

## Noch einmal: Die Violinsonate BWV 1024

Von Ulrich Siegele (Tübingen)

Die *Sonata à Violino solo è Basso per il Cembalo* in c-Moll (BWV 1024), welche in einer Handschrift der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden sowie in einer Handschrift der Gräfllich von Schönbornschen Musikbibliothek in Wiesentheid ohne Nennung des Komponisten überliefert ist, wurde zum erstenmal 1872 von Ferdinand David in seiner Hohen Schule des Violinspiels nach der Dresdener Quelle veröffentlicht; die Zuweisung an Johann Sebastian Bach erfolgte durch die Bemerkung: „Das Manuskript ist ohne Autor-Namen, nach einstimmigem Urteil bewährter Kenner kann aber über den Autor kein Zweifel sein.“<sup>1</sup> In der Literatur scheint danach die Sonate nicht weiter beachtet worden zu sein; insbesondere nahmen weder Spitta noch die Herausgeber der Ausgabe der Bachgesellschaft Notiz davon. Durch die Aufnahme in das Bach-Werke-Verzeichnis erhielt die Sonate eine gewisse Legitimation. 1955 legte Rolf van Leyden eine neue Ausgabe vor, welche sich auf beide Quellen stützt und mit Vorwort wie Revisionsbericht versehen ist; Alfred Dürr widmete ihr eine Besprechung.<sup>2</sup> Die im Vorwort der Ausgabe gedrängt dargelegten Ansichten zu Überlieferung und Echtheit der Sonate führte Rolf van Leyden in einer Studie aus, die im Bach-Jahrbuch 1955 erschienen ist.<sup>3</sup> Er kommt auf Grund einer stilkritischen Untersuchung des Werkes zu dem Ergebnis, daß für die ersten drei Sätze — abgesehen von gewissen Verderbnissen des Textes, vor allem am Schluß des zweiten Satzes — die Autorschaft Johann Sebastian Bachs aus dessen Weimarer Zeit in Anspruch genommen werden dürfe; beim vierten Satz handle es sich vermutlich um eine von Bach in Köthen überarbeitete und von ihm den anderen Sätzen angefügte Komposition unbekanntem Ursprungs. Wenn auf den folgenden Seiten die Sonate noch einmal behandelt wird, so nicht deshalb, weil es gelungen wäre, van Leydens Forderung zu erfüllen und neue, das Gegenteil überzeugend erweisende philologische Unterlagen aufzufinden, wohl aber deshalb, weil die vorhandenen diplomatischen und stilistischen Gegebenheiten eine andere Deutung zuzulassen und sogar zu verlangen scheinen.

Die beiden Handschriften der Sonate werden auf zwei Bibliotheken verwahrt, deren eine nur in Iosem, deren andere in gar keinem Zusammenhang mit der Überlieferung J. S. Bachscher Werke steht. Wiesentheid ist überhaupt erst durch die Abschrift der c-Moll-Sonate in das Blickfeld der Bachforschung getreten, Dresden bietet insgesamt drei Quellen: die Stimmen zu

<sup>1</sup> Ferdinand David, *Die Hobe Schule des Violinspiels, Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts für Violine und Pianoforte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, in der Neuen revidierten Ausgabe von Henri Petri Nr. 10, Bd. II, S. 28–43.

<sup>2</sup> J. S. Bach, *Sonate c-moll für Violine und Generalbaß (BWV 1024)*, *Nach den Quellen hrsg. v. Rolf van Leyden*, Basel/München: Ernst Reinhardt Verlag AG [1955]; Besprechung von Alfred Dürr in *Mf* 9 (1956) 367–368.

<sup>3</sup> Rolf van Leyden, *Die Violinsonate BWV 1024*, *BJ* 1955, S. 73–102.

Kyrie und Gloria der *b*-Moll-Messe (BWV 232), die Bach unter dem 27. Juli 1733 selbst am königlichen Hofe überreichte, das Autograph der Fantasie und Fuge für Klavier in *e*-Moll (BWV 906), das erst 1876 erworben wurde, und die Abschrift der Sonate für Violine und Continuo in *e*-Moll (BWV 1023), welche nur mit *del Sign. Bach* bezeichnet ist und deshalb zumindest einer Bestätigung ihrer Echtheit bedarf.<sup>4</sup> Der Schreiber der Dresdener Quelle läßt sich trotz der umfangreichen Unterlagen des Tübinger Musikwissenschaftlichen Institutes nicht in Quellen von Werken J. S. Bachs und seines Umkreises nachweisen. Der Schreiber der Wiesentheider Handschrift dagegen steht dem Schreiber einer Handschrift der Sonaten und Partiten für Violino solo (BWV 1001—1006), BB *Mus. ms. Bach P 267*, abgebildet in BG 44 unter Nr. 7 auf Bl. 11, nahe. Zwar ist in der Wiesentheider Quelle die Länge der senkrechten Striche geringer, die Druckbetonung der waagerechten stärker als in *P 267*, verschiedene Einzelformen aber, z. B. Violinschlüssel, einzelstehende Achtel und Sechzehntel, Akzidenzien und Viertelpausen stimmen auffällig überein. Andere Formen wieder, wie Achtelpausen und die Ziffer 3 der Taktvorzeichnung, weichen ab; doch mag dies auf eine größere zeitliche Differenz zwischen der Niederschrift beider Quellen zurückzuführen sein. Verbunden sind beide Handschriften dadurch, daß in *P 267* häufig, in der Wiesentheider Handschrift gelegentlich chromatische Erhöhungen in der älteren Weise durch Vorzeichnung eines *Be*'s anstatt durch Vorzeichnung eines Auflösungszeichens rückgängig gemacht werden. Der genannte Schreiber von *P 267* läßt sich auch an anderer Stelle nachweisen; seine Abschriften Bachscher Werke dürften Anfang bis Mitte der zwanziger Jahre entstanden sein.<sup>5</sup> Die Überlieferung der Sonate bietet also folgendes Bild: Beide Handschriften sehen von der Nennung eines Autors ab und stehen hinsichtlich der Fundorte, die Dresdener Handschrift zudem hinsichtlich des Schreibers außerhalb oder doch am Rande der Bachüberlieferung; nur durch den Schreiber der Wiesentheider Handschrift ist die Möglichkeit einer Beziehung zum Bachschen Hause gegeben. So läßt sich dem Zeugnis der Quellen zwar ein Hinweis auf die Möglichkeit der Entstehung der Sonate im Bachschen Umkreis, nicht aber auf die Autorschaft J. S. Bachs selbst entnehmen. Damit ist die Aufgabe einer stilkritischen Untersuchung vorgezeichnet: Während im allgemeinen die Stichhaltigkeit eines durch die Quellen gegebenen Hinweises auf J. S. Bach in Frage steht, ist hier die Möglichkeit einer in den

<sup>4</sup> Vgl. zu BWV 232 Julius Rietz in BG 6, S. XV bzw. Ph. Spitta, Bach II 518—519; zu BWV 906 M. Fürstenau, *Ein bisher noch unbekanntes Autograph von Job. Seb. Bach*, MfM 8 (1876) 110—111; zu BWV 1023 Paul Graf Waldersee in BG 43<sup>1</sup>, S. XIV.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Tübinger Bach-Studien, hrsg. v. Walter Gerstenberg, Heft 1, Trossingen 1957, S. 13, bei der Berichtigung der Schreiberzuweisung von BG 44, Nr. 7, Bl. 11; zu *P 267* siehe außerdem Alfred Dörffel in BG 27<sup>1</sup>, S. XIV—XV. Es sei vermerkt, daß manche Züge der dynamischen Bezeichnungen des 4. Satzes in der Wiesentheider Quelle der Handschrift J. S. Bachs ähnlich sind; andere dagegen widersprechen.

Quellen fehlenden Zuweisung an diesen Meister zu prüfen. Eine glaubhafte Zuweisung wird eindeutiger Argumente bedürfen; lassen sich dagegen neben Stilmerkmalen, die eine Zuweisung zulassen, auch solche erkennen, die dem widersprechen, so ist diesen das entscheidende Gewicht beizumessen und die Autorschaft J. S. Bachs als ausgeschlossen zu betrachten.

Der Notentext der beiden Handschriften der Sonate stimmt, abgesehen von geringfügigen Abweichungen, jedoch einschließlich einiger offensichtlicher Schreibfehler, überein.<sup>6</sup> Van Leyden schließt hieraus, es handle sich bei den beiden Quellen um voneinander unabhängige Abschriften einer gemeinsamen Vorlage; Alfred Dürr hält die Vermutung für näherliegend, eine Handschrift sei eine Kopie der anderen. Eine Kollation ergibt zunächst, daß die Wiesentheider Handschrift (W) um eine Reihe von Artikulationsbögen, zwei Trillerzeichen und einige — lediglich die Notierungsweise betreffende — Akzidenzien reicher ist als die Dresdner Quelle (D).<sup>7</sup> Infolgedessen kann kaum W aus D kopiert sein. Auch spricht dagegen noch ein anderer Grund: die Synkopen im Thema des zweiten Satzes werden im allgemeinen in beiden Quellen durch einen nach dem Taktstrich gesetzten Verlängerungspunkt wiedergegeben.<sup>8</sup> Die heute übliche Notierungsweise, daß der in den neuen Takt reichende Teil des Tones durch eine an die Halbe des vorhergehenden Taktes angebundene Viertelnote aufgezeichnet wird, findet sich nur selten: zweimal allein in D, und zwar an Stellen, wo nach dem Ende des vorhergehenden Taktes ein Seiten- bzw. Zeilenwechsel erfolgt, zweimal gemeinsam in D und W, wobei an der einen Stelle zwar in W, nicht aber in D ein Seitenwechsel vorliegt, während an

<sup>6</sup> Die Handschriften lagen in Photokopien vor. In dieser und den folgenden Zusammenstellungen bedeutet 6./8 beispielsweise das 6. Achtel nach den Zählzeiten des Taktes (nicht nach den tatsächlich darin vorhandenen Noten). Beiden Hss. gemeinsam sind folgende Fehler (wo nichts anderes vermerkt, in der Violine): I 6 steht das Trillerzeichen über dem 3./8 anstatt über dem 7./16; I 8 fehlt der Haltebogen vom 3./4 zum 13./16 (vgl. I 2); I 13 fehlt im 4./4 ein Balken; I 15 ist das 13./32 punktiert, bei den beiden folgenden Noten fehlt ein Balken; II 89 steht vor dem 7./8 ein Be anstatt eines Auflösungszeichens (vgl. II 156); III 6 sind die letzten 4 Noten des Taktes als Achtel anstatt als Sechzehntel notiert, die für das 2./4 zu ergänzende Viertelnote *d*<sup>9</sup> fehlt; IV 57 fehlt das Be vor dem 6./16; IV 74 steht das 6./16 samt dem dazugehörigen Auflösungszeichen einen Ton zu hoch; IV 185 ist das 1./16 durch einen Verlängerungspunkt hinter dem Taktstrich wiedergegeben, das 2./16 ist als Achtelnote notiert; IV 216 zeigen Viol. und Cont. die drei Töne des 3./8 in daktylischer anstatt in anapästischer Rhythmisierung.

<sup>7</sup> W bietet in folgenden Fällen mehr als D: Artikulationsbögen (wo nichts anderes vermerkt, in der Violine): I 7, 14.—16./16; 8, 5.—6./16; 12, 26.—32./32; 14, 15.—16./16; 20, von der 6. bis zur 9. und von der 10. bis zur 13. Note; IV 41, 5.—6./16; 66 Cont., über dem 3./8; 86, 5./16—87, 1./16; 97 Cont., über dem 3./8; 156, über dem 3./8; 161 Cont., 1.—3./8; ferner je ein Trillerzeichen auf dem 3./4 von II 26 und 76 in der Violine; von den wenigen über D hinausgehenden, lediglich die Notierungsweise betreffenden Akzidenzien ist nur das Be vor dem *f*<sup>0</sup> in II 19 Cont., 1./2, das zur Auflösung der Erhöhung in T. 17, 4./4 dient, bemerkenswert.

<sup>8</sup> Siehe unten S. 34.

der anderen Stelle sowohl in D als auch in W die Zeile durchläuft.<sup>9</sup> Die Tatsache, daß zwar eine durch die Raumaufteilung in W bedingte Notierung ohne ersichtlichen Grund auch in D, dagegen eine durch die Raumaufteilung in D bedingte nicht auch in W erscheint, kann als Hinweis dafür aufgefaßt werden, daß D aus W kopiert wurde. Doch müßte dann der Schreiber von D aus eigenem Antrieb eine Anzahl von Fehlern, die nur W aufweist, verbessert sowie einige Artikulationszeichen und lediglich die Notierungsweise betreffende Akzidenzien hinzugefügt haben.<sup>10</sup> Dies ist zwar möglich, jedoch unwahrscheinlich. So spricht am meisten dafür, daß D und W unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen,

<sup>9</sup> Die Notierung durch eine an die Halbe des vorhergehenden Taktes angebundene Viertelnote findet sich an folgenden Stellen des zweiten Satzes im Continuo: allein in D T. 10/11 (Seitenwechsel nach T. 10) und T. 159/160 (Zeilenwechsel nach T. 159); gemeinsam in D und W T. 79/80 (in W, nicht aber in D Seitenwechsel nach T. 79) und T. 77/78 (sowohl in W als auch in D durchlaufende Zeile); nach T. 114 erfolgt in W ein Zeilenwechsel, dennoch ist die Notation durch Verlängerungspunkt beibehalten.

<sup>10</sup> Fehler, die nur W, nicht aber D bietet: I 13 und 14 Cont. fehlen die Haltebögen vom 1./4 zum 9./32 bzw. 5./16; I 18 Viol. fehlt im 4./4 ein Balken (vgl. oben Anmerkung 6 unter I 13); II 57 Cont. steht das 2./4 samt dem dazugehörigen Be um einen Ton zu hoch; II 79 Viol. fehlt der Haltebogen vom 2./4 zum 5./8; IV 113 Viol. steht das Be vor dem 3./8 anstatt vor dem 2./8; IV 162 Cont. reicht der Artikulationsbogen anstatt vom 2./16 vom 1./16 bis zum 6./16 (vgl. T. 8 und T. 44, wo er in D und W übereinstimmend vom 2./16 bis zum 6./16 reicht); IV 217 zeigen Viol. und Cont. die drei Töne des 3./8 in daktylischer anstatt in anapästischer Rhythmisierung (vgl. oben Anmerkung 5 unter IV 216); ferner ist I 12 Viol. im 2./4 die rhythmische Einteilung ungenau



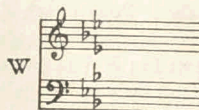
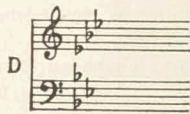
In folgenden Fällen bietet D mehr als W: IV 52 und 53 Viol. und Cont. sowie 82 Viol., Artikulationsbögen über dem 3./8; IV 182/183 Artikulationspunkte über den Noten von Viol. und Cont. (in W nur über den Noten der Viol.); ferner einige wenige über W hinausgehende, lediglich die Notierungsweise betreffende Akzidenzien. — Fehler, die nur D, nicht aber W bietet, finden sich: I 2 Viol., wo der Artikulationsbogen vom 3. zum 4./16 als Haltebogen vom 4. zum 5./16 erscheint (vgl. T. 8, wo weder in D noch in W das 5./16 an das 4./16 angebunden ist; das Aussehen von W kann schwerlich als Anlaß für die Verschreibung in D bezeichnet werden); I 8 Viol., wo im 3./4 der Bogen vom Vorschlag zur Hauptnote fehlt; IV 164 Cont., wo das Be vor dem 3./8 fehlt; ferner zeigt in D II 81 Viol. das 6./8 einen verdickten Notenkopf und die Beischrift des Buchstabens *g*, das Auflösungszeichen vor dem 3./8 des Taktes ist nachträglich eingefügt; II 88 Cont. hieß das 4./4 in D vor der Korrektur  $e^o$ ; IV 195 Viol. lautete in D die nach-

träglich richtiggestellte Balkung vor der Korrektur  . — Nicht näher bestimm-

bare Abweichungen zwischen beiden Handschriften finden sich in der Überschrift (D *solo*, W *Solo*), in der Anordnung der Akzidenzien der Generalvorzeichnung, die durchgehend, auch in dem in *Es*-Dur stehenden dritten Satz, beibehalten wird:

wobei über möglicherweise vorhandene Zwischenglieder keine Aussagen gemacht werden können. Im übrigen ist angesichts der Geringfügigkeit der Abweichungen für die Herstellung des Notentextes, die ohne Schwierigkeiten erfolgen kann, das gegenseitige Verhältnis der Handschriften von untergeordneter Bedeutung. An dem überlieferten Text hat van Leyden ersichtlichen Anstoß genommen und unter der von ihm als bewiesen erachteten Voraussetzung, daß die Sonate J.S.Bach zum Autor habe, in seiner Ausgabe durch Konjekturen eingegriffen.<sup>11</sup> Da in gegenwärtiger Untersuchung J.S.Bachs Autorschaft in Frage steht, ist der überlieferte Text solange unverändert zugrunde zu legen, als er keine Widersprüche in sich selbst erkennen läßt.

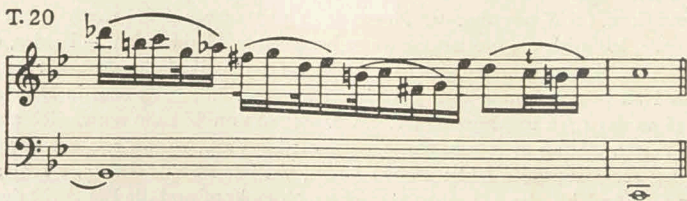
Im ersten Satz der Sonate korrespondieren die Takte 1–6 und 7–12. Bemerkenswert ist die Art und Weise, in der T. 7 die Wiederholung auf der Dominante eingeführt wird.



ferner in der Art, wie die dynami-

schen Bezeichnungen im vierten Satz abgekürzt oder ausgeschrieben werden, sowie im Schlußvermerk (*D il Fine.*, *W Il Fine.*); der Vorschlag in IV 20 Viol. ist in D ein-, in W zweigeschwänzt, IV 42 reichen in D die beiden Artikulationsbögen vom 1. bis 3. und vom 4. bis 6./16, in W vom 1. bis 2. und vom 5. bis 6./16.

<sup>11</sup> Außer den im Revisionsbericht seiner Ausgabe erwähnten Konjekturen in I 2, 5, 8 und 11, II 9, 61–64, 72, 74, 143, 164–168, III 7, IV 125, 135, 136 und 191 (IV 184 Viol., 3./16 versteht sich *e'* von selbst) hat der Herausgeber noch in folgenden Fällen Änderungen vorgenommen: I 6/7 und 16/17 ist in beiden Hss. im Continuo jeweils die zweite Halbe des einen Taktes an die ganze Note des anderen angebunden; I 18 lautet das 2./16 der Unterstimme der Violine in D und W *b'* mit vorgesetztem Auflösungszeichen; I 20–21 bieten beide Hss.:



II Vorsatz zeigen beide Hss. den undurchstrichenen Halbkreis; II 129 Viol. ist dem 1./8 weder in D noch in W ein *Be* vorgezeichnet, die absteigende Chromatik scheint *a'* zu rechtfertigen; III 17 Viol. lauten die beiden Töne des 2./4 *f'* und *es'*; III 18 ist im 8./8 das 15./16 *g'* mit einem Punkt versehen, worauf als 32./32 *b'* folgt. In einigen Fällen ließe sich eine andere Auffassung hinsichtlich der Ausdehnung der Artikulationsbögen vertreten. Eine Bezifferung der Baßstimme bieten beide Quellen übereinstimmend an folgenden Stellen des zweiten Satzes: T. 85, 4./4: 6; T. 86, 1./2: 6; T. 153, 1./2: 6; darüber hinaus allein in W T. 154, 1./2: 6.

T.1 Adagio

T.6

Der Orgelpunkt dieser Stufe ist bereits durch die in der Mitte von T. 6 stattfindende Kadenz erreicht. Die Violine bringt in der 2. Hälfte von T. 6 eine Überleitung und variiert im Anschluß daran das 1. Viertel von T. 7 gegenüber T. 1; infolgedessen wird erst im Verlauf des 2. Viertels von T. 7 deutlich, daß eine Dominantwiederholung von T. 1 vorliegt. Es bleibt festzuhalten, daß sich diese Verschleierung eines Übergangs von der bei Bach so häufigen Verknüpfung zweier Abschnitte, bei der Kadenz und Neueinsatz, Abschluß und Beginn in eins zusammenfallen, unterscheidet. Im überlieferten Text hat van Leyden T. 5, 2. Hälfte die Halbe *cis* des Continuo in zwei Viertel *cis d*, T. 11, 2. Hälfte die Halbe *des* in zwei Viertel *H c* geändert.

T.5

T.11

An der ersten Stelle begründete er dies damit, daß die Violine im 4. Viertel von T. 5 schon den *g*-Moll-Dreiklang umspiele, wozu das *cis* des Basses nicht passe. An der zweiten Stelle machte er geltend, daß in den Quellen dem 4. Achtel des Continuo von T. 12 eigens ein *Be* vorgezeichnet ist, was auf eine Auflösung in T. 11 schließen lasse. Dies führte ihn zu der Änderung des 3. Viertels, die Entsprechung zu T. 5 zu der des 4. Viertels. Dem ist entgegenzuhalten, daß die Überbindung der Violine von T. 5 zu T. 6 nur dann

einen Sinn hat, wenn das den unregelmäßig weitergeführten Vorhalt konstatierende *d* im Baß erst auf das 1. Viertel von T. 6 eintritt. Die Figuration der Violine im 4. Viertel von T. 5 kann grobenteils auch als Umspielung eines verminderten Septakkordes über dem *cis* des Basses aufgefaßt werden. Das Akzidens vor dem 4. Achtel im Continuo von T. 12 dient einzig der Bestätigung des *B* gegenüber dem aufgelösten *e'* der Violine. Auch wird man kaum eine Konjektur durch eine andere stützen können. Schließlich zeigt der überlieferte Text ebenfalls einen wechselseitigen Bezug beider Takte. Die chromatische Erhöhung des Orgelpunktes in T. 5 leitet über zu der Doppeldominante, welche in die Dominante kadenziiert. In T. 11 führt das *des* in den subdominantisches Bereich. Die Violine behält die mit T. 7 beginnende Dominantwiederholung des Anfangs bis zum 9. Sechzehntel von T. 11 bei, vom 2. Viertel dieses Taktes ab in die tiefere Oktave versetzt; daraufhin bricht sie in eine Untersekundtransposition gegenüber T. 5 um. Das zur Dominante führende *cis* in T. 5 und seine auf die Subdominante zielende enharmonische Verwechslung *des* in T. 11, welche durch das in der ersten Hälfte des Taktes erscheinende *cis* der Oberstimme als solche noch besonders hervorgehoben wird, korrespondieren miteinander. So erweist sich der überlieferte Text als in sich sinnvoll.

Die enharmonische Verwechslung nun verbindet den ersten Satz der Sonate mit der Sarabande der dritten englischen Suite (BWV 808), mit der Chromatischen Fantasie (BWV 903) und mit der *g*-Moll-Fantasie für Orgel (BWV 542). An der eben betrachteten Stelle ist die Anwendung dieses Mittels — indem dabei nicht nur auf einen unmittelbar vorhergehenden, sondern auch auf einen mehrere Takte zurückliegenden Ton Bezug genommen wird — als außerordentlich hoch entwickelt zu bezeichnen. So kann die Sonate — wenn sie überhaupt J. S. Bach zum Autor hat — kaum früher angesetzt werden als die genannten Werke; diese wiederum verlegt die früheste Datierung, die vorgeschlagen wurde, in die Jahre 1718, 1719 bzw. 1720.<sup>12</sup> Somit dürfte die Weimarer Zeit auszuschließen sein.

Unter die sicher beglaubigten Werke der Köthener Zeit aber läßt sich die Sonate schwer einordnen; am deutlichsten wird dies an dem grundlegenden Unterschied, der zwischen dem ersten Satz der Sonate und der vermutlich in jenen Jahren entstandenen Toccata *F*-Dur für Orgel (BWV 540) wie anderen Werken J. S. Bachs in der Verwendung des neapolitanischen Sextakkordes be-

<sup>12</sup> Das Kleine harmonische Labyrinth (BWV 591) ist seiner strittigen Echtheit wegen hier außer Betracht geblieben. Zur Enharmonik bei Bach vgl. Hermann Keller, *Studien zur Harmonik Job. Seb. Bachs*, BJ 1954, S. 50–65, insbesondere S. 61–64, ferner Hans-Heinz Dräger, *Zur mitteltönigen und gleichschwebenden Temperatur*, in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig [1951], S. 389–404. Daß das Präludium *g*-Moll für Orgel (BWV 535) nicht hierherzurechnen ist, hat H. Keller in dem eben erwähnten Aufsatz BJ 1954, S. 57 gezeigt. Die Datierungen bei Heinrich Bessler, *Zur Chronologie der Konzerte Job. Seb. Bachs*, in: Festschrift Max Schneider, Leipzig [1955], S. 115–128.

steht.<sup>13</sup> In diesen erscheint er selten, dann aber als Markierung entscheidender Stellen des Formablaufs.<sup>14</sup> Das Gleiche wird man von seinem Auftreten in der Sonate kaum behaupten können; bereits in T. 2 des ersten Satzes angesprochen, erklingt er in T. 4 schon wieder, darauf noch zweimal bei der Dominantwiederholung in T. 8 und T. 10, ferner in T. 14 und T. 15, schließlich in gewisser Weise auch bei dem Trugschluß in T. 20. Man kann sich schwerlich einen größeren Gegensatz zu der Bachschen Verwendung denken: eines der stärksten harmonischen Mittel, das die Zeit besaß, verflüchtigt sich zu einer sentimentalischen Geste.

Die Linienführung der Violinstimme des ersten Satzes gründet sich häufig auf Akkordbrechungen; verminderte und übermäßige Intervalle nehmen eine hervorstechende Stellung ein. In dieser Umgebung sind die Vorschläge einer übermäßigen Sekunde, T. 2 und 8, — obzwar sonst unbekannt — durchaus glaubhaft. Die Melodieführung ist hier vornehmlich harmonisch bestimmt; dagegen treten in denjenigen Sätzen Bachscher Werke, die van Leyden zum Vergleich anführt, melodische und figurative Elemente stärker hervor. Am meisten Ähnlichkeit zeigt noch der Mittelsatz des Concerto C-Dur für Orgel (BWV 594). Die Ecksätze dieses Concerto gehen auf Vivaldis op. VII lib. II Nr. 5 zurück; der Mittelsatz dagegen steht in keiner Beziehung zu dieser Vorlage. Jedoch folgt hieraus nicht ohne weiteres, daß Bach in seiner Bearbeitung diesen Satz neu hinzukomponiert hat; näher liegt die Annahme, er habe — wie dies bei den beiden Bearbeitungen nach Vivaldis op. IV Nr. 1 und Nr. 6 (BWV 980 und 975) erwiesen ist — auf eine handschriftlich überlieferte Fassung des Konzertes, die heute verschollen ist, zurückgegriffen.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Die Datierung der F-Dur-Toccata nach Köthen bei Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig [1948], S. 91–92 (S. 27 ist Weimar in Erwägung gezogen) und bei Heinrich Bessler, *Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs*, in: Festschrift Max Schneider, Leipzig [1955], S. 115–128, hierzu S. 124. Die Argumente, die Hans Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*, Mf 3 (1950) 189–203, hierzu S. 202 für die Datierung um 1729 vorbringt, entbehren der Beweiskraft: die Aria F-Dur für Orgel (BWV 587) nach einem Satz aus F. Couperin, *Les Nations, Sonades et Suites de Simphonies en Trio*, Paris 1726 kann — abgesehen von der schwachen Beglaubigung der Bearbeitung — nicht zwischen Toccata und Fuge F-Dur gestanden haben, da Bach bei einem dreisätzigen Werk im Mittelsatz nie die Tonart der Ecksätze beibehält; der motivischen Verwandtschaft mit der Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ (BWV 226) aber kann diejenige des Beginns der Toccata mit der die Zwischenspiele beherrschenden und zum erstenmal T. 16 auftretenden Figur in der Fuga C-Dur (BWV 966) nach der Sonata Nr. 11 aus J. A. Reinkens *Hortus musicus* entgegengehalten werden. Im übrigen erscheint der neapolitanische Sextakkord kaum weniger eindrucksvoll als in der Toccata F-Dur am Schluß der Passacaglia c-Moll (BWV 582), deren Entstehungszeit durch die Überlieferung im Andreas-Bach-Buch (MB Lpz., Slg. Becker III. 8. 4.) begrenzt ist.

<sup>14</sup> Zur Verwendung des neapolitanischen Sextakkordes bei Bach vgl. den oben Anmerkung 12 erwähnten Aufsatz H. Kellers, BJ 1954, S. 52 und 53.

<sup>15</sup> Vgl. zu BWV 594 bzw. Vivaldi op. VII lib. II Nr. 5 Paul Graf Waldersee, *Antonio Vivaldi's Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Sebastian Bach bearbei-*



Dem Thema zu Beginn des ersten Satzes der Sonate liegen zwei aufeinanderfolgende aufwärtsgerichtete Sprünge einer kleinen Sexte, der erste von der Quinte zur Terz der Tonika, der zweite von der Prim zur Sext der Tonika (oder: von der Quinte zur Terz der Subdominante) zugrunde.<sup>16</sup> Hierin ist es den Themen mehrerer Bachscher Werke, worauf van Leyden bereits hingewiesen hat, verwandt:

Altarie „Erbarme dich“ der Matthäuspassion (BWV 244,47)



Arie des Phoebus „Mit Verlangen“ im Drama per Musica „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ (BWV 201,5)



Erster Satz der Sonate c-Moll für Violine und Cembalo (BWV 1017)



in etwa auch:

Duett „Wann kommst du, mein Heil?“ aus der Kantate „Wachet auf“ (BWV 140, 3)



Zweiter Satz des Klavierkonzertes E-Dur (BWV 1053), Soloeinsatz

T.7



Jedoch liegt bei den Bachschen Themen zwischen den beiden Sextsprüngen eine gewisse Zäsur; der zweite Sextsprung folgt aus einer bloßen Wieder-

teten, VfMw 1 (1885) 356–380, vor allem S. 378–380, und Arnold Schering, *Zur Bach-Forschung*, SIMG 4 (1902/03) 234–243, vor allem S. 236 Anm. 1; zu BWV 980 bzw. Vivaldi op. IV Nr. 1 Waldersee a. a. O., S. 373–375 und Marc Pincherle, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris [1948], I 237 und II 54 (Nr. 327); zu BWV 975 bzw. Vivaldi op. IV Nr. 6 Waldersee, a. a. O., S. 368–370 und S. 358.

<sup>16</sup> Siehe oben, S. 129.



Fuge für Orgel (BWV 538) läßt ebenfalls einen charakteristischen Unterschied erkennen.

## BWV 538

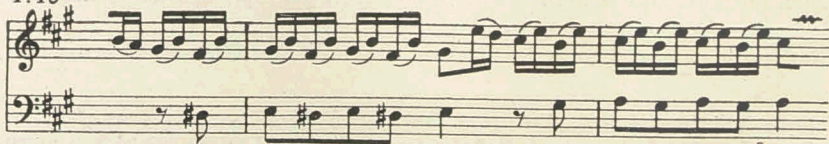


## BWV 1024



Das Thema der Orgelfuge steigt vom Grundton zur Oktave empor und senkt sich von dort wieder zum Grundton hinab. Bis zur Terz steigt es stufenweise, die Quarte erreicht es nach einem Rückgriff auf den Grundton; eine zweimalige Wiederholung dieses Quartsprunges führt über die Sexte zur Oktave, die genau in der Mitte des Themas erreicht wird. Der Abstieg von diesem Mittel- und Höhepunkt erfolgt stufenweise. Auch das Thema des zweiten Satzes der Sonate zeigt den Umfang einer Oktave, von der Quinte zur Quinte reichend; es beginnt auf der unteren Quinte und endet auf dem Grundton. Obwohl es demzufolge auf anderen Gegebenheiten basiert, ist soviel deutlich, daß das zur Verfügung stehende Tonmaterial nicht in gleicher Weise geordnet ist; insbesondere wird der Höhepunkt der Melodielinie beinahe zufällig und an nebensächlicher Stelle erreicht. Was beide Themen verwandt erscheinen läßt, ist vor allem die dreimalige Verwendung der Synkopen beim Emporsteigen der Melodielinie. Die sequenzierende Verarbeitung jener Figur, die in den Zwischenspielen des zweiten Satzes der Sonate die Takte 27–33, 58–64 und 132–144 bestreitet, findet van Leyden außer bei Corelli auch bei G. F. Händel im zweiten Satz der Sonate *A-Dur* für Violine und Continuo (op. I Nr. 3) und bei Joh. Seb. Bach im „*Alla breve*“ des Präludiums in *D-Dur* für Orgel (BWV 532). Jedoch zeigen sich jeweils eigentümliche Besonderheiten. Bei Händel erklingt die Figur in T. 18–20 zweimal in der üblichen Form: der während eines Sequenzgliedes gleichbleibende Ton, welcher nachschlagend angespielt wird, liegt eine Terz bzw. Quart höher als die veränderlichen Töne, die Terzen zum Baß bilden.

## T. 18



Vom drittenmal ab wird – allem Anschein nach aus violintechnischen Gründen – dieses Verhältnis umgekehrt: der gleichbleibende Ton liegt nun eine Sext bzw. Quint tiefer als die veränderlichen Töne.

T. 20

Ferner wird T. 37–38 die übliche Form der Figur mit der im allgemeinen zum Thema tretenden Gegenstimme kombiniert.

T. 37

Im *D*-Dur-Präludium Bachs sind T. 51–59 die Zäsuren zwischen den einzelnen Sequenzgliedern weniger stark hervorgehoben; die Sequenzglieder selbst sind in zwei Hälften geteilt, wobei die zweite Hälfte gegenüber der ersten durch den Einsatz des Pedalbasses klanglich gesteigert ist. Die aus der in Frage stehenden Figur gebildete viergliedrige Sequenz beginnt T. 51 auf der Tonika und führt über Subdominante und Dominante wieder zur Tonika; indem sie dergestalt eine vollständige Kadenz beschreibt, ist sie unmittelbar auf die Tonalität des Präludiums bezogen und an diese gebunden. Zwar stehen auch im zweiten Satz der *c*-Moll-Sonate T. 132–140 vier Sequenzglieder auf Tonika, Subdominante, Dominante und Tonika; jedoch verschleiern zwei daran angefügte weitere Glieder, T. 140–144, die kadenzartige Anordnung. Beim zweiten Auftreten im *D*-Dur-Präludium, T. 71–79, wird die Figur leicht verändert; die Anordnung ist im Hinblick auf die Modulation von der Subdominante in T. 71 zu der sogleich als Doppeldominante umgedeuteten Subdominantparallele in T. 83 zu verstehen. Für die *c*-Moll-Sonate ist vor allem die Umwandlung kennzeichnend, welche die Figur T. 61–64 des zweiten Satzes erfährt.

T. 58

An die Kadenz auf der Tonikaparallele in T. 58 schließt sich auf derselben Stufe das erste Glied der Sequenz an. Ebenso wie in den Takten 27–33 lautet das zugrunde liegende Schema:  $IV^6 I V^6$ . Dies ändert sich schon im zweiten Glied. Das  $d''$  der Violine im 2. Achtel von T. 61 läßt Zweifel daran aufkommen, ob mit der Terz  $as^\circ-c''$  des 1. Achtels tatsächlich  $As$ -Dur angesprochen ist. Das  $b'$  im 4. Achtel schließt  $Es$ -Dur aus; die Terz  $g^\circ-b'$  zielt auf  $c$ -Moll: das nachfolgende  $as^\circ-c''$  des 5. Achtels wirkt als Trugschluß. Im dritten Glied ergibt jeweils das  $f''$  und  $as''$  der Violine mit dem  $d^\circ$  des Basses einen verminderten Dreiklang. Das zum verminderten Septakkord fehlende  $H$  bringt das 4. Viertel von T. 64, in T. 66 endlich erscheint der Nonakkord der Dominante. Van Leyden glaubt, die verminderten Quartschritte der Violine in den Takten 61–64 beseitigen zu sollen. Es dürfte deutlich sein, daß durch eine solche Konjektur das an entsprechende Beobachtungen im ersten Satz erinnernde Raffinement der harmonischen und modulatorischen Gestaltung dieser Stelle zerstört wird. Auch liegt — wie schon Dürr angedeutet hat — bei der offensichtlichen Vorliebe des Autors für chromatische Alterationen wenig Grund vor, gerade an dieser Stelle einzugreifen. Zwar sprechen verminderte, übermäßige und Halbtonschritte für sich gesehen nicht gegen die Autorschaft Joh. Seb. Bachs, wohl aber in jener — einen beinahe routinemäßigen Gebrauch verratenden — Häufung, mit der sie in den ersten beiden Sätzen der Sonate erscheinen. Diese Betrachtungen lehren allgemein, daß mit dem Aufzeigen von Parallelstellen allein wenig ausgesagt ist. Dies gilt insbesondere für eine Zeit, die das Komponieren kaum als organische Entwicklung, vielmehr als Verarbeitung typischer Gestaltungsmittel und Aneinanderfügen typischer Figuren verstand.<sup>19</sup> Parallelstellen sind einzig die formale Prämisse für eine vergleichende Untersuchung, welche die jeweilige spezifische, individuelle Verwendung der betreffenden Mittel und Figuren herauszustellen hat. Beziehen sich vollends solche Parallelstellen auf Sequenzfigurationen, so schränkt dies ihre Relevanz von vornherein ein; denn jeder Sequenz pflegt etwas Formelhaftes innezuwohnen.

In dem — vermutlich *arpeggio* auszuführenden — akkordischen Schluß des zweiten Satzes, T. 164–167, erblickt van Leyden eine Behelfslösung; er vertritt die Ansicht, im Original seien Thema und Kontrapunkt entsprechend zu T. 5–9, 1. Viertel vollständig erklingen. Jedoch begegnet auch an anderer Stelle eine unvollständige Anführung des Themas, nämlich T. 92–95 in der Violine und T. 97–100 im Continuo. Vor allem aber können die abschließenden Akkorde — abgesehen vielleicht vom zweiten Akkord in T. 164 — als harmonische Projektion der zweiten Themahälfte verstanden werden.

<sup>19</sup> Über Typen und Typenvariation in der Barockzeit handelt beispielsweise Erich Schenk, *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*, ZfMw 17 (1935) 377–392; zur typischen Themagestaltung bietet reiches Material Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, I. Band, Leipzig 1899.

T. 159

Daß eine solche harmonische Projektion des Themas im Bereich der stilistischen Möglichkeiten der Zeit lag, zeigt der Schluß der Fuge g-Moll für Violine und Continuo (BWV 1026).

T. 175

Da die Autorschaft der Fuge ungesichert ist<sup>20</sup>, fällt diese Parallele für die

<sup>20</sup> Die Fuge BWV 1026 ist in einem der Konvolute aus dem Knebsschen Nachlaß, BB *Mus. ms. Bach P 801*, überliefert; die Zuweisung an J. S. Bach stammt von anderer Hand als der Notentext. Bedenken gegen die Echtheit hat Johannes Schreyer, *Beiträge zur Bach-Kritik*, Dresden 1910, S. 38–39 vorgebracht.

Echtheitskritik aus; wohl aber kann sie als Stütze für die textkritische Beglaubigung des in beiden Quellen der Sonate überlieferten Schlusses dienen.

Der dritte Satz zeigt eine freie Ostinato-Form. Diese spricht weder für noch gegen Joh. Seb. Bach. Bedenken aber knüpfen sich an eine Anzahl dissonanter Zusammenklänge und Fortschreitungen zwischen Violine und Baß, die sich kaum aus der inneren Konsequenz der Figuration und Melodieführung erklären lassen und in dieser Form beglaubigten Werken Bachs für ein Melodieinstrument und Continuo fremd sind. Was endlich die zu T. 15/16 genannten Parallelen in der Altarie der Matthäuspassion „Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt“ (BWV 244, 70), im Eingangschor der Kantate „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ (BWV 8) und in der Arie der Johannespassion „Mein teurer Heiland“ (BWV 245, 60) betrifft, so wird man aus einem gebrochenen Dominantseptakkord mit nachfolgender Auflösung schlechterdings keine Schlüsse ziehen können.

Für den vierten Satz hat van Leyden zahlreiche Argumente wider die Autorschaft Joh. Seb. Bachs beigebracht. Er sucht dennoch — indem er die Bachsche Autorschaft der ersten drei Sätze für bewiesen erachtet — diesen Satz dadurch zu retten, daß er in ihm die Bachsche Überarbeitung eines unbekanntes Originals vermutet; jedoch müßten sich für die Tatsache einer Überarbeitung positive Beweise: Besonderheiten des Stimmumfangs, ungleichartige Behandlung von Parallelstellen oder ähnliche Kennzeichen finden lassen. Da auf Grund gegenwärtiger Untersuchung eine Zuweisung der ersten drei Sätze an Joh. Seb. Bach so gut wie ausgeschlossen ist, wird man auch beim vierten — in welchem sich der Autor am ungezwungensten zu geben scheint — den negativen Argumenten uneingeschränkt zustimmen und damit die durch die Überlieferung gegebene Einheit der Sonate unangetastet lassen dürfen. Erwähnt sei ferner, daß das Thema des vierten Satzes mit den Themen vor allem der beiden ersten Sätze durch eine gewisse Gemeinsamkeit des zugrunde liegenden Tonmaterials verbunden ist. Die stilistischen Unterschiede zwischen den ersten drei Sätzen und dem vierten Satz, welche kaum als ausschlaggebend bezeichnet werden können, mögen daher rühren, daß allein dieser einen galanten Einschlag zeigt, während jene an die Formen der Pedaltoccata für Orgel, der Fuge und der Kantatenarie anknüpfen. Doch ist diese Frage in vorliegendem Zusammenhang von geringerer Bedeutung.

Einer Zuweisung der Sonate an einen bestimmten Meister steht das Fehlen detaillierter Untersuchungen über den Personalstil der Zeitgenossen und Schüler Joh. Seb. Bachs im Wege. Aufwärtsgerichtete Sextsprünge am Anfang eines Stückes verwendet mit einer gewissen Vorliebe Wilhelm Friedemann Bach.<sup>21</sup> Die Harmonik der Sonate weist Züge auf, die Alfred Dürr bei J. G. Goldberg findet.<sup>22</sup> Eine begründete Zuweisung wird sich auf eine

<sup>21</sup> Siehe Martin Falk, *Wilhelm Friedemann Bach, Sein Leben und seine Werke*, Diss. Leipzig 1913, Thematisches Verzeichnis.

<sup>22</sup> Alfred Dürr, *Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037*, BJ 1953, S. 51–80, insbesondere S. 62.

Sichtung der reichhaltigen Bestände der Dresdener Bibliothek, unter denen sich zwei Soli J.G.Pisendels für Violine und Continuo befinden<sup>23</sup>, sowie auf eine Untersuchung etwaiger Beziehungen zwischen dieser Bibliothek und der Wiesentheider Sammlung gründen müssen. Entscheidende stilistische Merkmale widersprechen — trotz des hohen Wertes und unbestreitbarer Schönheiten vor allem des ersten Satzes — einer Zuweisung des anonym überlieferten Werkes an Johann Sebastian Bach. Auch die Fundorte beider Quellen sowie der Schreiber der Dresdener Handschrift machen seine Autorschaft unwahrscheinlich. Der Schreiber aber der Wiesentheider Handschrift läßt die — vom Ergebnis der stilkritischen Untersuchung her weder auszuschließende noch zu erhärtende — Möglichkeit offen, daß das Werk der Schule des Meisters entstammt.

<sup>23</sup> Siehe H.Riemann, *Musiklexikon*, Berlin 11. Aufl. 1929, S. 1397 unter *Pisendel*.