

Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach.

Von Dr. Friedrich Blume (Berlin).

Im Privatbesitz von Herrn Manfred Gorke 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 HSG bezeichnet werden soll, ist ein sehr 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 HSG dürfte damit als einer der wichtigsten seit langem gemachten Bachfunde anzusehen sein¹⁾.

1. Die Quelle.

Die Handschrift umfaßt sechs Blätter in Folio (22 × 35 cm), von denen Blatt 1—4 ineinandergeschoben und geheftet 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 unverkäuflich ist. Die Sonate selbst wird in Kürze als Veröffentlichung der Neuen Bach-Gesellschaft erscheinen.

1. Part

Vivace

Volti.

Nachbildung einer Seite aus der Handschrift der aufgefundenen Violinsonate Bachs.

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

. lino Solo
 sso Continuo
 di
 Joh. Seb. Bach

Die fehlenden Silben und Worte sind verdeckt durch ein aufgeklebtes 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 vollständig lesbar, doch wäre es nicht ausgeschlossen, daß es sich um die Hand Kirnbergers handelte; einige Buchstaben dieses Namenszuges 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 hinübertreten.

Seite 3: Die beiden letzten Takte des ersten Satzes. Es folgt der 2. Satz mit der Überschrift „Bivace“ G-dur $\frac{3}{8}$, dessen beide letzte Takte am unteren Rande der Seite in kleinerer Schrift stehen. Rechts unten „volti“.

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

Seite 5—6 und 1. Notenzeile von Seite 7: 4. Satz mit der Überschrift „Presto“ G-dur C. Dahinter „Fine“.

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

Seite 8—9: Weiß.

Seite 10—11: Präludium Cis-dur aus dem Wohltemperierten Klavier I, darüber das Wort „Praeludium“, am unteren Rande von Seite 11 ein in der flüchtigen Schreibarbeit ausgelassener Takt nachgetragen.

Seite 12: weiß, in das Umschlagpapier eingeklebt.

Alle hier in Anführungszeichen gegebenen Worte sind in HsG von Bachs eigener Hand geschrieben. Die Sonate trägt den Charakter einer überaus sorgfältigen Reinschrift. Das Präludium zeigt eine sehr ausgeschriebene, meisterhafte, aber äußerst eilige, stellenweise fast skizzenhafte Schrift; mit Ausnahme der obengenannten Taktnachtragung enthält es jedoch keine Korrekturen. Völlig gleiche aufeinanderfolgende Takte sind nicht ausgeschrieben, sondern durch „bis“ und Wiederholungszeichen angedeutet.

Das Papier zeigt leicht gelbliche Tönung und das Wasserzeichen

MA

2. Der autographe Charakter der Handschrift.

Da das Auftauchen unbekannter 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.

Die kleine, aber auserlesene Musiksammlung des Herrn Gorke wurde zusammen mit einer literarischen und graphischen Sammlung angelegt von dem Urgroßvater des jetzigen Besitzers. Die Bestände haben sich in der Familie unverändert fortgeerbt und haben lange Zeit, in Kisten verpackt, ein unbeachtetes Dasein geführt. Es scheint, daß bis jetzt eine sachverständige Hand noch nicht daran gelangt ist. Nur so ist es erklärlich, daß eine so wichtige Handschrift bisher völlig unbekannt bleiben konnte.

Für die HsG selbst 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 angeführt werden:

d. 9ten Dec. 1819

Ew. Hochwohlgeboren:

Im Auktions-Catalog der Forkelschen Bibliothek, fand ich die berühmten Fugen von Krebs und Kirnberger, der der vorzüglichste Schüler von S. Bach war und gab daher Auftrag sie für mich zu erstehen. Soeben habe ich sie erhalten und ich warte keinen Augenblick, sie deroselben zu übersenden. Sie werden Sich sehr über diese erstaunende Arbeit wundern und erfreuen, Sie sind erstanden worden für 2 rth. 10 gr Sächs: da diese Sachen Manuscript und ungedruckt sind, so ist der Preis sehr annehmlich. Ich wünschte sie von Ihnen spielen zu hören . . .

Im Versteigerungskatalog des Nachlasses Forkel¹⁾ 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 Abschrift unterscheidet der Katalog nicht. Es ist aber sehr wohl möglich, daß die HfG eine der drei dort genannten Sonaten darstellt. Die aus dem Forkelschen 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 Gorke, 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 HfG ebenfalls zu den Manuscripten gehört, die aus Forkels Nachlaß erworben sind.

Zum Nachweis der Echtheit des Autographs mag zunächst das Papier dienen, dessen Wasserzeichen „MA“ schon oben erwähnt wurde. Spitta nennt²⁾ eine große Anzahl von Bachautographen, deren Papier dieses Zeichen trägt. Er weist es der Zeit von 1727 bis 1736 zu, doch wird über die Frage der chronologischen Einordnung noch weiter unten zu reden sein. Jedenfalls darf die Benutzung dieses Papiers als ein Echtheitsbeweis schon deswegen angesehen werden, weil zahlreiche unbezweifelte Bachautographen es aufweisen.

1) „Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien“, Göttingen, 1819.

2) I, Anhang A Nr. 33, Seite 790.

Besonders aber erweisen Textschrift und Notenschrift wohl unzweifelhaft Bachs Hand. Vergleiche mit einer ganzen Reihe anderer Autographe lassen sowohl zahlreiche Übereinstimmungen in Einzelzügen als insbesondere unzweifelhafte Gemeinsamkeiten im gesamten Duktus der Schrift erkennen.

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 Bachs¹⁾ 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 HfG deckt sich in den Einzelheiten der Notenschriftzüge 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 eilige Skizzen, breite oder spitze Notensfeder, verschiedenes Papier usw.) bedingt sein können, so bleiben doch gewisse allgemeine Züge, wie die feste Rundung der Notenköpfe, die breiten Schwingungen der Balken, die spizige, fast abbreviatorenhaft knappe Form der Akzidentalen usw., sich stets gleich. Und diese Züge finden sich in der HfG 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 ließe. Leichterere Nachprüfung halber werden nur die Vergleiche mit den

¹⁾ Abgefürzt: BG.

in BG Band 44 vorhandenen Tafeln aufgezählt. Der Violinschlüssel findet sich sehr ähnlich auf Blatt 11, der Baßschlüssel auf Blatt 9. Die für Bach so überaus charakteristische Schreibweise der Akzidentalen mit einzelnen Vergleichen zu belegen, ist fast überflüssig, da sich die gleichen Formen in den Tafeln des Bandes 44 überall finden, besonders verwandt wiederum auf Blatt 14—16. Das Zeichen C auf Blatt 14 und 47 der BG könnte fast eine photographische Nachbildung desselben Zeichens in der HfG sein, desgleichen stimmt das Zeichen $\frac{3}{8}$ auf Blatt 16 der BG mit demselben Zeichen in HfG haarscharf überein. Gerade solche gewohnten und nebensächlichen Zeichen wirken umsomehr beweisend, als sie durch langen Gebrauch in der Handschrift eines jeden Menschen ganz stereotyp werden. Dahin gehört z. B. die Ausführung der Schlußstriche, die sich in HfG genau wie auf Blatt 16, 100, 107, 124 usw. finden, desgleichen die Kustoszeichen auf Blatt 20, 21, 25, 133, 136.

Zu all diesen Notenschriftzeichen tritt nun für die HfG als besonders charakteristisch die ausgezeichnete Textschrift, die einem jeden, der sich damit beschäftigt hat, die Hand Bachs unverkennbar zeigt. Für den Namenszug „di J. S. Bach“ finden sich ganz genaue Übereinstimmungen auf den Blättern 39 und 126 der BG, besonders auch auf dem genannten Faksimilie des Katalogs Meyer. Für das Wort „Cembalo“ mag Blatt 126, für „Violino“ Blatt 26 zum Vergleich herangezogen werden. Die Überschrift „Praeludium“ zu dem Cis-dur-Präludium stimmt im Duktus völlig überein mit derselben Überschrift auf Blatt 12 BG. Das „Vivace“ findet sich genau so auf Blatt 98. Fast wie mechanische Nachbildungen HfG wirken die Worte „volti“ und „volti cito“ auf Blatt 16 und 43.

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 Duktus und Bild der gesamten Notenschrift und wie endlich die Gesamtheit der Textschrift so genau mit unzweifelhaften 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, Textschrift 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 angeführt 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 Echtheitsbeweis Verwendung finden.

Ein Vergleich dieses Präludiums mit der Fassung in BG¹⁾ ergibt nämlich eine kleine Reihe von Abweichungen.

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



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

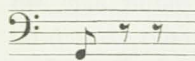
¹⁾ Band 14, Seite 10.



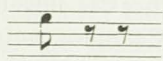
Takt 55.



Takt 74



Takt 99.



Takt 101.

die beiden Noten fehlen in HfG.

Die gleichen Abweichungen aber kennt auch bereits das Variantenverzeichnis der BG¹⁾, und zwar decken sich die Abweichungen der HfG mit den Fassungen, die BG aus den Quellen Nr. 1 und 10, das heißt aus den beiden Hauptautographen des Wohltemperierten Klaviers, nämlich dem Autograph der ehemaligen Bibliothek Wagener und dem sogenannten Fischhoff'schen Autograph anführt. Es ist hier nicht der Platz zu einer Untersuchung darüber, warum die Herausgeber der BG nicht diese Fassung der Autographen sondern eine redigierte gewählt haben. Für den vorliegenden Zweck genügt es festzustellen, daß die Fassung der HfG mit derjenigen der beiden genannten Autographen übereinstimmt, womit ihre unmittelbare Verwandtschaft mit jenen und ihr autographischer Charakter von einer neuen Seite aus evident gemacht wird.

Die vorstehenden Ausführungen dürften als Beweis für die Echtheit des Autographs hinreichen. An dieser Stelle sei erwähnt, daß zwei hervorragende Kenner der Handschrift Bachs sich gleichfalls für die Echtheit der HfG 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 Klaviers bilden je eine selbstständige 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 Vokal- und Instrumentalkombinationen und unter anderm 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 Verkettung 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 affordisch 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, benutzt Bach freilich nie. Bei ihm hat der Baß niemals nur die ganz allgemeine Funktion der Harmoniestütze, sondern stets erfüllt 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 Triosatz als im Satz für ein Soloinstrument mit Begleitung erfüllen läßt, erscheint es verständlich, warum Bach jener Gattung sich so viel mehr gewidmet hat als dieser.

In der HfG liegt nun eine Sonate für Violine und bezifferten Baß, also kein Trio vor. Die nächstverwandten Werke, deren Vergleich naheliegt, sind die drei Sonaten für Flöte und Continuo¹⁾, ferner die Sonate e-moll für Violine und bezifferten Baß²⁾ und endlich die Sonate c-moll für Violine und bezifferten Baß, die Ferdinand David in seiner Hohen Schule des Violinspiels³⁾ ver-

1) BG Band 43, Seite 3, 9 und 21; ihre Echtheit bestreitet J. Schreyer, Beiträge zur Bachkritik, 2 Hefte, 1910—11.

2) BG Band 43, Seite 31.

3) Band 1, Seite 110.

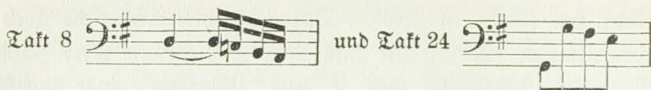
öffentlich hat (nicht in BG). Dazu kommen vielleicht noch die vier Inventionen für Violine und Baß¹⁾, die nach ihrer Zählung als Nummer 2, 5, 6 und 7 nur Überreste einer größeren Reihe ähnlicher Werke darstellen; es ist jedoch mindestens sehr zweifelhaft, ob sie überhaupt von Bach stammen. Die auf der Preussischen Staatsbibliothek aufbewahrte Handschrift, die der BG als Vorlage gedient hat, zeigt zwar gewisse gemeinsame Züge mit Autographen, ist aber in ihrer Echtheit doch bestreitbar.

Eine Untersuchung der Violinsonate der HSG ergibt nun zunächst die überraschende Tatsache, daß der Generalbaß dieses Werkes bis auf eine Reihe von Abweichungen übereinstimmt mit dem Generalbaß des Trios G-dur für Flöte, Violine und Continuo²⁾. Im ersten Satz, der in BG Largo, in HSG Adagio bezeichnet ist, scheinen auf den ersten Blick stärkere Abweichungen vorzuliegen, deren Natur sich jedoch leicht erklärt. Der Satz ist zweiteilig gebaut, und zwar bilden in der Fassung des Trios die Takte 1—8 und 17—24 eigentlich die beiden Grundabschnitte des Satzes, während die Takte 9—16 und 25—32 nur eine (freilich sehr freie) variierte Wiederholung der beiden Hauptteile darstellen. Es liegt also im Grunde ein Typus vor, wie er sich als Anfangssatz viersätziger Sonaten bei Bach sehr gewöhnlich findet, ein zweiteiliges Stück, dessen erste Hälfte zur Dominante moduliert, und dessen zweite zur Tonika zurückkehrt. Merkwürdig ist an ihm in der Fassung des Trios nur das eine, daß Bach nicht, wie gewöhnlich, die beiden Teile in Wiederholungszeichen einschließt, sondern an Stelle der Wiederholung eine freie Variation eintreten läßt. Das ist ein Verfahren, für das es Parallelen in den Instrumentalwerken Bachs kaum geben dürfte.

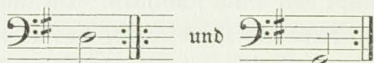
In der HSG weicht nun der Baß insofern ab, als die Takte 9—16 und 25—32, desgl. auch Takt 33 des Trios fehlen. Statt dessen sind die Takte 1—8 und 17—24 je in Wiederholungszeichen eingeschlossen, weisen also die sonst bei Bach übliche Anordnung auf. Es ergibt sich daraus die kleine Abweichung in der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

1) BG Band 45, Seite 172.

2) BG Band 9, Seite 221.



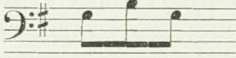
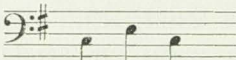

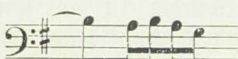
in der Fassung der Sonate einfach halbe Noten treten:



Sonst aber stimmt der Baß dieses Satzes mit dem Trio überein. Unwesentliche Varianten sind: Takt 4 im Trio $g = \text{♩}$, in HfG ♩ ; Takt 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:	Sonate HfG:
Takt 2		
Takt 33		
Takt 41		

III. Satz: keine Abweichungen.

IV. Satz:

Takt 14		
Takt 23		
Takt 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 beziffert ist, als der des Trios. Die Bezifferung 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 den 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 erfundenen 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 selbstverständlich 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:



Von ihm aus spinnt sich eine weitgeschwungene melodische Linie von großer rhythmischer Bewegtheit, aufsteigend bis h'' und in Takt 5 zunächst endigend auf h . Dann setzt die Linie neu an, sinkt herab und beschließt den ersten Teil am Ende von Takt 8 mit einem großen Aufschwung nach d''' . Der 2. Teil¹⁾ 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:



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.

gleichförmige rhythmische Verlauf, die stark diatonische Haltung und die etwas kleinlich und wenig zielvoll wirkende Führung der melodischen Linie. Man vergleiche den Anfang beider Sätze, man vergleiche insbesondere den Anfang des 2. Teils in der Sonate mit den entsprechenden Takten 17 ff. des Trios: in der Sonate eine prägnante, rhythmisch ungeheuer lebendige und zielstrebige Linie vom Beginn des 2. Teils an bis zu der e-moll-Kadenz, im Trio ein verhältnismäßig kurzatmiges und unruhiges melodisches Hin und Her bei gleichmäßig durchlaufender Sechzehntelbewegung, so daß die Kadenz viel weniger scharf und markant herauskommt als bei der Sonate. Hervorzuheben ist besonders das organische Gleichmaß beider Teile in der Sonate, das auf einem ähnlichen rhythmischen und einem gegensätzlichen melodischen Verhalten beruht. Dagegen stelle man einmal die Takte 1—8 und 17—24 des Trios nebeneinander, also die eigentlich sich entsprechenden Teile, und man wird fühlen, daß hier die Beziehung doch nur eine sehr lockere ist. Besonders muß ferner hingewiesen werden auf die Anfangsimitation beider Teile, besonders des ersten Teils in Trio. Die Aufeinanderfolge der beiden Skalen in den Oberstimmen in so kurzem Abstand wirkt recht akademisch und, verglichen mit anderen derartigen Einfügen bei Bach (etwa dem Beginn des c-moll-Trios für Flöte, Violine und Klavier) auffallend nichtsagend. Verglichen mit dem großen einheitlichen Schwung des Anfangs der Violinsonate erscheint der Anfang des Trios reichlich trocken.

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 Satzes in sehr freier Variation. Diese Variation vollzieht sich so, daß der Bass zusammenschumpft und auf seine Hauptmelodiennoten reduziert wird, dabei vereinigen sich die beiden Oberstimmen 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 variierende 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 variierenden Wiederholungen als für Bach höchst ungewohnt auf.

Mit diesem Vergleich der Oberstimmenbehandlung in der Sonate und im Trio mag es für den ersten Satz vorläufig sein Bewenden haben, die Schlüsse daraus sollen weiter unten gezogen werden. Besonderer Erwähnung wert ist nur noch die Tatsache, daß der 1. Satz der Sonate mit zwei wiederholten Teilen zu je acht Takten schließt, das Trio jedoch an die zwei Teile mit ihren variierten Wiederholungen, also 32 Takte, noch einen 33. Takt anhängt, der zur Dominante hinüber leitet. Es wird so ein (übrigens ziemlich weicher und melodisch bedeutungsloser) Halbschluß auf der Dominante herbeigeführt, der für Bach'sche Verhältnisse recht ungewöhnlich ist. Normalerweise schließen ja in Bachs vierstimmigen Kammermusikwerken die ersten Sätze mit Ganzschluß und nur die dritten Sätze mit Halbschluß. Wenn aber Bach einen Halbschluß bildet, dann läßt er ihn stets organisch aus den vorausgehenden melodischen Gebilden hervorwachsen, wie etwa in der f-moll-Sonate für Violine und obligates Klavier (Nr. 4). Im G-dur-Trio aber bildet der Halbschluß nur einen ziemlich unmotivierten Anhang.

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, unterstützt durch die Baßbewegung des 2. Taktes. Im Trio dagegen ein ziemlich leeres, tändelndes Skalenmotiv, dessen Imitation im Taktabstand genau so akademisch wirkt, wie diejenige im ersten Satz. Es ist bemerkenswert, daß das Trio zu diesem Anfangsmotiv die lebhafteste Schwingung 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 d—d—c, also ein Einklang — Sekundverhältnis, das bei Bach so niemals für Imitationen verwendet wird. Takt 3 des Basses ist wohl überhaupt als An-

Trio:

Sonate:

reger dieses Themas zu betrachten. Es ist aber sicher, daß dieses Thema nicht eigentlich „Bachschen“ Charakter trägt. Es steht viel näher der uniformen und konventionellen Thematik der Berliner Schule um die Mitte des 18. Jahrhunderts¹⁾. Vor seinem glatten Gesicht müssen unter allen Umständen Zweifel an der Autorschaft Bachs erhoben werden.

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



während das Trio an dieser Stelle nur die Form hat:



¹⁾ Vgl. H. Hoffmann, die Norddeutsche Triosonate usw., Dissertation Kiel 1924, S. 73 ff, 112 ff.

Das Trio kadenzirt in Takt 8 auf der Tonika, während die Sonate die Basskadenz 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 zielvollen Linienführung, die wir schon vom 1. Satz her kennen. Im Gegensatz dazu steigert sich die Violinsonate an dieser Stelle ganz stark in die Kadenz hinein, in sehr bewegten Rhythmen, zuletzt 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:



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 fleingliedriges Sequenzwesen.

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. Satz 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. Satz erhebt sich anfangs das Trio zu einer höheren Qualität als in den beiden ersten Sätzen. In seinen ersten Takten wird wirklich eine gewisse Spannung fühlbar. Vergleicht man sie aber mit den Anfangstakten der Sonate, so zeigt sich, daß auch hier der viel größere Schwung, die stärkere Zielstrebigkeit und die intensivere rhythmische Spannung auf Seiten der Sonate sind.

Trio:

Sonate:

Der Triosatz bewegt sich anfangs in den Haupttaktwerten 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:

Trio:

Sonate:

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:

Trio:

Sonate:

In der Sonate geht es aus der Kadenz sofort mit großem Schwung weiter, während das Trio nur stockend zur Weiterbildung ansetzt. Takt 10 Ende läßt im Trio plötzlich und gänzlich unmotiviert Skalenabfälle in beiden Stimmen in überraschender Zwei- und dreißigstelbewegung eintreten, während in der Sonate die Bewegung gleichmäßig fortläuft. Diese plötzlichen Bewegungsänderungen ohne ersichtlichen Grund im Trio gehören in das gleiche Kapitel wie die oben erwähnten melodischen Ziellosigkeiten. An ihrer Stelle steht in der Sonate bei aller Intensität der rhythmischen Bewegung doch stets die Dauer im Wechsel. Eine gewisse stetige Kraft treibt diese großen figurativen Linien aus sich heraus, die bei aller Schwungkraft doch stets gebunden sind durch die feste Richtung auf gewisse melodische Zielpunkte, und die durch herbe Harmonik in ständiger Spannung gehalten bleiben. Gerade das sind ja hervorragende Charakteristika der barocken Linienkunst Bachs. Wenig oder nichts davon läßt der 3. Satz des Trios verspüren. Ganz besonders schlagend beleuchten Takt 13—15 den Unterschied. Hier tritt in beiden Werken die Reprise ein. Das Trio bringt einfach den Anfang wieder, nur beide Stimmen vertauscht. Die Sonate dagegen läßt den An-

fang in einer wesentlich entwickelten und intensivierten Form wieder erstehen, die den Satz über alles Vorangegangene hinaus steigert zu einer Wirkung von letzter Größe, umsomehr, als nun alle diese Formungen auslaufen in eine riesenhafte Linie bis in den Halbschluß hinein. Damit vergleiche man das nichtsagende Figurenwerk der Takte 16 und 17 des Triosatzes.

Verhältnismäßig wenig Ergebnisse zeitigt der Vergleich des 4. Satzes in beiden Werken. Takt 1—3¹⁾ stimmen ganz überein, indem die Violinstimme der Sonate durch Doppelgriffe die Dreistimmigkeit des Fugeneinsatzes hergestellt. Auch Takt 4 ist noch ziemlich ähnlich, dann aber läuft die Violinstimme der Sonate frei weiter. Da der Bass die Grundzüge der Fugatoform völlig festlegt, stimmen natürlich beide Sätze in großen Zügen überein, doch lassen sich ähnliche Abweichungen wie in den ersten Sätzen auch hier feststellen, indem nämlich die Figuration der Sonate weit größere Bewegtheit und melodische Weite zeigt, als die des Trios. Beispiele hierzu erübrigen sich nach den vorrausgegangenen. Auffällig ist nur die oben erwähnte Tatsache, daß dieser Satz um einen Takt ($\frac{1}{4}$) kürzer als der des Trios ist. Welche von beiden Fassungen ist die bessere? Verfolgt man den Verlauf des Basses, so zeigt sich, daß die ursprüngliche rhythmische Form des Themas:



von Takt 20 an in die gedrängtere:



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 effektiven 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 $\frac{1}{2}$ Takt des Trios, die Sonate teilt diese in je 2 Takte $\frac{1}{4}$.

Es ergeben sich nun aus der gesamten dargestellten Lage zwei Möglichkeiten: entweder beide Werke sind in der jetzt vorliegenden Fassung von Bach. Dann wäre zu fragen, welches primär und welches sekundär ist, und warum Bach eine Umarbeitung vorgenommen hat. Oder aber es ist nur eines der beiden Werke von Bach. Dann ist die Frage: welches von beiden? Einer vorsichtigen Kritik liegt es natürlich zunächst nahe, an einem bisher anerkannten Werk nicht zu zweifeln. Ebensovienig aber kann daran gezweifelt werden, daß die Violinsonate der HsG ein authentisches Werk von Bach ist. Der autographe Charakter der Handschrift wurde oben nachgewiesen. Damit und mit den oben gemachten stilkritischen Ausführungen darf insgesamt als erwiesen gelten, daß in der HsG tatsächlich ein authentisches Werk Bachs im Autograph vorliegt. Daß nun Bach einen solchen Baß zweimal behandelt haben sollte, ist ziemlich unwahrscheinlich. Mindestens wäre absolut keine Ursache dazu einzusehen und, was schwerer wiegt, es ist auch kein anderer ähnlicher Fall aus Bachs Werken bekannt. Wir wissen, daß Bach manche seiner Violinwerke bearbeitet hat, so z. B. die Soloviolinsonaten für Klavier oder Orgel¹⁾. Aber diese Bearbeitungen lassen sich hier nicht zum Vergleich heranziehen. Sie stellen Bruchstücke aus der großen Reihe der Bemühungen dar, die Formen der damaligen Violinmusik dem Klavier zugänglich zu machen; hierhin gehören ja auch die Bearbeitungen von Violinkonzerten für Klavier. Auch ein anderer scheinbarer Parallelfall ist nicht stichhaltig: Spitta²⁾ und W. Rüst³⁾ sagen, daß die Sonate G-dur für Gambe und obligates Klavier⁴⁾ eine Bearbeitung eines Trios für zwei Flöten und Generalbaß⁵⁾ sei. Diese Behauptung ist jedoch in mehrfacher Hinsicht irreführend. Einmal handelt es sich dabei garnicht eigentlich um eine Bearbeitung, sondern der dreistimmige Satz des Trios kehrt völlig unverändert und nur teilweise durch Oktavversetzungen dem Instrument angepaßt in der Gambensonate wieder, die also eine richtige Triosonate

1) Spitta I, Seite 688 und A. Moser, Zu Bachs Sonaten und Partiten usw., Bach-Jahrbuch 1920.

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 gesagt, 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 Besitz 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 HfG nicht nur als ein sicheres Werk Bachs, sondern auch als ein sehr reifes und hochstehendes Werk betrachtet werden darf. Wenn eine Hypothese gestattet ist, so möchte ich meine Ansicht dahin zusammenfassen, daß in der Violinsonate der HfG ein ursprüngliches, authentisches Werk Bachs in seiner eigenen Handschrift 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 hier 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 HsG die Originalfassung eines Werkes wieder bekannt wird, das wir bisher nur in Bearbeitung von fremder Hand besaßen.

Überlegungen über die Entstehungszeit des Werkes anzustellen ist müßig. So lange Spittas Annahme bestehen bleibt, daß die Soloviolinsonaten und die Sonaten für Violine und obligates Klavier etwa um 1720 entstanden seien, wird man auch dieses Werk der gleichen Periode zurechnen dürfen. Dazu würde auch der Charakter der Handschrift passen, der ja oben schon als dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers nahestehend bezeichnet wurde. Freilich widerspricht dem die Verwendung des Papiers mit dem Wasserzeichen MA, das Spitta erst von 1727 an kennt. Ob man die Verwandtschaft des Fugato-Themas mit dem des Schlußsatzes des 4. Brandenburgischen Konzerts als Zeitkriterium werten darf, lasse ich dahingestellt.

Man wird heute bei der Gelegenheit eines einzelnen Fundes wie des hier vorgelegten nicht umhin können festzustellen, daß unsere ganze Bachkritik einer neuen Fundamentierung bedarf. Spittas Ergebnisse, die für seine Zeit eine ganz außerordentliche Leistung bedeuteten und auf denen heute noch restlos unsere gesamte Bach-Philologie beruht, bedürfen der Ergänzung und neuer Sicherung, umsomehr als auch die Herausgeber die BG oft Irrtümern verfallen sind. Das gilt in erster Linie für die Fixierung der Kriterien von Autographen. Hier wäre es nötig, daß eine ganz exakte diplomatisch-paläographische Kritik — im Sinne der Sichtung und Sonderung — einsetzte. Es steht außer allen Zweifel, daß viele der in der BG als autograph bezeichneten Quellen es nicht sind, daß dort Merkmale, die den Handschriften der gesamten Generation eignen, mitunter als solche der Hand Bachs angesehen, daß aber auf der anderen Seite auch manche Kriterien wie das der ungewöhnlichen Ziffernstellungen beim Generalbaß, wodurch bestimmte Stimmführungen gefordert werden (wie in dieser Violinsonate), noch nicht ausgenutzt worden sind. Leider haben die Herausgeber der BG in diesem Punkte anscheinend oft „restaurierend“ eingegriffen, wie auch darin, daß sie offenbar in vielen Fällen nicht primäre sondern sekundäre, redigierte Fassungen von Werken veröffentlicht haben. Es ist für die Bach-Philologie ein unermesslicher Schaden, daß seit

der Herausgabe der BG so zahlreiche (echte oder angebliche) Bach-Autographen der Öffentlichkeit entzogen worden sind, und daß über ihren Verbleib in den meisten Fällen (wie dem des oben erwähnten Nachlasses David) nichts mehr zu erfahren ist. Denn erst von einer neuen Sichtung aller dieser Quellen aus würde auch eine neue Echtheitskritik an den in der BG enthaltenen Werken einsetzen können. Zu diesem Zwecke müßte sich natürlich eine exakte philologisch-diplomatische Quellenkritik mit den Mitteln moderner Stilkritik verbinden. Und als dritte Stufe erst könnte dann von hier aus eine neue Chronologie der Werke Bachs in Angriff genommen werden, so wie sie etwa Byzewa und St.-Foir für einen Teil des Mozartschen Gesamtwerkes durchgeführt haben.

Für den hier vorgelegten neuen Fund war es naturgemäß nur möglich, eine Einordnung und Bestimmung mit den heute zur Verfügung stehenden Mitteln vorzunehmen. Sie dürfte aber mit Sicherheit soviel 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.