Eine unbekannte Violinsonate von
J. S. Bach.

Von Dr. Friedrich Blume (Berlin).

Im Privatbesitz von Herrn Manfred Gorké in Eisenach ist ein bisher unbekanntes Werk von Johann Sebastian Bach zum Vorschein gekommen. Der Herr Besitzer hatte die liebenswürdigkeit, mir die Bearbeitung des bedeutsamen Fundes zu überlassen und mir sein gesamtes Material zur Verfügung zu stellen.

Es handelt sich um eine Sonate in G-Dur für Violine und bezifferten Baß in vier Sätzen. Die Handschrift, die im folgenden abgekürzt als HfG bezeichnet werden soll, ist ein schön geschriebenes Autograph von über sechs Seiten Umfang, das auf zwei weiteren Seiten, ebenfalls autograph, das Cis-dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I enthält. Die HfG dürfte damit als einer der wichtigsten seit langem gemachten Bachfunde anzusehen sein 1).

1. Die Quelle.

Die Handschrift umfaßt sechs Blätter in Folio (22 × 35 cm), von denen Blatt 1—4 ineinandergeschoben und gebretet sind, also Bogen 1—2 bilden, während Blatt 5—6 einen separaten Bogen bilden. Die Seiten sind nicht paginiert.

Diese drei Bogen sind, wahrscheinlich erst um 1800, zusammen in einen Umschlag von dunklem, marmoriertem Papier eingeklebt worden, so daß die erste und letzte Seite der Handschrift fest mit dem Deckel verbunden sind. Der Inhalt verteilt sich auf die zwölf Seiten folgendermaßen:

1) Um unnötige Anfragen zu vermeiden, beauftragt mich der Besitzer mitzuteilen, daß die Handschrift unverkäufl ich ist. Die Sonate selbst wird in Kürze als Veröffentlichung der Neuen Bach-Gesellschaft erscheinen.

Copyright 1929 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Nachbildung einer Seite aus der Handschrift der aufgefundenen Violinsonate Bachs.
Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach.

Seite 1: Titelseite mit Beschriftung von Bachs Hand, von der infolge der Beklebung mit bloßem Auge nichts zu lesen ist. Eine Durchleuchtung mit Jupiterlampen ergab ganz deutlich in Bachs Handschrift die Reste:

... lino Solo
... sso Continuo
di
Joß. Seb. Bach

Die fehlenden Silben und Worte sind verdeckt durch ein ausgeklebtes herzförmiges Schildchen, das kein Licht durchläßt. Etwas tiefer als diese Titelausschrift von Bachs Hand findet sich eine alte Beschriftung von einer nur wenig jüngeren Hand, von der etwa folgendes zu lesen ist:

Original die eigene Hand des Verstorbenen

... der mir in Leipzig ... Unter-
richt erteilte.

Die Unterschrift unter dieser Expertise ist leider nicht mehr voll-
ständig lesbar, doch wäre es nicht ausgeschlossen, daß es sich um die Hand Kirnbergers handelte; einige Buchstaben dieses Namens-
zuges sind zu erkennen.

Seite 2: Am oberen Rande Überschrift von Bachs Hand:
„Sonata per il Violino e Cembalo di J. S. Bach“. Es folgt der erste Satz mit der Überschrift „Adagio“ in G-dur C, dessen beide letzte Takte auf Seite 3 hinübergangen.


Seite 4: 3. Satz mit der Überschrift „Largo“ e-moll C. Rechts unten „voluti cito“.


Seite 7: Schluß des 4. Sages, Rest mit leeren Notensystemen bedeckt.

Bach-Jahrbuch 1928.
Seite 8—9: Weiß.
Seite 12: weiß, in das Umschlagpapier eingeklebt.
Das Papier zeigt leicht gelbliche Tönung und das Wasserzeichen

\[ MA \]

2. Der autographe Charakter der Handschrift.
Da das Austauschen unbekannten Bachautographen heute mit Recht zunächst erheblicher Skepsis begegnet, sei im folgenden der autographe Charakter der Handschrift im einzelnen nachgewiesen. Einen ersten Anhaltspunkt bietet die Provenienz der Handschrift.
Für die HsG fehlt ist die Provenienz nicht nachweisbar. Wohl aber läßt sich aus erhaltenen Briefen feststellen, daß der Begründer der Sammlung Handschriften aus dem Nachlaß von Johann Nikolaus Forkel (gestorben 1818) gekauft hat. Als Beleg mag die folgende Briefstelle angesetzt werden:
Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach.

d. 9ten Dec. 1819

Ew. Hochwohlgeboren:


Im Versteigerungskatalog des Nachlasses Forckel1) finden sich auf Seite 139 unter Nr. 124b drei handschriftliche Violinsonaten von J. S. Bach erwähnt; einige Zeilen tiefer heißt es ausdrücklich: „Nr. 65—124e sind geschrieben“. Zwischen Autograph und Abtext unterscheidet der Katalog nicht. Es ist aber sehr wohl möglich, daß die HStG eine der drei dort genannten Sonaten darstellt. Die aus dem Forckelschen Nachlaß erworbenen Handschriften von Johann Ludwig Krebs befinden sich zusammen mit einer ganzen Reihe weiterer Handschriften aus dem Kreise um J. S. Bach noch jetzt in der Sammlung des Herrn Gorké, und es mag sich wohl bei genauerer Prüfung darunter noch das eine oder andere Stück finden, das von Bachs eigener Hand oder von der Hand eines seiner Söhne geschrieben ist. Dieser Tatbestand macht es aber wahrscheinlich, daß die HStG ebenfalls zu den Manuskripten gehört, die aus Forckels Nachlaß erworben sind.


1) „Verzeichnis der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirektor Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien“, Göttingen, 1819.
2) J, Anhang A Nr. 33, Seite 790.

Wie das hier beigegebene Faksimile zeigt, besteht im Charakter der Handschrift, insbesondere der Notenschrift, eine große Ähnlichkeit mit den Reproduktionen, die die Gesamtausgabe der Werke Bachs in Band 44 aus dem Autograph des Wohltemperierten Klaviers bringt. Ganz allgemein gesehen weist das Notenbild eine deutliche Übereinstimmung etwa mit den Blättern 14—16 des genannten Bandes auf. Insbesondere Seite 2 der HSG deckt sich in den Einzelheiten der Notenschrifttüge manchmal bis in die kleinsten Einzelheiten, die Form der Notenköpfe, die Schwingung des Balkens usw. mit Blatt 16 des genannten Bandes. Aber auch mit anderen Bachautographen sind weitgehende Ähnlichkeiten vorhanden, was Vergleiche mit einer Reihe Bachautographen, die auf der Preußischen Staatsbibliothek liegen, evident bestätigt haben. Auch das Faksimile des Orgelpräludiums h-moll aus dem Katalog der Versteigerung Heyer (Dezember 1926) läßt sich als Vergleichungsgegenstand heranziehen. Das Ergebnis aller angestellten Vergleiche darf formuliert werden: so viele Abweichungen auch sich zwischen den bekannten Handschriften Bachs finden, Abweichungen, die durch die verschiedene Zeit der Niederschrift sowie durch wechselnde äußere Umstände (Reinschrift oder einige Skizzen, breite oder spitze Notenfeder, verschiedenes Papier usw.) bedingt sein können, so bleiben doch gewisse allgemeine Züge, wie die seste Rundung der Notenköpfe, die breiten Schwingungen der Balken, die spitze, fast abbreviaturenhaft knappe Form der Akzentualen usw., sich stets gleich. Und diese Züge finden sich in der HSG in hervorragendem Maße ausgeprägt.

Will man mehr in die Einzelheiten gehen, so lassen sich auch da Übereinstimmungen in reicher Zahl feststellen, von denen hier eine kleine Reihe genannt sei, die sich aber beliebig vergrößern läßte. Leichterer Nachprüfung halber werden nur die Vergleiche mit den

1) Abgekürzt: BG.


Es ist gewiss nicht immer gut und nicht immer zwingend, bei der Echtheitsprüfung von Autographen allzuviel Gewicht auf Kleinigkeiten und Einzelzüge zu legen. Diese können, wie oben schon erwähnt, je nach Umständen mitunter stark variieren. Stimmen jedoch, wie im vorliegenden Falle, sowohl sämtliche Einzelzüge wie Duftus und Bild der gesamten Notenschrift und wie endlich die Gesamtheit der Terschrift so genau mit umzeischenhaftem Autographen überein, so darf die Echtheit einer solchen Handschrift gewiss als gesichert gelten. Es liegt hier einmal der selten glückliche
Fall vor, daß alle nur möglichen Kriterien sich zu dem gleichen Resultat vereinigen: die wahrscheinliche Herkunft der Handschrift, Papier, Tafelschrift und Notenschrift, alles erweist ohne Zweifel, daß wir es hier mit einem Autograph von Bachs Hand, und zwar mit einem besonders schönen und gut erhaltenen zu tun haben.

An dieser Stelle mag ein weiteres Kriterium angesetzt sein, das sich allerdings nicht wie die bisherigen aus der diplomatischen Untersuchung der HsG, sondern aus einer musikalischen Nachprüfung ergibt. Den Stoff hierzu liefert das Cis-dur-Präludium, das an dieser Stelle schon um so eher besprochen werden darf, als es späterhin nicht Gegenstand der Untersuchung zu sein braucht. Es möge hier also lediglich als Material für einen weiteren Echtschaftsbevis Verwendung finden.

Ein Vergleich dieses Präludiums mit der Fassung in BG ergibt nämlich eine kleine Reihe von Abweichungen.

Die beiden Fassungen seien hier schematisch nebeneinandergestellt (der Gebrauch der Akzentualen der HsG wird dabei dem Gebrauch der BG angepaßt):

\[\text{Taft 1.} \quad \text{Taft 8.} \quad \text{Taft 16–17} \quad \text{Taft 24.}\]

Taft 33 hat in HsG die in BG in kleinen Noten gegebene Fassung.

1) Band 14, Seite 10.

Die vorschüssenden Ausführungen dürften als Beweis für die Echtheit des Autographs hervorragen. An dieser Stelle sei erwähnt, daß zwei hervorragende Kenner der Handschrift Bachs sich gleichfalls für die Echtheit der HsG ausgesprochen haben.

3. Die Violinsonate.

Es ist bekannt, daß nicht viele Werke von Bach für ein Melodieinstrument mit Continuo vorhanden sind. Die meisten Kammermusikwerke Bachs für ein Soloinstrument und Klavier bedienen sich der Form des sogenannten Trios, das heißt das Soloinstrument, die rechte und die linke Hand des Klaviors bilden je eine selbständige und obligate Stimme. In dieser Gattung halten sich z. B.

1) Band 14, Seite 208.
die bekannten sechs Sonaten für Violine und Klavier, drei der Sonaten für Flöte und Klavier, die drei Sonaten für Gambe und Klavier usw. Es ist ja das eine von Bach ganz besonders bevorzugte Gattung, die er in den verschiedensten Bokal- und Instrumentalkombinationen und unter anderem auch als Orgeltrio gepflegt hat. Diese als Trio angelegten Kammermusikwerke tragen notwendigerweise ein wesentlich anderes Gepräge als Werke für ein Soloinstrument mit Generalbass. Sie sind ihrer Natur nach auf eine dauernde Verkehrsung der Stimmen untereinander, das heißt auf Polyphonie angelegt, während bei Werken für ein Soloinstrument mit Generalbass dem Klavier in der Hauptsache nur eine begleitende Rolle zufällt und dementsprechend die Solostimme eine weitgehende Freiheit in ihrer eigenen Bewegung besitzt. Die extreme Auswirkung einer solchen Gestalt wäre die, daß das Klavier in eine ausschließlich abokalisch stützende Begleitrolle zurückgedrängt würde, während das Soloinstrument darüber sich in ganz freier Melodik erginge. Eine so extreme Form, wie sie bei den italienischen Geigern der Bachzeit, mitunter auch bei Händel tatsächlich vorkommt, be-neigt Bach freilich nie. Bei ihm hat der Baß niemals nur die ganz allgemeine Funktion der Harmoniestütze, sondern füllt er gleichzeitig die Aufgabe, formbildend im einzelnen und im ganzen einzugreifen, konstruktiv und gliedernd zu wirken; stets ist er ein unentbehrliches Agens im Organismus des Werkes. Da aber das Bestreben, den Baß in die Gesamtstruktur völlig organisch einzuordnen, sich leichter im strengen obligaten Triosass als im Baß für ein Soloinstrument mit Begleitung erfüllen läßt, erscheint es verständlich, warum Bach jener Gattung sich so viel mehr gewidmet hat als dieser.

In der HSG liegt nun eine Sonate für Violine und bezzifferten Baß, also kein Trio vor. Die nächstverwandten Werke, deren Ver- gleich naheliegt, sind die drei Sonaten für Flöte und Continuo\(^1\)), ferner die Sonate c-moll für Violine und bezzifferten Baß\(^2\)) und endlich die Sonate c-moll für Violine und bezzifferten Baß, die Ferdinand David in seiner Hohen Schule des Violinspiels\(^3\)) ver-

\(^1\)) Büch Band 43, Seite 3, 9 und 21; ihre Echtheit bestritet F. Schreier, Beiträge zur Bachforschung, 2 Hefte, 1910—11.
\(^2\)) Büch Band 43, Seite 31.
\(^3\)) Band 1, Seite 110.
öffentlich hat (nicht in BG). Dazu kommen vielleicht noch die vier Inventionen für Violine und Baß1), die nach ihrer Zählung als Nummer 2, 5, 6 und 7 nur Überreste einer größeren Reihe ähnlicher Werke darstellen; es ist jedoch mindestens sehr zweifelhaft, ob sie überhaupt von Bach stammen. Die auf der Preußischen Staatsbibliothek ausbewahrte Handschrift, die der BG als Vorlage gedient hat, zeigt zwar gewisse gemeinsame Züge mit Autographen, ist aber in ihrer Echtheit doch bestreitbar.


In der HSG weicht nun der Baß insofern ab, als die Takte 9—16 und 25—32, desgl. auch Takt 33 des Trios fehlen. Statt dessen sind die Takte 1—8 und 17—24 je in Wiederholungszeichen eingeschlossen, weisen also die sonst bei Bach übliche Anordnung auf. Es ergibt sich daraus die kleine Abweichung in der Baßführung, daß an die Stelle der beiden rückleitenden Figuren des Trios:

1) BG Band 45, Seite 172.
2) BG Band 9, Seite 221.
in der Fassung der Sonate einfach halbe Noten treten:

Sonst aber stimmt der Baß dieses Sätze mit dem Trio überein. Unwesentliche Varianten sind: Taft 4 im Trio g = 3, in HfG 3; Taft 19, drittes Achtel im Trio g, in HfG e.

Für die weiteren drei Sätze (2. Satz in beiden Fassungen Vivace, 3. Satz in BG Adagio, in HfG Largo, 4. Satz in beiden Fassungen Presto) stimmt nun der Baß des Trios mit dem der Sonate vollkommen überein, und die Abweichungen tragen lediglich den Charakter von Varianten; sie seien hier schematisch zusammengestellt:

**II. Satz:**

**Trio BG:**

Taft 2

Taft 33

Taft 41

**Sonate HfG:**

III. Satz: keine Abweichungen.

**IV. Satz:**

Taft 14

Taft 23

Taft 25 u. 26

Trio:

Sonate:

(also vier Viertel weniger!)
Durchgehends weichen die Generalbassstimmen beider Werke darin voneinander ab, daß der Bass der Sonate sehr viel reicher und teilweise auch ganz anders bezeichnet ist, als der des Trios. Die Bezeichnung der Sonate ist außerordentlich genau und sorgfältig. Stellenweise ist sogar die Lage des anzuwendenden Akkordes durch die Stellung der Ziffern genau bestimmt.

Um nun das Verhältnis der beiden Werke zueinander völlig klar zu legen, soll im folgenden ein Vergleich zwischen der Violinstimme der Sonate und der beiden Oberstimmen des Trios durchgeführt werden. Im voraus sei bemerkt, das man bei zwei Werken mit gleichem Bass eigentlich eine ziemlich weitgehende Übereinstimmung der dazu erfindenen Oberstimmen erwarten sollte. Das ist jedoch nicht der Fall. Schon die Themen aller drei Sätze sind in beiden Werken ganz verschieden, und nur der vierte Satz hat sich verständlich das gleiche Thema, da er ein Fugato ist. Die sonst jedoch gelegentlich vorkommenden melodischen Übereinstimmungen haben mehr zufälligen Charakter, sie werden weiter unten erwähnt.

Das Thema des 1. Satzes der Sonate ist folgendes:

\[
\begin{align*}
\text{(Phrasierung original)}
\end{align*}
\]

Von ihm aus spinnt sich eine weitgeschwungene melodische Linie von großer rhythmischer Bewegtheit, auffällig bis h'' und in Takt 5 zunächst endigend auf h. Dann setzt die Linie neu an, finkt herab und beschließt den ersten Teil am Ende von Takt 8 mit einem großen Auffall nach d''''. Der 2. Teil\(^1\) bedient sich derselben Figuren und entwickelt unter Anwendung ziemlich lebhafter Modulationen ähnlich großgeschwungene Linien wie der 1. Teil. Die Melodik ist von dem Trio so gut wie unabhängig, eine Übereinstimmung wie Takt 4:

\[
\begin{align*}
\end{align*}
\]

ist schon eine Seltenheit. Vergleicht man die Oberstimmenführung des Trios hiermit, so fallen drei Dinge unmittelbar auf: der sehr

\(^1\) Vgl. die oben bei der Besprechung des Generalbasses angegebene Gliederung.

Es kommt für den 1. Satz des Trios nun noch eine Beobachtung hinzu, auf die schon oben bei der Baßvergleichung hingewiesen wurde. Das Trio wiederholt beide Teile des ersten Sätzes in sehr freier Variation. Diese Variation vollzieht sich so, daß der Baß zusammenschrumpft und auf seine Hauptmelodienoten reduziert wird, dabei vereinigen sich die beiden Obersätzen zu einer Art melodischer Auszierung des Teils in dem fortlaufenden und gleichbleibenden Rhythmus:

Das gilt für beide Teile. Dieser Vorgang ist nun sehr bemerkenswert; wie schon bemerkt, findet sich dazu in Bachs Werken wohl kaum irgendwo eine Parallele. Die Reduktion des Baßes hat
ohnehin zur Folge, daß die varierende Wiederholung erheblicher schwächer wirkt, als der vorausgehende Teil; der durchlaufende hüpfende Rhythmus aber ist geradezu banal. Jedem, der das Trio kritisch spielt oder hört, fallen diese beiden varierenden Wiederholungen als für Bach höchst ungewohnt auf.


Für den 2. Satz seien die Themen beider Werke hier untereinander gestellt (siehe Seite 110).

Schon der Vergleich dieser Anfangstakte ist überaus bezeichnend. In der Sonate ein mächtiger, steiler und energischer Anschwung, unterstrichen durch die Bassbewegung des 2. Taktes. Im Trio dagegen ein ziemlich leeres, tänzelndes Skalenmotiv, dessen Imitation im Taktabstand genau so akademisch wirkt, wie diejenige im ersten Satz. Es ist bemerkenswert, daß das Trio zu diesem Anfangsmotiv die lebhafte Schwungung des Basses im 2. Takt nicht brauchen konnte, und daß es deshalb den Bass auf drei Noten reduziert. Zweifellos aber liegt die Sechzehntelbewegung des 2. Taktes im Wesen dieses Basses; sie mußte jedoch zugunsten der Imitation fallen. Diese ergibt die Intervallfolge $a-a-c$, also ein Ein- klang — Sekundverhältnis, das bei Bach so niemals für Imitationen verwendet wird. Takt 3 des Basses ist wohl überhaupt als An-

Eine einzige melodische Übereinstimmung zwischen beiden Werken liegt vor: in Takt 3—7 deckt sich die Violinstimme der Sonate fast völlig mit der Flötentimme des Trios; jedoch bringt sie in Takt 5 die für Bach so charakteristische Wendung:

während das Trio an dieser Stelle nur die Form hat:

Das Trio kadenziert in Takt 8 aus der Tonika, während die Sonate die Basiskadenz überbrückt und in der Oberstimme die Bewegung ununterbrochen fortführt. In Takt 20 kadenzieren beide auf der Dominante. Das Trio leitet in die Kadenz hinein in dem fortwährend gleichbleibenden Sechzehntelverlauf und jener wenig zielsicheren Vierinführung, die wir schon vom 1. Saß her kennen. Im Gegensatz dazu steigert sich die Violinsonate an dieser Stelle ganz stark in die Kadenz hinein, in sehr bewegten Rhythmen, zu- lest in Doppelgriffen und mit einer sehr schwungvollen Schlußfigur.

Mit Takt 21 beginnt der Mittelteil. Die Sonate spinnt ihn aus dem Schlußmotiv des ersten Teils weiter. Das Motiv:

\[ \text{Musiknoten} \]

mit dem das Trio den Mittelteil beginnt, erscheint in der Sonate nur als Nebenergebnis im Doppelgriff. Den ganzen mittleren Abschnitt in der Sonate beherrscht eine großgeschwungene melodische Figur, die auch schon im ersten Teil eine Rolle spielt; im Trio dagegen bestimmt den Mittelteil in der Hauptsache kleingliedriges Sequenzieren.

Mit Takt 32 greifen beide Werke auf ihre Anfangsthemen zurück, der Schlußabschnitt entspricht ungefähr dem Anfangsteil. Höchst verdächtig hinsichtlich der Autorschaft jedoch sind die Takte 32—34 des Trios mit ihren geradezu schülerhaften Imitationen, in denen melodische Flickarbeit herrscht, und deren Intervalle der Zufall bestimmt zu haben scheint.

Insgesamt läßt sich sagen, daß der 2. Saß in der Sonate viel einheitlicher und großzügiger ist als im Trio, in dem wieder eine gewisse Kurzatmigkeit und besonders die rhythmische Stereotypie auffällt.

Im 3. Saß erhebt sich anfangs das Trio zu einer höheren Qualität als in den beiden ersten Saßen. In seinen ersten Takten wird wirklich eine gewisse Spannung spürbar. Vergleicht man sie aber mit den Anfängstakten der Sonate, so zeigt sich, daß auch hier der viel größere Schwung, die stärkere Zielscheibigkeit und die intensivere rhythmische Spannung auf Seiten der Sonate sind.
Der Trioabsatz bewegt sich anfangs in den Haupttaktkwerten und geht dann in eine gleichmäßige Sechzehntelbewegung über, die bereits in Takt 4 einen Einschnitt durch Kadenz auf der Tonika erfährt. Dagegen steht in der Sonate in Takt 4 eine geradezu prachtvoll geschwungene Brücke, die über diesen Einschnitt hinwegführt:

Mit dem Takt 4 ist die anfängliche Spannkraft im Trio erschöpft. Von hier an macht sich melodisch eine ähnliche Glätte geltend wie in den vorigen Sätzen; in harmonischer Beziehung herrscht langsam modulierende Diatonik. An der gleichen Stelle steht in der Sonate rhythmisch und melodisch scharf gebrochenes Figurenwerk, das durch harte Chromatik unterstützt wird. Takt 8 Mitte kadenzieren beide Werke, aber mit sehr verschiedener Kraft:


\[\begin{array}{c}
\text{\ding{124}} \\
\text{\ding{125}} \ \ . \ \ . \\
\text{\ding{124}} \ \ . \ \ .
\end{array}\]

von Takt 20 an in die gedrängtere:

\[\begin{array}{c}
\text{\ding{125}} \ \ . \\
\text{\ding{124}} \ \ . \\
\text{\ding{125}} \ \ . \\
\text{\ding{124}} \ \ .
\end{array}\]

übergeht. Das Trio kehrt dann mit Takt 24 zur ursprünglichen Form zurück. Die Sonate aber nimmt diese Form erst mit der dem Takt 28 des Trios entsprechenden Stelle wieder auf, d. h. sie behält die durch die Umformung geschaffene Spannung bis zur effektiyen Lösung durch die ritornellartige Wiederkehr des Themas in der Grundtonart bei. Das ergibt eine größere Wahrscheinlichkeit für die Fassung der Sonate.

1) Zählung nach den \(\frac{3}{4}\) Takten des Trios, die Sonate teilt diese in je 2 Takte \(\frac{3}{4}\).

2) I, Seite 725.
3) Vorwort zu BG, Band 9, Seite XVII und XXII.
4) BG, Band 9, Seite 175.
5) BG, Band 9, Seite 260.
ist. Zweitens aber weist die Bachausgabe die Herkunft dieses Trios nicht nach, und es ist also durchaus nicht gefagt, welches von beiden Werken das frühere und welches das spätere ist.

Auch dieser Fall läßt sich also als Analogon für den hier vorliegenden nicht verwenden. Da nun ein Grund für eine Umarbeitung nicht ersichtlich ist, und da wir auf der anderen Seite keinen parallelen Fall kennen, dürfte eine doppelte Bearbeitung des gleichen Basses von Bach selbst als ausgeschlossen gelten. Sicher hätte Bach, wenn er ein neues Violinwerk schreiben wollte, doch auch einen neuen Baß dazu erfunden.

Es bleibt also nur übrig, anzunehmen, daß nur eines der beiden Werke in der vorliegenden Gestalt von Bach selbst stammt. Dann besteht aber kein Zweifel, daß das nur die Sonate, nicht das Trio sein kann. Zwar gibt die Bachausgabe an, die Quelle des Trios sei „ein Autograph im Besitze des Herrn Konzertmeisters David in Leipzig“. Doch läßt sich dieses Autograph nicht mehr nachweisen, und es bleibt vorläufig die Frage offen, ob nicht die Herausgeber der Bachausgabe hier, wie ja auch sonst oft, in der Beurteilung von Autographen geirrt haben. Es wurden in den obigen Ausführungen so zahlreiche Gesichtspunkte hervorgehoben, die die Sonate dem Trio weit überlegen scheinen lassen, und die in der Sonate gerade die für Bach so charakteristischen Züge besonders deutlich zeigen, daß die Violinsonate der HSÖ nicht nur als ein sicheres Werk Bachs, sondern auch als ein sehr reifes und hochstehendes Werk betrachtet werden darf. Wenn eine Hypothese feststellt ist, so möchte ich meine Ansicht dahin zusammenfassen, daß in der Violinsonate der HSÖ ein ursprüngliches, authentisches Werk Bachs in seiner eigenen Handchrift vorliegt, und daß dagegen das Trio eine spätere Bearbeitung darstellt, die vielleicht einer der Söhne oder Schüler Bachs verfaßt haben mag. Das Werk zeigt immerhin eine ganze Reihe Züge, die auf die Nähe der Norddeutschen Schule nach Bach hinweisen. Diese Züge und die Tatsache, daß die Melodieführung beider Werke sich hie und da ähnelt, im Trio jedoch derjenigen der Sonate stets unterlegen ist, mag wohl den Schluss auf eine spätere Hand gerechtfertigt erscheinen lassen. Solche Bearbeitungen Bachscher Werke sind ja aus dem Kreis seiner Schüler und Söhne zahlreich hervorgegangen. Es darf ein besonderer Glücksumstand betrachtet
werden, daß durch den Fund der HSB die Originalfassung eines Werkes wieder bekannt wird, das wir bisher nur in Bearbeitung von fremder Hand besessen.


Für den hier vorgelegten neuen Fund war es naturngemäß nur möglich, eine Einordnung und Bestimmung mit den heute zur Verfügung stehenden Mitteln vorzunehmen. Sie dürfte aber mit Sicherheit so viel beweisen, daß diese Quelle unseren Bestand an Bachwerken um ein sicheres und wertvolles Originalwerk bereichert und dafür die Ausscheidung eines Werkes von zweiter Hand ermöglicht.