

Johann Sebastian Bach „*verstand*“ – im Wortlaut seines Sohnes Carl Philipp Emanuel – „*die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen*.“¹ Und so wundert es auch nicht weiter, wenn Bach junior ausgerechnet die **Sonaten für Violine und obligates Cembalo (BWV 1014 – 1019)** zu den „*besten Arbeiten des seeligen Vaters*“ gezählt hat. Im Oktober des Jahres 1774 verschnürte der – inzwischen sechzigjährige – Sohn und Hamburger Musikdirektor die sechs handgeschriebenen Stücke in Kopie sorgsam zu einem Bündel, um sie von Norddeutschland aus nach Göttingen zu schicken. Der Adressat war von Beruf Rechtsstudent, Musikliebhaber aus Passion und zählte zu diesem Zeitpunkt gerade einmal fünfundzwanzig Jahre. Sein Name: Johann Nicolaus Forkel. Auf dem eiligen Begleitschreiben an den jugendlichen Freund war zu lesen: Die Stücke „(...) *klingen noch jetzt sehr gut, u. machen mir viel Vergnügen, ohngeacht sie über 50 Jahre alt sind. Es sind einige Adagii darin, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzten kann. Da sie sehr zerlästert sind, so belieben Sie solche gut in acht zu nehmen*.“²

— Forkel sollte dieser Bitte um Achtsamkeit drei Jahrzehnte später noch alle Ehre machen. Nicht nur, dass er den Werkzyklus als besonderes „*erstes Meisterstück*“ in seiner 1802 erschienenen Bachbiographie erwähnt hat³, selbst das Alter der Stücke von „*über 50*“ Jahren aus Carl Philipp Emanuel Bachs Begleitschreiben nahm der Adressat wörtlich. Und auf diese Weise sind sie nach der Rechnung des folgsamen Juristen „*in Cöthen*“ – also zwischen 1717 und 1723 – „*verfertigt*“ worden.

Die jüngere Bach-Forschung bezieht andere Kriterien in die Ermittlung der Werkgenese ein. So kann der Zyklus (wenn man einmal davon ausgeht, dass Bach ihn nicht nur geschrieben, sondern auch gespielt hat) etwa frühestens in der zweiten Hälfte seiner Köthener Amtszeit – also nach 1720 – entstanden sein. Der höchste Ton seines Cembalos lautete bis dahin *c*“, während die Wiedergabe des Klavierparts zu diesen Sonaten eine Klaviatur bis zum *d*“ verlangt. Ein solches Instrument orderte der Komponist aber nachweislich erst im Jahr 1719 für seinen Dienstherrn bei Michael Mietke in Berlin.⁴

Die Auswertung der ältesten vorhandenen Handschrift legt ebenfalls einen späteren Entstehungszeitraum nahe. Demnach lässt sich der Sammelband mit der Cembalopartie zu den „*Sei Suonate / â / Cembalo certato è / Violino Solo (...)*“, der dem Bach-Forscher, Opernsänger und Manuskriptensammler Franz Hauser im Sommer 1859 auf dem „*Tabaksboden*“ eines alten Hauses „(...) *unter einer Masse Musikalien*“ in die Hände gefallen war,⁵ relativ genau auf die Mitte des Jahres 1725 datieren.⁶

Die Handschrift war nach den Ergebnissen neuerer Analysen in Bachs unmittelbarem Umfeld entstanden. Die Hände der Schreiber gehörten demnach zu zwei halbwüchsigen Jungen aus der Familie des Komponisten. Den Löwenanteil des Manuskriptes hatte der achtzehnjährige Neffe Johann Sebastian Bachs, Johann Heinrich (1707 – 1783) übernommen, — dann und wann finden sich auch Schriftzüge seines drei Jahre jüngeren Cousins, des Bach-Sohnes Wilhelm Friedemann (1710 – 1784). Lediglich die letzten drei Sätze der **Sonate in G-dur (BWV 1019)** stammen aus des Thomaskantors eigener Feder. Und genau diese Eintragungen sind es, die den Fund unseres Manuskriptensammlers aus dem Jahr 1859 so wertvoll machen. Umso tragischer, dass sich zu der Cembalopartie in Handschrift partout keine Violinstimme finden ließ, so sehr der Entdecker seinen Dachboden auch „*mühseligst und sorgfältigst*“ danach auf den Kopf gestellt hat. Wie sich später herausstellen sollte, war diese schon kurz nach Fertigstellung des „*Familien-Manuskriptes*“ im Jahr 1725 verloren gegangen, und wurde wenige Jahre darauf von dem Bach-Schüler Georg Ludwig Schwanberg nach einer älteren Vorlage kopiert, von der bis heute jede Spur fehlt.

Wie schlüssig diese Fakten den Blick auch immer auf die frühe Leipziger Schaffensperiode im Leben Johann Sebastian Bachs richten mögen, und wie sehr sich die Folge der sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo auf diese Weise auch in der allerbesten Gesellschaft von Bachs ersten großen Werkzyklen zeigen, so unwahrscheinlich erscheint es auf der anderen Seite, dass deren Sätze – vergleichbar den Inventionen, den Suiten oder den „*Brandenburgischen Konzerten*“ – von vorneherein als Teile einer umfassenden architektonischen Einheit geschaffen worden sein könnten. Die wiederholte Bearbeitung der Sonate in G-dur (BWV 1019) durch ihren Komponisten und die abweichende Satzfolge könnte einen Hinweis darauf geben, dass Bach diese – in der Sammlung letzte – Sonate womöglich als erste geschrieben hat, und dass mithin auch die Abfolge der anderen Sonaten eher unverbindlich den zufälligen Anordnungen durch ihre Kopisten folgt als einem dramaturgischen Rahmenkonzept. Die meisten der zeitgenössischen Handschriften nach Johann Heinrich Bachs Abschrift geben die Reihe zwar in der Folge des Bachwerkeverzeichnisses wieder, allerdings wechseln dabei die Werktitel ebenso beliebig zwischen „*Sonata*“ und „*Trio*“ hin und her, wie die Instrumentenbezeichnungen zwischen „*Violino Solo e Cembalo Concertato*“, „*Cembalo e Violino obbligato*“, „*Cembalo obbligato, con Violino*“ und „*Violino Solo Obligato e Cembalo Concertato*“ changieren.

Es ist gut denkbar, dass die Genese einzelner Sätze mit abweichender Besetzung – etwa als Trio – bis in die Weimarer Amtszeit Bachs (1708 – 1717) zurückreicht. Allerdings wird der Komponist zu diesen – spekulativen – Urfassungen noch kein „*Cembalo certato*“ in Gestalt einer obligaten Klavierstimme eingesetzt haben. Die Aufgabe eines Tastenspielers lief in den früheren (und auch den meisten unter den späteren) Klavierkammermusikwerken Bachs darauf hinaus, den Solostimmen ein harmonisches Fundament – einen „*Generalbass*“ – zu unterlegen. Die rechte Hand der Generalbasspartie wurde von den Spielern zur Zeit Bachs improvisiert. Auskomponierte Oberstimmen sind im Gegensatz

¹ Zitat aus einem undatierten Brief C. Ph. E. Bachs an Joh. Nicolaus Forkel, vermutlich Ende 1774 (vgl. Bach-Dokumente III, 801)

² Brief Carl Ph. E. Bachs an Joh. Nicolaus Forkel v. 7. Oktober 1774 (Bach-Dokumente III, 795)

³ Johann Nicolaus Forkel: „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, Leipzig 1802

⁴ vgl. dazu etwa Günter Kehr und Hans Christian Müller (Hrsg.): „J. S. Bach: Sonaten für Violine und Cembalo“, Wien 1973, Vorwort, bzw. Hans Joachim Schulze: „Studien zur Bach-Überlieferung im 17. Jahrhundert“, Leipzig 1983, S. 115

⁵ Brief des Opernsängers und Handschriftensammlers Franz Hauser an den Organisten und Bach-Herausgeber Wilhelm Rust v. 27. Juni 1859

⁶ Hans Joachim Schulze: „Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert“, Leipzig 1984, S. 115

dazu Fremdkörper in den Klavierstimmen barocker Kammermusik. Und so beanspruchte der Zyklus von Sonaten für Violine und obligates Cembalo (BWV 1014 – 1019) zur Zeit Bachs noch einen regelrechten Paradiesvogelstatus. Andererseits war der Besetzungstyp in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts noch nicht in jedem Punkt reif dazu, eine bahnbrechende Stilreform auszulösen. Insbesondere die von Forkel beschriebenen „*Canones zwischen dem Clavier und der Violine*“ basieren viel zu sehr auf der Diktion zweier Oberstimmen eines ganz konventionellen Triosatzes. In den bach'schen Sonaten für Violine und obligate Begleitung übernimmt die linke Hand des Cembalisten nach wie vor den „*Generalbass*“, seine rechte Hand führt diejenige Stimme aus, die bei einer Triosonate dem zweiten Soloinstrument zugefallen wäre, während die Violine unangefochten die erste Solostimme repräsentiert. Auch wenn bereits im Jahrhundert zuvor gelegentlich Stücke für Soloinstrument und obligate Klavierbegleitung geschrieben worden waren,⁸ generiert Bach mit der instrumentalen Zusammenstellung in den Augen vieler seiner Exegeten bisweilen *eine Sonatengestalt (...), die die charakteristische Schreibart Haydns, Mozarts und Schuberts vorwegnimmt.*⁹ Und tatsächlich hat die Besetzungsgattung auch erst nach Bachs Violinsonaten auf breiterer Ebene Schule gemacht. Georg Philipp Telemann (1681 – 1767) etwa ließ im Jahr 1734 eine Sammlung von sechs „*Concerts*“ für Solostimme mit obligater Cembalobegleitung drucken, und Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764) veröffentlichte sieben Jahre später seine „*Pièces de clavecin en concerts*“, in denen er jeweils zwei Solostimmen mit einer obligaten Cembalobegleitung unterlegt. Ob die Arbeit Bachs sie unmittelbar zu diesen Kompositionen angeregt haben mag, bleibt fraglich. Womöglich folgte der neue Besetzungstyp auch einfach nur dem Gebot der Stunde, zumal Bachs „*Sei Suonate / à Cembalo certato è / Violino Solo (...)*“ im Gegensatz zu den Werken von Telemann und Rameau bis 1800 niemals als Druck veröffentlicht worden sind und daher längst nicht in stilbildender Menge verbreitet gewesen sein können wie diese. Die erste gestochene Ausgabe der sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo erschien erst 1803 bei dem Verleger Hans Georg Nägeli in Zürich.

Bis auf die sechste Sonate in G-dur, BWV 1019 folgen die Kompositionen dem Schema der hochbarocken „*Sonata da chiesa*“ mit der Satzfolge „*langsam – schnell – langsam – schnell*“. Dabei sind die schnellen Sätze jeweils „*à fugato*“ gearbeitet, ariose Elemente finden sich dagegen eher in den langsamen Sätzen. Erster, zweiter und vierter Satz schließen bei den Sonaten eins bis fünf jeweils im Grundton. Lediglich der langsame vorletzte Satz erscheint jeweils in dessen Paralleltonart.

Der ersten deutschen Druckausgabe von Bachs Sonatensammlung bei C. F. Peters in Leipzig 1841 folgte sogleich eine umfassende Besprechung in der Leipziger „*Neuen Zeitschrift für Musik*“. Überschwärmende Poesie und phantastische Verklärung waren seit jeher das Erkennungszeichen der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert. Zu **BWV 1014** lesen wir in diesem Sinne: „*Die erste Sonate, in H-Moll beginnend und schießend hat zum Grundtone das räthselhafte grünschillernde Licht... Das einleitende Adagio windet sich in klagenden, zerreißenen Harmoniegängen um eine wehmüthig beschränkte, fast bewegungslose Melodie, um sogleich im ersten Allegro voll derben Übermuthes in einer humoristischen, gleichsam täppisch-kecken Melodie verspottet zu werden. Diese aber schreitet mit einer wunderbaren Sicherheit und Geschlossenheit energisch fort: mitten in aller Ausgelassenheit die Ruhe des Weisen, in der tollsten Ausschweifung humoristischer Launen das heitere Bewusstsein des Denkers... Das [Andante] ist die süßeste idyllische Schwärmerei: ein liebevolles, schmeichelndes Durchschlingen von Terzen und Sexten, ein rührender, sehnsüchtiger Gesang erinnert an Mozart's Liebeslegien; ... Diesem edlen Gesange folgt ein keck andringendes Finale in der ursprünglichen Tonart, doch mit gemildertem Humor, wie aus Schonung gegen das vorhergehende liebliche Duett in gemäßigter Üppigkeit schließend.*“¹⁰

Der erste Satz der **Sonate Nr. 2 in A-dur, BWV 1015** trägt keine Affekt- oder Tempobezeichnung in der Überschrift. Aus der Konstellation der nachfolgenden Sätze „*Allegro*“ – „*Andante un poco*“ – „*Presto*“ lassen sich jedoch (wie übrigens auch im Fall des unbezeichneten ersten Satzes der **fünften Sonate in f-moll, BWV 1018**) unzweifelhaft die Züge einer langsamen Eröffnung zur klassischen Kirchensonate herauslesen. Unter der Überschrift „*Presto*“ beschließt ein Allabreve-Stück im Stil eines zweiteiligen Tanzes das Werk.

Der Kopfsatz zur **Sonate Nr. 3 in E-dur, BWV 1016** wird von einem einzigartigen strukturellen Merkmal charakterisiert. Bach unterlegt der weitschweifigen Koloratur in der Violinstimme dieses „*Adagios*“ eine unnachgiebige, ständig gleichbleibende Halbkreisbewegung in der Melodie der Oberstimmen beim Cembalo. Damit nimmt er zur Zeit des Hochbarock bereits ein Gestaltungselement vorweg, das sehr viel später – etwa bei Klavierliedern des 19. Jahrhundert oder als fixes Pattern in der Popmusik des 20. Jahrhunderts – unter vollkommen anderen Rahmenbedingungen – modern geworden ist. Korrespondierend mit der unveränderlichen Motivik des Eröffnungssatzes kokettiert auch das „*Adagio ma non tanto*“ mit dem Anschein eines standardisierten, ostinaten Basses.

Der Eröffnungssatz zur **Sonate Nr. 4 in c-moll, BWV 1017** repräsentiert mit einem zum „*Largo*“ stilisierten „*Siciliano*“ den einzigen, klar erkennbaren und benannten Tanz dieser Sammlung. Die Themengestalt des Satzes scheint unmittelbar aus dem gleichen Duktus geschrieben worden zu sein wie später die „*Erbarme dich*“-Arie aus dem zweiten Teil der Matthäuspassion (BWV 244, 1727/29). Der Bachbiograph Malcolm Boyd macht außerdem auf die Faktur des dritten

⁷ Johann Nicolaus Forkel: „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, Leipzig 1802

⁸ Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643) hatte bereits im Jahr 1628 unter dem Titel „*Toccata per spinettina e Violino*“ ein Werk für die gleiche Besetzung in der Partiturausgabe seiner Canzonen veröffentlicht.

⁹ Malcolm Boyd: „Johann Sebastian Bach“, Stuttgart 1984, S. 130

¹⁰ Eduard Krüger, in: „Neue Zeitschrift für Musik“, Leipzig 1841, zitiert in: „Bach – Händel – Schütz – Ehrung der DDR, V. Internationales Bachfest in Verbindung mit dem 60. bachfest der Neuen Bach-Gesellschaft Leipzig, 19. – 27. 3. 1983“, Programmkatalog, S. 231f.

Satzes „*Adagio*“ aufmerksam, wo er insbesondere im begleitenden Charakter der Brechungen in der rechten Hand des Cembaloparts die Schreibart späterer Epochen „*vorweggenommen*“ sieht.¹¹ Dessen ungeachtet werden solche „*Variationen des Haupt-Accords*“ gleich von mehreren Generalbassschulen der Bach-Zeit¹² schon vor der Entstehung seiner Violinsonaten als standardisiertes Begleitmuster erwähnt.

Der Beginn zur **Sonate Nr. 5 in f-moll, BWV 1018** weist ebenso wie die Eröffnung der vorangegangenen Pièce (BWV 1017) lockere Parallelen zu einem Vokalwerk auf. Diesmal handelt es sich jedoch nicht um eine Kantate, sondern um die Motette „*Komm Jesu, komm*“ (BWV 229), die der Komponist vermutlich um das Jahr 1730 in Leipzig zum ersten Mal aufgeführt hat. Im Anschluss an ein imitatorisches „*Allegro*“ folgt ein „*Adagio*“, dessen musikalische Dramaturgie sich – unter lauter Doppelgriffen in der Violinstimme und gebrochenen Akkorden im Cembalopart abseits von jedweder melodischen Diktion – ausschließlich im harmonischen Spannungsfeld zwischen c-moll und As-dur bewegt.

Insofern scheint es nur konsequent, wenn das abschließende „*Vivace*“ den Schwebeszustand atmosphärisch aufgreift, und ihn in einen kontrapunktischen Satz voller chromatischer Gänge und synkopischer Rhythmen überführt.

Die schon erwähnte **Sonate Nr. 6 G-dur, BWV 1019** liegt als einziges Werk der Sammlung in unterschiedlichen Fassungen vor. Ganz offensichtlich hat Johann Sebastian Bach sie insgesamt dreimal umgearbeitet. Die allererste – übrigens autographe – Fassung des Stückes zählte insgesamt sechs Sätze. Anstelle eines Schlusssatzes wiederholt Bach den ersten. Zwei Sätze – das „*Cembalo solo*“ und das „*Violino solo e Basso l'accompagnato*“ – finden sich als „*Corrente*“ und als „*Tempo di Gavotta*“ in seiner sechsten Klavierpartita (BWV 830) wieder.

In der Zweitfassung des Werkes fehlen diese Sätze. An ihre Stelle rückt ein „*Cantabile*“ in G-dur. Auch die letzte Fassung der Sonate besteht aus fünf Sätzen. An die Stelle des „*Cantabile*“, das in der Zweitversion die Soli für Cembalo ersetzt hatte, rückt ein neuerliches „*Cembalo solo*“. Das folgende *Adagio* tauscht Bach gegen ein neues aus, und anstatt am Ende den Eingangssatz zu wiederholen (wie in der Erst- und Zweitversion des Stückes), schreibt der Komponist jetzt einen neuen, fugierten Schluss, dessen Thema auf dasjenige der Arie „*Phoebus eilt mit schnellen Pferden*“ in der Hochzeitskantate BWV 202 aus dem Jahr 1718 oder 1723 zurückzuverweisen scheint.

Im Gegensatz zu vielen anderen Werken aus der Feder Johann Sebastian Bachs lässt sich in Zusammenhang mit den Sonaten BWV 1014 – 1019 weder ein äußerer kompositorischer Anlass, noch ein Widmungsträger oder gar ein direkter Adressat ausfindig machen. Damit dürfte die Überlieferungsgeschichte letztlich selbst der prominenteste Pate einer romantischen Idee sein, nach der unser ideenreicher Thomaskantor in der Eremitage seines Studierzimmers und im Abseits von jedweden äußerlichen Einfluss und jedweder Auftragskunst seiner Zeit bewusst einen neuen Sonatentyp generiert hat.

Anders steht es um die zweifellos ältere **Sonate in e-moll (BWV 1023)** und die etwas jüngere **Sonate in G-dur (BWV 1021)**. Für beide sind die genaueren Umstände ihrer Entstehung überliefert. Dafür bewegt sich ihre Machart in der Gestalt von Sonaten für Solo und bezifferten Bass aber auch in einem weitaus konventionellerem Fahrwasser.

Die **Sonate in e-moll (BWV 1023)** dürfte mit einem Besuch des Dresdner Geigenvirtuosen Johann Georg Pisendel (1687 – 1755) am Weimarer Hof um 1709, wo Bach seinerzeit als Organist und herzoglicher „*Kammer-Musicus*“ arbeitete, in Verbindung gebracht werden. Das Violinspiel gehörte in dieser Zeit zu den Hauptaufgaben Bachs. Pisendel ist zwar nicht ausdrücklicher Widmungsträger des Werkes, aber der Umstand, dass die einzige erhaltene Abschrift des Werkes ausgerechnet auf seine Veranlassung für die Hofmusik von Dresden angefertigt worden ist, weist auf den freundschaftlichen Kontakt zwischen beiden Musikern im Jahr 1709 hin.

Im Gegensatz zu BWV 1023 kennt die **Sonate in G-dur (BWV 1021)** ihren Adressaten: Den Grafen Heinrich Abraham von Boineburg. Als Widmungsträger ist der junge Aristokrat in den frühen dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts Bachs Privatschüler gewesen.

Der Bass wurde vom Komponisten gleich mehrfach in unterschiedliche Kammermusikwerke eingearbeitet. Wir finden seine Melodie als Bestandteil einer weiteren Violinsonate unter BWV 1022 und in Gestalt eines Trios unter BWV 1038. Ganz offensichtlich hatte der Komponist den Bass in seiner Leipziger Schaffensperiode als Unterrichtsobjekt gleich an mehreren Schülern ausprobiert. Das Geheimnis, in wieweit Boineburg oder ein anderer Schüler des Thomaskantors an der Entstehung der Sonate BWV 1021 beteiligt gewesen sein könnte, haben die Akteure der Musikgeschichte allesamt diskret mit ins Grab genommen. – Und so muss in dieser Angelegenheit bis auf Weiteres das Ohr des Publikums als kluger Richter walten.

© Wolfgang Kostujak

¹¹ Malcolm Boyd: „Johann Sebastian Bach“, Stuttgart 1984, S. 130

¹² Friedrich E. Niedt: „Musicalische Handleitung“, Hamburg 1708, S. 46f.