

Die Violinsonate BWV 1024

Von Rolf van Leyden (Davos)

In der J. S. Bach zugeschriebenen, aber ohne Autornamen überlieferten Sonate in *c*-Moll für Violine und unbezifferten Baß, die in einer Neuausgabe im Ernst Reinhardt-Verlag in Basel vorliegt, ist ein Werk so bedeutenden und überdurchschnittlichen Inhalts erhalten geblieben, daß es gerechtfertigt erscheint, dasselbe an Hand der Quellen einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen.

I. Die Handschriften

Ferdinand David, der Freund Mendelssohns und Schumanns, der bereits im Jahre 1872 von dieser Sonate eine Ausgabe veranstaltet hat, legte ihr die damals allein bekannte Handschrift der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden zugrunde, die bis zum zweiten Weltkrieg unter dem Zeichen 2R3,2 registriert war. Nach der Zerstörung der Bibliothek galt die Handschrift als Kriegsverlust, bis sie durch einen glücklichen Zufall im April 1951 in einer Kapsel unter völlig anderer Signatur wieder aufgefunden werden konnte. Sie umfaßt 15 Seiten in 4⁰ (nach der Photokopie 16 × 23,5 cm), deren sechste, bei Takt 90 beginnend, nur 2½ Takte enthält, die auf der siebenten Seite nochmals erscheinen und dann regulär weitergeführt werden. Auf dem mit leer gelassenen Notensystemen bedeckten Teil der sechsten Seite befindet sich folgender, vermutlich aus dem siebenten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts stammender Bleistift-Vermerk in deutscher Schrift:

[ob von Bach? Vgl. David, „Hobe Schule des Violinspiels“ no. 10.]
David hält das Werk für echt!

Die Noten dieser Handschrift sind eilig und mit solcher Vehemenz geschrieben, daß sie oft durch das dünne Papier auf die Gegenseite durchgeschlagen sind, wodurch an einigen Stellen, wie z. B. in den Schlußtakt des ersten Satzes, die Interpretation erschwert wird. Die Notenbalken zeigen besonders im ersten Adagio den kraftvoll geschwungenen Ductus deutscher mittel- und spätbarocker Schriften, wie er sich vor allem bei J. S. Bach, aber auch bei Johann Gottfried Walter und bereits bei Dietrich Buxtehude findet. An den Buchstaben, den Schlüsseln, den Zahlen der Takteinheiten, den Pausenzeichen usw. läßt sich erkennen, daß diese Handschrift keinesfalls von Bach oder einem Angehörigen seiner Familie stammt. Daß sie aber noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehört, erweist sich, abgesehen von dem erwähnten spätbarocken Schwung der Notenbalken, an der dorischen Notierung (es sind nur zwei *b* vorgezeichnet), sowie an einem Kennzeichen in dem Behelfsschluß des zweiten Satzes, das sich an der gleichen Stelle auch in der anderen erhaltenen Handschrift findet. Es ist hier nämlich in dem dritten Akkord *g f' d'' b''* auffallenderweise vor dem *f'* ein *b* gesetzt, die ältere Form der Auflösung (des vorhergehenden *fis*), während das *b''* des gleichen

Akkords das spätere \flat hat. Möglicherweise ist in der verschollenen Vorlage für diese Handschrift ganz allgemein noch das ältere \flat für jede Auflösung gesetzt worden.

Im März 1952 ist nun noch eine weitere, ebenfalls anonyme, alte Abschrift dieser Sonate bekanntgeworden. Sie befindet sich in der Gräflisch von Schönbornschen Musikbibliothek in Wiesentheid bei Würzburg, unter der Signatur AW 114, und wurde wohl bereits durch den Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677–1754) erworben. Der Notentext dieser Handschrift ist bis auf geringfügige Unterschiede bei einigen Bindebögen und Akzidentaln mit dem der anderen identisch. Ein solcher Unterschied findet sich z. B. im Takt 20 des zweiten Satzes, wo vor dem f des Basses ein \flat , also wiederum die ältere Form des Auflösungszeichens steht, das in der Dresdener Handschrift an dieser Stelle fehlt. Demnach ist auch diese Handschrift noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zuzuweisen.¹ Aus der Übereinstimmung der beiden Handschriften auch an solchen Stellen, an denen in allen vier Sätzen notorische Schreibfehler, darunter typische Abschreibfehler vorhanden sind, sowie aus der Gemeinsamkeit des dem zweiten Satz angehängten Behelfschlusses geht hervor, daß es sich in beiden Fällen um Abschriften handelt, wer auch immer der Komponist gewesen sein mag. Ebenso geht gerade aus diesem Behelfsschluß hervor, daß die Vorlage, die die Abschreiber benutzten, nicht das Original gewesen sein kann und daß in diesem der Schluß des zweiten Satzes abgerissen oder durch eine andere Art der Beschädigung unleserlich gewesen sein muß.

Im Gegensatz zu der Dresdener Handschrift ist die der Schönbornschen Sammlung mit großer Sorgfalt und kalligraphischer Sauberkeit ausgeführt. Dadurch wird die Tatsache, daß auch sie die erwähnten Irrtümer enthält, um so auffällender. Die Handschrift umfaßt elf Seiten in 4⁰ (nach der Photokopie 18 × 28,5 cm). In manchen Zügen nähert sie sich der Schrift der Anna Magdalena Bach. Die Notenbalken sind nicht oder kaum geschwungen, aber ebenso wie die Notenköpfe kräftiger als die der Anna Magdalena. Von den Akzidentaln sind die \flat und die \sharp überlang; die $\#$ entsprechen denen in der Abschrift der Sonaten und Partiten für Solo-Violine (P 268), sind also nicht ganz so klein wie die fast quadratischen von Johann Sebastian. Die Pausenzeichen sind vollkommen mit denen der Anna Magdalena übereinstimmend. Der Violinschlüssel entspricht dem in der genannten Abschrift der Solo-Sonaten, aber auch dem in der Violinsonate G-dur mit B. c. (BWV 1021). Die Notenhäse der nach unten gestellten Halben werden nicht aus dem Notenkopf herausgezogen, sondern in dessen Mitte angesetzt, wie z. B. auch in dem Bachschen Autograph der Kunst der Fuge oder der auf zwei Systeme zusammengezogenen Fassung des sechsstimmigen Ricercare aus dem Musikalischen Opfer. Das Zeichen $\frac{3}{8}$ im vierten Satz ist fast völlig übereinstimmend mit dem in der Gigue der dritten und im Prélude der fünften Suite für Solo-Violoncello in der der Anna Magdalena zugeschriebenen Hand-

¹ Vgl. Albert Schweitzer, J. S. Bach, S. 358 Anm.

schrift, aber auch mit dem im zweiten Satz der Sonate BWV 1021. Die Continuostimme der Schönbornschen Handschrift weist eine besondere Eigentümlichkeit auf: in der Anordnung der nach dem Baßschlüssel gesetzten, die Tonart bestimmenden Akzidentalen erscheint immer zuerst das \flat für das

kleine *es* und dann erst die beiden \flat für das große und kleine *b*, also 

Bei J. S. Bach und Anna Magdalena hingegen, ebenso bei Johann Gottfried Walter, erscheinen in den B-Tonarten nach dem Baßschlüssel zuerst die beiden \flat für das große und kleine *b*, wobei das erstere so geschrieben ist, daß sein nach oben verlängerter Stiel zwischen den Schlüssel und die beiden das *f*

bezeichnenden Punkte zu stehen kommt, also: 

Auch bei den Buchstaben der Überschrift und der Satzbezeichnungen lassen sich strukturelle Übereinstimmungen, diesmal mit Schriftzügen von J. S. Bach selbst feststellen, ohne daß daraus irgendwelche bindende Schlußfolgerungen gezogen werden könnten. So zeigt beispielsweise in der Titelüberschrift *Sonate à Violino Solo e Basso per il Cembalo* das Wort *Basso* größte Ähnlichkeit mit dem gleichen Wort auf dem Titelblatt des Bachschen Autographs der *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato* von 1720 (P 967, Faksimiledruck, Bärenreiter 1950). Es ist beide Male *Basbo* geschrieben, während auf der ersten Textseite der Solo-Sonaten in dem Wort *Basso* das Zeichen β aus der deutschen Schrift genommen ist. Dagegen ist hier das B genau übereinstimmend mit dem B in der Schönbornschen Handschrift, aber auch mit dem B im Namen Bach auf der Titelseite der Solo-Sonaten. Auch das Wort *Sonata* über der Schönbornschen Handschrift ist in seinen Zügen dem gleichen Wort über der ersten Solo-Sonate sehr ähnlich, nur daß es hier flüssiger geschrieben ist. Es läßt sich demnach deutlich ein mittel- bis spätbarocker deutscher Schrifttypus erkennen, ohne daß damit die Möglichkeit gegeben wäre, aus dessen charakteristischen Einzelheiten mit Sicherheit den Abschreiber des Werkes festzustellen. Alle Schriftmerkmale legen höchstens die Vermutung nahe, daß dieser dem Bach-Kreise angehört habe. Die Feststellung, daß viele Schriften aus diesem Kreise „im Charakter der Bachschen Hand ähneln oder sich ihr nähern“ (G. Schünemann, *Musikerhandschriften* S. 19), trifft bis zu einem gewissen Grade auch für diese Handschrift zu.

2. Die Sonate

Eine viersätzig Kirchengsonate mit der üblichen Satzfolge Langsam-Schnell-Langsam-Schnell scheint zunächst nichts Außergewöhnliches zu versprechen. Allein schon der erste Blick auf das einleitende Adagio läßt eine Abweichung vom Normalen erkennen: Das aus nur 21 Takten bestehende Stück gliedert sich in drei große Orgelpunkte von je $4\frac{1}{2}$ Takten in der Folge $IV I_4^6 + V^7$, die durch eine Überleitung von $1\frac{1}{2}$ und ein Zwischenspiel von $5\frac{1}{2}$ Takten miteinander verbunden sind. Die hierdurch entstehende Dreiteiligkeit weist

deutlich darauf hin, daß die Anregung für diese formale Anlage in der Pachelbelschen Pedaltoccata für Orgel zu suchen ist, die Bach in seinen Orgelphantasien ins Riesenhafte erweitert hat.² Schon hier drängt sich demnach die Frage auf, ob die vorliegende Fassung für Solo-Violine und Generalbaß die Urform des Werkes, oder ob etwa die Bezeichnung *Sonate a Violino Solo col Basso per il Cembalo* eine spätere Ergänzung ist. Denn auch ein Hinweis auf die damalige Praxis, den B. c. in den Solo- und Trio-Sonaten von einem tiefen Streich- bzw. Blasinstrument mitspielen zu lassen, und die dadurch gegebene Möglichkeit, lange Orgelpunkte auszuhalten, wie sie vereinzelt ja auch bei Corelli und anderen vorkommen, gibt keine hinreichende Erklärung für die Besonderheit dieser im Bereich der barocken Kammermusik ungebräuchlichen und auffallenden *f o r m a l e n* Struktur.

Das steil sich aufrichtende und dann langsam absinkende Thema der Violinstimme hat eine sehr persönliche Prägung. Sein melodischer Ablauf im ersten Takt ist bei Bach in anderer Rhythmisierung mehrfach anzutreffen (Beilage I):

1. Matthäus-Passion II, Alt-Arie „Erbarme dich, mein Gott“
 2. 4. Sonate *c*-Moll für Violine und obl. Cembalo (BWV 1017),
Incipit des Siciliano
 3. Kantate 140 „Wachet auf“, Nr. 3 Duett, Incipit (Variante)
 4. 5. Suite *c*-Moll für Solo-Violoncello
(BWV 1011), Incipit des Praeludiums
 5. Toccata *c*-Moll für Cembalo
(BWV 911), Incipit
- } „kolorierte“
Varianten.

In diesem Thema kommt der Affekt des ganzen Satzes bereits zu konzentriertem Ausdruck. Seine kinetische Energie läßt eine Linie entstehen, die bis zum Ende des ersten Orgelpunktes weiterfließt. Über dem zweiten Orgelpunkt wiederholt sich der gleiche Vorgang, so daß sich für den ganzen Satz die Form $A_1 A_2 B$ ergibt. Der Typus der Liniengestaltung ist derselbe, der sich zuweilen bei Vivaldi, besonders aber in mehreren Bachschen Eröffnungs- und Mittelsätzen zeigt. Und wie in diesen, besonders wenn sie in Moll stehen, ist er von stark pathetischer Haltung. Es ist das gleiche Pathos, das uns in der Orgeltoccata *d*-Moll (BWV 565) entgegentritt und das in den folgenden Beispielen den Sätzen aus der Weimarer und Köthener Zeit eigentümlich ist:

I. Eröffnungssätze:

- a) Erste Sonate *g*-Moll für Solo-Violine
(BWV 1001)
 - b) Zweite Sonate *a*-Moll für Solo-Violine
(BWV 1003)
 - c) Dritte Sonate *E*-Dur für Violine und
obl. Cembalo (BWV 1016)
 - d) Phantasie *g*-Moll für Orgel (BWV 542)
- } (Köthen 1720)

² Vgl. Fritz Dietrich, Analogieformen in Bachs-Toccaten u. Praeludien für Orgel, BJ 1931, S. 65f.

- e) Kantate Nr. 12 „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, Sinfonia (ca. Weimar 1714)
- f) Kantate Nr. 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“, Sinfonia (Weimar 1714)

II. Mittelsätze:

- a) Drittes Orgelkonzert C-Dur nach Vivaldi (BWV 594), (Weimar ca. 1714)
- b) Violinkonzert E-Dur (BWV 1042), (Köthen 1720)
- c) Italienisches Konzert (BWV 971), (Leipzig 1734)
- d) Goldberg-Variationen (BWV 988), Var. 25 (Leipzig 1742)

Die Beispiele Ia, b und d sind Zeugnisse leidenschaftlicher Kraft und Größe von sehr subjektiver Art, während in den Beispielen IIc und d, besonders in der Goldberg-Variation, das Pathos bereits ganz objektiviert, verinnerlicht und vergeistigt ist.

Der Einleitungssatz der zu untersuchenden Sonate hält etwa die Mitte zwischen dem großartigen, in der Hauptsache nur von einigen Akkordschlägen gestützten Recitativ, das Bach als Mittelsatz dem dritten nach Vivaldi bearbeiteten Orgelkonzert eingefügt hat (IIa), und dem zweiten Satz des Violinkonzertes E-Dur (IIb), in dem die Solo-Violine von einem kunstvollen, auf einem Ostinato ruhenden Unterbau getragen wird. Außerdem zeigt er Verwandtschaft mit der kurzen Sinfonia (16 Takte) der nach Schering vermutlich noch in die Weimarer Zeit zurückreichenden Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, sowie derjenigen, nur 20 Takte umfassenden, der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ von 1714 (Ie und f). Die Eigenart dieses Satzes kann kaum treffender deutlich gemacht werden als durch die Worte, mit denen Friedrich Blume das Wesen der Bachschen Musik überhaupt kennzeichnet:

„Bach entwickelt eine persönliche Sprache, deren zwingende Gewalt weit über die sonstige Affektdynamik des Barock hinausreicht. Dies geschieht im Sinne einer Weitung des persönlichen Ausdrucksvermögens nach der Seite des Romantischen hin.“ (MGG I, Sp. 1024.)

Auf die Frage: Wer außer Bach kann diesen Satz geschrieben haben? wird es kaum eine befriedigende Antwort geben. Bei keinem seiner Vorgänger, Zeitgenossen oder Schüler findet sich die gleiche Ausdrucksgewalt, harmonische Kühnheit und konzentrierte melodische Kraft auf engstem Raum. Der Grund für die auch in der so sorgfältigen Schönbornschen Handschrift enthaltene ungenaue Baßführung in Takt 5 und 11 wird nicht zu eruieren sein. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß, solange keine gegenteiligen philologischen Beweise gefunden werden, eine Auffassung berechtigt erscheint, die die Autorschaft Johann Sebastian Bach zuweist und die Entstehung dieses Satzes noch in die Weimarer Zeit verlegt.

Dieser Eindruck verdichtet sich bei der Betrachtung des zweiten, wie üblich fugierten Satzes, der einen Umfang von 168 Takten erreicht. Obwohl in den Handschriften für dieses Presto C und nicht C[♯] vorgezeichnet ist, müssen ruhige

Halbe als metrische Einheit zugrunde gelegt werden. Das auffallende Längenverhältnis der beiden ersten Sätze (21 und 168 Takte) entspricht dem der Sinfonia und des ersten Chores in der Kantate 12 „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (16 und, mit Da Capo, 143 Takte). Da aber zwei Takte des Presto einem normalen Takt Allegro $\frac{4}{4}$ entsprechen, ist das Längenverhältnis der beiden Sonatensätze in Wirklichkeit ausgeglichener als z. B. in der zweiten und dritten Sonate für Solo-Violine (BWV 1003 und 1005) mit 23 und 289 bzw. 47 und 344 Takten, oder der Trio-Sonate aus dem „Musikalischen Opfer“ (BWV 1079, Nr. 8) mit 48 und, einschließlich des Da Capo, 249 Takten.

Die Fuge zeigt eine interessante Mischform. Sie beginnt als echte Doppelfuge, in der zugleich mit dem Thema ein Kontrasubjekt auftritt, das keineswegs nur die Funktion einer Baß-Stütze hat, sondern einen im Aufbau der Fuge wichtigen thematischen Bestandteil bildet. Dieses Kontrasubjekt erscheint in vier von den sechs Durchführungen, während in den zwei übrigen zu dem Thema ein neuer Kontrapunkt tritt. Es sei hier die Analyse der Fuge angegeben:

1. Durchführung	Takt 1 bis 18 mit Kontrasubjekt
Zwischenspiel	Takt 18 bis 35
2. Durchführung	Takt 35 bis 43 mit Kontrasubjekt
Zwischenspiel	Takt 43 bis 50
3. Durchführung	Takt 50 bis 58 mit Kontrasubjekt
Zwischenspiel	Takt 58 bis 77
4. Durchführung	Takt 77 bis 85 mit neuem Kontrapunkt
Zwischenspiel	
mit Themazitaten	Takt 85 bis 111
5. Durchführung	Takt 111 bis 117 mit neuem Kontrapunkt
Zwischenspiel	Takt 117 bis 160
6. Durchführung	Takt 160 bis 168 mit Kontrasubjekt

Nur einmal, nämlich in der Exposition, wird das Thema mit seinem Kontrasubjekt regulär und real in der Oberquinte und mit Vertauschung der Stimmen beantwortet (Takt 10 bis 18).

Für die Erkenntnis des Fugen-Typus diene die Aufstellung von Marc-André Souchay, der für die Bachsche Fuge folgende Einteilung trifft³:

- A) Streng polyphone Fugen
(Wohltemperiertes Klavier, Kunst der Fuge u. a.)
- B) Fugen mit durchlaufendem Generalbaß
(vor allem in Vokal- und Kammermusikwerken für größere Besetzung)
- C) Fugen mit anfänglicher und wiederkehrender Baßstütze
(Beispiele: Invention *b*-Moll und Sinfonia *G*-Dur)
- D) Mischformen von B und C
(Violin- und Gambensonaten mit obligattem Cembalo)

Nach seiner Darlegung sind Violinsätze mit durchbrochenem Generalbaß „primär homophoner Art, aber kontrapunktisch durchsetzt“; dagegen sind

³ Marc-André Souchay, Das Thema in der Fuge Bachs I, BJ 1927, S. 19.

Sätze wie z. B. die Sinfonia *d*-Moll „primär kontrapunktisch-linear, aber durch homophone Bestandteile zersetzt“. Ein Beispiel der ersten Art ist der zweite Satz der Sonate *e*-Moll für Flöte und bezifferten Baß (BWV 1034). Das gerade Gegenteil davon ist die Fuge in der Violinsonate. Ihre Anlage ist primär kontrapunktisch-linear, wie der Stimmenverlauf von Takt 1 bis 35 zeigt, wird aber dann durch homophone Bestandteile „zersetzt“. Dieser Typus einer Generalbaß-Fuge ist bei Souchay nicht erwähnt. Nach der Exposition tritt bereits im zweiten Teil des ersten Zwischenspiels eine rein homophone Gruppe auf, deren sequenzierte Reihung auf der einfachen Basis I V⁶ I V⁶ durch ihre etwas konventionelle Haltung überrascht und nach der linearen Exposition abschwächend wirkt, so daß der Gedanke an eine Autorschaft Bachs zunächst in den Hintergrund tritt (Beilage II). Gerade diese homophone Gruppe, die im dritten Zwischenspiel (Takt 58 bis 66) in der Tonika-Parallele, und erweitert im fünften Zwischenspiel (Takt 132 bis 145) nochmals auftritt, findet sich aber erstaunlicherweise mit ihrer typischen Sequenzierung fast wörtlich in einem Bachschen Orgelwerk der Weimarer Zeit (um 1700), nämlich in dem zweiten Teil (Alla breve) des Präludiums in *D*-Dur (BWV 532,1) (Takt 35 bis 43 und Takt 55 bis 63 des „Alla breve“), dessen zugehörige Fuge Beziehungen zu Pachelbel zeigt. Die gleiche Reihung kommt aber nicht nur episodisch auch in der dritten der XV Sonate da Camera, nämlich der bekannten Sonate *A*-Dur für Violine und bezifferten Baß von G. F. Händel vor, wo sie im zweiten Satz (ebenfalls einer Doppelfuge) Takt 19 bis 25 erscheint, sondern sie wird sogar zu einem integrierenden Bestandteil bereits in der vierten der XII Sonate da Chiesa à tre op.3 (in *b*-Moll) von A. Corelli vom Jahre 1689, der gleichen Sonate, deren zweitem Satz Bach das Thema seiner 1709 in Weimar entstandenen Orgelfuge (BWV 579) entnommen hat. Hier bildet sie im vierten Satz den Stützbaß des Fugenthemas und seiner Beantwortung in den beiden Violinen und weiterhin, in absteigender Sequenzierung, von dessen Fortspinnung (Takt 1 bis 7 sowie Takt 13 bis 20 und Takt 25 bis 30). (Beilage II.) Es lassen sich also in der Violinsonate deutlich italienische Einflüsse erkennen, hier wohl von Corelli, während im ersten Satz ein solcher von Vivaldi feststellbar ist.

In Orgel-Fugen sind rein homophone Gruppen selten. Ein sehr schönes Beispiel von beinahe romantischer Wirkung steht in der vermutlich etwa 1716 in Weimar entstandenen Fuge in *c*-Moll (BWV 546), Takt 121 bis 137, mit der die Fuge der Violinsonate eine gewisse innere Verwandtschaft zeigt.

Neben einem vergleichenden Hinweis auf die italienische Violinmusik der Zeit erscheint ein solcher auf Bachsche Orgelwerke auch hier wieder naheliegend. Ein solcher wird durch das Fugen-Thema selbst noch unterstützt, dessen Verwandtschaft mit dem Thema der wahrscheinlich in den letzten Weimarer Jahren (etwa 1716/17) entstandenen dorischen Fuge (BWV 538), entfernter allerdings auch mit den Themen der Fugen *fis*-Moll (Wohltemp. Klavier I, Nr. 14) und *dis*-Moll (Wohltemp. Klavier II, Nr. 8), das Incipit auch mit dem des dritten Satzes im 4. Brandenburgischen Konzert (BWV 1049), augenfällig ist (Beilage III). Diesem Fugenthema ist die metrische Einfach-

heit eigen, auf die Albert Schweitzer als charakteristisches Merkmal der Bachschen Orgelfugen-Themen hinweist, im Gegensatz zu denen der Klavierfugen und, wie mit Ausnahme des Musikalischen Opfers und der Kunst der Fuge gesagt werden kann, auch der meïsten übrigen Instrumentalfugen.⁴ Das dem Thema zugeordnete Kontrasubjekt beginnt mit einem Rhythmus, der zum Allgemeingut des Barock gehört und auch bei Bach häufig auftritt. Als Beispiele dafür (Beilage III) seien herausgegriffen:

1. Johann Philipp *Krieger*,
Trio-Sonate *a*-Moll für Violine, Viola da gamba und B. c.,
2. Satz, Incipit (Baß)
2. Antonio *Vivaldi*,
Concerto grosso *d*-Moll op.3 Nr.11, 2. Satz (Fugenthema)
3. Joh. Seb. *Bach*,
a) Wohltemp. Klavier I, Fuge *c*-Moll (Thema)
b) Fuge *cis*-Moll, Takt 44 (Baß)
c) Fünfte Sonate *f*-Moll für Violine und obl. Cembalo, 2. Satz, Incipit (Baß)
d) Zweite Sonate *a*-Moll für Solo-Violine, Fuge
e) Goldberg-Variationen, Var. 18 (Baß)
f) 4. Brandenburgisches Konzert, 3. Satz, Takt 19 bis 23 (Baß)
4. Georg Philipp *Telemann*,
Fantasia *d*-Moll (dorisch) für Cembalo (Baß)
5. Joh. Gottlieb *Goldberg*, Trio-Sonate *C*-Dur für zwei Violinen und B. c.
2. Satz (Kontrasubjekt der Fuge)

Unter diesen Beispielen verdient der Hinweis auf die Fuge aus der Trio-Sonate in *C*-Dur (BWV 1037) von J. G. *Goldberg* besondere Erwähnung. Diese ist wie diejenige der Violinsonate eine Doppelfuge mit sechs Durchführungen, auch bei ihr wird das Thema mit seinem Kontrasubjekt nur in der Exposition regulär und real beantwortet, und wie in der Fuge der Violinsonate bildet die sechste Durchführung den Abschluß. Da aber keine homophonen Einschübe vorhanden sind und die Spannungsenergie der streng linearen Polyphonie nirgends unterbrochen wird, entsteht hier ein geschlossenerer Eindruck als bei der Fuge der Violinsonate. Das kann ebenfalls als Merkmal für eine vor Köthen liegende Entstehungszeit der letzteren angesehen werden.

Der in der vierten und fünften Durchführung der Violinsonate an Stelle des Kontrasubjekts zu dem Thema tretende Kontrapunkt (Takt 78 bzw. 112) entwickelt sich aus einem von Bach sehr geliebten und immer wieder verwendeten Motiv, das keineswegs zu den allgemeinen Barock-Formeln gehört. Eines der zeitlich frühesten Vorkommen dieses Motivs ist wohl in der Orgel-Fantasia „Jesus, meine Freude“ (BWV 713) aus der frühen *W e i m a r e r* Zeit (etwa 1708) überliefert, wo es als Kontrasubjekt der Gegenstimmenfuge auftritt; eines der spätesten in dem vierten Duett *a*-Moll (BWV 805) für Cembalo (Takt 18/19) vom Jahre 1739. Die gewöhnlich sequenzierte Fortspinnung kann

⁴ Albert Schweitzer, J. S. Bach, S. 293.

aufsteigend oder absteigend erfolgen, wie aus den Beispielen (Beilage IV) ersichtlich ist.

A) aufsteigend:

1. Konzert *a*-Moll für Cembalo, Flöte, Violine und Orchester (BWV 1044)
3. Satz, Takt 132 bis 138 (Leipzig)
2. Orgeltrio *d*-Moll (BWV 583), Takt 11/12, Takt 49/50 (Köthen/Leipzig)
3. Orgelfuge *c*-Moll (BWV 546), Takt 140/145 (Weimar)
4. Choralvorspiel „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 659),
Takt 12/13 (Weimar)
5. Sechste Englische Suite *d*-Moll (BWV 811), 2. Satz (Allemande),
Takt 1/2 (Köthen)
6. Kantate 41 „Jesu, nun sei gepreiset“, Eingangschor
(Leipzig etwa 1735/36), Takt 12/13

B) absteigend:

1. Fantasia sopra „Jesu meine Freude“ (BWV 713), Takt 3/4 (Weimar)
2. Wohltemp. Klavier II, Fuge *a*-Moll, Takt 4 (Leipzig)
3. Viertes Duett *a*-Moll (BWV 805), Takt 18/19 (Leipzig)
4. Violinkonzert *a*-Moll (BWV 1041), 1. Satz, Takt 21/21 (Köthen)
5. Orgelfuge *g*-Moll (BWV 542), Takt 11/12 (Köthen)
6. Orgeltrio *d*-Moll (BWV 583), Takt 9/10
7. Wohltemp. Klavier II, Fuge *Cis*-Dur, Takt 3 (Leipzig)
8. Wohltemp. Klavier I, Fuge *Fis*-Dur, Takt 3/4 (Köthen)
9. Kantate 99 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, (Leipzig)
Nr. 5 Arie für Sopran und Alt „Wenn des Kreuzes Bitterkeiten“,
Takt 7 (Alt)

Eine andere Tonfolge, die in der Bachschen Linienfortspinnung häufig wiederkehrt, findet sich in den Takten 145/148. Zum Vergleich mögen folgende Beispiele dienen (Beilage V):

1. Zweite Partita *c*-Moll für Cembalo (BWV 826), 4. Satz (Sarabande),
Takt 21/22 (Baß)
2. Wohltemp. Klavier II, Praeludium *dis*-Moll, Takt 4, ebenso Takt 22/23
3. Zweite Partita *d*-Moll für Solo-Violine (BWV 1004), Ciaccona, Takt 44
und Takt 221/223 (letztere besonders in bezug auf Takt 148/149 der Violinsonate)
4. Dritte Partita *E*-Dur für Solo-Violine (BWV 1006), Präludium, Takt
36/37 und Takt 106/107 (letztere besonders in bezug auf Takt 147/148 der Violinsonate)
5. Kantate „Der zufriedengestellte Aeolus“ (BWV 205), Nr. 7
Arie der Pomona, Takt 8/9 (Oboe d'amore)

Der Rhythmus des zu Takt 145/147 gehörigen Basses in Verbindung mit der absteigenden chromatischen Linie kommt beispielsweise in dem Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682), Takt 62/63 in der Mittelstimme vor. Während er aber in diesem Werk der Reifezeit nur die Bedeutung einer sporadisch auftretenden Episode hat, ist die Wirkung in der Sonate in Verbindung mit der Violinstimme die einer überraschenden und vorgegrei-

fenden Kühnheit, die viel mehr dem noch jugendlichen und unbekümmerten Bach gemäß ist als irgendeinem anderen Komponisten (Beilage V).

Noch eine weitere auffallende Parallelstelle sei abschließend hier erwähnt. Es handelt sich dabei um die Takte 43/47, die in dem früher genannten Orgeltrio *d*-Moll (BWV 583) in Takt 3/5 in der Oberstimme beinahe wörtlich erscheinen (Beilage V). Bei aller gebotenen Vorsicht in der Anwendung solcher aus der Motivik gezogenen Schlußfolgerungen sind die aufgeführten Beispiele doch zu auffallend, um mit Stillschweigen übergangen zu werden. Sie sind auch dem Ganzen zu organisch verwoben, um Kopie oder Reminiszenz eines Schülers sein zu können, so daß auch hier die größere Wahrscheinlichkeit für Bach als Autor spricht. Hinzu kommt in dieser Fuge ein ungewöhnlicher harmonischer Reichtum und eine von der gleichen pathetischen Grundhaltung wie im ersten Satz getragene vorwärtstreibende Kraft, durch die die Weiträumigkeit der Anlage begreiflich wird. Durch solche und ähnliche Merkmale sind vor allem Fugen des jüngeren Bach gekennzeichnet, in denen oft die Ausgewogenheit der Architektur und die dadurch bedingte Objektivierung und innere Statik noch nicht völlig erreicht ist. Von Klavierwerken, die Wesenszüge des jüngeren Bach tragen, sind zu nennen die Toccaten *d*-Moll, *e*-Moll und *g*-Moll (BWV 913, 914, 915) von 1710, und besonders das kraftvoll stürmische Präludium und Fuge *a*-Moll (BWV 894) von 1717, aus dem später das gewaltige Tripelkonzert für Cembalo, Flöte und Violine (BWV 1044) erwuchs.

Nun sind freilich aus der Weimarer Zeit nur Vokalwerke und solche für Orgel und Klavier bekannt. Doch schließt das die Möglichkeit nicht aus, daß sich in der Violinsonate ein Werk aus der vor der Köthener Periode liegenden Zeit erhalten hat. Die Fuge dieser Sonate bietet noch deutlichere Anhaltspunkte für das zum ersten Satz Gesagte als dieser selbst; Anhaltspunkte, die dafür sprechen, daß die beiden ersten Sätze nicht vor 1708, d. h. nicht vor der Bekanntschaft mit den Werken der Italiener, aber auch kaum nach 1716 entstanden sein dürften.

Wer auf Grund dieser Ausführungen zu der Auffassung gelangt ist, in den beiden ersten Sätzen der Sonate die Hand J. S. Bachs erkennen zu sollen, wird sich darin durch den dritten Satz bestärkt sehen. Dieser *Affettuoso* überschriebene Satz ist ein Air, das eine da-capo-artige Dreiteiligkeit aufweist (Takt 1 bis 8, Takt 8 bis 18 und Takt 18 bis 22) und sich über einem dreitaktigen aus einem einfachen Schreitfuß bestehenden Ostinato entwickelt. In der formalen Anlage hat es ein Gegenstück in dem Andante *D*-Dur der ersten Sonate *b*-Moll für Violine und obligates Cembalo (BWV 1014). In der ruhevollen Schönheit seiner Melodik und der Wärme des Ausdrucks steht es dem bekannten zweiteiligen Air aus der dritten Orchester-Suite *D*-Dur (BWV 1068) kaum nach. Nur ist dieser Ausdruck, der Tonart *E*₅-Dur entsprechend, gedämpfter und weniger strahlend als in den vergleichsweise angeführten Sätzen. Seine Haltung erinnert stark an die der Alt-Arie „Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt“ aus dem zweiten Teil der Matthäus-Passion, ja sie verdichtet sich in Takt 15/16 im Ductus der Violine

bis zu einer sehr ähnlichen melodischen Wendung (Takt 14/15 der Arie im Alt), von der sich eine Variante in der Kantate Nr. 8 „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“ findet, und zwar im ersten Takt der instrumentalen Einleitung zum Eingangs-Chor, in der ersten Oboe d'amore. Die innere Verwandtschaft ist nicht zu übersehen (Beilage VI).

In der Verwendung der Ostinato-Technik lassen sich bei Bach deutlich zwei Gruppen unterscheiden:

- a) die Gruppe der strengen Passacaglia-Bässe. Zu dieser gehören:
 1. die Orgel-Passacaglia (BWV 582)
 2. die Violin-Ciaccona (in BWV 1004)
 3. die Chor-Passacaglien in den Kantaten 12 und 78 (bzw. im Crucifixus der Messe *b*-Moll) (BWV 232)
 4. der dritte Satz in der Sonate *E*-Dur für Violine und obligates Cembalo (BWV 1016)
 5. die Goldberg-Variationen (BWV 988)
 6. die Sarabande con Partite *C*-Dur für Cembalo (BWV 990)
- b) die Gruppe der freieren Ostinato-Formen. Zu dieser gehören:
 1. die Tenor-Arie „Ach Herr“ und
die Alt-Arie „In deine Hände“ } aus dem Actus tragicus (BWV 106)
 2. die Mittelsätze der beiden Violin-Konzerte *a*-Moll und *E*-Dur
(BWV 1041 und 1042)
 3. der Mittelsatz aus dem Konzert *C*-Dur für drei Klaviere (BWV 1064)
 4. der dritte Satz in der Sonate *b*-Moll für Violine und obligates Cembalo
(BWV 1014).

Von diesen Beispielen zeigt nur der Ostinato des zuletzt genannten Satzes die gleiche melodische und rhythmische Undifferenziertheit wie der des *Affettuoso* in der Generalbaß-Sonate. In der *b*-Moll-Sonate ist diese Einfachheit des Schreitbasses begründet in dem wechsellvollen und fein ziselierten Spiel der beiden anderen Stimmen; in der Generalbaß-Sonate ermöglicht sie es, als Oberstimme der Begleitung „einen besonderen Gesang oder Melodie zum Basse zu erfinden, so gut es unser Einfall, Gusto und Talent geben will“ (Joh. D. Heinichen), und damit der Bachschen Praxis zu folgen, von der L. Chr. Mizler (1738) berichtet, er habe „einen jeden Generalbaß zu einem Solo so accompagnieret, daß man denket, es sey ein Concert und wäre die Melodey, so er mit der rechten Hand machet, schon vorher also gesetzt worden“.

Der dem ersten Satz entsprechende geringe Umfang des *Affettuoso* (22 Takte) findet seine Analogie wiederum in den dritten Sätzen der zweiten und dritten Sonate für Solo-Violine (BWV 1003 und 1005) mit 26 bzw. 20 Takten nach den Fugen mit 289 bzw. 354 Takten, sowie in dem zweiten Satz der Sonate *b*-Moll für Flöte und obligates Cembalo (BWV 1030) mit 16 Takten, der auf einen Satz mit 119 Takten folgt. Die Ökonomie und das Ebenmaß des *Affettuoso*, verbunden mit der ihm eigenen Schlichtheit und „herzlichen Innigkeit“ (Schering), bezeugen im Vergleich mit den ersten beiden Sätzen eine

größere Reife und Abgeklärtheit, die möglicherweise auf eine etwas spätere Entstehungszeit, d. h. also die letzten Weimarer Jahre, vielleicht sogar schon auf Köthen hindeuten kann.

Alle drei Sätze sind gekennzeichnet durch eine Spannweite der Melodik, die ihnen einen Zug ins Große verleiht und ihnen nichts mehr von dem „Blockhaften, Kurzatmigen, wie es für das Musizieren des vor-Bach'schen Zeitalters charakteristisch ist“ (B. Paumgartner), anhaften läßt. Andererseits äußert sich in ihnen eine innere Kraft, die weder von den kleineren Meistern der Bach-Generation noch von den Bach-Söhnen und Bach-Schülern erreicht worden ist.

Aus den bisherigen Ausführungen geht hervor, daß es sich bei diesen drei Sätzen um zusammengehörige Teile eines Werkes des „mittleren“ Bach handeln kann, des Bach also, dessen Äußeres wahrscheinlich auf dem bekannten Porträt von Johann Jakob Ihle festgehalten worden ist. Ganz anders verhält es sich mit dem vierten Satz, der in mancher Beziehung zu den vorhergehenden Sätzen im Gegensatz steht. Für diesen Satz hat sein Autor eine Form gewählt, die im deutschen Barock bei Abschlusssätzen zyklischer Werke ziemlich selten anzutreffen ist. Der Satz ist ein Rondeau, dessen galanter Einschlag seine Provenienz von französischen Vorbildern deutlich erkennen läßt. Dem Tanzcharakter seines Refrains gemäß dürfte das zu wählende Tempo ungefähr dem Schlußsatz des Bachschen Violinkonzertes *E-Dur* (BWV 1042) oder dem ersten Satz des vierten Brandenburgischen Konzertes (BWV 1049) entsprechen, also etwas flüssiger als in einem Menuett zu nehmen sein. Nach den Angaben von J. J. Quantz (Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, XVII. Hauptstück, VII. Abschnitt, § 58) ließe sich der Satz wohl als „Passeped en Rondeau“ bezeichnen.

Die Rondeau-Form erscheint bei Bach nicht allzuhäufig. Wo sie aber auftritt, zeigen sich im Vergleich mit dem Rondeau der Violinsonate wesentliche strukturelle Unterschiede. Dies wird aus dem folgenden Bauschema ersichtlich (R = Refrain, C¹ = erstes Couplet): s. S. 85.

Durch die Strenge des Maßes schließt Bach diese zur Inkohärenz tendierende Form zu einer großartigen Einheit zusammen. In der Generalbaß-Sonate zerfällt sie infolge der Unregelmäßigkeit der Couplets in eine Anzahl heterogener Teile (vgl. das dritte und vierte Couplet), die lose aneinander gereiht werden. Der Refrain, der sich aus 16 Takten und einem Anhang von 4 Takten zusammensetzt, bleibt allerdings in Umfang und Tonalität noch unverändert. So bildet dieses Rondeau eine Zwischenform zwischen der regelmäßigen Architektur Johann Sebastians und den phantasievoll ungebundenen Gebilden Philipp Emanuels, bei denen auch der Refrain willkürlich verändert wird. Auf die Couplets trifft die Charakteristik zu, die Hans Engel von denen Philipp Emanuels entwirft (MGG I, Sp. 1741): „Die Couplets verlieren ihren geschlossenen Liedthemencharakter und werden phantasierich, frei gestaltet. Die Couplets sind oft rein figurativ-virtuose Spielepisoden.“ Hierfür ist in der Violinsonate das dritte Couplet ein ausgezeichnetes Beispiel, in dessen Baß Bruchstücke des Refrain-Themas sporadisch als Zitate auftreten. Es ist gleichzeitig das längste Couplet (54 Takte!), und auf die Ge-

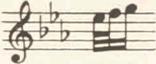
	R	C ¹	R	C ²	R	C ³	R	C ⁴	R		
5. Englische Suite Passeped en Rondeau	Thema	A	B	A	C	A				} Grundzahl 8	
	Takte	16	16	16	16	16					
2. Partita <i>c-Moll</i> für Cembalo, Rondeau	Thema	A	B	A	C	A	D	A		} Grundzahl 8	
	Takte	16	16	16	16	16	16	16			
Violinkonzert <i>E-Dur</i> , Schlußsatz	Thema	A	B	A	C	A	D	A	E	A	} Grundzahl 8
	Takte	16	16	16	16	16	16	16	32	16	
3. Partita <i>E-Dur</i> für Solo-Violine, Gavotte en Rondeau	Thema	A	B	A	C	A	D	A	E	A	} Grundzahl 4
	Takte	16	8	8	16	8	16	8	20	8	
2. Orchester-Suite <i>b-Moll</i> , Rondeau	Thema	A	B	A	C	A				} Grundzahl 4	
	Takte	16	12	8	16	8					
Generalbaß-Sonate, Schlußsatz	Thema	A	B	A	C	A	D	A	E	A	} keine Grundzahl
	Takte	20	16	20	24	20	54	20	38	20	

staltung der typisch violinmäßigen Passagen scheint der Schlußsatz des Bachschen Violinkonzertes in *E-Dur* und besonders der erste Satz des 4. Brandenburgischen Konzertes nicht ohne Einwirkung geblieben zu sein (Beilage VIIb). Das Refrain-Thema selbst zeigt eine Wendung, für die man nicht nur in den Rondeau-Themen, sondern überhaupt in den Themen tanzartigen Charakters in dem gesamten instrumentalen Oeuvre Bachs vergebens nach einer Entsprechung suchen wird: es moduliert bereits nach zwei Takten in die Tonika-Parallele *E₅-Dur*, in der er sechs Takte lang verbleibt, um dann in seiner zweiten Hälfte die einfache Kadenz I IV V I zu durchlaufen. Diese sechs Takte werden in der zweiten bis vierten Wiederkehr des Refrains bei gleichbleibendem Baß variiert, bis sie in der letzten wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt erscheinen. Bei diesem sprunghaften Ausweichen in die Parallele handelt es sich um etwas prinzipiell anderes als bei dem modulatorischen Vorgang, der in einem zweiteiligen Moll-Satz den ersten Teil in der Parallele schließen und den zweiten darin beginnen läßt. Hierfür gibt es natürlich in den Bachschen Suiten zahlreiche Beispiele.

Dies sind alles Merkmale einer späteren Zeit als die, der die drei ersten Sätze der Sonate angehören. Daß der Autor dieses Satzes mit Bachscher Musik vertraut gewesen sein muß, geht, abgesehen von dem dritten Couplet, auch sonst aus der Motivik hervor. Nur kann auf Grund der formalen und harmonischen Struktur geschlossen werden, daß sein Verhältnis zu Bach ein ähnliches gewesen sein mag, wie dasjenige Bachs zu den norddeutschen und

italienischen Meistern in seiner Weimarer Zeit. Vielleicht allerdings auch ein noch direkteres und persönlicheres. Die Untersuchung der Motivik zeitigt aber auch noch andere interessante Ergebnisse, die festzustellen der Mühe wert erscheint, weil sie erneut erkennen lassen, wie sehr es sich empfiehlt, die größte Vorsicht walten zu lassen, wenn für die Feststellung eines Autors die Motivik eines Werkes zu Rate gezogen wird.

Wie bereits erwähnt, besteht der Refrain aus einem Thema von zweimal acht Takten mit einem Anhang von vier Takten. Die erste Hälfte dieses Anhangs, die motivisch aus dem Incipit des B. c. entwickelt ist, haben beide Handschriften im Unisono notiert. Die Figur ist nichts anderes als ein ausgeschriebener

Schleifer,  Couperins *Tierce coulée en montant*, der bei Bach

abwechselnd mit dem französischen oder dem deutschen Verzierungszeichen (♯ und ~), meistens aber ausgeschrieben erscheint. Bei der im 18. Jahrhundert allgemein wachsenden Neigung, die Zeichen durch kleine Noten zu ersetzen, kann diese Tatsache nicht als Anhaltspunkt für die Lösung der Autorenfrage dienen. Jedenfalls wird durch die gehäufte Anwendung dieses Ornaments und die Bedeutung, die es im Laufe des Satzes erhält, der Charakter des Galanten noch unterstrichen. Wohl aber muß hervorgehoben werden, daß im gesamten Oeuvre Bachs ein Phänomen wie der zweitaktige Unisono-Anhang nicht festgestellt werden kann. Unisono-Gänge wie z. B. in der Fuge e-Moll des Wohltemperierten Klaviers I (Takte 19/20 und 38) oder gar im ersten Satz des III. Brandenburgischen Konzertes (BWV 1048) (Takt 7/8, 40, 46, 57, 73, 135/136) sind damit nicht zu vergleichen. Daß dieses Unisono nicht etwa von den Verfassern der Abschriften aus Unkenntnis des ursprünglichen Textes so gesetzt worden ist, erweist sich aus dem zweiten Couplet, in dessen Verlauf es zweimal (Takt 66 bis 68 und Takt 70 bis 72), ebenfalls als Unisono, zu einem konstruktiven Bauelement wird. Eine weitere Eigentümlichkeit, die man bei Bach vergebens suchen wird, enthält der dritte Refrain. Bei der zweiten Variante der Ausweichung in die Parallele (Takt 85/86) erscheint in der Violine eine aufsteigende Reihe gebrochener Terzen, die jeweils mit der oberen Note beginnen. Diese aus der italienischen Violinmusik stammende Form einer Terzenreihe, von Domenico Scarlatti erstmalig auf das Cembalo übertragen und häufig angewendet, ist im deutschen und französischen Barock verhältnismäßig selten anzutreffen. Bei D. Buxtehude enthält die Orgel-Toccatà D-Dur (Peters Edn. 4449, Nr. 2) eine solche Reihe in den Manualen (Takt 102). Händel verwendet sie z. B. im *Herakles*, und zwar im Menuett nach der Overtura des ersten Aktes (Takt 1 bis 8) und in dem Duett zwischen Jöle und Hyllus im dritten Akt (Takt 8 und 12). Bei Couperin weist das *Troisième livre de pièces de clavecin. 16e ordre in L'aimable Thérèse* (Takt 22) eine solche Terzenkette auf. Bei Bach existiert sie als figurativer Gang überhaupt nicht. Die bei ihm ab und zu in Orgelwerken in langsamer Bewegung vorkommenden entsprechhenden Achtelgänge haben einen gänzlich anderen Ursprung: sie gehen aus der Pedaltechnik hervor, wo sie dem Fuß-

wechsel durchaus gemäß sind. (BWV 550, Peters IV, 9, Takt 141/142 der Fuge; BWV 680, Peters VII, 60, Takt 4 bis 6 und entsprechende Takte).

In dem frei aus dem Refrain abgeleiteten ersten Couplet führt ein stärkeres Hervorheben des Tänzerischen in den Takten 29 bis 34 zu einer an D. S c a r l a t t i erinnernden graziös-buffonesken Haltung (vgl. Sonate *d*-Moll, Peters Edn. 3245, Nr. 5, Takt 4 bis 7). Das Incipit des dritten konzertanten Couplets hingegen (Takt 101 bis 104 der Violine) hat einen direkten Vorläufer bei J. Ph. R a m e a u, und zwar in dem Menuett, das den Abschluß des 1706 erschienenen *Premier livre de pièces de clavecin* bildet (Takt 9 bis 12). Wichtiger als diese „fremden Verwandtschaften“ ist jedoch das folgende auffallende Merkmal. Während in den drei ersten Sätzen dynamische Zeichen vollständig fehlen, ist im Rondeau ein häufiger Wechsel von „forte“ und „piano“ in den Refrains und den beiden ersten Couplets genau vermerkt. Bei Bach bedeuten derartige in kurzen Abständen erfolgende Angaben immer das Auftreten beabsichtigter Echowirkungen in Verbindung mit der Wiederholung einzelner Motive oder Motivgruppen. In dem Rondeau der Sonate hingegen bezeichnet dieser Wechsel einen E m p f i n d u n g s -Gegensatz zwischen zwei heterogenen Motivgruppen, der die Einheitlichkeit des musikalischen Geschehens immer aufs neue ausdrucksmäßig durchbricht und mit dieser mosaikartigen Verkleinerung den Eindruck der Inkohärenz noch steigert. Ein größerer Kontrast zu der Weite und Großzügigkeit der anderen Sätze, besonders aber zu der straffen Zusammenfassung in den Bachschen Rondeaux ist kaum denkbar. Angesichts eines so lockeren Gefüges ist es interessant festzustellen, wieviel aus Bachschem Gedankengut in diesen Satz übergegangen ist. Nur läßt sich hier nicht so sehr eine Verarbeitung generell für Bach typischer Motive erkennen als vielmehr eine Anlehnung an seine musikalische Diktion in Form einer Übernahme allgemeinerer spätbarocker Redewendungen, die wohl auch noch bei anderen Komponisten, z. B. bei Schülern wie J. L. Krebs, vorkommen könnten. Die folgenden Beispiele zeigen solche Anklänge (Beilage VIIa und b):

- | | |
|---|--|
| I <i>Rondeau, Erstes Couplet,</i>
Takt 29 bis 35: | 6. Suite <i>D</i> -Dur für Solo-Violoncello (BWV 1012), Gigue, 2. Teil, Takt 41 bis 43 (die Umkehrung der entsprechenden Takte in der Generalbaß-Sonate) |
| II <i>Zweiter Refrain,</i>
Takt 41 bis 44: | 3. Duett <i>G</i> -Dur für Cembalo (BWV 804), Takt 2, Oberstimme |
| III <i>Zweites Couplet,</i>
Takt 57 bis 61:

Takt 76 bis 79: | 3. Partita <i>E</i> -Dur für Solo-Violine (BWV 1006), Gigue, Takt 19/20

a) 5. Suite <i>c</i> -Moll für Solo-Violoncello (BWV 1011) Praeludium, 2. Teil (Fuge), Takt 154 bis 156

b) 4. Invention <i>d</i> -Moll für Cembalo (BWV 775), Takt 35 bis 38 |

- IV *Drittes Couplet*,
Takt 108 bis 116:
Takt 118 bis 123:
2. Französische Suite *c*-Moll für Cembalo (BWV 813), Courante, Takt 15 bis 20
- a) 4. Brandenburgisches Konzert (BWV 1049), 1. Satz, Takt 97 bis 102, Solo-Violine
b) Violinkonzert *E*-Dur (BWV 1042), 3. Satz, 1. Couplet, Takt 17 bis 21, Solo-Violine
- Takt 124 bis 130 und
Takt 134 bis 137:
- a) 4. Brandenburgisches Konzert, 1. Satz, Takt 83 bis 88, Solo-Violine
b) 5. Suite *c*-Moll für Solo-Violoncello, (BWV 1011), Præludium, 2. Teil (Fuge), Takt 183 bis 188
- Takt 132/133:
- a) 3. Partita *E*-Dur für Solo-Violine (BWV 1006), Menuet I, Takt 19 bis 22
b) 3. Suite *C*-Dur für Solo-Violoncello (BWV 1009), Bourrée I, Takt 17/18
- V *Viertes Couplet*,
Takt 193 bis 196:
- a) Suite *a*-Moll für Cembalo (BWV 818), Gigue, Takt 4 bis 6
b) 3. Sonate *g*-Moll für Viola da gamba und obl. Cembalo (BWV 1029), 3. Satz Takt 64 bis 66
c) 5. Englische Suite *e*-Moll für Cembalo (BWV 810), Prélude, Takt 70 bis 73, Takt 104 bis 106
d) Wohltemp. Klavier II, Fuge 24 *b*-Moll, Takt 9 bis 13, 18 bis 20, 22 bis 25
e) 1. Englische Suite *A*-Dur für Cembalo (BWV 806), Gigue, Takt 1 bis 3 und entspr.

Bei dem Beispiel aus dem vierten Couplet handelt es sich wieder um ein von Bach außerordentlich mannigfach verwendetes Motiv. Es erscheint vor allem im instrumentalen Oeuvre im geraden wie im ungeraden Takt in folgenden Formen:



und mehreren anderen Varianten.

Aber auch in Vokalwerken ist es zu finden, so z. B. im zweiten Teil der Matthäus-Passion, in der Alt-Arie mit Chor „Ach, nun ist mein Jesus hin“, im Chor Takt 29 bis 33. Im ersten Satz des Konzertes *C*-Dur für zwei Klaviere (BWV 1061) gewinnt es in der Form *c* integrale thematische Bedeutung. Da es aber auch von anderen Komponisten verwendet wird (z. B. von Händel in der Sonate *C*-Dur op. 1, Nr. 7 für Alt-Blockflöte und bezifferten Baß

von 1724, im 5. Satz, Takt 1 bis 8 [Chrysander, Bd. 27]), kann es nicht als ausschließlich Bachisches Gut bezeichnet werden. Die „Bachische“ Wirkung der fraglichen Stelle in der Generalbaß-Sonate beruht auf seiner Kombination mit dem linearen Baß dieser vier Takte.

Der Baß enthält auch im Refrain einen Gang, dessen Formung auf Bach hindeutet. Es ist die absteigende Moll-Tonleiter mit erhöhter sechster und siebenter Stufe (Takt 13/14), wie sie am ähnlichsten in der 2. Sinfonia *c*-Moll (Takt 26), aber auch sonst an ungezählten Stellen vorkommt, und wie sie auch der erste Satz enthält (Takt 18 der Violine), (Beilage VIIIb).

Der Generalbaß des Rondeau gehört, trotz der früher erwähnten galanten, ja manchmal fast empfindsamen Züge dieses Satzes, noch ganz dem Spätbarock an, in ihm sind noch keinerlei Anzeichen der Auflösung wahrzunehmen. Dies wird besonders deutlich bei einer vergleichenden Gegenüberstellung der Trio-Sonate *b*-Moll für Flöte, Violine und bezifferten Baß des 17jährigen Ph. Emanuel Bach vom Jahre 1731. Obwohl noch ganz im Stil des Spätbarock und spürbar unter dem Einfluß des Vaters geschrieben, kündigt sich in ihr doch schon ein Neues an, nicht nur in der Melodik des langsamen Satzes, sondern auch in der Gestaltung des B. c. im ersten Satz. Dieser zeigt, soweit er nicht thematisch ist, den Bässen Johann Sebastians gegenüber teils eine starke Vereinfachung, teils eine Häufung kleiner sequenzierter Kadenzgruppen ohne innere Spannkraft, worin bereits eine Vorbereitung der homophonen Baßführungen späterer Werke erkennbar wird. Im Rondeau der Violinsonate wird der B. c. im ersten und dritten Couplet ebenfalls durch Pausen unterbrochen, ohne aber an Spannungsenergie zu verlieren. Diese wird im Gegenteil durch die Pausen eher gesteigert als abgeschwächt. Im dritten Couplet wird dadurch die beabsichtigte Wirkung eines Konzert-Solos gegenüber dem „Tutti“-Charakter der Refrains erzielt, wie dies auch im Violinkonzert *E*-Dur der Fall ist, wo ein wirkliches Verschmelzen der Rondeau-Form mit der Vivaldischen Konzertform stattfindet.

Im Vorwort der Reinhardt-Ausgabe ist die Ansicht geäußert worden, dem Rondeau läge vielleicht eine Bachsche Komposition zugrunde, aber in der überlieferten Gestalt sei der Satz bestimmt nicht von Bach. Nach den bisherigen Untersuchungen erhält man aber eher den Eindruck, daß es sich bei dem Rondeau möglicherweise um einen umgekehrten Vorgang handelt, in dem Sinne, daß man es bei diesem Satz mit einer Parallelerscheinung zu manchen Sätzen aus Bachschen Klavierkonzerten zu tun hätte, daß hier also eine Bachsche Überarbeitung eines unbekanntes Originals vorliegen könnte, wie z. B. bei dem Mittelsatz des Konzertes *d*-Moll für drei Klaviere (BWV 1063) oder bei den Klavierkonzerten *d*-Moll und *f*-Moll (BWV 1052 und 1056). Scherings Äußerung über diese Klavierkonzerte⁵ mag auch für das Rondeau der Violinsonate ihre Berechtigung haben:

„Die Zweifel (an der Echtheit) gründen sich auf gewisse der Musik selbst eigentümliche, mit dem persönlichen Stil Bachs schwer zu vereinbarende Merkmale. Nur in ihrer Eigenschaft als „Bearbeitungen“ sind sie Bach

⁵ Einführung zu den Klavierkonzerten in den Eulenburg-Partituren.

zuzuschreiben, und es hat den Anschein, als habe dieser kräftig in die ihm vorliegenden Originale eingegriffen.“

Diese Feststellungen lassen es dann auch nicht als abwegig erscheinen, wenn man die Entstehungszeit des Rondeau nach 1718, aber vor 1735 ansetzt und es wohl am richtigsten den letzten Köthener Jahren zuweist. Damit wäre gleichzeitig auch eine Erklärung für die merkwürdige Tatsache gefunden, daß die drei ersten, offensichtlich zusammengehörigen Sätze mit diesem inhaltlich so heterogenen und auffallend schwächeren Stück in dem gleichen zyklischen Werk vereinigt sind.

Zusammenfassung

Alle Gegebenheiten lassen den Schluß zu, daß in der Sonate BWV 1024 eine Komposition vorliegt, bei der bis zur Auffindung neuer, das Gegenteil überzeugend erweisender philologischer Unterlagen für drei Sätze die primäre Autorschaft Johann Sebastian Bachs aus dessen Weimarer Zeit in Anspruch genommen werden darf. Bei dem vierten Satz handelt es sich vermutlich um eine von Bach in Köthen überarbeitete und von ihm den anderen Sätzen angefügte Komposition unbekanntem Ursprungs, bei der es erlaubt erscheint, von einer sekundären Autorschaft Bachs zu sprechen.

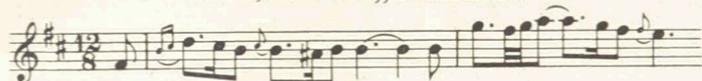
Es ist sehr zu hoffen, daß noch weitere handschriftliche Funde oder sonstige Zeugnisse auftauchen, die die Richtigkeit dieser Argumentation zu bestätigen oder zu widerlegen imstande sind.

Beilage I

BWV 1024, I, Incipit



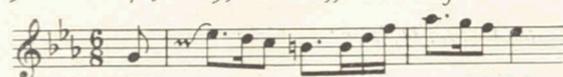
1. Matthäus-Passion II, Alt-Arie „Erbarme dich“



2. BWV 1017, Violinsonate



3. BWV 140, Nr. 3, Kantate „Wachet auf“



4. BWV 1011, Suite für Violoncello

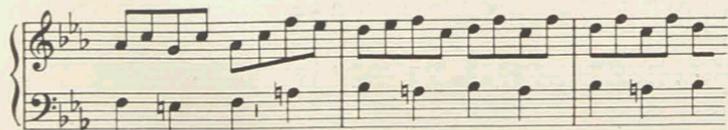
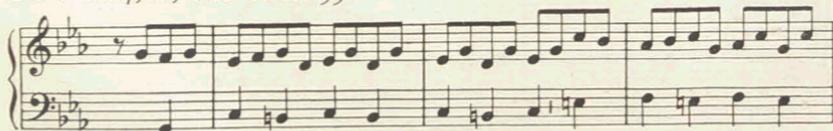


5. BWV 911, Toccata für Cembalo



Beilage II

BWV 1024, II, Takt 28 bis 33



1. BWV 532, I, Takt 35 bis 40

Musical score for BWV 532, I, Takt 35 bis 40. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two measures, and the second system has two measures. Pedal markings are present at the end of each measure in both systems.

2. G. Fr. Händel, Violinsonate A-Dur, II, Takt 19 bis 25

Musical score for G. Fr. Händel, Violinsonate A-Dur, II, Takt 19 bis 25. The score is in A major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two measures, and the second system has two measures.

3. A. Corelli, op. 3, Nr. 4, IV, Takt 1 bis 6

Musical score for A. Corelli, op. 3, Nr. 4, IV, Takt 1 bis 6. The score is in A major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is labeled "Viol. 1" and the second system is labeled "Viol. 2".

Dieselbe, Takt 13 bis 18

b)

Viol. 1

Viol. 2

Beilage III

A BWV 1024, II, Fugenthema, erste Hälfte

1. BWV 538, Thema der dorischen Fuge für Orgel

2. Wohltemp. Klavier I, Fuge 14, Thema

3. Wohltemp. Klavier II, Fuge 8, Thema

4. BWV 1049, III, Incipit des Fugenthemas (IV. Brandenburgisches Konzert)

B BWV 1024, II, Kontrasubjekt, erste Hälfte

1. J. Ph. Krieger, Triosonate a-Moll, II, Nagel 135



2. A. Vivaldi, Concerto grosso op. 3, Nr. 11, II, Fugenthema



3a. J. S. Bach, Wohltemp. Klavier I, Fuge 2, Thema



3b. Wohltemp. Klavier I, Fuge 4, Takt 44 bis 45



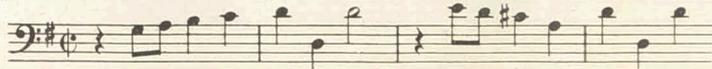
3c. BWV 1018, II, Baß (Fünfte Violinsonate)



3d. BWV 1003, II, Fortspinnung (Zweite Solosonate für Violine)



3e. Goldberg-Variationen, Var. 18



3f. BWV 1049, III, Takt 19 bis 23 (IV. Brandenburgisches Konzert)



4. G. Ph. Telemann, Fantasie für Cembalo (dorisch)



5. Job. G. Goldberg, Triosonate C-dur, II, Kontrasubjekt (BWV 1037)



Beilage IV

BWV 1024, II, Takt 78 bis 80



A 1. BWV 1044, Tripelkonzert, III, Takt 132 bis 138



2. BWV 583, Orgeltrio, Takt 11 bis 12



3. BWV 546, Orgelfuge, Takt 140 bis 145



4. BWV 659, Choralvorspiel „Nun komm, der Heiden Heiland“, Takt 12 bis 13



5. BWV 811, Sechste Englische Suite, Allemande, Takt 1 bis 2



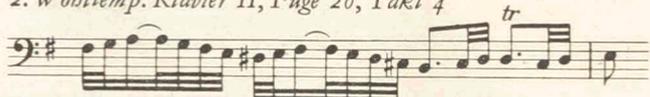
6. BWV 41, Kantate „Jesu, nun sei gepreiset“, Eingangsschor, Takt 12 bis 13



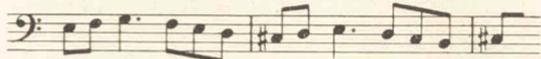
B 1. BWV 713, Orgelphantasie über „Jesu meine Freude“, Takt 3 bis 4



2. Wohltemp. Klavier II, Fuge 20, Takt 4



3. BWV 805, Viertes Duett für Cembalo, Takt 18 bis 19



4. BWV 1041, Violinkonzert a-Moll, I, Takt 21 bis 22



5. BWV 542, Orgelfuge g-Moll, Takt 11 bis 12



6. BWV 583, Orgeltrio d-Moll, Takt 9 bis 10



7. Wohltemp. Klavier II, Fuge 3, Takt 3



8. Wohltemp. Klavier I, Fuge 13, Takt 3 bis 4



9. BWV 99, Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, Nr. 5, Duett, Takt 7

Wenn des-Kreu-zes Blit-ter-kei-ten mit des Flei-sches
mit des Flei-sches Schwach-heit strei-ten

Beilage V

BWV 1024, II, Takt 145 bis 148

vgl. 3b
vgl. +b

1. BWV 826, 2. Partita c-Moll für Cembalo, Sarabande, Takt 21 bis 22

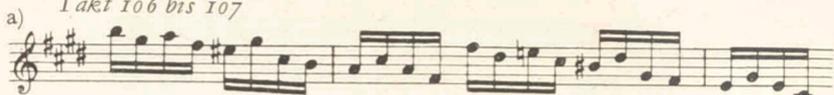
2. Wohltemp. Klavier II, Praeludium 8, Takt 4

3. BWV 1004, 2. Partita d-Moll für Solovioline, Ciaccona, Takt 44 und Takt 221 bis 223

a)

b)

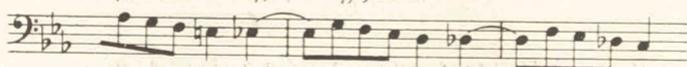
4. *BWV 1006, 3. Partita E-Dur für Solovioline, Praeludium, Takt 36 bis 37 und Takt 106 bis 107*



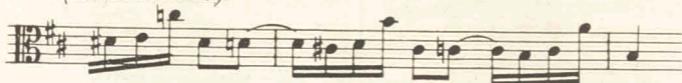
5. *Kantate BWV 205, „Der zufriedengestellte Aeolus“, Nr. 7, Arie der Pomona, Takt 8 bis 9 (Oboe d'amore)*



- BWV 1024, II, Takt 145 bis 147, B. c.*



- BWV 682, Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich“, Takt 62 bis 63 (Mittelstimme)*



- BWV 1024, II, Takt 43 bis 47*



- BWV 583, Orgeltrio d-Moll, Takt 3 bis 5, Oberstimme*

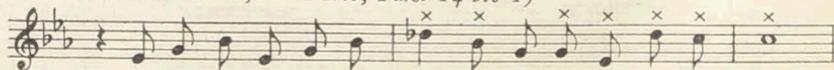


Beilage VI

- BWV 1024, III, Takt 15 bis 16*



1. *Matthäus-Passion II, Alt-Arie, Takt 14 bis 15*



Se-het, Je-sus hat die Hand uns zu fas-sen aus-ge-spannt

2. BWV 8, Kantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“, Einleitung zum
1. Chor, Takt 1, Oboe d'amore



3. Johannes-Passion II, Baß-Arie „Mein teurer Heiland“, Takt 14



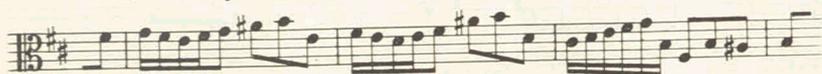
- Varianten vgl. Beilage VIIIb: BWV 1024, IV, Takt 132 bis 133
B WV 1006, Menuet I, Takt 19 bis 20
B WV 1009, Bourée I, Takt 17 bis 18

Beilage VIIa

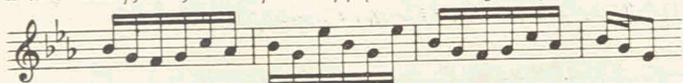
- BWV 1024, IV, Takt 29 bis 35 (Erstes Couplet)



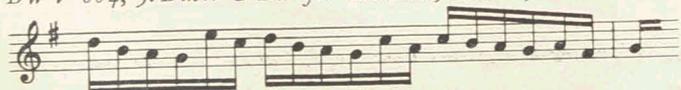
- BWV 1012, 6. Suite für Solovioloncello, Gigue, 2. Teil, Takt 41 bis 43



- BWV 1024, IV, Takt 41 bis 44 (Zweiter Refrain)



- BWV 804, 3. Duett G-Dur für Cembalo, Takt 2, Oberstimme



- BWV 1024, IV, Takt 57 bis 61 (Zweites Couplet)



- BWV 1006, 3. Partita E-Dur für Solovioline, Gigue, Takt 19 bis 20



BWV, IV, Takt 76 bis 79 (Zweites Couplet)



1. BWV 1011, 5. Suiete c-Moll für Solovioloncello, Praeludium, 2. Teil (Fuge), Takt 154 bis 156



2. BWV 775, 4. Invention d-Moll für Cembalo, Takt 35 bis 38



BWV 1024, IV, Takt 108 bis 112 (Drittes Couplet)



BWV 813, 2. Französische Suiete c-Moll für Cembalo, Courante, Takt 15 bis 18



Beilage VIIb

BWV 1024, IV, Takt 118 bis 123 (Drittes Couplet)



1. BWV 1049, IV. Brandenburgisches Konzert, I, Takt 97 bis 102, Solovioline



2. BWV 1042, Violinkonzert E-Dur, 3. Satz, 1. Couplet, Takt 17 bis 21, Solo-Violine



BWV 1024, IV, Takt 124 bis 130 und Takt 134 bis 137 (Drittes Couplet)

a)

b)

1. BWV 1049, IV. Brandenburgisches Konzert, I, Takt 83 bis 88, Solovioline

2. BWV 1011, 5. Suite für Solovioloncello, Praeludium, 2. Teil (Fuge), Takt 183 bis 188

BWV 1024, IV, Takt 132 bis 133 (Drittes Couplet)

1. BWV 1006, 3. Partita E-Dur für Solovioline, Menuet I, Takt 19 bis 22

2. BWV 1009, 3. Suite C-Dur für Solovioloncello, Bourrée I, Takt 17 bis 18

BWV 1024, IV (Viertes Couplet), Takt 193 bis 196

1. BWV 818, Suite a-Moll für Cembalo, Gigue, Takt 4 bis 6

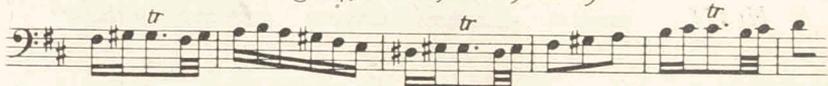
2. BWV 1029, 3. Sonate g-Moll für Viola da gamba und obl. Cembalo, III, Takt 64 bis 66



3. BWV 810, 5. Englische Suite für Cembalo, Prélude, Takt 70 bis 73



4. Wohltemp. Klavier II, Fuge 24; b-Moll, Takt 9 bis 13



5. BWV 806, 1. Englische Suite A-Dur für Cembalo; Gigue, Takt 1 bis 3



- BWV 1024, IV, Takt 13 bis 14 (Refrain)



- BWV 788 Sinfonia 2 c-Moll, Takt 26

