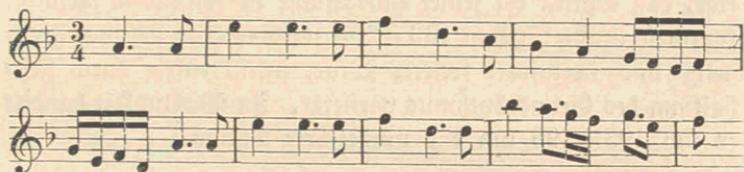


Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten.

Von Dr. Reinhard Dppel (Kiel).

Albert Schweitzer gibt in seiner Bachbiographie S. 359 ff. als Thema der Ciaccona für Violine Solo an:



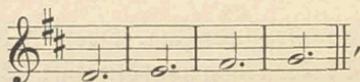
und betont seinen synkopischen Zug, obwohl Bach in den meisten Variationen die Synkopierung nicht beibehält. Spitta (I, S. 703) gibt gar fünf Themen an. Im Grunde handelt es sich um

ein einziges Thema:  also um

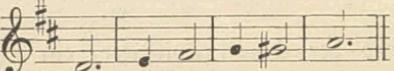
das obere Tetrachord der d-moll Tonleiter, ein Thema, das Bach in zahlreichen Fällen verwendet. Die fünf Themen, die Spitta angibt, sind nur Modifikationen des Grundthemas. Schon Pirro weist in seiner Buxtehudebiographie S. 463 darauf hin, daß zwar die alten Theoretiker einen Unterschied zwischen Passacaglia und Ciaccona machten, in praxi aber kümmerte man sich nicht viel darum. In der Chaconne verschleierte man gern das Grundthema, das zeigt uns auch Händel mit drei Exemplaren dieser Formgattung, in dem man auf dem Grundthema gleich eine prägnante Variation als Einleitung aufbaute. Daß Bach nun das Grundthema nicht so nackt auf die Violine übertrug, hat seinen guten Grund:

es wäre wirkungslos verblaßt und hätte einem so gewaltigen Stücke nur schlecht als Überschrift gedient. Und seiner pomphösen Überschrift fehlt es gewiß nicht an Eindringlichkeit.

Spitta und Schweizer geben das Thema als achttaktigen Satz; gleichwohl nimmt Bach das Thema in den Variationen Takt 121—124, 149—152, 217—220 und 237—240 viertaktig. In den meisten übrigen Doppelvariationen gestaltet er so, daß der viertaktige Nachsatz wieder eine irgendwie gesteigerte Variante des viertaktigen Vordersatzes ist, ausgenommen die Takte 73—88, wo er zwei Variationen in Sechszehnteln 77—84 durch zwei Variationen in Zweiunddreißigsteln umklammert, so daß auch hier die Annahme eines viertaktigen Themas die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat. Es ist klar, daß Spitta bei seiner Auffassung zu folgendem Resultat kommen mußte: „Von 133—209 wird es (das Thema) großartig und in immer freierer Weise, zuletzt einzig durch Festhaltung des Grundrhythmus variiert“. In Wirklichkeit handelt es sich 193—196 um das umgekehrte Thema



das der Vordersatzwirkung halber bis zur Dominante geführt und dadurch rhythmisch gedrängter erscheint, nämlich in der

Fassung:  197—200 bringen

das Thema in der obersten Stimme; 201—204 findet wieder aus kompositionstechnischen Gründen eine rhythmische Verschiebung folgendermaßen statt:



hier hätte die genaue Beibehaltung des Themas den Fluß des Geschehens durch fünf volle Viertel D dur in den drei Oberstimmen gehemmt und die Steigerungen im 3. und 4. Takt

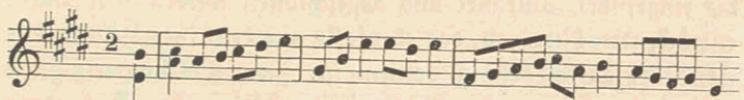
illusorisch gemacht. 205—208 korrespondieren in Gestalt und Absicht mit 201—204. Endlich erscheint 217—220 das Thema nochmals in seiner umgekehrten Form, diesmal fast wortgetreu:



Die Verhältnisse liegen also wesentlich einfacher, als die beiden Bachbiographen annahmen.

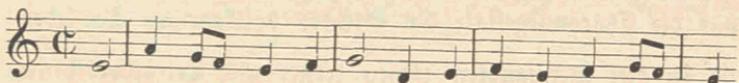
Das Thema findet sich bei Bach häufig, nicht nur als Grundstock für Passacaglia- und Ciacona-artige Gebilde, sondern auch als Antriebskraft für andere Formen. Man vergleiche:

- 1) Bourrée der Suite E dur für Solovioline.

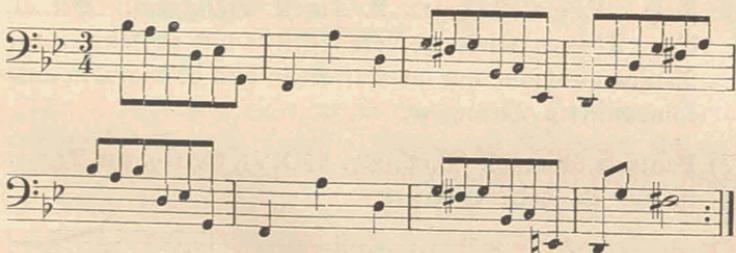


mit Auftakt!

- 2) Thema der C dur Fuge, das Bach aus dem Choral »Veni, creator Spiritus« entwickelt hat.



- 3) Menuetto II der 1. Suite für Violoncello Solo.



- 4) Menuetto I der 2. Suite für Violoncello Solo.

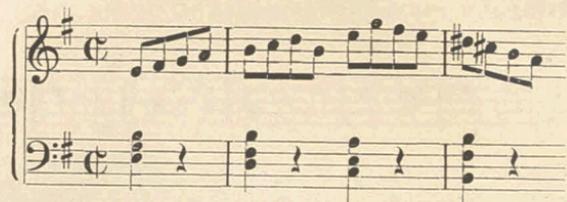


8) Lamento des Capriccio B dur (über die Abreise seines Bruders)

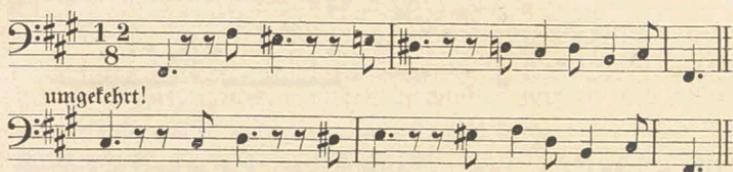
The musical score consists of seven staves, each labeled with a letter from a) to g). The key signature is B major (two sharps) and the time signature is 3/4. The notation is in bass clef. Staff a) shows the original theme. Staff b) is a variation with a different rhythmic pattern. Staff c) features a more complex rhythmic structure with some rests. Staff d) is a chromatic variation of the theme. Staff e) is another chromatic variation. Staff f) is a variation with a different rhythmic pattern. Staff g) is a variation with a different rhythmic pattern.

Form d zeigt uns die reine Mollgestalt des Themas. Spitta nimmt bei dieser Passacaglia wieder zwei Bässe an, während es sich nur um unser Grundthema handelt (I, 236). Form g schließt das Stück ab und zeigt uns, wie Bach, wenn es seine Zwecke heischten, mit einem Thema umsprang. Ebenso die Form e, die sofort verständlich wird, wenn man sie mit a zusammen liest. Spitta weist aber schon darauf hin, daß die chromatische Form sich auch in einzelnen Kantaten findet und von der Kantate „Weinen, Klagen“ herübergenommen auch im Crucifixus der h moll Messe.

9) Air der Partita VI (B.=N. III, 128).



10) Larghetto des 4. Klavierkonzerts A dur (B.=N. XVII, 118).



11) Konzert C dur für 3 Klaviere (B.=N. XXXI, 3, 84).



Der Nachsatz wird dazu aus dem unteren Tetrachord gebildet.

12) B.=N. XIX, 13.



im Adagio des 1. Brandenburger Konzerts F dur, wo Bach zum Schluß mit der wunderbarsten Wechselwirkung zwischen Bläsern und Streichern die elementare Form bringt:



- 13) Adagio aus der 5. Sonate für Klavier und Violine
(1. Bearbeitung, B.-A. IX, 258).



eine 17taktige Passacaglia, der Baß kehrt achtmal wieder.

- 14) Aria der 2. Invention B dur für Violine und Cembalo,
XLV 1, S. 177.

- 15) Menuett aus dem Notenbuch der Anna Magdalena Bach
1725 (XLIII 2, S. 26).



Diese Beispiele dürften zum Beweis meiner Behauptung genügen, es finden sich noch andere Formen bei Bach; nur eine möchte ich hier noch hersehen aus dem 1. Satz der f moll Sonate für Klavier und Violine, und das wegen ihrer besonderen Schönheit und Gefühlstiefe:

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/2. The first system shows a descending tetrachord in the bass line (G2, F2, E2, D2) and a melodic line in the treble staff that starts with a half note G4 and descends through various intervals. The second system continues this pattern, showing the bass line moving further down and the treble staff with more complex rhythmic patterns and ties.

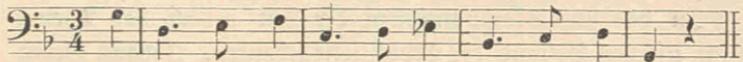
So sehen wir, wie die elementare Linie des absteigenden Tetrachords eine unendliche Fülle von Gedanken erzeugt, von denen kaum einer dem andern gleicht. Den echten Musiker erkennt man an den Bässen, lautet ein altes Wort. Mit Recht. Sind sie doch die eigentlichen Träger aller Kunstmusik. Melodie und melodische Linien sind wohl in zweiter Linie am musikalisch architektonischen Aufbau beteiligt: sie sind aber immer erst die Frucht der Basslinien, wie uns der Anfang der Violinchaconne deutlich genug beweist. Selbst wenn die Phantasie eines Künstlers einmal eine Melodie ohne das Gerüst der Bässe spontan hinwerfen sollte, so arbeiten in ihm unbewußt Bässe als die eigentlichen Schöpfer. Sie sind die ursprünglichen Triebkräfte alles musikalischen Geschehens. Am reinsten sehen wir ihre Antriebskraft in den Formen der Passacaglia und Ciaccona. Wenn sich hier nun wieder die elementarste Form, nämlich der absteigende Tetrachord, als allgemeines Sprachgut fast aller Musiker findet, so ist das eine Bestätigung, wie die musikalische Gewalt eines Individuums sich nicht nur in der Erfindung äußert, im Eröffnen neuer Wege und Bahnen, sondern vor allem auch in der Herrschaft über die bereits vorhandenen Stoffe und Mittel. Zugleich bietet sich uns hier ein Gradmesser für den Wert der einzelnen Leistungen.

Die Herkunft des Themas und seine Verwendung vor Bach hat Riemann in seinem Aufsatz: „Der »Basso ostinato« und die Anfänge der Kantate“ (Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft Jahrgang XIII) und in seinem Handbuch der Musikgeschichte II 2 ausführlich und grundlegend dargestellt; ich verweise daher kurz insbesondere auf den Abschnitt über Lully' Chaconne über unser Thema, S. 417. Andreas Mosers Aufsatz: „Zur Genesis der Folies d' Espagne“ im Archiv für Musikwissenschaft I 3 liefert uns den Nachweis der analogen Entstehung und Verwendung des bekannten Corellithemas.

Ich beschränke mich daher im folgenden auf die Komponisten, die Bach zeitlich und geistig am nächsten stehen, auf Buxtehude und Händel, oder die, deren Kompositionen den Vergleich mit der Violinchaconne ohne weiteres herausfordern, und auf Philipp Emanuel Bach und Beethoven.

Bei Buxtehude begegnet uns das Thema im Andante der 3. Sonate für Violine, Viola da gamba und Cembalo in der für die harmonische Ausbeutung ungünstigen Gestalt:

Denkm. Dtsch. Tonk., XI, S. 109 (herausgeg. von Carl Stiehl).



in einer Passacaglia für Violine Solo und Cembalo, die Viola da gamba pausiert. Zahlreiche Variationen ohne besondere Züge zeigen uns, daß Burtehude kein Meister auf der Geige war. Kein Doppelgriff stört das harmlos-formale Musizieren über dem immer gleichen Baß.

Die beiden darauf folgenden Sätze bauen sich auf den Bässen



Dieses jedem Geiger vertraute Stück steht Bachs Chaconne formell und inhaltlich am nächsten.

Die Passacaglia in d moll, die sich im 42. Band B.-N. Seite 234 befindet, könnte den Eindruck erwecken, als ob hier ein Jugendwerk Bachs über unser Thema vorläge; sie stammt aber, wie Buchmayer (Drei irrthümlich J. S. Bach zugeschriebene Klavierkompositionen im 2. Sammelband der internationalen Musikgesellschaft) nachgewiesen hat, von Christian Friedrich Witt. Auffallend ist bei diesem Stück die stark violinenmäßige Haltung der Variationen, die ersten 11 Variationen können direkt, ohne große Änderungen, auf der Violine allein wiedergegeben werden.

Händel entrichtet dem Thema ebenfalls seinen Tribut:

Dieses Menuetto zeigt uns, wie die an der italienischen Sonne gereifte melodische Kunst Händels das viertaktige Tetrachordthema durch Dehnungen zum achttaktigen Vorderfrage umbildet. Beseitigen wir die Dehnungen (2. und 4. Takt), und den Anhang (7. und 8. Takt), so leuchtet die Entstehung sofort ein.

In der Sarabande und Passacaglia der 7. Suite in g moll handelt es sich ebenfalls nur um unser Thema:

Sarabande.

Übrigens möchte ich hier auf das Andante dieser Suite hinweisen, das das gleiche Themenmaterial aufweist wie Bachs zweistimmige a moll Invention:

Händel.

Bach.

Der Vergleich beider Stücke enthüllt uns in seltener Weise die Verschiedenheit beider Meister, Händel gebärdet sich mehr formal ohne Vertiefung des Inhalts, Bachs Konzentrationskraft ringt dem Material die letzten Konsequenzen ab. Dort mehr ein Spiel, hier alles bewußte Äußerung einer unbeschränkten Gestaltungskraft.

In den Bereich unseres Themas gehört auch das Adagio der Sonate für Viola da Gamba und Cembalo concertato in C dur. Bekannter sind die drei Chaconnen von Händel, zwei in G dur, eine in F dur, letztere ein ungemein frisches Stück, das in seiner Überschrift und ganzen Exposition ebenfalls die wahre Grundlage, nämlich unser Tetrachordthema a, verschleiert. Erst im 26. Takt zeigt uns Händel das Baßgerüst:



In den beiden Chaconnen in G dur sehen wir unser Thema zum achttaktigen Satz erweitert, die eine mit 21, die andere gar mit 62 Variationen darüber:



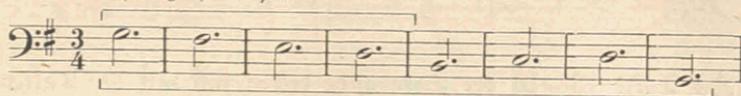
mit 21 Var.

mit 62 Var.

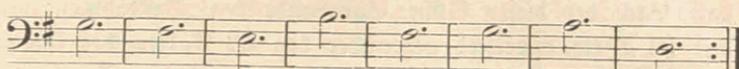
Trotz des Reichtums an rhythmischer Arbeit vermögen beide Chaconnen kein tieferes Interesse auszulösen. Mit Recht erweitert daher Bach in den Goldbergvariationen diesen acht-taktigen Baß auf zweimal 16 Takte, also liedmäßig, wie schon Spitta (II, 650) betont. Er übersah aber dabei, daß das Thema der Goldbergvariationen direkt die Erweiterung der Händel-

chaconnen ist. Ich setze nur den ersten Teil des ganzen Themas hierher, den Rest möge man im Original nachsehen.

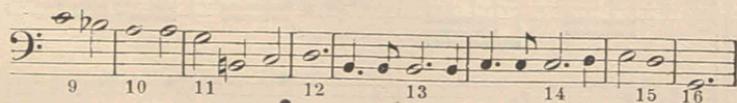
Ursprüngliches Thema.



Händels Erweiterung.



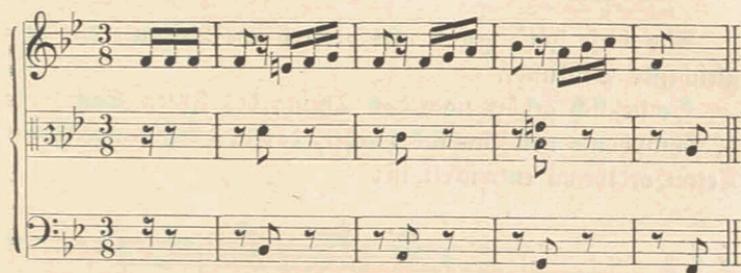
Und nun staunen wir erst recht, wenn wir die Fülle der Gesichte in den Goldbergvariationen an dem bisherigen Material messen; und im Hinblick auf die unbeschränkte, unverwüsthche Zeugungskraft des kleinen Tetrachordthemas ahnen wir, daß es mit Bach keineswegs ausgelebt hat. Das Thema der Goldbergvariationen stammt aus dem 1725 für Anna Magdalena Bach angelegten Klavierbüchlein. Daß Bach zehn Jahre später darauf zurückgriff, beweist nur seinen einzig dastehenden Scharfblick für thematische Arbeit. Und wir haben keinen Beweis dafür, daß Bach, entgegen Schweigers Auffassung, doch eventuell schon um 1725 daran gedacht, über dieses Thema Variationen zu entwerfen. Die Ebenmäßigkeit des Aufbaues beweist aber, daß es sich um ein ganz bewußtes Gestalten handelt, besonders die dreimalige Verwendung der Takte 4—8 spricht dafür. Band 42 B.-A. bringt Seite 221 eine Sarabande con Partite in Cdur, die, ebenfalls einer früheren Schaffensperiode angehörig, sich als der geistige Vorläufer der Goldbergvariationen herausstellt. Das Baßgerüst der Sarabande lautet:



Teil III. gleich Teil I.



Wir finden es bei Beethoven im Andante des Streichtrios op. 3 Es dur:



in der Klaviersonate op. 10, Nr. 1 c moll, wo es die Verbindung zwischen 1. und 2. Thema schlägt:



Takt 33—37.

im ganzen Minore des 3. Satzes seines Ddur Quartetts op. 18 Nr. 3:



in der Klaviersonate op. 101, A dur, dessen zweiter Satz Vivace alla Marcia auf ihm beruht, ferner im Presto des B dur

Quartetts op. 130, wo es sich ganz im Beethovenschen Habitus gebärdet:

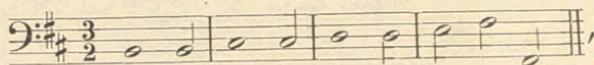


Alle diese Fälle geben uns vortreffliche Beispiele für vergleichende Stilkunde.

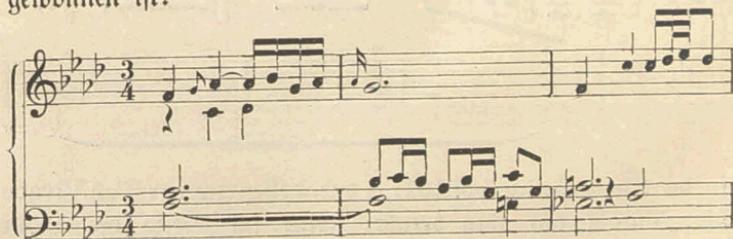
Schließlich gehört noch das Thema des letzten Satzes der 4. Symphonie von Brahms hierher, das aus dem umgekehrten Tetrachordthema entwickelt ist:



Auch Bach bringt das Thema schon umgekehrt als Unterlage für den Schlußchor (Ciaccona) der 150. Kantate:



Da sich die Arbeitsweise aller großen Komponisten deckt, im allgemeinen auf Wässen aufzubauen und zu entwerfen, so gebe ich hier noch eine Sarabande Bachs aus der unvollendeten Suite in f-moll wieder (B.-N. XXXVI, 230), und weil auch sie aus der Dehnung des Tetrachordthemas durch Chromatik gewonnen ist:



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major (two flats). The music begins with a half note G4 in the treble and a half note B2 in the bass. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. The treble staff shows a melodic phrase with eighth notes and a quarter note. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes and chords. The key signature remains B-flat major.

The third system shows further development of the theme. The treble staff has a melodic line with some grace notes. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. The key signature remains B-flat major.

The fourth system concludes the piece. The treble staff ends with a melodic phrase. The bass staff has a final accompaniment. The word "Fine." is written at the end of the system. The key signature remains B-flat major.

Der folgende zweite Teil kann hier außer Betracht bleiben.
 Nun vergleiche man damit das Thema der c moll Variationen für Klavier von Beethoven, das ich der besseren Übersicht halber nach f moll transponiere:

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system features a melodic line in the treble with a quintuplet of eighth notes. The second system includes a fortissimo (sf) dynamic marking. The third system concludes with a double bar line.

Das Resultat des Vergleichs ist: das gleiche Baßgerüst ergibt fast die gleiche melodische Linie, trotz der Stilverschiedenheit.

So kann ein kleines, unscheinbares Tetrachordthema immer größere Wellenkreise ziehen dank der in ihm verborgenen Fruchtbarkeit. Sie zu nutzen, bedarf es nur berufener Hände.

