

# Unechtes unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken

Von Hartwig Eichberg (Köln)

Die vorliegende Arbeit ist im Zusammenhang mit der Edition des Bandes V/10 der Neuen Bach-Ausgabe entstanden, der die Capricci, die Aria variata, die Sonaten und einzelnen Suiten für Klavier enthält.<sup>1</sup> Dabei mußten unter den fraglichen Kompositionen diejenigen ausgesondert werden, die Bach bisher fälschlich zugeschrieben wurden.<sup>2</sup> Unsere Studie bezieht sich deshalb zunächst nur auf solche Stücke, die – falls sie echt wären – in den betreffenden Band hätten aufgenommen werden müssen. Dort, wo es sich aus dem Überlieferungszusammenhang ergibt, geht sie auch auf einige der zahlreichen umstrittenen Präludien und Fugen ein.

Unsere Untersuchungen beginnen bei der Überlieferung der einzelnen Stücke.<sup>3</sup> Hier ergeben sich vornehmlich zwei Gruppen. Die eine umfaßt Werke glaubwürdiger Überlieferung durch Kopisten aus Bachs Umkreis. (Autographe fehlen vollständig.) Bei all diesen Werken sprechen Stilmerkmale für Bach und – soweit ersichtlich – keine gegen ihn; daher können wir die Stücke als echt im Hauptteil der NBA veröffentlichen. Es handelt sich um:

- BWV 820 Overture F-Dur
- BWV 823 Suite f-Moll
- BWV 832 Suite A-Dur
- BWV 833 Partita del tuono terzo (F-Dur)
- BWV 963 Sonate D-Dur
- BWV 989 Aria variata a-Moll
- BWV 992 Capriccio B-Dur
- BWV 993 Capriccio E-Dur
- BWV 822 Overture g-Moll (Bearbeitung einer fremden Komposition)

Die andere Gruppe umfaßt Stücke mit ungesicherter Überlieferung. Alle diese Stücke besitzen zugleich stilistische Züge, die gegen Bachs Autorschaft spre-

<sup>1</sup> Sie ist dem zweiten, bisher ungedruckten Teil unserer Tübinger Dissertation von 1973 entnommen: *J. S. Bach, Einzelstehende Suiten, Sonaten, Variationen und Capricci für Klavier. Untersuchungen zur Überlieferung und Edition*. Der erste Teil erscheint in Bd. V/10 der NBA.

<sup>2</sup> Drei Werke waren bereits vor Erscheinen des BWV als Fehlzuschreibungen nachgewiesen worden, und zwar BWV 824, Suite A-Dur von G. Ph. Telemann (durch W. Dankert, im BWV angegeben; s. auch NBA V/5, Krit. Bericht, S. 109), BWV 840, Courante G-Dur von G. Ph. Telemann (K. Schaefer-Schmuck, *G. Ph. Telemann als Klavierkomponist*, Diss. Leipzig 1934, S. 8f.), BWV 970, Presto d-Moll von W. F. Bach (M. Falck, *W. F. Bach*, Leipzig 1913, S. 89).

<sup>3</sup> Zum Verhältnis von Überlieferungs- und Stilkritik bei der Klärung von Echtheitsfragen vgl. G. von Dadelsen, *Methodische Bemerkungen zur Echtheitskritik*, in: *Festschrift K. G. Fellerer*, Köln 1973, S. 78ff.

chen, so daß sie aus seinem Werk ausgeschieden werden müssen. Lediglich bei der B-Dur-Suite BWV 821 war eine eindeutige Entscheidung nicht möglich, da die Glaubwürdigkeit der einzigen Abschrift schwer abzuschätzen ist und der Stil eine entschiedene Abweisung nicht erlaubt.

Folgende Werke können wir als unecht nachweisen:

- BWV 834 Allemande c-Moll
- BWV 835 Allemande a-Moll (J. Ph. Kirnberger)
- BWV 838 Allemande und Courante A-Dur (Chr. Graupner)
- BWV 839 Sarabande g-Moll
- BWV 844/ 844a Scherzo d- bzw. e-Moll (die e-Moll-Fassung ist vermutlich eine Komposition W. F. Bachs, die d-Moll-Fassung eine spätere Bearbeitung, wahrscheinlich aus dem Umkreis J. Chr. Kittels)
- BWV 845 Gigue f-Moll
- BWV 964 Sonate d-Moll (dieses und das folgende Werk sind nicht authentische Übertragungen aus den Soloviolinsonaten J. S. Bachs, vermutlich von W. F. Bach)
- BWV 968 Adagio G-Dur (vgl. BWV 964)
- BWV 969 Andante g-Moll
- BWV 990 Sarabanda con Partitis C-Dur

Im Zusammenhang mit unseren Untersuchungen können wir drei weitere Kompositionen, die in den Werkzusammenhang anderer Bände der NBA gehören, als Fehlzuschreibungen bestimmen:

- BWV 945 Fuge e-Moll
- BWV 960 fragmentarische Fuge e-Moll
- BWV 923a Präludium a-Moll (nicht authentische Bearbeitung des Präludium h-Moll BWV 923, wahrscheinlich aus dem Umkreis J. Chr. Kittels)

Im folgenden werden die Gründe für den Ausschluß der genannten unechten Stücke aus Johann Sebastian Bachs Werkbestand dargelegt. Gemäß der jeweils eigenen Problematik erörtern wir jede Komposition einzeln. Auf die B-Dur-Suite BWV 821, deren Veröffentlichung im betreffenden Supplementband der NBA noch lange ausstehen wird, gehen wir im Appendix ein.

### *Allemande c-Moll BWV 834 und Gigue f-Moll BWV 845*

#### I. Die Quellen

A. Abschrift in einer Sammelhandschrift aus der Zeit um 1800. BB/SPK: P 1081.

Die Handschrift, drei ineinandergelegte Bogen (Ternio), wird eingehend beschrieben im Krit. Bericht zu NBA V/9 im Zusammenhang mit der e-Moll-Tokkata BWV 914. Sie ist, wie aus dem Possessorenvermerk „Kühnel“ auf der Titelseite hervorgeht, im Umkreis von Ambrosius Kühnel (1770–1813)

entstanden, der zusammen mit Franz Anton Hoffmeister das Leipziger Bureau de Musique, den Vorläufer des späteren Peters-Verlages, begründet hat. Sie gehörte später Franz Hauser und gelangte mit dessen Nachlaß 1904 in die BB.

Die erste Seite trägt den Titel: „Fugen | und | Praeludien. | Von Seb. Bach.“ und darunter den ausführlichen Titel zum ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers wie in Bachs Autograph von 1722. Daneben steht der Possessorenvermerk „Kühnel“.

Inhalt der Handschrift:

- |                                  |                              |
|----------------------------------|------------------------------|
| 1. <i>Fuga</i>                   | BWV 914, Schlußsatz (S. 2–5) |
| 2. <i>Allemanda</i>              | BWV 834 (S. 6/7)             |
| 3. <i>Gigue</i>                  | BWV 845 (S. 8/9)             |
| 4. <i>Praeludium. I. di Bach</i> | BWV 846/1 (S. 10/11)         |
| 5. <i>Fuga I, á 4 voc:</i>       | BWV 846/2 (S. 11/12)         |

Die Kopien sind von drei unbekanntem Schreibern angefertigt: Schreiber 1 hat die ersten drei Stücke eingetragen, Schreiber 2 hat S. 10 und Schreiber 3 S. 11/12 beschrieben. Möglicherweise sind die Schriftzüge der Schreiber 2 und 3 auch zweierlei Stadien desselben Kopisten zuzuordnen. (Paul Kast, TBSt 2/3, S. 61, nennt für die gesamte Handschrift nur einen einzigen Schreiber und weist ihm auch die Handschrift *P 1078*, die ebenfalls aus Kühnells Besitz stammt, zu.) Das Titelblatt dürfte Kühnel selbst beschriftet haben, da die Schriftzüge mit seinem Namenszug übereinstimmen. Vielleicht ist in ihm auch Schreiber 1 zu sehen.

Nach den Lebensdaten Kühnells dürfte die Handschrift um 1800 entstanden sein.

B. Abschrift von Anton Werner. BB/SPK: *P 314*.

Die Handschrift entstammt der Sammlung von Josef Fischhof, der auf der rasierten ersten Seite den Titel „*Allemande et Gigue | de J. Seb. Bach.* –“ mit dem Vermerk „nicht erschienen“ und den Incipits der beiden Stücke eingetragen hat. Sie besteht aus zwei ineinandergelegten Bogen (Binio). Der Notentext ist von Fischhofs Kopisten Werner (erste Hälfte des 19. Jahrhunderts) geschrieben:

- |                     |                  |
|---------------------|------------------|
| 1. <i>Allemanda</i> | BWV 834 (S. 2–5) |
| 2. <i>Gigue</i>     | BWV 845 (S. 6–8) |

Abhängigkeit

Da die beiden Werke, *Allemande* und *Gigue*, sonst nicht überliefert sind, liegt es nahe, daß die jüngere Quelle B von der älteren A abhängt – zumal Werner, der Schreiber von B, in verschiedenen Fällen nachweislich Vorlagen aus der Hauserschen Sammlung, der auch A angehört hat, für Fischhof kopiert

hat. Durch den Textvergleich wird diese Vermutung bestätigt: eine Anzahl von gemeinsamen Fehlern sowie die Setzung der Vorzeichen zeigen, daß beide Handschriften zusammengehören. Durch Sonderfehler von B (z. B. fehlt in der Gigue die erste Hälfte von Takt 19) ergibt sich, daß B von A abhängt. Quelle B ist demnach für die Echtheitsdiskussion ohne Belang.

## II. Zur Echtheit

Die beiden Suitensätze wurden zuerst in BG 42 veröffentlicht,<sup>4</sup> und zwar im ersten Anhang unter den Kompositionen, deren Echtheit nicht sicher verbürgt war. Als Vorlage diente einzig Quelle B; Quelle A war dem Herausgeber Ernst Naumann nicht bekannt. Schon deshalb muß die Frage nach der Echtheit der beiden Sätze neu bedacht werden.

Wie aus dem Titel von Quelle A hervorgeht, war sie ursprünglich für eine Kopie des Wohltemperierten Klaviers vorgesehen. Es wurden aber zunächst drei andere Werke eingetragen, und erst darauf folgen Präludium und Fuge C-Dur aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Während die ersten drei Stücke nur mit den Satztiteln Fuga, Allemanda und Gigue bezeichnet sind, trägt das C-Dur-Präludium auch die Autorenbezeichnung „di Bach“. Die beiden Suitensätze sind also zwar im Zusammenhang mit Bachschen Werken überliefert,<sup>5</sup> aber nicht eindeutig als Kompositionen J. S. Bachs gekennzeichnet. Angesichts der peripheren Bedeutung der Quelle können sie unter diesen Umständen nur dann als Werke Bachs gelten, wenn ihr Kompositionsstil das zwingend erweist.

Die Allemande stammt von einem Komponisten, der sein Handwerk nur mangelhaft beherrscht. Nach dem raumgreifenden Beginn verliert er schnell den Atem und hilft sich von T. 10 an mit unzusammenhängenden kurzen Phrasen weiter. Starke Zäsuren nach dem dritten 4tel eines jeden Taktes, die durch Halb- oder Ganzschlüsse hervorgehoben werden, wirken trennend. Auch die Motivik verbindet nicht; die Korrespondenzen über weite Strecken hinweg wirken eher zufällig, so z. B. T. 7 und T. 10, zweites/drittes 4tel, oder T. 11, erstes/zweites 4tel, und T. 14, erstes 4tel, oder sie verknüpfen benachbarte Phrasen nur locker, da sie nur angedeutet sind, z. B. T. 15 und 16, erste Hälfte. Der Komponist läßt zwar den Willen zu einer übergreifenden Gestaltung erkennen: nach dem Anfangsteil in der Tonika c-Moll, der mit T. 14 abschließt, soll über Modulationen die Dominante von g-Moll angestrebt und ausgebaut werden (T. 21/22) und schließlich eine fallende Sequenz in die Schlußkadenz hineinleiten. Er vermag einen solchen Plan jedoch nicht auszufüllen. Das wird u. a. daraus deutlich, daß er bereits in T. 18 die Dominante

<sup>4</sup> Dabei wurde die Wiederholung des T. 20 der Allemande unterdrückt und in die Mitte von T. 60 entsprechend T. 10f. ein weiterer Takt (T. 10b/11<sup>a</sup>) eingeschoben, der nicht in der Quelle steht. Unsere Taktnumerierung folgt der Quelle.

<sup>5</sup> Die Abschrift der Fuge aus der e-Moll-Tokkata gehört einem verderbten Überlieferungszweig an, vgl. Krit. Bericht zu NBA V/9.

D-Dur im Halbschluß erreicht und diesen Halbschluß im folgenden Takt bestätigt, so daß die nochmalige Befestigung der Dominante in der Wiederholung T. 20/21 überflüssig wird.<sup>6</sup> Infolgedessen fällt kaum der Mangel auf, daß die darauffolgende Sequenz in T. 22/23 von der dominantischen Stauung durch die erste Hälfte von T. 22 wie durch ein Loch getrennt ist.

Die Allemande vereint barocke Elemente wie den Satztypus der Allemande und die Sequenzen T. 22/23, T. 51/52 und T. 36/37 mit einer frühklassischen Haltung. Diese äußert sich besonders in der Reihungstechnik, aber auch in der Melodik mit ihren seufzerartigen Vorhalten und den weichen Sextsprüngen. Es dürfte sich also um die Schülerarbeit eines Musikers handeln, der aus barocker Tradition zu frühklassischer Sprache drängt. J. S. Bach ist mit Sicherheit als Autor auszuschließen.

Die Gigue läßt dagegen eine geschicktere Hand erkennen; aber auch hier kommt J. S. Bach nicht in Frage. Von den Gígues aus den Englischen und Französischen Suiten sowie aus den Partiten unterscheidet sie sich allein schon durch leichten, homophonen Satz. Die terzenseligen Passagen T. 13/14 und 29 bis 31 sind unverhüllte Merkmale des Galanten Stils. Frühklassische Stilelemente finden wir z. B. auch in einer zunächst barock anmutenden Sequenz, die an die Einführung des Themas am Satzanfang anschließt (T. 3-5). Ihr Gerüst beruht auf einer Septakkordrückung (Es<sup>7</sup>, Des<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>), dabei wirkt die harmonische Fortschreitung im einzelnen wenig zwingend: f-g-Es<sup>7</sup>, Es-f-Des<sup>7</sup> usw. Daß zum Taktbeginn die Harmonie der vorangehenden Takthälfte aufgegriffen wird, ist sichtlich ungeschickt. Der Ablauf wäre spannungsreicher und zugleich kraftvoller, würde er als Quintschrittsequenz harmonisiert, etwa mit dem b-Moll-Akkord bzw. -Septakkord für das zweite 4tel von T. 3; aber offensichtlich war der Sinn des Komponisten lediglich auf den klanglichen Effekt gerichtet. Im übrigen steht der Sequenzabschnitt als selbständiges Element zwischen dem thematischen Beginn und den nachfolgenden beiden Takten, die wiederholt Tonika und Dominante flächenhaft gegeneinandersetzen. Statt barocker Fortspinnung bestimmt frühklassische Reihung den Aufbau des Satzes.

In der Verbindung von barocken und frühklassischen Stilmerkmalen, aber auch in einzelnen Zügen wie den häufigen antizipierenden Repetitionen oder den ausgreifenden Passagen, beispielsweise zu Beginn der Allemande und am Schluß der Gigue, ähneln sich die beiden Suitensätze. Angesichts der gemeinsamen Überlieferung dürften sie deshalb vom selben Autor stammen. Ihr Qualitätsunterschied mag darin begründet sein, daß der Komponist sein Handwerk nicht sicher beherrscht hat; womöglich handelt es sich um Jugendwerke.

<sup>6</sup> Daß diese Wiederholung, die in der BG gestrichen ist, der Absicht des Komponisten entspricht und nicht etwa auf einem Abschreibefehler beruht, wird aus den ähnlichen Takten 49/50 deutlich. Bezeichnend für den Stil des Satzes ist es allerdings, daß sie ebensogut unterdrückt werden kann.

*Allemande a-Moll BWV 835*

Die unter Bachs Namen geführte Allemande hat tatsächlich Johann Philipp Kirnberger zum Autor. Sie ist in dem von Fr. W. Birnstiel herausgegebenen „*Musikalischen Allerley*“ im 5. Stück vom 20. 12. 1760 auf S. 19 unter dem Titel „*Allemande. Vom Herrn Kirnberger.*“ abgedruckt.<sup>7</sup>

In die BG ist das Stück auf Grund einer alten anonymen Handschrift (jetzt BB/SPK P 636) aufgenommen worden, und zwar im ersten Anhang von Bd. 42 unter der Rubrik derjenigen „*Compositionen, deren Ächtheit nicht sicher verbürgt ist*“. Bei näherem Zusehen läßt es sich bereits dieser Handschrift entnehmen, daß es sich um eine Komposition Kirnbergers handelt. Dieser ist nämlich ihr Schreiber, und er hat, wie aus dem Schriftbild hervorgeht, während der Niederschrift und unmittelbar danach eine Reihe von Korrekturen angebracht. Sie kennzeichnen die Eintragung in P 636 als Kompositionsniederschrift des Satzes. Birnstiels Druckfassung weicht von ihr, außer in geringfügigen Details, in T. 9/10 ab: die Korrespondenz zu T. 11/12 ist beseitigt, statt dessen wird in T. 9 der Anfang des Satzes, in die Dominante transponiert, aufgegriffen. Wenn man den Worten des Herausgebers Glauben schenken darf, die Sammlung sei „dazu bestimmt, die neuesten musikalischen Versuche guter Tonmeister . . . nach und nach zum Vorschein zu bringen“, so ist die Allemande im Jahr 1760 oder kurz davor entstanden.

*Allemande und Courante A-Dur BWV 838*

## I. Die Quellen

A. Abschrift aus dem 19. Jahrhundert. BB/SPK: P 315.

Der einzelne Bogen (Unio) ist als Auflagestimme mit den beiden Suitensätzen BWV 838 sowie der e-Moll-Fuge BWV 945 beschrieben:<sup>8</sup>

- Bl. 1<sup>r</sup>: „*Courante*“  
 Bl. 1<sup>v</sup> und 2<sup>r</sup>: „*Fuga*“  
 Bl. 2<sup>v</sup>: „*Allemande*“.

<sup>7</sup> Den Hinweis auf diese Ausgabe verdanke ich Herrn Hans-Joachim Schulze, Leipzig.

<sup>8</sup> Hier zwei Bemerkungen zu den Angaben im BWV, P 315 betreffend:

a) Schmieder vermerkt zu BWV 838 unter der Handschrift P 315: „hier nur die Allemande“ und gibt als Quelle für die Courante BWV 840 außer dem Notenbuch der Zeumerin auch P 315 an. Hier liegt eine Verwechslung vor: Die Courante BWV 840 steht nicht in P 315; Allemande und Courante BWV 838 haben in der Überlieferung keinerlei Gemeinsamkeiten mit der Sarabande und der Courante BWV 839/840 aus dem Notenbuch der Zeumerin.

b) Schmieder bezeichnet anläßlich BWV 945 die Handschrift P 315 als defekten Sammelband. Die Anlage des Bogens als Auflagestimme zeigt jedoch, daß er als Einzelbogen beschriftet worden ist. Eine spätere Bleistiftpaginierung mit den Ziffern 21 (= 1<sup>r</sup>), 23 (= 2<sup>r</sup>) und 24 (= 2<sup>v</sup>) weist darauf hin, daß er später einmal einem – losen oder gebundenen – Konvolut einverleibt worden war.

Der Schreiber ist unbekannt; er gehört dem Kreis der Wiener Kopisten um Fischhof und Fuchs an (vgl. Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Diss. Göttingen 1973, dort als Anonymus F 2). Die Quelle ist offenbar 1859 mit der Sammlung Fischhof in die BB gekommen.

In der Handschrift fehlen originale Autorenangebungen. Der Bleistiftvermerk zur Allemande: „[J. S. Bach!]“ stammt von derselben Hand wie ein Hinweis auf die Veröffentlichung in der BG: „[B. W. 42, 265]“.

B. Abschrift ehemals in der Sammlung Hauser, heute verschollen.

Die Quelle wurde zur Edition der Fuge BWV 945 und der Suitensätze BWV 838 in der BG herangezogen. Sie wird dort zusammen mit Quelle A folgendermaßen charakterisiert:

In BG 36, S. LXVIII, unter den Vorlagen zur Fuge:

1. alte Handschrift, im Besitz des Herrn Kammerjägers Hauser
2. BB P 315, eine neuere Abschrift.

In BG 42, S. XXXI, als einzige Vorlage zu den Suitensätzen:<sup>9</sup> alte Handschrift im Besitz des Herrn Kammerjägers J. Hauser, auf einem Bogen mit der Fuge in e-Moll [d. i. BWV 945]; beides ohne Angabe des Komponisten.

Demnach bestand die verschollene Handschrift B aus einem Bogen mit Allemande und Courante BWV 838 und der Fuge BWV 945, alle Stücke ohne Autorenangabe. Nach Auffassung des Herausgebers von BG 36 muß sie älter als A gewesen sein. Ihr Text ist nach der BG zu rekonstruieren. Allerdings muß damit gerechnet werden, daß nicht alle Konjekturen des Herausgebers in den Anmerkungen verzeichnet sind.

C. Abschrift Christoph Graupners im Besitz der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. *Mus.ms. 468, Nr. 2.*

Der einzelne, am Falz gebrochene Bogen ist mit einer Klaviersuite beschrieben. Titel und Autorenangabe fehlen. Friedrich Noack hat als Schreiber Christoph Graupner erkannt. Nach Lothar Hoffmann-Erbrechts Urteil ist Graupner dem Stil des Werkes zufolge auch dessen Komponist.<sup>10</sup> Allemande und Courante stehen hier als Satz 2 und 3 der Suite.

### Abhängigkeit

Die Quellen A und B haben gemeinsam eine Reihe von Varianten und Fehlern gegenüber C, z. B.:

<sup>9</sup> Der Herausgeber hat ohne ersichtlichen Grund P 315 nicht als Vorlage berücksichtigt.

<sup>10</sup> Die Suite ist von Hoffmann-Erbrecht nach dieser Quelle ediert in: *Mitteldeutsches Musikarchiv*, Heft 2, 1953, als Nr. 6. Den Hinweis auf diese Ausgabe verdanke ich Herrn Hans-Joachim Schulze, Leipzig.

## Allemande

T. 6, sechstes 8tel, im unteren System in A/B Note a, in C außerdem fis

T. 6, viertes 4tel, in der Oberstimme fis'/e' in A/B, in C eine Terz höher

T. 10, achtes 16tel, cis" in A/B (offenbar ein Fehler), h' in C

## Courante

T. 2, Baßnote e fehlt in C

T. 22, erstes 4tel, in A/B 4tel e im Baß, in C statt dessen zwei 8tel d' (angebunden) und h

Diese Lesartdifferenzen legen es nahe, daß C und A/B unabhängig voneinander sind.

Da A und B inhaltlich übereinstimmen, B älter als A ist und der Schreiber von A nachweislich Abschriften aus der Hauserschen Sammlung angefertigt hat, ist allem Anschein nach auch seine Abschrift A nach der Hauserschen Quelle B kopiert.

## II. Zur Echtheit

Die bisherige Zuweisung der beiden Suitensätze an J. S. Bach geht von ihrer Veröffentlichung in BG 42 aus. Sie sind offenbar nur deshalb in die BG – allerdings unter die Werke von zweifelhafter Echtheit – aufgenommen worden, weil sie in den damals bekannten Quellen zusammen mit der e-Moll-Fuge BWV 945 überliefert werden, die man für ein Bachsches Jugendwerk hielt (obwohl auch sie dort ohne Autorenangabe steht; dazu weiter unten).

Tatsächlich zeigen die beiden Sätze jedoch keinerlei Stilmerkmale, die auf Bach, auch nicht den jungen Bach hinweisen. Vielmehr bestätigen Züge wie die flüssige, weitgehend aus Dreiklangsfiguren gebildete Melodik sowie häufige retardierende Wiederholungen kleiner Abschnitte im Wechsel von Tonika und Dominante die durch Quelle C nahegelegte Zuweisung an Graupner. Aus dem Werk Bachs sind die Allemande und die Courante jedenfalls zu streichen.

*Exkurs I: Zur Echtheit der Fuge e-Moll BWV 945*

Die vorangehenden Erörterungen legen es nahe, auch die Echtheit der mit den Suitensätzen Graupners gemeinsam überlieferten Fuge zu überprüfen. Zu diesem Zweck müssen neben den handschriftlichen Quellen A und B auch die frühen Drucke in die Untersuchung einbezogen werden:

1. Der Erstdruck in der „*Sammlung von Musikstücken alter und neuer Zeit als Zulage zur Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik*“, Heft 7 vom 17. September 1839. Die Fuge erscheint hier unter dem Namen Johann Sebastian Bachs ohne Hinweis auf die Vorlage mit dem Vermerk „*Bisher noch ungedruckt*“. Sie trägt die Tempobezeichnung „*sehr lebhaft*“. Der ungenannte Herausgeber dürfte wahrscheinlich Robert Schumann selbst gewesen sein.



Auf ihn weist die Tempobezeichnung in deutscher Sprache; auch kann man sich vorstellen, daß ihn an dem Werk das „charaktervolle“ Thema eingenommen hat.

2. Peters-Ausgabe, Heft 9, Nr. 14, 1843. Der Herausgeber Friedrich Conrad Griepenkerl bemerkt im Vorwort zu der Fuge: „Nach einem Abdruck in der ‚Neuen Leipziger Musikalischen Zeitung‘ und nach einer Handschrift. Die letztere wies manche bessere Lesarten auf, die hier benutzt wurden; diese Fuge gehört nicht zu den besten ihres Meisters und dürfte der frühesten Jugendperiode des Meisters angehören.“
3. Die Ausgabe von Hans Bischoff bei Steingraber, Bd. VII, Nr. 20, 1888. Ihre Vorlagen sind die beiden vorangehenden Drucke und Quelle A.
4. BG 36 (1890). Der Herausgeber Naumann führt als Vorlagen die beiden Quellen A und B sowie die drei genannten Drucke an. Statt des Erstdrucks benutzte er einen Abdruck in der Sammlung „*J. S. Bach's bisher ungedruckte Pianoforte- und Orgelwerke*“, Cah. I, hrsg. von J. Schubert.

Die beiden ersten Drucke machen keine Angaben über ihre handschriftlichen Vorlagen. Aus dem Notentext läßt sich aber erschließen, daß Schumann und Griepenkerl die Quellen A und B oder Abschriften davon benutzt haben.

Der Erstdruck weicht von A und B nur in zwei Lesarten, in T. 12 und 32, wesentlich ab. In beiden Fällen handelt es sich um Stellen, die in den Handschriften fehlerhaft sind; der Druck bietet dafür stimmige Lesarten. Einzelne Abweichungen stellen offenbar satztechnische Korrekturen Schumanns dar:<sup>11</sup> Tilgung zweier oktavierender Töne (h', a') in T. 19, verbesserte Baßführung in T. 42 (A statt d auf dem vierten 8tel) und Vermeidung von Quintparallelen durch Tilgung eines abspringenden 8tels (e') in T. 54.

Mit den Handschriften verbinden den Erstdruck drei gemeinsame Fehler:

1. In T. 15 setzt der Themenkontrapunkt im Baß mit g statt mit e ein.
2. In T. 41 liest der Druck ebenso wie A in der Mittelstimme h statt a (Themenkontrapunkt). Da die BG keine Abweichung verzeichnet, auch nicht für A, die Lesartenverzeichnisse in der BG aber häufig unvollständig sind, ist B nicht sicher zu rekonstruieren. In A ist die fragliche Note h deutlich tiefer als die folgende gesetzt: Womöglich hat der Kopist von A lediglich die zweite Hilfslinie vergessen.
3. In T. 54 fehlt das 8tel g' am Taktbeginn im Erstdruck und in A. Die BG verzeichnet nur diese beiden Quellen als abweichend, d. h., offenbar liest B hier g'.

Allem Anschein nach geht also Schumanns Veröffentlichung auf Quelle A, damals im Besitz von Fischhof, zurück. Diese Beziehung liegt auch aus biographischen Gründen nahe, denn Schumann verbrachte den Winter 1838/39 in

<sup>11</sup> Zu Schumanns kritischer Haltung gegenüber den überlieferten Texten Bachscher Werke vgl. seinen Aufsatz „Über einige korrumpierte Stellen in klassischen Werken“ (1841), in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, hrsg. von M. Kreisig, Bd. II, Leipzig 1914, S. 33 ff.

Wien und hatte dabei engen Umgang mit Fischhof. Im übrigen lernte er zu der Zeit auch Hausers Sammlung kennen.<sup>12</sup>

Über die von Griepenkerl erwähnte Handschrift liefern die Abweichungen der Petersausgabe gegenüber dem Erstdruck Aufschluß, denn unter ihnen müssen die von ihm angesprochenen „besseren Lesarten“ zu finden sein. Tatsächlich sind diese Abweichungen nur wenig erheblich. Zum großen Teil handelt es sich um zugesetzte Haltebögen, im übrigen aber um folgende Lesarten (nach einer späteren Auflage, Platten-Nr. 8605):

- T. 14 im Erstdruck zum ersten 4tel der Oberstimme ein Haltepunkt hinzugefügt, von Griepenkerl getilgt;
- T. 41 Mittelstimme, drittes 4tel a, so womöglich auch in B (s. o.), vielleicht aber auch von Griepenkerl aus dem Zusammenhang heraus richtiggestellt;
- T. 42 im Baß, viertes 8tel e statt A, wie in den beiden Handschriften (s. o.);
- T. 54 mit 8tel g', so auch wahrscheinlich in B (s. o.);
- T. 32, 33, 47 Mittelstimme, vierte Note c', h, c' statt d', c', d', vielleicht eine abweichende Deutung der unklaren Lesart in T. 32, die dann auf die Parallelstellen übertragen wurde.

Es findet sich mithin keine einzige Lesart, die es erlaubt, für die von Griepenkerl benutzte Handschrift eine eigene, von A und B unabhängige Überlieferung anzunehmen. Vielmehr enthielt jene auch den Fehler in T. 15 (s. o.). Den Lesarten nach könnte es B gewesen sein. Denkbar wäre auch eine von ihr abhängige Kopie, in der Unstimmigkeiten bereits geglättet waren.

Unsere Untersuchungen führen zu dem Schluß, daß die beiden frühesten Drucke der e-Moll-Fuge BWV 945 höchstwahrscheinlich auf die Handschriften A und B, d. h. auf eine anonyme Überlieferung, zurückgehen. Die Zuschreibung an J. S. Bach geht von Schumanns Veröffentlichung in der Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik aus, die für die Aufnahme in die Peters-Ausgabe die Grundlage bildete. Diese beiden Ausgaben boten fortan die Gewähr für Bachs Autorschaft, die kaum je ernsthaft bezweifelt wurde.<sup>13</sup> Die auffälligen Mängel sowie die Diskrepanz zu Bachs Kompositionsstil versuchte Griepenkerl dadurch zu erklären, daß er das Stück in Bachs frühe Jugendzeit datierte. Spitta präziserte diese Angabe auf die Ohrdruffer Jahre,<sup>14</sup> eine Zeit also, aus der wir bisher keinen einzigen gesicherten musikalischen Beleg kennen.

Der einheitliche Ablauf der Fuge, der hauptsächlich vom Vortrag des The-

<sup>12</sup> Januar 1839, Tagebuch VI: „Auch bei Hauser in Bach herumgestöbert“ (zitiert nach W. Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, S. 225).

<sup>13</sup> J. Schreyer (*Beiträge zur Bachkritik II*, Leipzig 1913, S. 69), dessen Echtheitskriterien ohnehin unzureichend sind, lehnte sie nur pauschal aus „inneren Gründen“ ab.

<sup>14</sup> Diese Auffassung hat sich bis hin zu W. Neumann (*J. S. Bachs Chorjuge*, Leipzig <sup>2</sup>1950, S. 40) und H. Keller (*Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 57) gehalten.

mas in der Grundtonart, als Dux und Comes, und nur von wenigen kurzen, motivisch unselbständigen Zwischenspielen getragen wird, unterscheidet sich jedoch stark von der überschießenden, formal vielfach ungebändigten Phantasie in Bachs frühen Klavierfugen, besonders im E-Dur-Capriccio BWV 993, aber auch in den beiden A-Dur-Fugen BWV 896 und 949.<sup>15</sup> Selbst in einem relativ streng gehaltenen Satz wie dem dritten der D-Dur-Sonate BWV 963, dem die e-Moll-Fuge am ehesten nahekommt, ist die Vielfalt der Mittel und ihrer Anwendung weitaus größer, mehr noch in den ähnlichen Sätzen Nr. 4 der D-Dur-Tokkata BWV 912 und Nr. 2 der e-Moll-Tokkata BWV 914 sowie dem Präludium zur F-Dur-Partita BWV 833. Angesichts der anonymen Überlieferung gibt es also keinen Grund, das Werk für J. S. Bach in Anspruch zu nehmen.

Eine Zuweisung an einen anderen Komponisten nach rein stilistischen Merkmalen ist bei dem wenig charakteristischen Werk und seiner mäßigen Qualität kaum möglich. Die gemeinsame Überlieferung mit den beiden Suitensätzen lenkt den Blick auf Graupner. Die wenigen Klavierfugen, die von ihm erhalten sind, liefern keine stilistischen Anhaltspunkte. Immerhin zeigt sich im Thema sowie an dem 16tel-Kontrapunkt, der zuerst in T. 35 auftritt, eine Vorliebe für Figurationen ohne Durchgangs- und Wechselnoten, sondern mit Sprüngen, wie sie für die Melodik in Graupners Klaviersuiten bezeichnend sind.

#### *Exkurs II: Zur Echtheit der Fuge e-Moll BWV 960*

An dieser Stelle wollen wir die Echtheit einer weiteren Fuge erörtern, die ebenfalls fälschlich als Bachsches Werk gilt (vgl. z. B. Hermann Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, S. 52f.): der fragmentarischen Fuge e-Moll BWV 960.

Einzige Quelle ist das sogenannte Andreas-Bach-Buch (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, III.8.4, ausführliche Beschreibung im Krit. Bericht zu NBA IV /5-6). Die Eintragung beginnt dort auf Bl. 117<sup>v</sup> oben und bricht am Schluß von Bl. 118<sup>r</sup> mit T. 142 der Fuge ab. Kustoden für den folgenden Takt sowie der Vermerk „Verte“ verweisen auf den Anschluß; der Schluß fehlt jedoch. Das Fugenfragment hat weder einen Titel noch eine Autorenangabe.

Es wurde als Bachsches Werk zuerst in BG 42, erster Anhang, unter den Kompositionen von zweifelhafter Echtheit veröffentlicht. Als Begründung diente dem Herausgeber Naumann die Ähnlichkeit der Schrift mit der J. S. Bachs.<sup>16</sup> Die Ähnlichkeit der Schrift kann jedoch nur den Ungeübten täuschen: die Form der Schlüssel, der Akkoladenklammer, der Viertelpause und die stark

<sup>15</sup> Überliefert in Möllerscher Handschrift bzw. Andreas-Bach-Buch. BWV 949 ist in die *Stilistischen Untersuchungen zu ausgewählten Klavierfugen J. S. Bachs*, Diss. Hamburg 1970, von E. Krüger einbezogen.

<sup>16</sup> Vgl. BG 42, S. XXXII. Womöglich folgte Naumann einer von A. Dörfel im Register des Andreas-Bach-Buches zu der Fuge gesetzten Bemerkung: „(wie sehr wahrscheinlich, Bachs Handschrift.)“ Von diesem stammt auch ein anderer Zusatz, der auf den 15. Juni 1881 datiert ist.

schräg gestellten Kreuz-Vorzeichen sprechen eindeutig gegen Bach. Leider läßt sich der Schreiber, von dem auch die viertaktige Kompositionsskizze auf der vorangehenden Seite (Bl. 117<sup>r</sup>) stammt, bisher nicht identifizieren. Das ist um so bedauerlicher, als sich aus einigen Korrekturen im Notentext der Fuge ergibt, daß der Schreiber auch der Autor des Werkes ist: die Eintragung in das Andreas-Bach-Buch ist die Kompositionsniederschrift der Fuge.

Dies geht besonders aus der Unterstimme in den Takten 55, 57 und 59 hervor:

T. 55, viertes 16tel, ursprünglich d, dann durchgestrichen, statt dessen G und zur Verdeutlichung der Buchstabe „g“ über die Korrektur geschrieben;

T. 57, viertes 16tel, die zuerst geschriebene Note e abgelöscht und durch A ersetzt (diese paßt nicht zu dem Balken der 6-16tel-Gruppe);

T. 59, viertes 16tel, hat den entsprechenden Ton H ohne Korrekturen.

Hieraus wird deutlich, daß der Schreiber zunächst beabsichtigte, ein Zwischenstück mit einer Baßstimme zu entwickeln, die lediglich aus dem Motiv des siebten Thementaktes gebildet ist. Bei dem zweiten der zweiertaktigen Sequenzglieder verfiel er darauf, nachdem er T. 57 schon geschrieben hatte, im zweiten Takt des Sequenzmodells die harmonische Fortschreitung zu verdeutlichen: der Quartschritt hebt die Tonika heraus. Deshalb korrigierte er in dem eben geschriebenen T. 57, änderte rückwirkend T. 55 und konnte beim dritten Sequenzglied die verbesserte Fassung direkt niederschreiben.

Handelt es sich in diesem Fall um die Ausarbeitung einer Stimme, so zeigen andere Korrekturen, wie der Komponist den musikalischen Verlauf beim Schreiben entwickelt:

T. 104: Die beiden Unterstimmen folgen noch dem Sequenzmodell der vorhergehenden Takte. (Die BG hat den Rhythmus der Unterstimmen in T. 104 – ohne Anmerkung – an die beiden folgenden Takte angeglichen.) In der Oberstimme mit dem letzten Takte des Themas wollte der Komponist zunächst als vierte Note dis<sup>b</sup> setzen, korrigierte dann aber in d<sup>b</sup>; dennoch passen hier die Oberstimme und die begleitenden Unterstimmen wenig zusammen. Eine Lösung bringt der folgende Takt mit der Änderung des Rhythmus in den Unterstimmen.

T. 115: In der Oberstimme hat der Schreiber zuerst drei 8tel h<sup>1</sup> mit Balken gesetzt, dann aber das zweite und dritte gestrichen und dem ersten eine Fahne zugefügt. Er beabsichtigte also zunächst mit dem Thema in der Oberstimme statt in der Unterstimme einzusetzen.

T. 36: Auf der dritten Zählzeit ist ein einzelnes 8tel c gestrichen, außerdem ist der Balken der Mittelstimme nicht in einem durchgehenden Zug ausgeführt. Die ursprüngliche Absicht ist nicht ganz klar, aber in jedem Fall sollte die im vorhergehenden Takt einsetzende Baßstimme über das 8tel c weitergeführt werden, wurde dann aber fallengelassen. Wahrscheinlich sollte die Baßstimme T. 36 zunächst 4tel-Note d, 8tel-Note c heißen.

T. 20, 21, 114: In allen drei Fällen hatten die ersten Noten der Oberstimme zuerst eine 8tel-Fahne, sollten also ursprünglich einzeln stehen, sind dann aber mit Balken an 3-8tel- bzw. 6-16tel-Gruppen angeschlossen worden.

Die Kompositionsweise der Fuge läßt an einen Schüler J. S. Bachs denken. Ein Werk Bachs ist sie jedenfalls nicht. Die Identifizierung des Schreiberkomponisten würde zugleich einen wichtigen Anhaltspunkt für die Herkunft des Andreas-Bach-Buches liefern.

### *Sarabande g-Moll BWV 839*

Das Stück stand zusammen mit der Courante G-Dur BWV 840 in dem sogenannten Notenbuch der Zeumerin, ehemals im Besitz der Thüringischen Landesbibliothek Gera, auf das Hermann Kretzschmar in JbP 1909, S. 57 ff., aufmerksam gemacht hat. Da diese Quelle zur Zeit unauffindbar ist, können wir uns nur auf die Angaben Kretzschmars stützen. Sie dürfte in dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden sein, denn Bl. 14<sup>r</sup> trägt den Vermerk „Den 7. März 1735“, und das Repertoire verrät den Einfluß von Sperontes' Sammlungen. Die Sarabande und die Courante sind aufeinanderfolgend als Nr. 26 und Nr. 27 eingetragen. Ihre Titel lauten „*Sarabando del Sig: Bach Lips.*“ und „*Courante die Bach*“. Den Notentext der beiden Sätze hat Kretzschmar im Anhang auf S. 71 f. abgedruckt.

Kretzschmar deutet in seinem Aufsatz bereits an, daß die Abschriften im Notenbuch der Zeumerin nicht immer zuverlässig sind. Wie die Courante zeigt, verdienen auch die Autorenangaben wenig Vertrauen. Sie ist nämlich in anderen Quellen als Satz einer Ouvertürensuite von Georg Philipp Telemann belegt: in *P 801*, geschrieben von Johann Gottfried Walther, und in *Mus.ms. 1231* der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, geschrieben von Graupner.<sup>17</sup> Unter diesen Umständen ist auch die Zuschreibung der Sarabande an J. S. Bach zu bezweifeln. Sie ließe sich nur durch überzeugende stilistische Argumente sichern. Seinem Stil nach kommt das Stück jedoch nicht als Werk Bachs in Frage.

Um ein Frühwerk kann es sich nicht handeln; dagegen sprechen sein klarer und ausgewogener Aufbau und die weitgespannten melodischen Bögen: Der erste Teil gliedert sich in zwei Phrasen (T. 1-4 und T. 5-11), die beide zur Dominante streben. Der zweite Teil bringt zunächst ein neues Motiv, das den Abschnitt von T. 12-23 bestimmt und ihm eine eigenständige Bedeutung verleiht. Durch die Verbindung einer harmonischen Fortschreitung in fallenden Quinten bzw. steigenden Quartan von A-Dur in T. 12 bis nach Es-Dur in T. 18 und einer steigenden Sequenz wirkt der ganze Abschnitt bis zu der ab-

<sup>17</sup> Vgl. K. Schaefer-Schmuck, a.a.O., S. 8f.; H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlaß“*, Hamburg 1969, besonders S. 51.

schließenden Kadenz auf der Parallele (T. 22/23) als einheitliches Gebilde. Der Schlußteil T. 24–33 knüpft wieder an den Beginn des Satzes an. T. 24 bis 28 führt ähnlich wie T. 1–4 auf eine Dominante, diesmal auf die der Subdominante c-Moll. Sie wird mehrfach bestätigt, bis eine kurze kadenzierende Wendung zur Grundtonart g-Moll zurückkehrt.

Mit Bachs reifem Stil, wie wir ihn etwa aus seinen drei Suitenzyklen kennen, sind folgende Merkmale unvereinbar:

1. Die unselbständige, lediglich unterstützende Baßstimme.
2. Die freie Motivfolge in T. 12–18: die – ohnehin wenig prägnante – Sequenz in den Oberstimmen T. 14–17 wird durch den Baß verunklart.
3. Die gewaltsamen melodischen Fortschreitungen, bei denen die Strebewirkungen der einzelnen Intervalle nicht ausgewogen sind, vgl. z. B. T. 1 ff. die Oberstimme  $g'' / es'' / e'' / fis''$ , entsprechend auch T. 5 ff., außerdem die Mittelstimme T. 24 ff. Auch wenn man die beiden oberen Stimmen zu einer zusammenfaßt, bleibt der melodische Verlauf unausgewogen.
4. Die plötzliche Wendung nach g-Moll in T. 30/31, nachdem zuvor fünf Takte lang G-Dur als Dominante von c-Moll vorgeherrscht hatte. Von diesem Rückungseffekt her sind auch die anderen chromatischen Fortschreitungen zu verstehen, z. B. Baß und Diskant in T. 2/3. Ihnen fehlt die Strebewirkung: zwischen der c-Moll-Harmonie und dem dominantischen verminderten Septakkord in T. 2 liegt ein Einschnitt, die Akkorde sind beziehungslos nebeneinandergesetzt. Für Bachs Stil ist demgegenüber bezeichnend, daß harmonische Ereignisse gleichmäßig nach vorn wie zurück bezogen sind.
5. Die überbietenden und bestätigenden Wiederholungen an den Halbschlüssen und Schlüssen in T. 3/4, 9–11, 26–30 und 31/32.

Angesichts der fragwürdigen Überlieferung ist die Sarabande als Werk Bachs auszuschließen. Auf Grund der drei letztgenannten Stilmerkmale scheint es uns möglich, daß sie ebenso wie die Courante von Telemann stammt.<sup>18</sup>

### *Scherzo e-Moll (d-Moll) BWV 844a (844) und Andante g-Moll BWV 969*

Wegen gemeinsamer Quellen und ähnlicher Echtheitsprobleme werden Scherzo und Andante hier zusammen behandelt.

#### I. Die Quellen

A. Abschrift von Michel. BB/SPK: P 563.

Die Handschrift besteht aus einem Bogen, in den ein einzelnes Blatt eingeklebt ist. Unter dem Titel „*Suite pour le Clavecin. par J. S. Bach*“ enthält sie folgende Stücke:

<sup>18</sup> Zu Telemanns Stileigentümlichkeiten im Gegensatz zu denen von J. S. Bach vgl. W. Danckert, *Die A-Dur-Suite in Friedemann Bachs Klavierbuch*, ZfMw VII, 1924/25, S. 305 ff.

1. *Scherzto.* BWV 844a (S. 1)
  2. *Praeludium.* BWV 933 (S. 2)
  3. *Fugetta.* BWV 872a/2 (S. 2/3)
  4. *Praeludium.* BWV 901/1 (S. 4/5)
  5. *Menuet.* Wq 111 (S. 5) mit Autorenangabe „C. Ph. E. Bach“.
- Seite 6 ist leer und unrastriert.

Alle Stücke sind auf Klavierakkoladen geschrieben. Scherzo und Menuett verwenden im oberen System den Violinschlüssel, die beiden Präludien und die Fughetta den Sopranschlüssel. Schreiber der Handschrift ist der als Kopist C. Ph. E. Bachs bekannte Michel, einer Angabe Poelchhaus in P 241 zufolge „Tenorist beym Bachschen Kirchenchore in Hamburg 1787“. Seine Abschriften dürften zum größten Teil in der Zeit zwischen 1780 und 1790 entstanden sein (vgl. TBSt 1, S. 24, und Krit. Bericht zu NBA V/4, S. 19).

Das Nachlaßverzeichnis von C. Ph. E. Bach führt unter den Werken J. S. Bachs auf S. 68 als achten Titel eine „*Suite pour le Clavecin*“ auf. Damit könnte unsere Handschrift gemeint sein, vielleicht aber auch ihre Vorlage, die sich in C. Ph. Emanuels Besitz befunden hat (s. u. im Abschnitt Abhängigkeit).<sup>19</sup>

B. Abschrift von Hermann Nägeli im Nägeli-Nachlaß in der Zentralbibliothek Zürich. Ms. Car. XV 244, A 8b.

Auf dem einzelnen Blatt sind zwei Werke niedergeschrieben:

1. auf der Vorderseite „*Praeludium zu der ‚Französischen Suite‘, von J. S. Bach, in Es*“. BWV 815a (Signatur: 8a), und
2. auf der Rückseite „*Scherzo di G. S. Bach*“. BWV 844a (Signatur: 8b).

Der Schreiber der Handschrift ist Hermann Nägeli, der Sohn des Musikverlegers Hans-Georg Nägeli. Er hat die Sammlertätigkeit seines Vaters nicht fortgesetzt, sondern wertvolle Bestände der ererbten Sammlung verkauft. Bei solchen Gelegenheiten verfertigte er zuvor Abschriften aus den betreffenden Handschriften (vgl. Detlef Gojowy in: BJ 1970, S. 68). Am Rande der Seite, in Fortsetzung der zweiten Akkolade hat Hermann Nägeli eine zweite Volte für den ersten Teil des Scherzo nachgetragen.

C. Abschrift aus dem Nachlaß von Johann Christian Heinrich Rinck im Besitz der Library of the School of Music, Yale University, New Haven. LM 4813b.

Die Handschrift trägt von späterer Hand den Titel „*Ouverture in Style of Händel, by Mozart. Sonata in F minor, by C. Ph. E. Bach. Toccata by J. S. Bach*“. Inhalt und Einrichtung:

<sup>19</sup> Von den beiden Klavierbüchern für Anna Magdalena Bach sind nur die Abschriften Michels, nicht aber die Originalhandschriften verzeichnet, obwohl sie zu Emanuels Nachlaß gehört haben müssen. Offenbar wurden sie als Erinnerungsstücke der Bachschen Familie zurückgehalten. Vgl. Krit. Bericht zu NBA V/4, S. 17f. und S. 61f.

- „*Ouverture de Mozart, dans le style de Händel*“ (S. 2)  
 „*Sonate. Emmanuel Bach*“ Wq 63,6 (S. 6)  
 „*Toccatina per il Cembalo da J. S. Bach*“ (S. 8)

Die „Toccatina“ besteht aus sechs Sätzen:

1. „*Larghetto*.“ Präludium BWV 899/1 (S. 8).
2. „*All<sup>o</sup>*“, Fuge BWV 900/2, nach d-Moll transponiert. Sie schließt auf der letzten Akkolade von S. 8 unmittelbar an das vorangehende Stück an, indem mit dem Schlußakkord das Fugenthema beginnt.
3. „*Adagio*“, Präludium BWV 923a. Der Schlußakkord der vorangehenden Fuge ist in einen Spannungsakkord umgewandelt, der den Beginn des Adagio vorbereitet. Nach einem Doppelstrich schließt das Adagio unmittelbar in derselben Akkolade an.
4. „*Allegro Scherzando*.“, Scherzo BWV 844. Es folgt auf S. 13 dem Adagio unmittelbar auf dessen letzter Akkolade nach einem Doppelstrich, jedoch mit eigener Akkoladenklammer, eigenen Schlüsseln und Tonartenvorzeichen.
5. „*And<sup>te</sup>*.“, Andante BWV 969. Es schließt auf S. 14 an den vorangehenden Satz auf derselben Akkolade nach einem Doppelstrich an, mit eigenen Schlüsseln und Tonartenvorzeichen für g-Moll, und endet unten auf S. 15. Hinter dem Schlußstrich steht der Vermerk „*Volti*“.
6. „*Presto*.“, Presto Fk 25/2 von Wilhelm Friedemann Bach, fälschlich Johann Sebastian zugeschrieben (als BWV 970, vgl. aber Falck, a.a.O., S. 89), S. 16/17.

Die Quelle ist wahrscheinlich von dem Kittel- und Forkelschüler Rinck (1770 bis 1846) geschrieben. Mit dessen Nachlaß hat sie der amerikanische Musikforscher Lowell Mason erworben. Nach Masons Tod gelangte seine Sammlung in die Yale University.

D. Abschrift ehemals in der Sammlung Schelble-Gleichauf, Frankfurt a. M., heute verschollen.

Die Abschrift lag der Veröffentlichung im Supplement der Peters-Ausgabe (1880 hrsg. von Ferdinand August Roitzsch) zugrunde. Dieses enthält als Nr. IX (S. 60–66) „4 zusammenhängende Clavierstücke ohne besonderen Titel“, die mit den Nummern 3–6 der Toccatina in Quelle C identisch sind (BWV 923a, 844, 969, Fk 25/2). In einer Fußnote wird als Editionsvorlage eine „Abschrift aus der Schelble'schen Sammlung, durch Gleichauf“ genannt.<sup>20</sup> Ebenso diente die Quelle als einzige Vorlage neben der Peters-Ausgabe für Scherzo, Präludium und Andante in BG 42. (Vom Presto ist nur das Thema angegeben.) Ihr Notentext kann aus den beiden Ausgaben weitgehend rekonstruiert werden. Ein Hinweis, daß den vier Stücken ebenso wie in C zwei weitere vorangestanden hätten, findet sich nirgends.

<sup>20</sup> Zu Johann Nepomuk Schelble (1789–1837) und Franz Xaver Gleichauf (1801–1856) und ihrer Sammlung vgl. Krit. Bericht zu NBA IV/5–6, Quelle C 23.



E. Abschrift ehemals im Besitz von Wilhelm Rust, heute verschollen.

Die Quelle wurde als Vorlage für die e-Moll-Fassung in BG 42 benutzt. Sie enthielt wie Quelle A die drei Sätze BWV 933, 872a/2 und 901/1, und zwar mit den gleichen Lesarten (vgl. die Bemerkungen zu diesen drei Stücken im Vorwort zu BG 36, S. LXI, XCIV, LVIII). Der Herausgeber von BG 36 und 42 hielt sie offenbar für älter als A. Demnach könnte A von E abhängen oder mit E auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.

### Abhängigkeit

Von den vier Quellen A, B, C, D gehören je zwei – A, B und C, D – zusammen. Die beiden Paare überliefern das Scherzo in zwei verschiedenen Fassungen, die sich u. a. in der Tonart und in der Gestalt des Mittelteiles unterscheiden. Das Andante ist nur in C und D enthalten.

Eine enge Beziehung zwischen A und B liegt schon deshalb nahe, weil ihre beiden Schreiber Zugang zu Handschriften aus C. Ph. E. Bachs Besitz hatten. Sie wird durch eine Reihe gemeinsamer Fehler belegt, z. B. steht das fünfte 16tel in T. 11, Unterstimme (d') in A fälschlich mit Kreuz, das zu der vorangehenden Note gehört; B hat vor dieser das Kreuz ergänzt, aber auch das Kreuz vor d' beibehalten und dazu ein Achtungszeichen gesetzt. Abschrift B ist vermutlich von A unabhängig, denn sie enthält, am Rande nachgetragen, eine zweite Volte für den ersten Teil des Scherzo, die in A fehlt. Vermutlich war sie auch in der Vorlage ergänzend notiert, so daß Michel sie übersehen hat.<sup>21</sup> Da A die ältere Handschrift ist, dürften beide Quellen unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, die einst C. Ph. E. Bach besessen hat und die dann an Hans-Georg Nägeli gelangt ist.

Über diese Vorlage läßt sich wahrscheinlich aus der Handschrift P 550, ebenfalls einer Kopie Michels, Aufschluß gewinnen. Sie überliefert ein ähnliches Repertoire wie A: das Präludium BWV 872a/1, das zu der in A enthaltenen Fuge BWV 872a/2 gehört,<sup>22</sup> Präludium und Fuge d-Moll aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers mit dem Präludium in der Frühfassung BWV 875a und drei einzelne Sätze von Wilhelm Friedemann Bach Fk 26 bis

<sup>21</sup> Wir gehen bei diesem Schluß von der Annahme aus, daß die nachgetragene Volte keine Ergänzung Nägelis darstellt. Hermann Nägelis Unselbständigkeit beim Kopieren wird nicht nur aus dem oben angeführten Beispiel des Kreuzes mit Achtungszeichen deutlich, sondern gerade auch aus der ergänzenden Notation der zweiten Volte für den zweiten Teil: offensichtlich war sie in der Vorlage – wie in A – nur angedeutet, und Nägeli schrieb deshalb die von ihm sinngemäß ergänzten Noten kleiner.

<sup>22</sup> Die Frühfassungen von Präludium und Fuge Cis-Dur sind zwar nicht zusammen überliefert. Daß sie aber schon bei Bach zumindest benachbart gestanden haben, dürfte aus einer weiteren Überlieferung der Fughetta BWV 872a/2 (in etwas erweiterter Gestalt gegenüber P 563) in Agricolas Abschrift P 595, *adn. 4* hervorgehen, da sie hier mit der d-Moll-Fuge BWV 875/2 (in einer früheren Fassung als in P 226) vereinigt ist. Vgl. W. Breckoff, *Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach*, Diss. Tübingen 1965, S. 23, siehe auch S. 69, 73.

28. Ihre Vorlage ist eine Handschrift aus dem Konvolut *P 226* (S. 21–32), geschrieben überwiegend von Anna Magdalena Bach (späte Schriftformen), das letzte Stück von Johann Friedrich Agricola (früh). Sie ist zwischen 1738 und 1741 entstanden<sup>23</sup> und gelangte über den Bückeburger Johann Christoph Friedrich Bach in den Besitz Emanuels, von dem auch der Titel „*Einige Clavierstücke und Fugen von J. S. Bach und W. F. Bach*“ sowie die einzelnen Autorenangaben stammen. (Auch in diesem Fall muß offenbleiben, ob die Angabe auf S. 81 des Nachlaßverzeichnisses von C. Ph. E. Bach die Handschrift *P 226* oder *P 550* bezeichnet.) Die beiden in *P 226 / P 550* und in *P 563* überlieferten Sammlungen gleichen sich in der Mischung von Präludien und Fugen Johann Sebastianians, die nach dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers entstanden sein dürften und z. T. in dessen zweiten Teil eingegangen sind, mit einzelnen frühen Stücken seiner beiden ältesten Söhne.<sup>24</sup> Auf Grund der Beziehung über Präludium und Fuge BWV 872a liegt die Vermutung nahe, daß sie ursprünglich zusammengehört haben. Ihre Zusammenstellung erinnert an familiäre Sammelhandschriften, wie die Klavierbücher für Anna Magdalena und Wilhelm Friedemann.

Über die verschollene Quelle E, die demselben Überlieferungszweig wie A und B angehört, lassen sich über die bei der Quellenbeschreibung geäußerten Vermutungen hinaus keine weiteren Angaben machen.

Nennenswerte Lesartendifferenzen bei den vier von den beiden Quellen C und D gemeinsam überlieferten Sätzen bestehen nicht. Wenn D nur vier der sechs Sätze enthalten hat, kann sie nicht C zur Vorlage gedient haben. Trennfehler von C gegen D sind nicht mit Sicherheit festzustellen, z. B. kann der Takt 22 des Scherzo, der in C fehlt, erst in D ergänzt worden sein.

### Die beiden Fassungen des Scherzo

Die d-Moll-Fassung des Scherzo ist nur innerhalb der Toccatina überliefert, einer Vereinigung von sechs Stücken verschiedener Autoren zu einem zyklischen Werk. Bei dieser Zusammenstellung wurden offenbar einzelne Sätze transponiert und damit auf die Grundtonart d-Moll bezogen; die Nummern 2, 3 und 4 sind ausschließlich in diesem Zusammenhang transponiert überliefert. In einigen Fällen, Nr. 1, 2, 3 und – s. u. – Nr. 5, wurden die Satzschlüsse verändert, um Übergänge zwischen den Sätzen herzustellen. Über diese funktional bedingten Eingriffe hinaus weicht der Notentext der ersten beiden Sätze von der sonstigen Überlieferung ab. Im Andante schließlich lassen sich Zeichen einer Bearbeitungstätigkeit feststellen (s. u.). Der Musiker, der die Toccatina zusammengestellt hat, hat sich offensichtlich die Freiheit genommen,

<sup>23</sup> Vgl. TBSt 1, S. 35, und A. Dürr in BJ 1970, S. 56; Agricolas Abschrift ist hier als Nr. 9 aufgeführt.

<sup>24</sup> Zu den Werken Wilhelm Friedemanns vgl. Falck, S. 88. Das Menuett Wq 111 hat Emanuel 1731 eigenhändig in Kupfer gestochen. Bemerkenswerterweise stimmt es in der Klaviertechnik („mit überschlagenden Händen“) und auch in dem Anfangsmotiv mit zwei frühen Stücken Friedemanns (Fk 25/1 und 25/2) überein.

die ihm vorliegenden Werke eigenmächtig zu verändern. Dabei müssen ihn – mehr noch als die durchgeformten ersten beiden Sätze – das h-Moll-Präludium BWV 923 und das e-Moll-Scherzo BWV 844a durch ihre skizzenhafte Ausführung einerseits und durch den sparsamen, homophonen Satz andererseits zur Bearbeitung herausgefordert haben. Da die Fassungen BWV 923a und BWV 844 nur im Rahmen der Toccata, und zwar transponiert überliefert sind, gehen sie ohne Zweifel auf den Arrangeur der Toccata zurück. Er dürfte wegen der Überlieferung durch Rinck im Umkreis Kittels zu suchen sein, der selbst die von ihm kopierten Bachschen Werke häufig verändert hat. Quelle C selbst läßt keine Spuren einer Bearbeitungstätigkeit erkennen.

Die a-Moll-Fassung des Präludiums BWV 923 ist demzufolge nicht authentisch; im Verzeichnis der Bachschen Werke ist sie zu streichen. Eine stilistische Prüfung der Echtheit des Scherzo muß von der unbearbeiteten e-Moll-Fassung ausgehen. Somit ergeben sich für die Überlieferung des Scherzo zwei Zweige: der eine (Quellen A, B, E) geht auf eine Handschrift im Besitz C. Ph. E. Bachs zurück, der andere mutmaßlich auf eine im Kreis Kittels. Da allem Anschein nach zwischen Michel und dem Erfurter Kreis um Kittel Verbindungen bestanden haben (vgl. Krit. Bericht zu NBA IV/5–6 zu Michel im Teil „Allgemeines“), könnte der Überlieferungszweig C, D von der Quelle A abhängen. Ein Hinweis darauf läßt sich auch in dem Sachverhalt sehen, daß das Schlußstück der Toccata, Fk 25/2, die Bezeichnung „Presto“ nur in einer Abschrift Emanuels, P 683, trägt. In zwei anderen Kopien dagegen, in P 804 sowie P 1184, ist es als „Tempo di Minuetto“ bezeichnet.

## II. Zur Echtheit

### Das Scherzo

Die Überlieferung des Scherzo als Satz der Toccata läßt an J. S. Bachs Autorschaft Zweifel aufkommen, denn zwei der sechs Sätze, das Andante (s. u.) und das Presto, sind nachweislich unecht. Fragwürdig ist auch die Autorenangabe in Quelle A, da der Titel „*Suite pour le Clavecin*“, der die ersten vier Stücke in Michels Abschrift zusammenfaßt, offenkundig nicht dem Befund entspricht. Scherzo, Präludium, Fughetta und Präludium mit der Tonartenfolge e-Moll, C-Dur, C-Dur, F-Dur können unmöglich eine Suite bilden; dagegen spricht weiterhin auch die unterschiedliche Schlüsselung der Sätze: des Scherzo mit Violinschlüssel, der übrigen mit Sopranschlüssel. Der Urheber des Titels kann mit dem Charakter der Sammlung nicht vertraut gewesen sein. Unter diesen Umständen ist aber auch die Zuverlässigkeit der zusammenfassenden Autorenangabe zu bezweifeln.

Der Blick für die wesentlichen stilistischen Merkmale des Scherzo war bisher dadurch getrübt, daß auf Grund der Veröffentlichung in der Peters-Ausgabe und der BG die d-Moll-Fassung für die Hauptfassung gehalten wurde. Diese Einschätzung beruht offensichtlich auf dem stärker ausgeführten Satz, der den einzelnen Stimmen größere Selbständigkeit verleiht. Dieses „Bachische Gepräge“ ist jedoch erst eine Folge der späteren Bearbeitung.

Für die ursprüngliche e-Moll-Fassung läßt sich bereits wegen der Verbindung von empfindsamer Melodik mit simplem Satz aus melodieführender Oberstimme und unselbständiger, harmoniestützender Unterstimme, zu denen nur gelegentlich eine füllende Mittelstimme tritt, J. S. Bach als Autor ausschließen. Gegen ihn spricht auch die Form des Scherzo, das zwar in kleinen Dimensionen, aber schematisch genau, wie ein Sonatenhauptsatz aufgebaut ist. Bach hat nur wenige Werke in dieser Weise gegliedert, etwa die Invention E-Dur und die Präludien G-Dur BWV 902/1 sowie D-Dur, gis-Moll, B-Dur aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Charakteristischerweise läßt jedoch sein durch Fortspinnung und Sequenzbildung bestimmter Kompositionsstil im „Seitensatz“ kein thematisches Gebilde hervortreten. Die Motivik von Haupt- und Seitensatz ist einheitlich, und gelegentlich werden sogar in der Reprise die Stimmen vertauscht, z. B. konsequent in der E-Dur-Invention. Zu Johann Sebastians Werken mit ihrem einheitlichen Ablauf steht das Scherzo mit seiner frühklassischen Themenreihung in deutlichem Gegensatz. Sein Komponist muß somit in der Generation nach J. S. Bach gesucht werden.

Der Überlieferungszusammenhang weist auf Bachs Umkreis, der Gedanke an seine Söhne liegt nahe. Unter diesen kommt Emanuel nicht in Frage, da Michels Kopie nach einer Handschrift aus seinem Besitz, die vermutlich denselben Titel trug, angefertigt ist. Stil und Überlieferung des Scherzo lassen viel eher auf Wilhelm Friedemann als mutmaßlichen Komponisten schließen.

Hohen Reiz gewinnt das Stück durch einen starken Ausdruckswillen, der sich in der an Vorhalten, Synkopen und großen Sprüngen (verminderte Sept) reichen Melodik wie in der eigenartigen inneren Bewegtheit äußert: der Anfang wird von einem drängenden Impetus und retardierenden Synkopen zugleich bestimmt. Der folgende Abschnitt (T. 5–8), der auf dem verminderten Septakkord verharret, bleibt von Unruhe erfüllt, vermag aber doch keine Entwicklung anzuregen. Auch seine Wiederholung führt nicht weiter. Erst eine neue Phrase, die die Bewegungsrichtung nach unten wendet, ermöglicht den „Fall“ in die Kadenz.

Die außerordentliche Ausdrucksfähigkeit steht im auffälligen Gegensatz zu der wenig entwickelten Kompositionstechnik: die Elemente der Exposition (wie der wörtlichen Reprise) werden in wenig verbundenen viertaktigen Phrasen nebeneinandergestellt; die motivische Arbeit zu Beginn des frei gestalteten Mittelteils ist engschrittig, während die ausgedehnte Fortspinnung (T. 22–26) in ihrer motivischen und sequentiellen Ungebundenheit im Rahmen des Satzes beziehungslos ist.<sup>25</sup> Eine derartige Unausgewogenheit scheint für Friedemann, zumindest in seinen frühen Werken, bezeichnend zu sein (s. u. zu seinen Stücken Fk 26–28, vgl. auch Friedemanns Kompositionen in seinem Klavierbuch, NBA V/5, Krit. Bericht, S. 65 f.). Auch weist die düstere Verhaltenseite, von der dieses Scherzo erfüllt ist, auf ihn.

<sup>25</sup> Vgl. dagegen die Fortspinnung aus dem ähnlichen Thema von J. S. Bachs Orgelsonate d-Moll, BWV 527, 1. Satz.

Schließlich spricht auch die Überlieferung für Friedemann. Denn wenn, wie wir vermuten, Michels Kopien *P 550* und *P 563* tatsächlich auf dieselbe Sammlung zurückgehen, so muß das Scherzo den Stücken Fk 26–28, *Imitation de la Chasse*, *Reveille* und *Gigue*, an die Seite gestellt werden, mit denen es stilistisch übereinstimmt. Alle drei Sätze folgen der gleichen Sonatenform und zeigen ebenfalls die unverbunden gereihten Phrasen in der Exposition, die freien Bildungen im Mittelteil und die wörtlichen Wiederholungen in der Reprise. Dabei ist besonders in den beiden Charakterstücken (*Imitation de la Chasse* und *Reveille*) zu beobachten, wie gegen Ende des Mittelteils die Phantasie des Komponisten abschweift und gewaltsam durch den Halbschluß, der den Eintritt der Reprise vorbereitet, gebändigt wird. Auch in den Reprisen von *Reveille* und *Gigue* fehlen, ähnlich wie im Scherzo, Überleitungen zu dem gegenüber der Exposition transponierten Seitensatz.

Von der *Imitation de la Chasse* gibt es neben den Quellen *P 226* und *P 550* noch eine autographe Niederschrift in *P 329* (S. 71), hier allerdings unter dem Titel „*Bourlesca*“. Diese Eintragung wird von Falck (a.a.O., S. 87) auf Grund des Wasserzeichens in die Leipziger Zeit Friedemanns datiert. Die Schriftformen sind zwar von Kast (TBSt 2/3) als spät eingestuft, haben jedoch Ähnlichkeit mit denjenigen von Friedemanns Eintragung in der Abschrift der Orgelsonaten *P 272* (datiert auf 1730–1733), allerdings nicht mit seinen Schriftzügen in seinem Klavierbüchlein. Die Eintragung bricht wenige Takte nach Beginn der Reprise mitten im Takt am Akkoladenschluß ab, obwohl auf der Seite noch eine Akkolade zur Verfügung steht. Auch die Rückseite des Blattes ist leer. Ob es sich in *P 329* um die Kompositionsniederschrift des Stückes handelt, ist nach den Korrekturen nicht zu entscheiden. Offenbar handelt es sich jedoch um eine frühere Fassung gegenüber der in *P 226/550* überlieferten; z. B. wird in dieser der Halbschluß vor Eintritt der Reprise durch zwei eingeschobene Takte herausgezögert. Unter diesen Umständen darf die Bezeichnung „*Bourlesca*“ als die ursprüngliche gelten. Damit gewinnt der vermutete Zusammenhang des Scherzo mit Friedemanns Stücken in *P 226* weitere Wahrscheinlichkeit im Hinblick auf das Satzpaar *Burlesca-Scherzo* in Johann Sebastian's a-Moll-Partita BWV 827. Zwischen diesen und Friedemanns Stücken, die nach Überlieferung und Stil in Leipzig entstanden sind, dürfte angesichts der Seltenheit der Satztypen eine Beziehung bestehen.

Unter diesem Gesichtspunkt ist die Ähnlichkeit zwischen dem Anfangsmotiv von Sebastian's Scherzo und der Thematik in dem fraglichen Satz (T. 1, 13) bemerkenswert, besonders aber die Rückleitung zur Grundtonart im zweiten Teil der beiden Stücke (BWV 827/6 T. 24–28 und BWV 844a T. 22–26): in beiden Sätzen entwickelt sich allmählich aus einem verminderten Akkord der Dominantakkord; Ausgangspunkt ist jeweils eine Verarbeitung des Themas (BWV 827/6 T. 22/23, BWV 844a T. 19–21). Bezeichnend für Sebastian's Kunst und für die Unfertigkeit des anderen Komponisten sind die Unterschiede der Gestaltung:

1. Das vorausgehende Thema ist bei BWV 844a eine transponierte wörtliche Wiederholung, bei BWV 827/6 eine charakteristische Umformung (dritter

Ton: Quart statt Terz und vierter Ton: Sekundschritt nach oben statt nach unten), die sequenziert wird.

2. Bei BWV 844a entwickelt sich die Fortspinnung aus dem thematischen Vorhalt (T. 22/23). Sie ist aber sonst ohne Zusammenhang und wirkt angehängt. Bei BWV 827/6 sind die beiden Elemente zu der verbindenden Oberstimmenmelodik auch über die Baßstimme miteinander verzahnt.
3. Die Baßführung ist bei BWV 827/6 konsequent (kleine Terz) und zielstrebig, bei BWV 844a vagierend.
4. Die Melodik der Oberstimme ist in der Fortspinnung von BWV 844a (T. 22 bis 25) frei gebildet, bei BWV 827/6 auf die Motivik des Satzes bezogen: T. 24<sup>b</sup>, 25 geht auf T. 4<sup>b</sup> zurück.
5. Bei BWV 827/6 entsteht aus der steigenden und dann fallenden Tendenz der Oberstimme ein Spannungsbogen (T. 24<sup>b</sup>–28<sup>a</sup>). Bei BWV 844a sind die Bewegungszüge nur kurz und ungegliedert; bezeichnend ist auch das ungeschlüssige Verharren am Leitton dis' (T. 23/24).
6. Vor dem Halbschluß (T. 28 bzw. 26) ist in beiden Fällen eine Akkordfolge eingeschoben, die retardierend wirkt und zugleich die Tonart festigt. Bei BWV 827/6 liegt ihr der Kadenzschritt I–IV zugrunde, der durch Zwischenstufen abgestuft ist; bei BWV 844a besteht sie aus Tonika und einem zwischendominantischen verminderten Septakkord. Diese zwischendominantische Schärfung wirkt verglichen mit der einfachen Folge in BWV 827/6 gewaltsam.
7. Vor dem Einsatz des Themas ergibt sich bei BWV 844a eine Zäsur, dabei wird die Spannung der Dominante in die eintaktige Übergangsfloskel abgeleitet. Bei BWV 827/6 ist die ausschwingende Wendung nur halb so lang; der durchgehende Fluß bleibt erhalten. Zugleich wirkt der Einsatz des Themas mit dem „falschen“ Akkord in der linken Hand als scherzhafte Überraschung.

Alle diese Stilmerkmale machen es wahrscheinlich, daß das Scherzo BWV 844a von W. F. Bach stammt. Die – bei allen Unterschieden in der Gestaltung – erheblichen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Scherzi lassen darauf schließen, daß die Arbeiten von Vater und Sohn nicht unabhängig voneinander entstanden sind. Möglicherweise hat Friedemann sein Scherzo dem Sebastians nachgebildet. Vielleicht stand aber auch der eigenartige und zugleich unfertige Einfall des Sohnes am Anfang, und die väterliche Komposition sollte zunächst als Lehrbeispiel dafür dienen, wie man es – unter Verwendung gleicher Ideen – besser machen kann. Bemerkenswerterweise ist Sebastians Scherzo eine – und zwar die einzige – Erweiterung der a-Moll-Partita in der gedruckten Fassung von 1727 gegenüber der, die er 1725 in das Klavierbuch für Anna Magdalena eingetragen hat. Hier steht überdies die Burlesca noch unter der Bezeichnung Menuett.

### Das Andante

Sowohl der überlieferte Notentext des Andante als auch die Zuschreibung an J. S. Bach müssen angezweifelt werden, weil die einzigen Quellen C und D

auf die „Toccatina“ zurückgehen, die in beiderlei Hinsicht unzuverlässig ist. Tatsächlich lassen sich bei näherem Zusehen Zeichen einer Bearbeitungstätigkeit feststellen. So führt der Schluß des Stückes, obwohl es selbst in g-Moll steht, auf die Dominante von d-Moll – offensichtlich zur Vorbereitung des nachfolgenden Presto in d-Moll. Verdächtig ist überdies die Baßstimme T. 38<sup>b</sup>/39 mit ihrem innerhalb des Satzes ungewöhnlichen 16tel-Fluß, ebenso die Baßstimme in T. 33, die offenbar für die Toccatina verändert wurde, um satztechnische Ungeschicklichkeiten im Zusammenhang mit der Engführung der Oberstimmen zu beheben. Auf einem Eingriff beruht vermutlich auch die Dreiklangsfigur in 16teln in der Baßstimme (zuerst T. 12/13) und das 16tel-Motiv T. 4, 9, 10. Geht man davon aus, daß hier ein Bearbeiter am Werk war, und stellt man die gleichmäßige Grundbewegung in ruhig fortschreitenden Achteln wieder her, so wird wahrscheinlich, daß das Andante die Klavierübertragung eines Ensemblesatzes darstellt. Gegen die originale Bestimmung für ein Klavierinstrument sprechen die – auch in den Zwischenspielen T. 12/13, 16/17 usw. – streng durchgeführte Dreistimmigkeit und Details wie die Kadenz T. 22/23 oder die Engführung T. 32/33, besonders aber die Rhythmik, die, auf einem Klavier ausgeführt, nur zu leicht unbewegt und zäh wirkt, während sie bei Streichern viel eher ihren natürlichen Fluß erhält. So ergäben sich die belebenden 16tel-Figuren erst aus der Bearbeitung für das neue Instrument.

Die homophon bestimmte Satzweise in Verbindung mit reicher Imitationstechnik und die Sequenz T. 28–30 verrät das Vorbild der italienischen Instrumentalmusik vom Anfang des 18. Jahrhunderts. Darüber hinaus läßt das Stück kaum Züge erkennen, die für einen bestimmten Komponisten charakteristisch wären. Gegen J. S. Bach spricht entschieden die einfache Grundhaltung; man vergleiche dagegen z. B. das im Satztyp gleiche Präludium h-Moll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Die ausladende und doch anspruchslose Geste in den Zwischenspielen etwa läßt viel eher an Händel denken. Angesichts der Fragwürdigkeit der Überlieferung darf das Andante als Werk J. S. Bachs ausgeschlossen werden. Sein ursprünglicher Ort dürfte in einer Triosonate, vielleicht auch in einer italienischen Ouvertüre oder in einem Concerto grosso eines Komponisten zu suchen sein, der sich italienische Vorbilder zu eigen gemacht hat.

#### *Sonate d-Moll BWV 964 und Adagio G-Dur BWV 968*

(Bearbeitungen der Sonate a-Moll für Violino solo BWV 1003 und des Einleitungssatzes der Sonate C-Dur für Violino solo BWV 1005)

#### Die Quelle

Beide Werke sind singulär überliefert in der Abschrift von Johann Christoph Altnickol in einem Konvolut aus dem Nachlaß Georg Poelchhaus. BB/SPK: 1 an P 218.

Das Konvolut mit der Handschrift ist eingehend beschrieben im Krit. Bericht zu NBA IV/5–6 (Quelle B 5). Die Abschrift der Bearbeitungen, vier ineinandergelegte Bogen (Quaternio), die innerhalb des Konvoluts die Seiten 5–20 einnehmen, gehörte laut Besitzervermerk früher Johann Gottfried Mützel (1728–1788).<sup>26</sup>

Die Sonate BWV 964 ist auf S. 6–17 eingetragen, S. 18–19 folgt das Adagio BWV 968. S. 20 ist rastriert, sonst leer. Der Notentext sowie die Satztitle: *Adagio, Thema | Allegro, Andante, Allegro* und *Adagio* sind von Altnickol (1719–1759) geschrieben. Poelchus Zuweisung an Mützel im Inhaltsverzeichnis des Konvoluts: „c) *Ders* [d. i. J. S. Bach] *Klavier-Sonate D m. Von Mützels (in Riga) Hand 413.*“<sup>27</sup> trifft nicht zu. Von Mützel stammt lediglich die Beschriftung der Titelseite (S. 5): „*Sonata | per il | Cembalo Solo. | del Sigr J. S. Bach.*“ mit Incipit der ersten anderthalb Takte der Sonate und Besitzervermerk „*poss | Mützel*“, außerdem die Autorenbezeichnung „*del Sigr. J: S. Bach.*“ auf S. 6, über der ersten Akkolade, rechts.

In seiner Chronologie der Schrift Altnickols<sup>28</sup> ordnet Alfred Dürr unsere Abschrift derjenigen Gruppe von Handschriften zu, deren Entstehungszeit weder aus den Schriftzügen noch aus dem Wasserzeichen zu bestimmen ist.<sup>29</sup>

### Zur Echtheit der Bearbeitungen

Die d-Moll-Sonate und das G-Dur-Adagio wurden in die Ausgaben der Bachschen Klavierwerke bei Peters (*Oeuvres complètes*, Série I, Cahier 3, später Nr. 213, hrsg. von Roitzsch) und bei Steingräber (Bd. IV bzw. VII, hrsg. von H. Bischoff) sowie in die BG (Bd. 42, hrsg. von Naumann) aufgenommen. In allen Fällen diente als Grundlage für die Edition die Abschrift aus P 218, als deren Schreiber Mützel angesehen wurde, offenbar wegen Poelchus Zuweisung im Inhaltsverzeichnis. Aus der Autorenbezeichnung „*del Sigr. J. S. Bach*“ (auf dem Titelblatt und nochmals über der ersten Akkolade des Notentextes) wurde abgeleitet, daß Johann Sebastian selbst die Transkription ausgeführt habe. Auch Spitta (I, S. 688 f.) war davon fest überzeugt. Zweifel an der Echtheit der Bearbeitung wurden zuerst von Johannes Schreyer (*Beiträge zur Bachkritik II*, Leipzig 1913, S. 70) geäußert, allerdings mit unzureichenden Argumenten. Ulrich Siegele läßt in seinen Untersuchungen zu Bachs Bearbeitungstechnik (Diss. Tübingen 1957, S. 114 f.) die Entscheidung offen, deutet allerdings Vorbehalte gegen Bachs Autorschaft an.

Wir gehen bei unseren Untersuchungen von der Überlieferung der Werke aus. Sie stützt sich auf eine einzige Quelle, eine Abschrift von Bachs Schwie-

<sup>26</sup> Poelchus dürfte sie im Baltikum erworben haben. Vielleicht gehörte sie zum Nachlaß des Klavierspielers J. G. W. Palschau, ebenso wie die Hs. P 267, Quelle C zu den Sonaten und Partiten für Violino solo, vgl. Krit. Bericht zu NBA VI/1.

<sup>27</sup> Diese Angabe entspricht der Eintragung in Poelchus hs. Katalog von 1832.

<sup>28</sup> BJ 1970; unsere Hs. wird dort als Nr. 7 behandelt, siehe S. 46 und 48.

<sup>29</sup> G. von Dadelsen vermutet, daß sie nicht während Altnickols Schülerzeit bei J. S. Bach 1744–1748, sondern frühestens um 1750 entstanden ist (mündliche Mitteilung).



gersohn Altnickol, die er vermutlich noch nicht während seines Aufenthaltes in Leipzig, sondern erst später angefertigt hat. Er hat zu dem Notentext mit den Satzbezeichnungen weder einen Titel noch eine Autorenbezeichnung hinzugesetzt. Diese Angaben stammen erst von dem späteren Besitzer der Handschrift, Müthel.<sup>30</sup> Unter diesen Umständen ist aber die Zuschreibung der Bearbeitung an J. S. Bach ungesichert. Womöglich fehlte sie bereits auf Altnickols Vorlage ebenso wie auf seiner Kopie. Dazu kommt, daß eine Autorenangabe zu einem Arrangement in der fraglichen Zeit ebensogut den Komponisten wie den Arrangeur bezeichnen kann. Somit läßt die Quelle kaum Rückschlüsse auf die Person des Bearbeiters zu, sie macht es lediglich wahrscheinlich, daß er dem Umkreis Bachs angehört. Weiteren Aufschluß kann nur eine stilkritische Prüfung der Werke bringen.

### Das Adagio G-Dur

Die Bearbeitung unterscheidet sich von der Violinfassung in auffälliger Weise durch ihren Grundrhythmus. In der Violinfassung herrschen ruhige 4tel vor, die spürbar den metrischen Verhältnissen des  $\frac{3}{4}$ -Taktes unterworfen sind. Sie erhalten durch die Punktierung Fluß und zugleich etwas vom gespreizten Charakter einer Einleitung zu einer Overtüre im französischen Stil.<sup>31</sup>

In der Klavierbearbeitung wird der einheitliche Charakter des Satzes gestört. An seinem Anfang tritt zu den punktierten Hauptstimmen eine Begleitung in widerschlagenden 8teln. Dadurch entsteht eine Unruhe, die nur durch langsames Tempo zu mäßigen ist. Die Taktschwerpunkte verlieren dabei an Gewicht, die einzelnen 4tel werden selbständig. Im Laufe des Satzes erscheint dazu in der Bearbeitung ein zweiter Grundrhythmus, der dann von T. 20 an<sup>32</sup> bis zum Schluß vorherrscht: durchgehende 16tel, zumeist in der Baßstimme. Diese Bewegungsform nimmt der Punktierung ihre rhythmische Kraft, zugleich mindert auch sie die Bestimmtheit des  $\frac{3}{4}$ -Taktes. Auch wenn die Taktschwerpunkte durch die tiefen Baßnoten hervorgehoben werden, herrscht doch gegenüber dem gemessenen, eher strengen Charakter der Violinfassung in der Bearbeitung eine weich fließende Bewegung vor. Sie erfordert ein schnelleres Tempo als der am Anfang angeschlagene Grundrhythmus. Besonders in T. 15 bis 19, wo beide Bewegungsformen einander taktweise ablösen, entsteht eine fühlbare Diskrepanz. Die Bearbeitung erscheint trotz der Geschlossenheit im Aufbau und der Einheitlichkeit des Materials unausgewogen.

<sup>30</sup> Müthel kam 1750 nach Leipzig, um sich bei Bach „in seinem Metier zu perfectioniren“. Nach Bachs Tod hielt er sich einige Zeit bei Altnickol in Naumburg auf. Vgl. Dok II, Nr. 602 und 603, sowie Dok III, Nr. 640 und 777.

<sup>31</sup> Das Adagio endet auf der Dominante. Zusammen mit der in der Sonate nachfolgenden Fuge läßt es sich als eine – allerdings überdimensionale – französische Overtüre auffassen.

<sup>32</sup> In der Klavierbearbeitung fehlt T. 17 der Violinfassung. Um die beiden Fassungen besser miteinander vergleichen zu können, zählen wir in der Bearbeitung den auf T. 16 folgenden Takt als T. 18. Die Auslassung wird unten erörtert.

Die Änderung des Grundrhythmus in der Klavierfassung wirkt sich darüber hinaus auf die Gestaltung der Kadenzen und des Schlusses aus. An die Schlußkadenz in der Grundtonart schließt ein zweitaktiger Abschnitt an (T. 45/46). In der Violinfassung hebt er sich von dem Vorgehenden durch Einstimmigkeit gegenüber dem durchweg akkordischen Satz sowie durch 8tel- bzw. 16tel-Rhythmus gegenüber der Punktierung ab. Die episodischen 8tel in T. 5, 7 und 9 sind nicht vergleichbar wegen der durch die Akkorde und die Artikulation betonten Schwerpunkte auf den Zählzeiten. Die Schlußphrase pendelt schwerelos aus, wird dabei aber durch die Hemiole zusammengehalten. In der Bearbeitung sind die Schlußakte nicht von dem Vorgehenden abgesetzt. Die 8tel in T. 45 sind in 16tel aufgelöst und führen somit den in der Kadenz nur geringfügig aufgehaltenen Fluß fort bis in den Schlußakkord hinein. Auch der Kontrast in der Setzweise entfällt, da die einstimmige Linie in einem zwei- und mehrstimmigen Satz aufgeteilt ist. Dabei geht die hemiolische Gliederung verloren. Der Bearbeitung fehlt somit die Schlußpointe; ein Ersatz dafür ist nicht zu erkennen. Offensichtlich hat der Bearbeiter den Sinn der Schlußwirkung nicht erfaßt.

Die Kadenzen wirken in der Violinfassung als Zäsuren im musikalischen Ablauf, da sie nicht dem gleichmäßigen Grundrhythmus des Satzes unterworfen sind. Sie erscheinen als freie, improvisatorische Elemente innerhalb eines zwingenden Aufbaus. In der Klavierbearbeitung werden die Zäsuren zumeist von der durchlaufenden Bewegung überspielt. Auch die dreimalige Stauung T. 40 ff. wird durch ein Wechselnotenmotiv in 16teln ihrer rhythmischen Kraft beraubt. Sie bleibt infolgedessen auf die harmonische Wirkung beschränkt. Der Fortfall der Kadenz Einschnitte wird in der Bearbeitung durch chromatische Linien in der Baßstimme ausgeglichen (T. 14, 33, 37, 44). Diese chromatischen Partikel mit ihren starken Dissonanzen (Übergang T. 33/34 und T. 43/44) verlangen danach, durch ein Ritardando hervorgehoben zu werden. Ein Beispiel aus dem g-Moll-Präludium für Orgel BWV 542, in dem teilweise das gleiche Material wie in der Bearbeitung verwendet wird, macht den Unterschied in der Kompositionsweise deutlich. Im drittletzten Takt münden 32tel-Passagen in den Akkord der 6. Stufe als Trugschluß. Von diesem Akkord aus leitet Bach in den doppeldominantischen verminderten Septakkord, der aber, von dem Wechselnotenmotiv (s. o.) umspielt, ungefestigt bleibt; er changiert gleichsam. Aus diesem Klang löst sich eine einstimmige chromatische Baßlinie in 16teln, die sein wesentliches Element, den Tritonus g/cis, nachzeichnet und damit auf den Dominantton d führt. Der Satz schließt mit den Akkorden von Dominante und Tonika. Obwohl dieser Schluß locker gefügt ist, wirkt er doch zwingend, da jedes Element seine klare Funktion in einem sinnvollen Ablauf hat. In der Bearbeitung des G-Dur-Adagio mit ihrer vorherrschenden 16tel-Bewegung vermissen wir eine solche logische Gliederung, die Konturen sind verwischt.

Das mangelnde Verständnis des Bearbeiters für die Rhythmik und Architektonik der Originalfassung zeigt sich ähnlich in dem mit T. 15 beginnenden Mittelteil der Klavierfassung. Die von T. 20 an durchlaufende Baßstimme in

16teln wirkt insofern unselbständig, als ihre motivische Struktur fortwährend variiert wird und deshalb nicht die Gliederung der Oberstimmen zu unterstützen vermag; auch läßt ihre Spielbarkeit zu wünschen übrig. Sie scheint einzig unter dem Gesichtspunkt konzipiert, die in der Violinfassung enthaltene Harmonik auszumalen und kraft ihrer Motorik zu verbinden. Wir kennen in den Klavierwerken aus J. S. Bachs reifer Schaffenszeit keinen vergleichbaren Fall einer derartig unbedeutenden, lediglich mitlaufenden Baßstimme. Bemerkenswert ist außerdem, daß in der Bearbeitung der T. 17 des Originals fehlt. Hierin scheint uns kein Versehen des Bearbeiters oder gar des Kopisten zu liegen, denn die Symmetrien zwischen T. 15/16 und 18/19 sowie zwischen T. 20 und 21 und zwischen T. 22 und 23 zeugen von einer bewußten Gestaltung, deren Gleichgewicht von T. 17 gestört würde. Allerdings wird die Originalfassung hierdurch umgestaltet.

In der Violinfassung führt die Entwicklung des Anfangsmotivs in T. 15 und 16 zu einer ansteigenden Sequenz mit zweitaktigen Sequenzgliedern (T. 17/18, 19/20, 21/22), die zwar nicht genau übereinstimmen, die sequentielle Fortschreitung jedoch in der Oberstimme deutlich erkennen lassen. Bereits in T. 20 kündigt die Umkehrung des punktierten Motivs die Tendenz zum Wechsel der Bewegungsrichtung an. Die fallende Bewegung setzt sich jedoch erst in T. 23 durch, wobei dieser Takt den vorangehenden sequenziert. Nach einem Neuansatz wird die Spannung mit zwei zweitaktigen Sequenzgliedern (T. 24/25 und 26/27) abgebaut. Diese sind aus dem letzten Sequenzglied der aufsteigenden Sequenz (T. 21/22) abgeleitet, wie die Aufeinanderfolge von Ein- und Zweistimmigkeit des punktierten Motivs beweist.

In der Klavierbearbeitung ist der Abschnitt grundlegend umgewandelt. Hier werden die ersten beiden Takte (15/16) durch die unterschiedliche Begleitung in Kontrast zueinander gesetzt. Ihnen folgen als Sequenz die ebenso kontrastierenden Takte 18 und 19; T. 17 fällt fort. Die ersten vier Takte werden außer vom rhythmischen Kontrast von der harmonischen Fortschreitung getragen, die von D-Dur nach G-Dur moduliert. Nachdem dieses Modulationsziel erreicht ist, wird die Entwicklung nur noch von zwei Elementen bestimmt: von der – gegenüber der Violinfassung stellenweise bereicherten – Harmonik und der Motorik der in 16teln durchlaufenden Baßstimme. Auf diese Passage trifft Spittas Beschreibung (I, S. 689) des Adagio in besonderem Maße zu, wenn er von „einem jener Praeludien“ spricht, „in denen unter einem durchgehenden, einförmigen Rhythmus die Harmonien sacht wie Nebelbilder in einander überfließen, aus deren Zauberhülle eine langgezogene, sehnsuchtsvolle Melodie hervortönt. Alles, was dem Menschenherzen fehlt und was die Zunge vergeblich zu stammeln sucht, wird hier von wunderthätiger Hand auf ein Mal entschleiert, und doch bleibt es so fern, so unerreichbar weit!“

Was Spitta an dem Werk so sehr bezauberte – er hielt es in der Klavierfassung für „eines der wunderbarsten Stücke, die der Bachsche Genius hervorgebracht hat“ –, erscheint uns jedoch gerade als Zeichen dafür, daß die Gestaltungskraft des Bearbeiters sich von der J. S. Bachs wesentlich unterschied. Während die Bearbeitung, um noch einmal mit Spitta zu sprechen, durch „je-

nes leise Fortwallen im langsamen Wechsel der Harmonien“ bestrickt, fehlt ihr die Bach eigene rhythmische Kraft und die motivisch geformte Architektur der Originalfassung. So wird der Höhepunkt der Entwicklung (T. 22) ebenso verschleiert wie der Neuanfang für die abwärtsführende Bewegung in T. 24, obwohl die Stimmen der Violinfassung unverändert in die Klavierbearbeitung übernommen werden. Beide Erscheinungen sind hier in einen einheitlichen Ablauf, den fortwallenden Strom der Harmonien eingebettet. Sie werden auch nicht durch die Baßstimme hervorgehoben. Diese unterstreicht lediglich Beziehungen zwischen einzelnen Takten (z. B. zwischen T. 20 und 21 und zwischen T. 23 und 24) – und das nur in geringem Maße, denn der taktweise immer gleiche Grundzug der Baßstimme bei jeweils unterschiedlicher Ausgestaltung schafft keine prägnante Gliederung.

Die Vorliebe des Bearbeiters für harmonische Wirkungen zeigt sich sogleich in den ersten vier Takten des Satzes. In der Violinfassung wird taktweise das punktierte Motiv von der Einstimmigkeit in die Vierstimmigkeit geführt. Zugleich wird ausgehend vom Grundton c über die Sekunde c/d die erste Kadenz Dominante/Tonika angestrebt. Indem die Tonika jedoch nicht rein erscheint, sondern mit der Obersekunde statt des Grundtons und mit der kleinen Septime, wird eine harmonische Spannung erzeugt, die weiterdrängt. Dieser entwickelnden, strebigen Exposition des Originals steht eine harmonisch flächige, reihende in der Bearbeitung gegenüber. Sie führt bereits im ersten Takt zum vollen Tonikaklang. Ihm wird im zweiten Takt über dem Orgelpunkt 1G der dominantische verminderte Septakkord gegenübergestellt. Der dritte Takt bringt dieselbe Harmonie um eine Oktave nach oben versetzt. Der vierte stimmt harmonisch wieder mit der Vorlage überein. Der Exposition liegt somit eine spiegelbildliche Symmetrie zugrunde: Tonika/Dominante und Dominante/Tonika, wobei der zweite Teil durch die unterschiedliche Lage klanglich kontrastiert. Dadurch, daß der vierte Takt nicht die Erwartung auf die Tonika einlöst und der Baß den Orgelpunkt verläßt, öffnet sich die Exposition dem Satz.

Diese Unterschiede werden in ähnlicher Weise deutlich aus der Umdeutung von T. 9–11 in der Bearbeitung. In der Violinfassung unterstreicht die bewegliche Mittelstimme in T. 9 den Charakter des Akkordes als verminderten Septakkord. Er wird im folgenden Takt zunächst trugschlußartig in den einen Halbton höher gelegenen verminderten Septakkord geführt und darauf in einem erneuten Ansatz abwärts in den Quartsextakkord von g-Moll, der sich als Vorhalts-Quartsextakkord in die Dominante auflöst. Die Takte 10/11 sind somit hemiolisch gegliedert. In der Klavierbearbeitung hingegen ist schon der Akkord in T. 9 als Dominantseptnonakkord von h-Moll festgelegt. Bei seiner Auflösung im nächsten Takt wird zuerst der entsprechende Dominantseptakkord als Vorhalt über den Tonikagrundton H gesetzt, worauf trugschlußartig der verminderte Septakkord über H folgt. Von diesem Akkord aus leitet in einer Rückung um einen Halbton abwärts der verminderte Septakkord über B in den Quartsextakkord von d-Moll. Damit ist ein harmonisches Schema erfüllt, das in der Harmonik des Originals zwar enthalten, jedoch

nicht in dieser Bestimmtheit formuliert ist. In der Violinfassung spielen bei dieser harmonischen Fortschreitung die Strebekräfte der einzelnen Stimmen eine wichtige Rolle. In der Klavierfassung entfallen sie. Zudem werden hier die Harmonien in ihrer tonalen Bestimmtheit gefestigt, und gerade deshalb verliert die harmonische Entwicklung ihre Konsequenz. Das wird in T. 10 bei dem Übergang vom zweiten zum dritten Akkord deutlich, der in der Bearbeitung als Halbtonrückung zwar von klanglichem Reiz ist, aber ohne zwingende Logik bleibt. Bezeichnenderweise fehlt auch die Hemiole in T. 10/11. Im Original nämlich stellt sie eine rhythmische Klammer für die Modulation und zugleich eine wuchtige Zusammenfassung, hinführend auf die Kadenz dar; in der Bearbeitung mit ihrer Reihung harmonischer Flächen wäre sie beziehungslos.

Zum Schluß sei noch auf ein ähnlich bezeichnendes Detail hingewiesen. In T. 6 der Violinfassung zeigt die Wechselnote  $h'$  in der punktierten Mittelstimme den Durchgangscharakter des d-Moll-Akkordes an. Die Bearbeitung fügt statt dieses Tons das Sekundintervall  $f'/gis'$  ein, das in seiner dominantischen Wirkung den a-Moll-Akkord festigt. Erst auf dem dritten 4tel des Taktes setzt der Bearbeiter entsprechend dem Original die Wechselnote  $fis'$ , die nun in diesem Zusammenhang ohne weiterführende Kraft ist. Diese Variante ist nicht allein deshalb bemerkenswert, weil sie offenkundig mangelhaft ist, sondern auch, weil sie die Unselbständigkeit des Bearbeiters erweist. Er übernimmt die originale Lesart, obwohl sie infolge seines Eingriffes ihren Sinn verloren hat, anstatt eine eigene Lösung zu bieten, die dem neuen musikalischen Verlauf angemessen wäre.

### Die Sonate in d-Moll

In seinen obengenannten Untersuchungen kennzeichnet Siegele die beiden Bearbeitungen in der Weise, daß die Persönlichkeit des Bearbeiters im G-Dur-Adagio deutliche Spuren hinterlassen habe, während die Bearbeitung im Falle der d-Moll-Sonate über das Schulmäßige größtenteils nicht hinausgehe. Zugleich weist er aber auch auf die Beziehung zwischen den beiden Werken hin und führt die gemeinsame Überlieferung sowie die chromatischen Zutaten im ersten und zweiten Satz der Sonate wie im Adagio an. Wie Siegele erscheint uns die gemeinsame Überlieferung als ein wichtiger Gesichtspunkt für die Echtheitsfrage. Die Tatsache, daß Sonate und Adagio in derselben Handschrift, auf derselben Papierlage, vom selben Schreiber fortlaufend niedergeschrieben sind, ohne daß die Schriftzüge sich verändern, läßt darauf schließen, daß Altnickol beide Werke zusammen vorgelegen haben. Es liegt deshalb nahe, daß sie beide vom selben Bearbeiter stammen.<sup>33</sup>

Siegele hat mit dem Hinweis auf die Chromatik zugleich auch einen stilistischen Anhaltspunkt genannt, der beide Bearbeitungen verbindet. In der Tat

<sup>33</sup> Müthel scheint gleichfalls die vier Sätze der Sonate und das einzelne Adagio für zusammengehörig gehalten zu haben, wie aus seinem Titel „*Sonata per il Cembalo*“ hervorgeht.

entspricht die chromatische Passage vor dem Schluß des einleitenden Adagio der d-Moll-Sonate mit ihrer Hervorhebung der Schlußkadenz unseren Beobachtungen im G-Dur-Adagio. Seltsamerweise hat Altnickols Abschrift im vorletzten Takt vor der zweiten Note der 64tel-Gruppe ein Auflöseseichen, d. h. g'. Ein Schreibversehen dürfte ausgeschlossen sein. Offenbar bestätigt diese Lesart die Unselbständigkeit des Bearbeiters. Er möchte die Linienführung d"/dis" des Originals nachzeichnen, obwohl bereits innerhalb der aufsteigenden chromatischen Passage der Leitton gis' (entspricht dis") erreicht wurde. Zugleich beweist diese Lesart, daß die Bearbeitung mit erheblicher Agogik bei der Interpretation rechnet. Die chromatischen Partikel in T. 30 und 32 der Fuge haben in ihrem episodischen Auftreten allerdings eine andere Bedeutung. Man mag jedoch darin, daß sie wenig geschickt eingefügt sind und insofern bemüht wirken, etwas Vergleichbares zu der Gewalttätigkeit erblicken, mit der im G-Dur-Adagio und in der genannten Stelle im d-Moll-Adagio die chromatischen Linien Stauungen vor den Kadenz herbeiführen. Daß das Motiv des Themenkopfes aus dem Original in die Bearbeitung übernommen wird, obwohl es nur mühsam zu der chromatischen Stimme passen will, ist wiederum ein Zeichen für die Unfreiheit des Bearbeiters gegenüber seiner Vorlage.

Über den von Siegele genannten Hinweis hinaus lassen sich im Stil der d-Moll-Sonate weitere Übereinstimmungen mit dem G-Dur-Adagio feststellen. Allerdings sind in dem mehr schulmäßigen Arrangement der Sonate persönliche Eigenheiten des Bearbeiters weniger ausgeprägt als im Adagio. Trotzdem darf man sie nicht als bedeutungslos ansehen, denn nur aus ihnen lassen sich Schlüsse auf die Person des Bearbeiters ziehen. Die Tatsache der Schulmäßigkeit nämlich, die in der Literatur gern benutzt wird, um Bach eine Bearbeitung abzusprechen, ist als Argument für die Echtheitskritik bedeutungslos. Sonst müßte man ihm z. B. auch die mit Sicherheit authentische Lautenbearbeitung der E-Dur-Violinpartita BWV 1006a (ediert in NBA V/10) wegen ihrer Schulmäßigkeit absprechen.

Die stärksten Eingriffe hat bei der Klavierübertragung der a-Moll-Violinsonate die Fuge erfahren. Hier sind gelegentlich in der Unterstimme bewegte 16tel-Passagen zugefügt, die den Satz bereichern und die Gliederung unterstützen (z. B. gleich T. 9–12). Andererseits finden sich aber auch Füllstimmen, die in ihrer geringen motivischen Konzentration die Absicht verraten, lediglich eine durchlaufende Bewegung zu gewährleisten. Derartige unselbständige Stimmen gibt es in T. 127–131 und 175–177 sowie mehr floskelhaft in T. 14 (Unterstimme), T. 79/80, T. 99 (Mittelstimme), T. 247/248 und T. 275.

Aber auch dort, wo die in der Klavierbearbeitung zugesetzten kontrapunktierenden Stimmen motivisch gebunden sind, wirken sie oft nur füllend. So erhalten die Takte 137–145 in der Violinfassung ihren Reiz durch das Wechselspiel des Themas in Originalgestalt und Umkehrung sowie in unterschiedlicher Lage und Tonart. Dieses Spiel bezieht seine Gliederung aus der rhythmischen Prägnanz des Themas. Sie wird in der Bearbeitung jedoch durch die fortlaufende 16tel-Bewegung gemindert. Zugleich wirkt der Ablauf einheit-

licher als in der wechsellvollen Violinfassung, einerseits wegen der zugefügten Stimmen, die den Blick von dem Thema in seinen verschiedenen Gestalten ablenken, andererseits auch wegen der motivisch gleichartigen Ansätze T. 137, 139 und 141. Infolgedessen dominiert in der Bearbeitung die stetige 16tel-Bewegung und die harmonische Fortschreitung über die Verarbeitung des Themas.

Eine vergleichbare durchlaufende 16tel-Bewegung haben auch die Takte 33 bis 41. Der Bearbeiter hat hier die rhythmischen Zäsuren nach dem ersten 8tel der Figurationen des Originals mit 16tel-Noten ausgefüllt und die Doppelgriffe der Violine ab T. 38 in Schüttelfiguren umgeschrieben. Zugleich hat er in auffälliger Weise die Harmonik verändert. Im Original führen die fallenden Sequenzen nach d-Moll (T. 36) und schließlich zu dem B-Dur-Sextakkord (T. 37). Dieser ist als Neapolitanischer Sextakkord Ausgangspunkt für eine stark gespannte Harmoniefolge (T. 38), die den Dominantakkord von a-Moll (T. 39, mit Quartvorhalt vor der Terz) anstrebt. Mit dem Vollzug der a-Moll-Kadenz setzt das Thema ein und beschließt den ersten, das Fugenthema verarbeitenden Abschnitt der Fuge. In der Klavierfassung ist der verminderte Dreiklang in T. 38 des Originals zum Dominantseptakkord erweitert und damit in seiner Funktion festgelegt, ein Eingriff, der dem in T. 9 des G-Dur-Adagio vergleichbar ist. Ebenso wie dort wird hier infolgedessen die Konsequenz der harmonischen Fortschreitung gemindert und die Architektur des Werkes beeinträchtigt.

Denn die Festlegung auf den Dominantseptakkord am Anfang von T. 38 verbietet dem Bearbeiter den Schritt zu dem verminderten Akkord gis/d/f, sie verlangt vielmehr eine Auflösung in den Tonika-Sextakkord. Damit verliert aber die d-Moll-Kadenz T. 39/40 an Gewicht; sie bestätigt nur noch den Kadenz-Schritt von T. 38. Der harmonische Ablauf büßt an Spannung ein, denn die Modulation nach d-Moll ist bereits zu Beginn von T. 38 mit dem Eintritt des Dominantseptakkordes vollzogen. Diese Verschiebung des harmonischen Gewichts bewirkt, daß der Themeneinsatz in T. 39 der Bearbeitung seine formale Bedeutung verliert. Er wirkt nicht als zusammenfassender Zugriff, sondern fügt sich in den Ablauf ein.

Einen weiteren, geringeren Eingriff des Bearbeiters in die Harmonik des Originals können wir in T. 40<sup>b</sup> beobachten: statt des subdominantisches Durchgangsakkordes der Violine hat das Klavier einen zwischendominantischen verminderten Septakkord. Ähnliche Abweichungen finden sich auch in T. 60, oberes System, drittes 8tel, T. 105<sup>b</sup>, T. 263, Baßstimme. Wir sehen hier ebenso wie im G-Dur-Adagio die Tendenz, Durchgangsakkorde in dominantische Klänge umzuwandeln. Dabei wird aber nicht die Spannung verstärkt, vielmehr verliert mit der Betonung der einzelnen Stufe die Harmoniefolge ihren Zusammenhalt und damit ihre Strebigkeit.

Weitere Eigenheiten läßt die Klavierbearbeitung in den Zwischenspielen erkennen, die vom Rhythmus des Themenkopfes und einer chromatischen Gegenstimme bestimmt sind (T. 18–30, 73–81, 149–157, 232–248). Zu den meist zwei Stimmen der Violinfassung (im dritten Zwischenspiel sind es drei) wer-

den weitere Stimmen zugefügt. An ihnen fällt bereits die rhythmische Gestalt auf, besonders in den ersten beiden Zwischenspielen. Während der Themenrhythmus in der Violinfassung fortwährend neu ansetzt und dadurch weiterführt, bewirkt der anapästische Rhythmus auf der zweiten Takthälfte ein Innehalten vor dem folgenden Taktschwerpunkt. Dieser gestauten Rhythmik entspricht eine komplizierte Harmonik. In der zweistimmigen Violinfassung kann die Terz auf dem jeweiligen Taktschwerpunkt im allgemeinen als untere Terz des Zielakkordes aufgefaßt werden; dagegen ist sie in der Klavierbearbeitung im ersten und vierten Zwischenspiel so ergänzt, daß sie die obere Terz darstellt. Diese harmonische Ausdeutung ist der zweistimmigen Vorlage offenkundig unangemessen. Es entstehen Leitöne und chromatische Wechselnoten, die als Querstände die harmonischen Beziehungen verunklaren, sowie befremdende (z. B. T. 19 und 27) und unausgeprägte (z. B. T. 21/22 und 239/240) Modulationsschritte. Während die Zwischenspiele im Original in ihrer klaren Gliederung die Themenpartien verbinden, wirken sie in der Klavierbearbeitung eher versponnen und sperrig; der Spannungsbogen von einer Themendurchführung zur nächsten ist zerstört.

Möglicherweise ist der Bearbeiter bei seiner Harmonisierung dem Vorbild der Originalfassung gefolgt, die in dem einzigen dreistimmigen Zwischenspiel dieser Art (T. 149–157) entsprechend harmonisiert ist. Allerdings hat er gerade hier die Vorlage geändert (T. 153–157): er fügte eine flüssige Baßstimme hinzu, die ein abweichendes Harmonieschema zur Folge hat; dieser Eingriff zerstört die anschließende Phrase. Während im Original der Trugschluß in T. 157 eine Spannung erzeugt, die die folgenden Takte trägt, ist in der Bearbeitung mit der d-Moll-Kadenz ein Schwerpunkt gesetzt, der nicht mehr vorausweist. Deshalb sind die Leittonschärfungen in T. 158 und 160 geradezu notwendig: sie füllen den harmonischen Ablauf nachträglich mit Spannung, die ihm zu Beginn entzogen worden war.

Umgestaltet ist schließlich auch der Schluß der Fuge (von T. 273 an). Der Klaviersatz ist gegenüber der Violinfassung verdünnt; infolgedessen wird die Gewalt der 4tel-Schläge gemindert. Unter diesen machtvollen Akkordschlägen, die die metrischen Schwerpunkte zunehmend gewichtiger und lastender werden lassen, und im Wechsel der Tonika bzw. Subdominante mit ihrer jeweiligen Dominante baut sich aber im Original die Schlußspannung auf. Bevor die Bewegung ganz zum Stillstand kommt, lösen 32tel-Passagen das Metrum nahezu auf; der Ablauf wird unversehens improvisatorisch gelockert. Die Schlußakkorde, die zugleich wieder zu einer festen Ordnung zurückführen, wirken hiernach vom musikalischen Verlauf der Fuge abgesetzt, als ein von außen herangetragenenes Element, das den Abschluß bekräftigt. Demgegenüber ist die Anlage des Schlusses in der Klavierbearbeitung von dem Prinzip der gesteigerten Bewegung bestimmt. Die thematische 8tel-Melodik ist in 16tel-Figurationen umgewandelt, wobei es nicht ohne Gewaltsamkeiten abgeht: der Schritt zur Subdominante T. 273 ist undeutlich, und die Schüttelfigur T. 277 verunstaltet die latent zweistimmige Linie. Die fließende Bewegung wird durch die Rouladen in T. 280 und 282 sowie durch die auftaktigen 8tel



im Baß von T. 285 bis hin zu der 32tel-Passage gesteigert und schließlich in den Schlußakkorden aufgefangen.

### B e s e t z u n g

Die beiden Übertragungen sind in eine bemerkenswert tiefe Lage gesetzt. In der d-Moll-Sonate wird zweimal das 1B (in der Fuge) und einmal das a" (im Schlußsatz) verlangt, im übrigen wird der Raum von C bis g" beansprucht. Im G-Dur-Adagio erstreckt sich der Tonraum von g" bis hinunter zu 1G mit allen chromatischen Tönen unterhalb von C. Dabei ist weniger die Ausnutzung bis zum 1G hin ungewöhnlich; J. S. Bach verlangt diesen Raum in vielen Klavierwerken seiner Leipziger Zeit, z. B. in den Partiten und in den Goldbergvariationen. Auffällig ist vielmehr die Beschränkung in der Höhe und die tiefe Durchschnittslage. Eine zwingende Notwendigkeit für eine solche Transposition fehlt: Bach jedenfalls hat bei seinen Übertragungen der Violinkonzerte auf das Klavier die Tonart im allgemeinen um einen Ton herabgesetzt und zu hoch liegende Stellen geknickt. Außerdem wird in unseren Bearbeitungen nicht einmal der Tonraum bis d''' ausgenutzt. Womöglich beabsichtigte der Bearbeiter, die ganze C-Dur-Violinsonate zu übertragen; dann hätte er ohne Knickungen mit d''' als höchstem Ton rechnen müssen entsprechend dem g''' der Violinfassung in T. 263 der Fuge. Eine solche Erklärung bleibt jedoch unzureichend, weil sie sich nicht auf die Transposition der a-Moll-Violinsonate anwenden läßt.

Angenommen, die Bearbeitungen sind – entgegen Müthels Vermerk – nicht für das Cembalo geschrieben, so gilt es, ein anderes Instrument zu benennen, auf dem sie angemessen darzubieten sind. Die Laute kommt wegen ihres geringen Umfanges in der Höhe und wegen ihrer Schwerfälligkeit, die die vielen mehrstimmigen Passagen nur mit Mühe auszuführen erlaubt, nicht in Frage. Eher läßt sich an das Lautenklavier denken; J. S. Bachs Interesse für derartige Instrumente ist bezeugt.<sup>34</sup> Ihr Umfang erstreckte sich jedoch, soweit Daten bekannt sind, in der Höhe mindestens bis c''', falls in der Tiefe C unterschritten wurde. Ein Umfang von 1G bis a", wie er in der Bearbeitung verlangt wird, ist demnach für ein Lautenklavier ungewöhnlich. Wir können uns deshalb die Herabsetzung in den Übertragungen nur aus der Absicht erklären, um des Klanges willen die tiefe Lage eines Klavierinstruments auszunutzen.

### Z u s a m m e n f a s s u n g

Die stilistischen Übereinstimmungen zwischen den beiden Übertragungen erweisen, was bereits durch die gemeinsame Überlieferung nahegelegt wird: die Sonate BWV 964 und das Adagio BWV 968 sind Bearbeitungen desselben Musikers. Seine Kompositionsweise unterscheidet sich deutlich von derjenigen J. S. Bachs. Bachs kraftvolle, differenzierte Rhythmik wird durch hinzu-

<sup>34</sup> Vgl. hierzu Th. Kohlhase im Krit. Bericht zu NBA V/10, in der Einleitung zu den Lautenwerken.

gefügte, nicht selten unselbständige Stimmen in eine gleichförmige, weich fließende Bewegung umgewandelt. Die Gliederung des Originals durch Zäsuren sowie seine Architektur, die aus der motivischen Arbeit erwächst, treten auf diese Weise in den Hintergrund. Die formalen Konturen werden verwischt. Statt dessen gewinnt innerhalb des musikalischen Verlaufs die Harmonik an Bedeutung. An ihren Wirkungen ist dem Bearbeiter offenbar besonders gelegen; so haben ihn vor allem die kühnen Harmonien des Adagio aus der C-Dur-Violinsonate angeregt. Indem er hier in einigen Fällen Klänge füllt und chromatische Melodik hinzusetzt, gibt er dem Satz einen bedeutenden eigenen Wert. Dabei ändern sich die harmonischen Strebewirkungen des Originals nicht selten in flächenhafte Reihungseffekte. Ähnlich wirken auch zwischendominantische Schärfungen, die die einzelnen Stufen hervorheben und ihre Tonalität festigen, aber die Strebigkeit mindern. In Einzelfällen beeinträchtigen derartige Eingriffe das Gleichgewicht der kompositorischen Mittel, ohne daß der Bearbeiter den Mangel auszugleichen versteht. Darüber hinaus zeigen die Schlüsse der d-Moll-Fuge und des G-Dur-Adagio, daß ihm der Sinn für Bachs kunstvolle Art fehlt, einen Schluß gegen den vorhergehenden Satz abzuheben. Er läßt die Bewegung ungebrochen, zum Teil noch gesteigert in die Schlußkadenz hineinfließen. Schließlich ist auch die erhebliche Herabtransposition und die daraus resultierende tiefe Durchschnittslage der beiden Stücke außergewöhnlich. Die Bearbeitungen der a-Moll-Violinsonate und des C-Dur-Adagio stammen demnach sicherlich nicht von J. S. Bach.

#### Zuschreibung an Wilhelm Friedemann Bach

Hermann Keller beschreibt den eigenen, von der Violinfassung abweichenden Charakter des G-Dur-Adagio zutreffend folgendermaßen: „So wird die unberührte Reinheit des Violinpräludiums in dieser ‚Meditation‘ getrübt, der Leidenszug, der im Original erst in den letzten Takten deutlicher hervortritt, wird von Anfang an betont und fast gewaltsam verstärkt“ (*Die Klavierwerke Bachs*, S. 107). Keller liefert damit – allerdings ungewollt, denn er hält die Übertragungen für echt – einen Hinweis darauf, daß der Bearbeiter, der sich so rückhaltlos auszudrücken sucht, in der auf J. S. Bach folgenden Generation zu suchen ist, d. h. angesichts der Überlieferung durch Altnickol wahrscheinlich im Kreise seiner Söhne und Schüler. Stilistische Anhaltspunkte legen nahe, daß Wilhelm Friedemann der Bearbeiter ist. Wir können in den stilistischen Fragen allerdings kaum mehr als Hinweise geben, da es an entsprechenden Vorarbeiten fehlt. Die Autorschaft vieler unter Friedemanns Namen überlieferter Werke ist fraglich, von ihrer Datierung ganz zu schweigen. Für eingehende Untersuchungen seines Kompositionsstils fehlt deshalb die Grundlage. Von den Kompositionen selbst der bedeutenden Bach-Schüler sind lediglich einzelne in Ausgaben greifbar, so daß ihr Schaffen nur schwer zu überblicken ist und personalstilistische Abgrenzungen kaum mit hinreichender Sicherheit getroffen werden können.

Um die charakteristischen Stilmerkmale der Bearbeitungen darzulegen, haben

wir bisher gerade ihre Mängel gegenüber den Originalwerken hervorheben müssen. Damit sollte aber keineswegs ihre Qualität verdeckt werden, die in der Literatur seit Spitta verschiedentlich gerühmt worden ist und die ja auch die Autoren so beeindruckt hat, daß sie die von Bachs Kompositionsweise abweichenden Züge nicht bemerkt haben. Der bedeutende Wert der d-Moll-Sonate und des G-Dur-Adagio, der vorzüglich in der kontrapunktischen Ausgestaltung der d-Moll-Fuge und in der melodisch-harmonischen des G-Dur-Adagio liegt, erlaubt es nicht, den Kreis unter Bachs Schülern weit zu ziehen. Unter diesen kommen Müthel und Kittel schon wegen der Überlieferung nicht in Frage. Christoph Nichelmann ist wegen der Fugendarbeit wenig wahrscheinlich, Kirnberger wegen der harmonischen Kühnheiten. Bei Johann Gottlieb Goldberg erkennen wir eine beachtliche Kunst in der fortspinnungshaften Themenverarbeitung<sup>35</sup> und bei Johann Ludwig Krebs die architektonische Bauweise, Fugen durch regelmäßige Sequenzen klar zu gliedern, was gelegentlich auch zu schematischen Bildungen führt.<sup>36</sup> Diese beiden Kompositionsweisen liegen aber unserem Bearbeiter offenkundig fern.

Unter Bachs Söhnen kommt wegen des tiefen Ausdrucks neben Wilhelm Friedemann am ehesten Philipp Emanuel als Autor der Bearbeitungen in Betracht. Er scheint jedoch in seinen Kompositionen schon frühzeitig einen eigenen Weg beschritten zu haben, während sich Friedemann mehr an das Vorbild des Vaters hielt. Die Werke aus beider Jugendzeit sind zu spärlich überliefert und dabei nicht genau genug zu datieren, um sichere Schlüsse zu erlauben, aber die Kompositionen Friedemanns in dem für ihn angelegten Klavierbüchlein (Nr. 26–28, vgl. NBA V/5, Krit. Bericht S. 64ff.) und die Emanuels in dem Klavierbüchlein für Anna Magdalena von 1725 (Nr. 16–19 und 27, vgl. NBA V/4, Krit. Bericht S. 70ff.) unterscheiden sich in der angedeuteten Weise von einander. Aufschlußreich ist auch in unserem Zusammenhang, daß Emanuel in seiner Cembalo-Übertragung von Sebastians – verschollenem – d-Moll-Violinkonzert, die etwa zwischen 1732 und 1734 entstanden ist, bei den notwendigen Eingriffen, den Oktavversetzungen und Umbrüchen sichtlich ungeschickt verfährt.<sup>37</sup> In unseren Bearbeitungen sind aber derartige Mängel nicht zu beobachten. Nach Emanuels Fortgang aus dem Leipziger Elternhaus im Herbst 1734 dürfte er angesichts seines reichhaltigen eigenen Schaffens kaum noch eine Sonate seines Vaters für Klavier arrangiert haben. Seine späteren Bearbeitungen von Vokalwerken Sebastians stehen in anderem Zusammenhang.

Das Interesse des Bearbeiters an der Fugenkomposition, das sich aus den reichhaltigen Zusätzen zur a-Moll-Violinfuge ablesen läßt, spricht hingegen

<sup>35</sup> Nicht umsonst galt seine C-Dur-Triosonate lange Zeit als Werk J. S. Bachs (BWV 1037); vgl. dazu A. Dürr in BJ 1953.

<sup>36</sup> Vgl. etwa die drei Fugen in: *Le Trésor des Pianistes IX*, hrsg. von A. Farrenc.

<sup>37</sup> Die Übertragung ist überliefert in St 350. Sebastian hat dann später dasselbe Konzert unabhängig davon noch einmal für Cembalo bearbeitet (BWV 1052); s. Krit. Bericht zu NBA VII/7, S. 36ff.

viel eher für Wilhelm Friedemann; denn zumindest unter den Bach-Söhnen hat er dem Vater in dieser Hinsicht am nächsten gestanden. Für ihn ist auch die melodische Chromatik bezeichnend, die in den kleinsten Notenwerten, und zwar nicht als eigenständiges Element, sondern als Verdichtung der Figuration auftritt. Sie fließt gerade auch in Fugensätzen Friedemanns als freies Mittel der Ausdruckssteigerung ein, etwa in der F-Dur-Fuge Fk 33, in den Fugenteilen der d-Moll-Fantasie Fk 19 und in den 8 Fugen von 1778. Bei den Zeitgenossen finden wir chromatische Schritte in Fugen zumeist formal gebunden, oft im Thema oder im Themenkontrapunkt. Selten erscheinen sie rein melodisch, sondern im allgemeinen ausharmonisiert und dabei in größeren rhythmischen Werten. Auch die chromatischen Partikel in J. S. Bachs c-Moll-Fantasie BWV 906/1, T. 14/15 und 33, die auf den ersten Blick Friedemanns Wendungen ähnlich sehen, unterscheiden sich von ihnen doch in bezeichnender Weise. Bei Sebastian wird die Chromatik in den kontrapunktierenden Skalen T. 5/6 sogleich als fest umrissenes, eigenständiges Bauelement eingeführt. Auch die diatonisch/chromatisch kombinierten Passagen T. 14/15 werden motivisch behandelt. Die akzentuierende chromatische Leiter vor dem Halbschluß in T. 33 hebt sich gegen die vorangehenden Akkordfigurationen ab, und ihre steigende Wirkung wird durch den Wechsel von Parallel- zu Gegenbewegung in der Unterstimme unterstützt. Bei klarer Gliederung und vielfältiger Formung des musikalischen Materials bleibt der Ausdruck immer beherrscht. Für Friedemanns Fugen scheint uns ferner der gleichförmige Bewegungsverlauf charakteristisch zu sein, demgegenüber die motivische Formung der Stimmen von zweitrangiger Bedeutung ist, weiter die unzulängliche Schlußgestaltung sowie die Unausgewogenheit zwischen Ausdrucksbedürfnis und kompositorischem Vermögen (vgl. namentlich die Klavierfantasien d-Moll Fk 19 und c-Moll Fk 15). Alle diese Gründe legen es nahe, W. Fr. Bach als den Urheber der vorliegenden Bearbeitungen anzusehen. Die Übertragungen geben uns mittelbar Zeugnis von Sebastians eigenem Spiel seiner Solosonaten auf dem Klavier.<sup>38</sup>

### *Sarabanda con Partitis C-Dur BWV 990*

#### I. Die Quellen

A. Abschrift von Leonhard Scholz aus dessen Sammlung im Besitz des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen.

Die Abschrift steht auf einem einzelnen Bogen. Der Titel auf Bl. 1<sup>v</sup>, über der ersten Akkolade lautet „*Sarabanda con Partitis. Da mio J. S. Bach*“. Der Bogen ist als Auflagestimme beschrieben und folgendermaßen eingerichtet: Bl. 1<sup>v</sup> Nr. 1–5, Bl. 2<sup>r</sup> Nr. 6–9, Bl. 2<sup>v</sup> Nr. 10–13, Bl. 1<sup>r</sup> Nr. 14–16.

Die Wiederholung der ersten acht Takte am Schluß einer jeden Variation ist

<sup>38</sup> Siehe hierzu eine Äußerung J. F. Agricolas in Dok III, Nr. 808, S. 292 f.

durch den Vermerk „*Da Capo*“ angezeigt bzw. durch „*dal Segno repetato*“ (Nr. 7, 8, 12, 14) oder „*repetato dal Segno*“ (Nr. 10, 13) in den Fällen, in denen der Anfang der Wiederholung vom Beginn der Variation abweicht. Einzelne Variationen sind besonders bezeichnet: Nr. 13 „*o vero Allemanda*“, Nr. 14 „*o Courant*“, Nr. 15 „*Seu Aria Var*“, Nr. 16 „*Partita l'ultima ó Giguetta*“. Im Notentext finden sich folgende Zusätze: in Nr. 11, T. 16 ein Hinweis auf die Handverteilung (*dextera, sin.*) und in Nr. 12, T. 9 die Bezeichnung „*Soli*“ zwischen den Systemen.

Schreiber ist der Nürnberger Organist Leonhard Scholz (1720–1798). Über seine Person und über seine Sammlung gibt der Krit. Bericht zu NBA IV/5 bis 6 Auskunft.

B. Abschrift ehemals in der Sammlung Schelble-Gleichauf, Frankfurt a.M., heute verschollen.

Diese Quelle war die einzige Vorlage für die Veröffentlichung der Sarabanda con Partitis im Supplement der Peters-Ausgabe, 1880 hrsg. von Roitzsch. Auch der Abdruck in BG 42 (1894, Naumann) stützte sich auf Schelbles Handschrift und zog daneben die Peters-Ausgabe hinzu. Aus beiden Ausgaben zusammen ist der Notentext der Quelle im wesentlichen, jedoch nicht in Nebensächlichkeiten zu rekonstruieren. Der Titel lautete nach der Angabe in BG 42 (S. XXVIII): „*Sarabanda con Partitis da mio J. S. Bach*.“ Die Satzbezeichnungen sind wahrscheinlich eher in der Peters-Ausgabe der Vorlage getreu wiedergegeben: Nr. 13 „*o Alemanna*“, Nr. 14 „*o Corrente*“ und Nr. 16 „*L'ultima Partita o Giguette*“, während die Bezeichnungen „*Allemanda*“ und „*Courante*“ in der BG normiert sein dürften. Die Editionsnotiz in der Peters-Ausgabe lautet: „aus der Schelble'schen Sammlung, mitgeteilt durch F. X. Gleichauf“. Sie bedeutet wohl, daß dem Herausgeber Roitzsch die Handschrift aus Schelbles Sammlung in einer Kopie Gleichaufs vorgelegen hat. Die Editionsnotiz umfaßt zugleich die nachfolgend – ebenfalls als Bachsches Werk – abgedruckte d-Moll-Passacaglia BWV Anh. 182, die inzwischen als ein Werk Christian Friedrich Witts nachgewiesen werden konnte. Offenbar waren also die beiden Variationenreihen in Schelbles Quelle gemeinsam überliefert.

### Abhängigkeit

Beide Quellen stimmen in ihrem Notentext im wesentlichen überein. Infolgedessen ist es schwer, über die Beziehungen zwischen ihnen genaue Aussagen zu machen. Denn über die hierfür wichtigen Besonderheiten wie die Setzung von Haltebögen oder Pausen, auch die spezielle Notationsweise rhythmischer Werte könnte nur die verlorene Handschrift B selbst Auskunft geben. Ein Vergleich der beiden nach ihr gefertigten Ausgaben zeigt, daß die Herausgeber hier stillschweigend geändert haben.

Trotzdem deuten einige Abweichungen in A darauf hin, daß sie auf Eingriffe des Schreibers, Scholz, zurückgehen:

- Nr. 8, T. 7 das letzte 4tel ist in Quelle B 3stimmig, in A hingegen infolge einer weiteren Note g' und einer doppelten Behalsung (g) 5stimmig;
- Nr. 13, T. 6 die 1. und 3. Note der Unterstimme hat in B einen, in A jedoch zwei Hälse.

In vier weiteren Fällen hat A in der Unterstimme doppelt kaudiert, wo B nur einen Hals setzt. Nun geht auch aus anderen Abschriften von Scholz hervor, daß er gegenüber seinen Vorlagen geändert, und zwar besonders den Baß stimmiger gesetzt hat,<sup>39</sup> und überdies fehlen Abweichungen umgekehrter Art: nirgends hat B doppelt kaudiert, wo A nur eine Kauda setzt. Die Zusätze in A gegenüber dem Text von B schließen aus, daß B von A abhängt. Dieser Befund wird dadurch bestätigt, daß in Quelle A in Nr. 1, T. 3/4 die Noten f', g', f', e' der Altstimme fehlen.

Die Satzbezeichnung zu Nr. 15 „*seu Aria var.*“ in A ist wegen ihrer altertümlichen Formulierung wahrscheinlich nicht von Scholz hinzugefügt. Weil sie in B fehlt, ist offenbar auch A von B unabhängig. Die beiden Quellen dürften demnach unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Deren Notentext läßt sich im wesentlichen erschließen.

## II. Die Echtheit

### Überlieferung

Die Autorenangaben auf den Handschriften der Sammlung Schelble-Gleichauf sind bekanntlich unzuverlässig. So können von den 14 Stücken, die im Supplement der Peters-Ausgabe und in BG 42 nach Vorlagen aus Schelbles Besitz – zumeist als einziger Quelle – ediert worden sind, lediglich zwei als Kompositionen Bachs gelten, und das auch nur mit Einschränkung:

a) Im Fall der Fuge BWV 955 nach einem Thema von Erselius ist Bachs Anteil schwer zu ermessen, kann aber schon deshalb nicht grundsätzlich bestritten werden, weil von dem Werk zwei Abschriften von Ringk (in *P* 425 und *P* 595, *adn.* 8) sowie eine in dem Konvolut *P* 804 aus Kellners Besitz vorliegen, in denen übereinstimmend Bach als Autor angegeben ist.

b) Das Präludium a-Moll BWV 923a ist eine nicht authentische Bearbeitung des h-Moll-Präludiums BWV 923 (s. S. 25).

Von den übrigen 12 Kompositionen sind 9 nachweislich J. S. Bach unterschoben:

1. Das Fugato in e-Moll BWV 962 ist von J. G. Albrechtsberger.
2. Die Passacaglia d-Moll BWV Anh. 182 stammt von C. F. Witt.
- 3.-5. Die Fugen BWV Anh. 107, 108, 110 über BACH sind von G. A. Sorge.
- 6./7. Das Presto d-Moll BWV 970 ist sicher und das Scherzo e-Moll BWV 844a höchstwahrscheinlich (s. S. 28) von W. Fr. Bach.

<sup>39</sup> Vgl. seine Abschrift der A-Dur-Suite BWV 832, Krit. Bericht zu NBA V/10; siehe auch Krit. Bericht zu NBA V/3.

8. Das Andante g-Moll BWV 969 ist unecht (s. S. 29).
9. Von Präludium und Fuge a-Moll BWV 897 ist der erste Satz als Werk C. H. Dretzels nachgewiesen (siehe I. Ahlgrimm in BJ 1969, S. 67 ff.); die Fuge ist ihrem Stil nach gleichfalls unecht.

Die übrigen drei Werke, die ausnahmslos singulär bei Schelble überliefert sind, dürften ebenfalls – ihrem Stil nach – nicht von J. S. Bach stammen:

- a) Präludium und Fuge d-Moll BWV 905,
- b) Fuge G-Dur BWV 957 und
- c) Fantasie g-Moll BWV 920.

Die Abschrift von Scholz hängt eng mit der aus Schelbles Sammlung zusammen und ist zu peripher, als daß sie die Zweifel an Bachs Autorschaft wesentlich mindern könnte. Verdächtig ist überdies der Zusammenhang in der Überlieferung mit der fälschlich J. S. Bach zugeschriebenen Passacaglia von Witt. Die beiden Werke sind anscheinend nicht erst in Schelbles Quelle vereinigt worden, sondern lagen dieser bereits gemeinsam vor, denn auch in der Sammlung von Scholz existiert eine Kopie der Passacaglia unter Bachs Namen (jetzt im Besitz des Johann-Sebastian-Bach-Instituts, Göttingen). Bei diesen Überlieferungsverhältnissen könnte die Echtheit der Sarabanda con Partitis nur durch einen eindeutigen stilistischen Befund gesichert werden.

## Stil

Ein auffälliges Merkmal der Sarabanda con Partitis besteht in der Verbindung einer Variationsreihe mit Suitensätzen, die ebenfalls das Thema variieren. Als früheste Belege für eine solche Kombination sind bekannt Wolfgang Ebners „Aria Augustissima“ von 1648 und Johann Jacob Frobergers „Auff die Mayerin“. Ebners Werk besteht aus drei Variationsreihen, eine über die Aria, eine weitere über das zur Courante und eine dritte über das zur Sarabande umgebildete Thema. Bei Froberger folgen auf sechs Partiten über das Lied „Schweiget mir vom Weibernehmen“ drei Variationen in Form von Courante mit Double und Sarabande. Die Sarabanda con Partitis weist also in ihrem Aufbau mit den abschließenden Suitensätzen auf Froberger; da diese mit Allemande, Courante, Aria und Giguette eine vollständige Suite bilden, dürfte sie eine spätere Form dieses Typus darstellen.<sup>40</sup> In der Variations-technik verrät sie das Vorbild Samuel Scheidts; das zeigt sich auch in der steifen Melodik und in der Satztechnik. Wie bei Scheidt ist der drei- und vierstimmige Satz (Nr. 2, 7, 8, 11) zwar aufgelockert, jedoch stark an harmonische Fortschreitungen gebunden, so z. B. zu Beginn von Nr. 7, oder aus paralleler Stimmführung entwickelt wie in Nr. 11.

Von den norddeutschen Variationswerken aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unterscheidet sich die Sarabanda con Partitis dadurch, daß sie fast

<sup>40</sup> Auch J. A. Reinckens Partiten über dasselbe Lied sind offenbar den Variationen Frobergers nachgebildet. Die letzten drei von ihnen haben den Charakter von Courante, Sarabande und Gigue, sind allerdings nicht so bezeichnet.

ausnahmslos ein Harmoniemodell variiert, das durch den Baß gegeben ist. Buxtehude oder Reincken dagegen, wie auch viele mitteldeutsche Komponisten, halten sich zumeist an eine feste Gerüstmelodie. Außerdem ist für ihren Variationsstil wie für ihren Klavierstil überhaupt die Arbeit mit kurzen, prägnanten Motiven bezeichnend; daran fehlt es in unserer Sarabande. Sie hebt sich andererseits auch gegen die von Italien beeinflussten Werke, z. B. die der in Wien tätigen Alessandro Poglietti und Johann Caspar Kerll, ab, und zwar durch die Gediegenheit des Satzes sowie durch die Beständigkeit, mit der in den einzelnen Partiten jeweils bestimmte Variationsmodelle durchgeführt werden. Nirgends finden wir eine derartig lockere Fügung und überspringende Phantasie, wie sie besonders in Pogliettis Klavierwerken zu beobachten sind. Bezeichnend ist unter diesem Gesichtspunkt, wie innerhalb einzelner Variationen, besonders auffällig in Nr. 12, die Takte 13/14 unterschiedlich gestaltet sind. Dieser Kontrast ist nicht nur in der Konstruktion des Themas begründet, sondern erfüllt auch eine bestimmte formale Funktion, indem er der Wiederholung des Da-capo-Teiles neue Frische verleiht.

Somit weisen die stilistischen Züge der Sarabanda con Partitis übereinstimmend auf einen Komponisten, der an den Werken der mittel- und süddeutschen Klaviermeister vor und um die Mitte des 17. Jahrhunderts geschult ist. Er verrät in der großzügigen Anlage des Variationszyklus, in Erfindung und Durchführung individueller Variationsmodelle sowie in der lebendigen Rhythmik eine beachtliche Kunstfertigkeit. Die wenig biegsame Melodik und die geringe Ausprägung der Charaktere der Suitensätze sind vermutlich Zeichen für eine frühe Entstehungszeit. Dafür spricht auch, daß die Partiten nicht nach dem Steigerungsprinzip aufgebaut sind, das für Variationsreihen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestimmend wurde. Alle diese formalen und stilistischen Eigenschaften der Sarabanda con Partitis deuten darauf hin, daß sie um die Mitte des 17. Jahrhunderts oder in seiner zweiten Hälfte entstanden ist.

Johann Sebastian Bach kommt also als Autor nicht in Frage. Gegen die Annahme, Bach habe mit diesem Werk den Stil eines alten Meisters kopieren wollen, spricht die Tatsache, daß wir keine einzige gesicherte Komposition vergleichbaren Ausmaßes von ihm kennen, die sich dem Stil eines fremden Meisters vollkommen anpaßt. Werke wie z. B. die D-Dur-Sonate BWV 963 und das B-Dur-Capriccio BWV 992, die Kuhnaus Sonaten zum Vorbild haben, zeigen zugleich auch Eigenarten Bachscher Kompositionsweise. Auch aus Bachs Bearbeitungen fremder Werke geht hervor, daß er bei seinen Zusätzen nicht danach strebte, die Manier eines Vorbildes in allen Zügen getreu nachzuahmen. Die Overtüre g-Moll BWV 822 etwa und die Reincken-Bearbeitungen BWV 965 und 966 beweisen, daß er bei einer solchen Arbeit erhebliche stilistische Diskrepanzen zum Original nicht scheute. Die Sarabanda con Partitis zeigt jedoch keinerlei Merkmale von Bachs Kompositionsstil; mit vergleichbaren Werken wie der Aria variata a-Moll BWV 989 oder den frühen Choralpartiten BWV 766, 767 und 770 hat sie nichts gemein. Auch kann es sich bei ihr nicht etwa um ein Werk aus seiner frühesten Jugendzeit handeln.



Denn aus seinen Frühwerken sprechen in mancher Hinsicht Unfertigkeiten wie mangelhafte formale Bändigung einer oftmals ungewöhnlichen Phantasia, kleingliedrige Bauweise, die improvisatorisch anmutet, stockende Rhythmik und unbestimmte Harmonik. Die Sarabanda con Partitis zeichnet sich jedoch gerade durch ihre Ausgewogenheit aus, die einen Komponisten mit sicherem Handwerk verrät. Ihre Einheitlichkeit läßt auch nirgends Anhaltspunkte dafür erkennen, daß Bach etwas daran bearbeitet hätte. Wie es zur Titelangabe „*da mio J. S. Bach*“ gekommen ist und ob sie etwa nicht den Autor, sondern den einstigen Besitzer der beiden Abschriften zugrunde liegenden Quelle meint (vgl. Naumann im Vorwort zu BG 42 und Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, S. 47), muß vorläufig offenbleiben.

So ausgeprägt die allgemeinen stilistischen Züge der Sarabanda con Partitis auch sind, so schwer fällt es doch, ihrem Stil Hinweise auf einen bestimmten Komponisten zu entnehmen. Gegenüber den Variationswerken Johann Pachelbels und des Eisenacher Johann Christoph Bach sowie gegenüber denjenigen von Reincken und Buxtehude wirkt sie einseitig dem Vorbild Scheidts verpflichtet. Wahrscheinlich gehört ihr Autor eher einer älteren Generation als jene Meister an.

#### Appendix: Suite B-Dur BWV 821

##### I. Die Quelle

Einzig Quelle ist eine Abschrift in Konvolut aus dem Besitz Johann Peter Kellers. BB/SPK: P 804.

Beschreibung des Konvoluts im Krit. Bericht zu NBA V/5 (Quelle F). Die Suite steht auf einem einzelnen Bogen mit dem Blattformat  $33 \times 19,5$  cm, der als Faszikel 24 (S. 155–158) in das Konvolut eingehftet ist. Wasserzeichen Bl. 1: **A** mit Dreipaß auf Steg; Bl. 2: Monogramm **JMS**. Es stammt aus der Papiermühle Arnstadt von dem Papiermacher Johann Michael Stoß (Inhaber 1714–1760) und findet sich auch in den Abschriften von Johann Tobias Krebs in P 801 und 803 sowie in denen von Mempel und Preller, jedoch in anderen Varianten. Der Titel über der ersten Akkolade von S. 158 lautet „*Suite ex B.*“, daneben die Autorenangabe „*di J. S. Bach*“.

Der Schreiber ist unbekannt und in dem Konvolut lediglich mit dieser einen Handschrift vertreten. Die Schriftzüge sprechen ebenso wie das Papier für eine Entstehungszeit in den zwanziger oder dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts.

Der Bogen ist als Auflagestimme beschrieben und enthält: S. 155 Allemande, T. 13–21; Courante. S. 156 Sarabande; Echo, T. 34–49. S. 157 Echo, T. 1–33. S. 158 Präludium; Allemande, T. 1–12.

Notation auf Klavierakkoladen mit Sopran- und Baßschlüssel für die ersten beiden, mit Violin- und Baßschlüssel für die drei letzten Sätze.

In T. 20 der Allemande ist die Oberstimme korrigiert. Für das elfte 16tel des Taktes stand zunächst eine 16tel-Note c<sup>♯</sup>; die 16tel-Pause ist darübergeschrie-

ben. Nach dem zwölften 16tel folgte ursprünglich eine 16tel-Pause; der Haltebogen ist darübergeschrieben.

Im übrigen enthält die Handschrift einige Zusätze und Korrekturen mit Bleistift, die offenbar bei späteren Editionsarbeiten eingetragen wurden.

## II. Zur Echtheit

Die B-Dur-Suite ist zuerst 1880 von Roitzsch im Supplement der Peters-Ausgabe veröffentlicht worden. Innerhalb der BG wurde sie in Band 42 (1894) abgedruckt; der Herausgeber Naumann stellte sie in den zweiten Teil des Bandes unter die mit größter Wahrscheinlichkeit echten Kompositionen. In der Literatur ist das Werk bisher nur am Rande behandelt worden, und zwar in: Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 391, und Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 301; Keller spricht ihm in seiner Monographie der Bachschen Klavierwerke (a.a.O., S. 49) die Echtheit ab, allerdings ohne nähere Gründe anzugeben.

Die Überlieferung in Kellners Konvolut weist zwar auf Bachs Umkreis, wir wissen jedoch nicht, wann unsere Handschrift mit den Kellnerschen Abschriften zusammengekommen ist. Und falls der Schreiber tatsächlich zum Kreis Kellners gehörte, so bleibt doch offen, wie nahe er J. S. Bach gestanden hat. Nur eine Identifizierung des Schreibers könnte hierüber Klarheit bringen. Vorerst muß seine Zuschreibung des Stückes an Bach mit Vorsicht aufgenommen werden.

Zu den Bedenken auf Grund des Überlieferungsbefundes gesellen sich stilistische Echtheitszweifel. Verdächtig ist namentlich der mit „Echo“ überschriebene Schlußsatz. Das Echoprinzip wird hier schematischer gehandhabt als in vergleichbaren Sätzen Bachs. Bis auf den Schlußteil ist der Satz aus einer Kette eintaktiger Abschnitte gearbeitet, die jeweils echoartig wiederholt werden. Bei der Wiederholung wird der Klang jeweils durch Verringerung der Stimmenzahl aufgelichtet, Melodie und Baß bleiben jedoch unverändert. Verzichtet man auf die Wiederholungen, so erhält man einen flüssigen, zusammenhängenden Satz. Die Wiederholung seiner kurzen Glieder bekommt ihm jedoch nicht gut: der Wechsel von steigenden und fallenden Phrasen verliert seinen Sinn, die motivischen Korrespondenzen sind zuwenig ausgeprägt, um über die Wiederholungen hinweg formbildend zu wirken. Im Zusammenhang der schematischen Wiederholungen wirkt die Reprise der ersten acht Takte in der Mitte des Satzes (T. 19–26) besonders befremdlich. Auch die vorangehende fallende Sequenz T. 13/15/17 verliert ihre formende Kraft und wird schwerfällig, und die gegen Schluß in T. 35 f. und 41 f. auftretenden, auf zwei Takte erweiterten Phrasen wirken eher weitschweifig als zusammenfassend.

Keller vermutet wegen der Bezeichnung „tutti“ für den Adagioschluß des Echo, daß die Suite eine Übertragung einer Orchesterkomposition ist. Dafür gibt es sonst keine Anhaltspunkte, und der Tutti-Vermerk muß nicht gegen eine originale Klavierkomposition sprechen. Die übrigen Sätze, namentlich die Allemande, sind durchaus klaviermäßig gesetzt.

In seiner Starrheit und Gleichförmigkeit widerspricht der Echosatz vollkommen dem Erscheinungsbild der Bachschen Frühwerke. Beispielhaft zeigt das die letzte Partita der Choralvariationen über „O Gott, du frommer Gott“ BWV 767, in der das Echoprinzip in weitaus größerer Vielfalt angewendet wird. Aber auch ein so einheitlich gebautes Stück wie die a-Moll-Fantasie BWV 922 zeigt wesentliche Unterschiede: in dem mit T. 34 einsetzenden Teil wird ein einzelnes Motiv zwar 92mal fortlaufend und nur zuweilen durch Kadenzfloskeln unterbrochen gereiht. Dabei entspricht aber kaum eine Passage einer anderen; die Verarbeitung des Motivs wechselt fortwährend.

Im übrigen läßt die B-Dur-Suite die für Bachs Jugendkompositionen bezeichnende Kleingliedrigkeit vermissen. Die Melodik ist flüssig und die Baßstimme vergleichsweise stetig; es fehlen die einschneidenden Zäsuren mit nachfolgenden, angestregten melodischen Neuansätzen, wie sie sich etwa in einigen Sätzen der F-Dur-Partita BWV 833, des B-Dur-Capriccio BWV 992 oder der A-Dur-Suite BWV 832 finden. Wenn unsere Suite von J. S. Bach stammt, muß es sich aber um ein frühes Werk handeln, das vor 1714, vermutlich wesentlich früher zu datieren ist. Dafür sprechen harmonische Erscheinungen wie der Querstand in der Allemande T. 17/18 oder der Wechsel zwischen es und e im Präludium T. 6–9, auch geringe motivische Konzentration in der Allemande und schließlich allgemein eine wenig persönliche Gestaltung.

Hinsichtlich der „Beweispflicht“ handelt es sich bei der B-Dur-Suite um einen besonders gelagerten Fall. Die Überlieferung in Kellers Konvolut, mit eindeutiger Autorenangabe, allerdings von einem unbekanntem Schreiber, wirkt bei aller gebotenen Vorsicht doch eher glaubhaft. Die stilistischen Echtheitszweifel sind zwar beträchtlich, aber nicht so eindeutig, daß Bach als Autor mit der nötigen Sicherheit auszuschließen ist. Es ist deshalb vorgesehen, das Werk in das Supplement der NBA aufzunehmen.