. Die Chancen einer Rekonstruktion sind dann sehr viel geringer. So kann sich auch die Wiederherstellung des Konzertes für drei Violinen nur auf indirekte Merkmale der Bearbeitung stützen, da die Cembalofassung (BWV 1064) nur in Abschriften tradiert ist. Immerhin erlauben die an Konzerten mit erhaltenen Vorlagen gewonnenen Erfahrungen, originale und modifizierte Lesarten

1 Phil. Diss, Tübingen 1957.

weitgehend zu unterscheiden, etwa akkordische Füllstimmen oder figurative Gegenstimmen im Cembalopart als Zusatz der Bearbeitung zu identifizieren. Auf diese Weise lassen sich die bereits publizierten Rekonstruktionsversuche erheblich korrigieren.

Da der erste Satz des Konzertes BWV 1064 in mancher Beziehung an italienische Techniken erinnert, ist die Echtheit des ganzen Werkes verschiedentlich angezweifelt worden, u. a. auch von Arnold Schering.² Scherings Bedenken richten sich vor allem gegen die formale Anlage des ersten Satzes, insbesondere gegen den schlichten Modulationsplan, aber auch gegen Thematik und Themendurchführung, die seiner Meinung nach den in Torellis und Vivaldis Konzerten zu findenden Mustern entsprechen. Er schließt daraus, dass es sich bei diesem Konzert um die Bachsche Bearbeitung einer italienischen Vorlage handle. Zwar lässt sich nicht leugnen, dass sich der erste Satz in mehreren Punkten mit italienischen Stilformen berührt: Hier sei nur auf die an Vivaldi erinnernde Faktur des Themas hingewiesen, das sich aus kontrastierenden Motiven zusammensetzt, sowie auf die zahlreichen drei- und sogar viergliedrigen Sequenzen. Solche Merkmale sind jedoch zu äußerlich, um gegen die Authentizität eines eben nicht nur aus formalen Elementen gebildeten Werkes zu sprechen. Die dichte Verknüpfung der Motive, vor allem aber das Bestreben, auch die Modulationsteile mit Motiven des Ritornells auszustatten, unterscheiden sich grundsätzlich von der für Vivaldi typischen Lockerheit der Struktur, bei der die einzelnen Motivgruppen weitgehend voneinander unabhängig sind. Die Echtheitsfrage wird jedoch vollends

durch den zweiten und dritten Satz entschieden. Abgesehen von der harmonischen Farbigkeit des zweiten Satzes zeigt vor allem der *Basso quasi ostinato* unverkennbar die Handschrift Bachs. Auch die Art, in der im dritten Satz vier verschiedene Motive innerhalb der Tutti-Perioden durchgeführt werden, wird man bei italienischen und deutschen Zeitgenossen Bachs vergeblich suchen.

Scherings Zweifel an der Authentizität des Werkes dürften sich also kaum aufrecht erhalten lassen. Dagegen ist es sein Verdienst, auf spezifisch violintech-nische Eigenheiten innerhalb der Klaviersoli aufmerksam gemacht zu haben, die zwingend auf eine Vorlage für drei Violinen weisen. Es sind dies vor allem: über mehrere Takte sich erstreckende Intervallbrechungen (z. B. Satz III, Takt 111–120, und Satz I, Takt 26–28); mehrere an sich zusammen gehörende Spielfiguren, die aus spieltechnischen Gründen auf beide Systeme des Cembaloparts verteilt wurden (z. B. Satz I, Takt 31 bis 34) sowie Arpeggien und wechseltönige Figuren (z. B. Satz III, Takt 70ff.; Satz I, Takt 34–36 und 37–39). In all diesen Fällen dürften die Cembalofiguren nur ein schwacher Abglanz der weit wirksameren Violinpartien sein.

Über Einzelheiten, insbesondere auch über die komplizierte Frage der originalen Tonart, informiert der Kritische Bericht zum Supplementband der *Neuen Bach-Ausgabe* (VII/7 = BA 5034) *Solokonzerte in Rekonstruktionen*, der nicht nur Bedingungen und Möglichkeiten der Rekonstruktion, sondern auch ihre Grenzen umreißt.

Wilfried Fischer

² *Beiträge zur Bachkritik*, in: *Bach-Jahrbuch* 1912, S. 129. Daher auch der entsprechende Vermerk in Schmieders *Bach-Werke-Verzeichnis*.

PREFACE

The present concerto for three violins has not survived in this form. Rather, this edition is a reconstruction of a lost concerto which has come down to us only in an arrangement, as the concerto for three harpsichords in C major (BWV 1064).

It has long been recognized by Bach scholars that Bach's keyboard concertos, almost without exception, are not original compositions, but arrangements of concertos for violin and for oboe, some of which have survived and some not. It is above all to Wilhelm Rust, the chief editor of the old collected edition of Bach's works, that we owe important information on this matter (cf. the preface to vol. XVII). Some modern reconstructions are familiar enough: the double concerto for violin and oboe, edited by Max Schneider (in D minor) and Max Seiffert (in C minor), the violin concertos in D minor (Robert Reitz) and G minor (Gustav Schreck), and the concerto for three violins in D major (Rudolf Baumgartner). But apart from these, the best-known examples, a whole series of further reconstructions has been published, partly of the same concertos. All aim at creating the impression of having reclaimed the authentic version of the work in its original form. With the exception of the editions by Schneider and Seiffert, however, they generally amount to more or less successful arrangements based on no systematic principles. It is therefore no wonder that three quite different concertos – for violin, for harpsichord, and for harpsichord and oboe – can be published as "reconstructions" of one and the same lost work.

Unlike all previous attempts, which have been based purely on the text of the old Bach edition, however much in need of revision that may have been, the present reconstruction relies on a method which has as its foundation the manuscript sources of the harpsichord version. It owes its original stimulus to Ulrich Siegele's examination of the method of composition and technique of arrangement in Bach's instrumental music,¹ in which the scholarly reconstruction of lost models was already discussed in its essentials.

The most important condition for arriving at an approximation of a lost original version is that the autograph of the arrangement should have survived. The

autograph scores are especially informative since in them many details of the process of arrangement have been preserved. The harpsichord parts, in particular, contain several alterations which are comprehensible only as the consequences of an arrangement. The evaluation of these alterations requires, of course, an exact knowledge of the way in which Bach used to set about transcribing his own violin concertos for harpsichord. A reliable method for the reconstruction of lost solo concertos can therefore be gained only on the evidence of the three keyboard concertos surviving in autograph whose original versions have also come down to us – the harpsichord concertos in G minor (BWV 1058), D major (BWV 1054) and F major (BWV 1057), which are based respectively on the violin concertos in A minor (BWV 1041) and E major (BWV 1042) and the Fourth Brandenburg Concerto. If one examines the autograph of the D major harpsichord concerto, for instance, it is clear that in many passages Bach initially took over the original solo violin part into the top part of the harpsichord without alteration, and similarly the original continuo line into the left hand of the harpsichord part. But evidently finding these parts, originally designed for strings, insufficiently idiomatic of the harpsichord, he then altered them, often more than once, to make them better suited to keyboard technique. This process of revision gave rise to numerous changes, which provide a living picture of the new work coming into being. In the case of the other keyboard concertos surviving in autograph whose models are not preserved, these traces of Bach's reworking take on a special significance, since with their help the original text of these works too can be established with a fair degree of certainty. This applies to the harpsichord concerto in A major (BWV 1055), arranged from a concerto for oboe d'amore, and to the harpsichord concerto in D minor (BWV 1052) and F minor (BWV 1056), both of which are based on violin concertos.

If an arrangement has only survived in copy, however, then this most important expedient is lacking, and the chances of a faithful reconstruction are much more slender. Thus the restoration of the concerto for three violins can rely only on indirect signs of reworking, since the harpsichord version (BWV 1064) has come down to us only in copies. Nevertheless, the knowledge gained from the concertos whose models

¹ *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Ph. D., Tübingen, 1957.

are extant enables us to distinguish to a large extent between original readings and later revisions – to identify, for instance, chordal filling-out of the texture and figural counterpoints in the harpsichord parts as having been added in the arrangement. In this way substantial revisions can be made to the attempts at reconstruction that have previously been published.

Since the first movement of the concerto BWV 1064 is in many respects reminiscent of Italian techniques, the authenticity of the whole work has been repeatedly called in question, among others by Arnold Schering.² Schering's doubts are directed principally against the formal plan of the first movement, in particular its simple tonal structure, but also against the thematic material and its treatment, which in his opinion correspond to patterns found in the concertos of Torelli and Vivaldi. From this he concludes that we are here concerned with an arrangement by Bach after an Italian model. True, it cannot be denied that the first movement has many points in common with Italian forms – one need only point to the structure of the theme, whose compilation from contrasting motifs is reminiscent of Vivaldi, or to the numerous three-fold and even fourfold sequences. But features such as these are too superficial to tell against the authenticity of a work which after all has more to it than formal elements. The close inter-relationship of the motifs, and especially the concern to provide the modulatory sections too with motifs from the ritornello, are fundamentally different from Vivaldi's typical looseness of structure, in which the individual motivic groups are largely independent. But the question of authenticity is completely settled by the second and third move-

ments. Apart from the rich harmonic colouring in the second movement, the *basso quasi ostinato* in particular betrays unmistakably the hand of Bach. And in the third movement, the way in which four different motifs are developed within the tutti sections will be sought in vain in the works of Bach's Italian and German contemporaries.

Schering's doubts as to the work's authenticity can therefore hardly be sustained. It is to him, however, that credit is due for having drawn attention to specific features of violin technique within the solo harpsichord parts, which point conclusively to a model that was for three violins. The features in question are principally the following: broken-chord figuration extending over several bars (e.g. first movement, bars 26–8; third movement, bars 111–20); passages of consistent, continuous figuration which for technical reasons have had to be split between the hands in the harpsichord parts (e.g. first movement, bars 31–4); and arpeggios and changing-note patterns (e.g. first movement, bars 34–6 and 37–9; third movement, bars 70ff.). In all these cases the harpsichord passage-work can be but a pale reflection of the far more effective violin parts.

Detailed information, in particular on the complex question of the original key, will be found in the Critical Commentary to the supplementary volume *Solo-konzerte in Rekonstruktionen* of the *Neue Bach-Ausgabe* (VII/7 = BA 5034), where not only the conditions and possibilities, but also the limitations of reconstruction are discussed.

Wilfried Fischer
(translated by Edward Olleson)

© by Bärenreiter

2 "Beiträge zur Bachkritik", *Bach-Jahrbuch*, 1912, p. 129.