

Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Abkürzungen:

- Am. B. = Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin.
BB = Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, einschl. der z. Z. in der Westdeutschen Bibliothek Marburg bzw. der Universitäts-Bibliothek Tübingen befindlichen Bestände der ehem. Preuß. Staatsbibliothek.¹
BG = J. S. Bachs Werke, Ausgabe der Bach-Gesellschaft.
BJ = Bach-Jahrbuch.
BWV = W. Schmieder, Bach-Werke-Verzeichnis.
Spitta = Ph. Spitta, J. Seb. Bach, Leipzig, T. I 1873, T. II 1880.

Die Autorschaft der Sonate für 2 Violinen und Continuo in C-dur, BWV Nr. 1037, ist umstritten. Die BG kennt zwar nur 3 Handschriften, die das Werk unter dem Namen J. S. Bachs mitteilen, und W. Rust veröffentlicht es als solches 1860 ohne Bedenken²; doch bereits Philipp Spitta weist auf eine Handschrift in der Gottholdschen Sammlung hin³, die statt Bachs den Namen J. G. Goldbergs trägt (und zwar in der Schreibung der Taufurkunde „Gollberg“). Spitta hegt allerdings keinen Zweifel an der Echtheit und erklärt die Namensverwechslung: „Gotthold lag ohne Frage eine von Goldberg gefertigte Copie... vor.“ Ernst Dadder, der Biograph Goldbergs⁴, kennt jedoch noch 3 weitere Handschriften desselben Werks, die gleichfalls den Namen Goldbergs tragen, eine in der Am. B. und zwei weitere in der BB. Ja, er glaubt sogar, die der Am. B. zum Autograph erklären zu können, da ihre Schriftzüge den einzig als autograph geltenden Handschriften der beiden Kirchenkantaten in der BB ähnlich sähen. Diese Feststellung weist Landshoff in seiner Urtextausgabe der Triosonaten Bachs⁵ entschieden von sich: Die Ähnlichkeit sei „in Wirklichkeit nicht einmal in dem durch den gemeinsamen Zeitstil gegebenen Maße vorhanden“. „Auch wenn diese Partiturohandschrift nicht alle Merkmale einer Kopistenarbeit an sich trüge, müßten Zahl und Art der nachweisbaren Schreibfehler den Komponisten selbst als mutmaßlichen Schreiber von vornherein ausschließen.“

¹ Den genannten Bibliotheken bin ich für die Bereitwilligkeit, mit der sie die erforderlichen Handschriften zugänglich machten, zu großem Dank verpflichtet. Um so bedauerlicher war es, daß sich das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn nicht entschließen konnte, das einzige erhaltene Exemplar der Arbeit von Ernst Dadder, „Johann Gottlieb Goldberg“ (Phil. Diss. Bonn 1923, maschinenschr.) zur Benutzung in der hiesigen Staats- und Universitätsbibliothek zur Verfügung zu stellen. Hier half mir Herr Dr. Dadder, Saarlouis, mit dem *Entwurf* seiner Arbeit sowie zahlreichen Auskünften aus, eine Freundlichkeit, für die hier besonders herzlich gedankt sei.

² BG 9 S. 231ff.

³ Erstmals in „Göttingische gelehrte Anzeigen“ 1871, S. 137, später in J. S. Bach I, 833. Nach Landshoff handelt es sich um eine Fassung für Orgel. Da Spitta nichts darüber erwähnt (obwohl er ausdrücklich betont, daß die Hs. unbeziffert sei), lasse ich diese Frage auf sich beruhen.

⁴ BJ 1923, S. 57ff., vgl. auch Anm. 1!

⁵ Leipzig (1936), Ed. Peters Nr. 4203a.

Die Handschriftenlage bietet also jetzt folgendes Bild:

Unter Bachs Namen:

- A. Partiturabschrift (beziffert) des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz des Grafen von Voss-Buch, jetzt BB P 228
- B. Partiturabschrift (beziffert) des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz Hausers, jetzt BB P 1058
- C. Abschrift, 1860 im Besitz von Senfft, heutiger Besitzer unbekannt¹

Unter Goldbergs Namen:

- D. Partiturabschrift (beziffert) der Mitte des 18. Jahrhunderts, Am. B. 514
- E. Abschrift in Stimmen (unbeziffert) der Mitte des 18. Jahrhunderts, BB Mus. ms. 7921/1
- F. Abschrift in Stimmen als Trio für obligates Cembalo und Violine der Mitte des 18. Jahrhunderts, BB. Mus. ms. 7921/5
- G. Abschrift (unbeziffert) von der Hand F. A. Gottholds, bis 1945 Staats- und Universitäts-Bibliothek Königsberg, Ms 15859 (Fassung für Orgel?)

Die Abschriften C und G sind z. Z. nicht zugänglich. Zu G stellte mir Herr Dr. Dadder bereitwillig seine Aufzeichnungen zur Verfügung, und C läßt sich anhand des Revisionsberichts BG 9, XXIV f als eine eng zu A und B gehörige Handschrift bestimmen. Ein Vergleich der Handschriften ergab kurz folgendes:

1. Keine Handschrift enthält entscheidende Varianten, alle überliefern den Text verhältnismäßig gleich.
2. Keine der zugänglichen Handschriften ist die Kopie einer anderen erreichbaren, alle scheinen jedoch gemeinsam auf wenige Vorlagen zurückzugehen.
3. Die „Bach“-Handschriften A–C stimmen in einer Anzahl Fehler überein, die sich anhand der „Goldberg“-Handschriften D–G berichtigen lassen; jedoch nicht umgekehrt: kein Fehler einer „Goldberg“-Handschrift findet sich ausschließlich in den „Bach“-Handschriften berichtigt.
4. Der Grund für das qualitative Übergewicht der „Goldberg“-Handschriften ist in erster Linie ein Verdienst der Hs. D. Sie bietet auffallend wenig Fehler und insbesondere eine vorzüglich unterlegte genaue Bezifferung, die, selbst wenn sie nicht vom Komponisten geschrieben wurde, bei der Gewissenhaftigkeit ihrer Ausführung schwerlich von Berufskopistenhand stammt. So verlangt sie z. B. im 1. Satz Takt 18f deutlich Achtelfortschreitungen der rechten Hand, während die übrigen Hss. – und so auch Landshoff! – die Bezifferung den synkopischen Baßfiguren bedenkenlos gleichfalls synkopisch unterlegen. Das oben angeführte Urteil Landshoffs über ihre Fehlerhaftigkeit läßt sich daher nicht aufrecht halten: Die Handschrift, eine Reinschrift mit ganz wenigen Flüch-

¹ Für die liebenswürdige Auskunft bin ich Freiherrn Senfft von Pilsach, Bad Godesberg, zu Dank verpflichtet.

tigkeitsfehlern, könnte sehr wohl vom Komponisten geschrieben sein. — Die Ansicht, daß Komponisten in den Reinschriften ihrer Werke weniger Fehler machten, ist ein höflicher Irrtum! Trotzdem bleibt das Ergebnis des Landshoffschen Schriftvergleichs bestehen; daher fehlt jeder sichere Anhaltspunkt, daß Goldberg wirklich der Schreiber war. Wir könnten höchstens folgern, daß ein derart gewissenhafter und einsichtiger Schreiber auch den Namen des Komponisten richtig überliefert haben wird.

5. Auch die Hss. F und G nehmen eine gewisse Sonderstellung ein, da sie nicht nur eine Anzahl Lesefehler, sondern auch einige wenige richtige Lesarten allein überliefern, so z. B. 4. Satz, Takt 61, Violine 2, letzte 3 Achtel: ♯ statt des sonst fälschlicherweise gebotenen ♯ ♯ ♯.

Die Handschriftenuntersuchung erweist also, daß die Überlieferung der „Goldberg“-Handschriften die der „Bach“-Handschriften an Qualität und Alter überwiegt. Doch ist noch eine weitere Quelle zu erwähnen, deren Durchsicht ein überraschendes Ergebnis zeitigte. In Breitkopfs „Verzeichniss Musikalischer Werke... Erste Ausgabe“, Leipzig 1761, finden wir auf Seite 61:

Goldberg, Musico di S. E. il Conte de Brühl, VI. Sonate à Flauto Traverso, Violino e Basso, a 3 thl.

und ebenda, „Zweyte Ausgabe“, 1764 auf Seite 41:

Raccolta di VI. Sonate, à 2 Violini e Basso, da diversi autori...

Raccolta IV. continente: I di J. S. Bach...

Breitkopfs „Catalogo dei Soli, Duetti, Trii e Concerti... Parte IIa“, Leipzig 1762, bringt auf S. 26 dazu die thematischen Anfänge der „VI Sonate... da diversi Autori“; gleich die erste mit der Bezeichnung „di J. S. Bach“ ist BWV 1037. Derselbe Katalog, Parte IIIza von 1763 bietet auf S. 13 die Themenanfänge der Goldberg-Trios; es sind 2 Trios für Flöte, Violine und Bc., dann 4 weitere für 2 Violinen und Bc. — Nr. VI der Sammlung ist gleichfalls BWV 1037.

Schon in den Jahren 1761/64 also kursierte die Sonate unter den Namen beider Komponisten!

Durch diese Feststellung wird nun freilich die Tatsache, daß die uns erhaltenen „Bach“-Handschriften A bis C wertlose Kopien des 19. Jahrhunderts sind, bedeutungslos, und das Übergewicht zugunsten Goldbergs beruht nun nur noch auf der Möglichkeit, daß eine der Quellen D bis F unabhängig von Breitkopf oder gar vor 1761 entstand (Sonderlesarten in F und G, Verlässlichkeit des Schreibers von D!) sowie auf der allgemeinen Erfahrungstatsache, daß eine falsche Zuweisung weit eher an den bedeutenderen als an den unbedeutenderen Musiker vorgenommen wird¹; und Spittas

¹ Vgl. jedoch Dadder, a. a. O. S. 69f., wo ein von späterer Hand (I) Goldberg zugeschriebenes Werk als von Händel stammend nachgewiesen ist.

Annahme, daß bei der Namensangabe Kopist und Komponist verwechselt wurden, läßt sich sowohl zugunsten Bachs als auch Goldbergs auslegen. Eine endgültige Klärung läßt sich jedoch nicht herbeiführen. Es bleibt also übrig, vom stilistischen Vergleich des Werkes mit den für Bach und Goldberg gesicherten Werken eine Klarstellung zu erwarten. Von den Werken Bachs werden dazu in erster Linie die als Trio angelegten Sonaten, also die Orgeltrios (BWV 525–530), die Violin- (BWV 1014 bis 1019a), Flöten- (BWV 1030, 1032) und Gambensonaten (BWV 1017 bis 1029) mit obligatem Klavier, das Trio aus dem Musikalischen Opfer (1079,8) und das Flötentrio G (1039) heranzuziehen sein, während die Trios BWV 1020, 1022, 1031, 1038 als vermutlich und 1036 als (aus stilistischen Gründen) sicher unecht außer Betracht bleiben. Von den Werken Goldbergs liegt eine Aufstellung in Dadders (bereits erwähnter) Goldberg-Studie vor (S. 68), in der leider die schon in Eitners Quellenlexikon¹ enthaltenen und für unsere Untersuchung besonders bedeutsamen Trios für 2 Violinen und Bc. (s. unten Werkverzeichnis Nr. 10–12) fehlen. Eitner wie Dadder ist es auch entgangen, daß wir mit ihnen genau die im oben genannten Breitkopf-Katalog unter III–V angeführten Trios wiedergefunden haben (wobei die Vorzeichnung des III. Trios in Breitkopfs Katalog von *b*-moll in *B*-dur zu ändern ist), so daß sich die Zahl der „einigen“ verlorenen Trios für Flöte, Violine und Baß — ungeachtet etwa restlos verschollener opera Goldbergs — nunmehr präzisiert mit zwei angeben läßt. Unter Hinzuziehung der Angaben Eitners und Dadders läßt sich nunmehr folgende Zusammenstellung der bisher bekannten Werke Goldbergs² geben:

Thematisches Verzeichnis der Werke Johann Gottlieb Goldbergs

Kantaten:

1. „Durch die herzliche Barmherzigkeit“, Kantate zum Johannisfest für 5 Singst., 2 Oboen, 2 Violinen, 2 Violoncelli und Bc. — Part. BB Mus. ms. autogr. Goldberg 1 — Stimmen BB Mus. ms. 7918³.

Dolce

Viol. I

¹ Leider ist auch die Zusammenstellung Eitners nicht besonders klar, da sie gleiche Werke, die in mehrfachen Handschriften erhalten sind, unentwegt doppelt verzeichnet. Auch sind einige Tonartenangaben Eitners unrichtig.

² Über Eitner und Dadder hinaus Vollständigkeit anzustreben, konnte nicht Aufgabe dieser Studie sein.

³ Diese Stimmen verdienen besondere Beachtung. Sie bestehen aus zwei Stimmgruppen; die jüngeren sind von C. P. E. Bach geschrieben, die älteren von unbekannter Hand (autograph?). Die letztgenannten tragen zwei Wasserzeichen, die auch in Originalhandschriften späterer Kantaten von J. S. Bach zu finden sind: auf das eine weist bereits Spitta II, 816f. hin, das andere, ein Wappen und die Buchstaben IWI, tritt in einer Anzahl Choralcantaten Bachs (Nr. 41, 94, 112, 178) auf. Ein Vermerk auf dem Umschlag der Goldberg-Stimmen lautet: „Aus d. Bachschen Auction“. Vermutlich hat Goldberg diese und auch die zweite Kantate als Schüler Bachs geschrieben, und vielleicht wurde sie in Leipzig aufgeführt.

2. „Hilf, Herr“ (Psalm 12) für 4 Singst., 2 Violinen, Viola u. Bc. — Part.
BB Mus. ms. autogr. Goldberg 1.



Orgelwerke:

3. Choralvorspiele in der Gottholdschen Sammlung (ehem. Staats- u. UB. Königsberg), in Müllers Katalog¹ nicht verzeichnet (nach Eitner; z. Z. nicht zugänglich — sehr wahrscheinlich identisch mit 13).

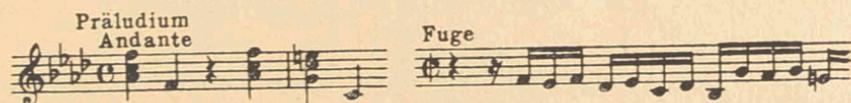
Siehe auch Klavierwerke, Nr. 4.

Klavierwerke:

4. Präludium (und Fuge?) C-dur. BB Mus. ms. P 30385, Mus. ms. 7928², Mus. ms. 7928/4, Mus. ms. 30194 (... *pour le Clavecin ou Lorgue* (!)...).



5. Präludium und Fuge *f*-moll. — BB Mus. ms. 7928/2 (Präl.), Mus. ms. 7928/8 (Fuge), Mus. ms. 30194, Neudruck bei Farrenc, Trésor des Pianistes, Bd. 11.



6. Sonate *D*-dur. — Hochschule f. Musik Berlin (a. Nachlaß Ph. Spittas, z. Z. verlagert und unerreichbar. Satzfolge: Allegro, Andante, Presto, Menuett m. 12 Variationen), BB Mus. ms. 30193 (Allegro, Menuett, Andante, Presto), Mus. ms. 7926/1 (Menuett, Andante, Presto, am Schluß des Bandes das Allegro), Mus. ms. 7926/2 (Menuett, Andante, Presto), Mus. ms. 7927 (Menuett).



¹ Jos. Müller, Die musikalischen Schätze der Königl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg in Pr. aus dem Nachlasse Friedrich August Gottholds. Bonn 1870.

² Überschrift: *Prelude et Fugue* ..., am Schluß des Präludiums: *Volti Fugue*. Es folgen zwei unbeschriebene, rastrierte Seiten.

7. 24 Polonäsen in allen Tonarten. — Hochschule f. Musik Berlin, Ms. 1752 G (z. Z. verlagert und unerreichbar); Thema bei Breitkopf, Supplemento III. dei Catalogi..., Leipzig 1768, S. 26.



Kammermusik:

8. Sonate für Flöte, Violine und Bc. *e*-moll (*G*-dur?), verschollen, Thema bei Breitkopf, Catalogo..., Parte III za, Leipzig 1763, S. 13.



9. Sonate für Flöte, Violine und Bc. *f*-moll, verschollen, Thema bei Breitkopf a. a. O.



10. Sonate für 2 Violinen und Bc. *B*-dur. — BB Mus. ms. 7921/3; Thema bei Breitkopf a. a. O. irrtümlich in *b*-moll.



11. Sonate für 2 Violinen und Bc. *a*-moll. — BB Mus. ms. 7921/4; Thema bei Breitkopf a. a. O.



12. Sonate für 2 Violinen und Bc. *g*-moll. — BB Mus. ms. 7921/2; Thema bei Breitkopf a. a. O.



12a. Dieselbe Sonate als Trio f. obligates Cembalo und Violine. — BB Mus. ms. 7921/6.

13. Sonate für 2 Violinen und Bc. C-dur. Auch Bach zugeschrieben. — Quellen siehe oben.



13 a. Dieselbe Sonate als Trio f. obligates Cembalo u. Violine. Quelle siehe oben.

14. Sonate für 2 Violinen, Viola und Bc. c-moll. — BB Mus. ms. 7920; weitere Hs. in Privatbesitz (nach Lothar). Neuausgabe von F. W. Lothar bei Kallmeyer u. Hansen, Wolfenbüttel u. Kopenhagen 1932 (jetzt im Hansen-Verlag.)



Orchesterwerke:

15. Konzert für Klavier und Streichorchester Es-dur. — Part. Am. B. 432. — Stimmen BB Mus. ms. 7922/1, Mus. ms. 7922/2. Neuausgabe von E. Dadder im Moeck-Verlag, Celle in Vorbereitung.



16. Konzert für Klavier und Streichorchester d-moll. — Part. Am. B. 433. — Stimmen BB Mus. ms. 7922/3, Mus. ms. 7922/5. Neuausgabe wie 15.



16 a. Dasselbe Konzert, jedoch mit zahlreichen Varianten und anderem Mittelsatz (Andante moderato C statt Largo 3/4) sowie Kadenz zum 1. Satz. — Stimmen ohne Viol. 1 und 2 BB Mus. ms. 7922/4. Der Mittelsatz vermutlich identisch mit dem in Rellstabs Verzeichnis¹ genannten Klavierkonzert in F-dur.

¹ Vollständiges Verzeichniß aller gedruckten, gestochenen u. geschriebenen Musikalien wie auch musikalischen Instrumenten welche zu Berlin bey dem Musik- und Instrumentenbändler J. C. F. Rellstab . . . zu haben sind. o. O., o. J. Darin die folgende Eintragung auf S. 69:

Goldberg, 2 Conc. a 5 Es dur und D moll

Jedes

Rtbl. 2 Gr. 6

(Sehr schwere Concerte)

Rtbl. 1 Gr. —

— Dito F dur. leicht

Der geringe Preis sowie der Zusatz „leicht“ lassen vermuten, daß es sich bei dem F-dur-Konzert in Wahrheit um den genannten Mittelsatz handelt. Er ist jedoch keineswegs in dem sonst für Goldberg so charakteristischen Stil gehalten und weist eine weit glattere, gefälligere, unverbindlichere, italianisierende Melodik auf. Da eine ausführliche Echtheitskritik in diesem Zusammenhang zu weit führen würde, wird er im stilkritischen Teil dieser Untersuchung nicht herangezogen.

Mittelsatz: Andante moderato
(Violinstimmen verschollen):

Takt 19f (Cembalo solo):



Ein stilistischer Vergleich mit dem fraglichen Trio wird auf Seiten der Werke Goldbergs natürlich gleichfalls von den erhaltenen Kammermusikwerken ausgehen. Doch wird man hier, um eine möglichst breite Vergleichsbasis zu erhalten, auch die übrigen Werke heranziehen müssen. Da der Stil Bachs im ganzen als bekannt vorausgesetzt werden darf¹, wäre zunächst der Stil Goldbergs zu betrachten, dann wäre festzustellen, wie sich die strittige Triosonate zum Stil des einen und des anderen Komponisten verhält.

Zum Stil J. G. Goldbergs

Johann Friedrich Reichardts Selbstbiographie bildet – soweit zu übersehen ist – die einzige wichtige zeitgenössische Quelle zur Beurteilung Goldbergs. Dieser sagt von ihm, er „besaß vorzugsweise technisches Talent“, „er war jedoch nicht gerade ein musikalisches Genie und ohne besondere Begabung für die Composition“². Jenes abfällige Urteil Reichardts über den Komponisten steht in stärkstem Gegensatz zu dem Lob, das er dem Virtuosen Goldberg zollt. Wenig später spricht Reichardt nochmals über Goldbergs Klavierwerke: „Die linke Hand ist hier nicht nur wie auch bei den Seb. Bach’schen Sachen der rechten vollkommen gleich beschäftigt, sondern sie hat oft so muthwillig gehäufte und dabei undankbare Schwierigkeiten, daß man auf den Gedanken kommt, Goldberg habe eine ganz eigen gebaute Hand gehabt, vielleicht von so seltener Größe und weiter Umspannung, wie man es in der letzten Zeit an Joseph Wölffl gesehen und bewundert hat. Dabei ist die Melodie oft kalt und trocken und der Gang des Ganzen nicht selten verworren, der Sinn aber immer so tief und die Arbeit so groß, daß man den preußischen ächten Humoristencharakter in den Werken dieses Meisters wohl erkennen muß, wenn man auch nicht weiß, daß Preußen sein Geburtsland ist.“ – Hier gesteht Reichardt seinen Kompositionen also immerhin „tiefen Sinn“ und „Größe der Arbeit“ zu. Reichardt besaß von Goldberg „24 Polonaisen, 1 Claviersonate nebst einer Menuett mit 12 Veränderungen und 6 Trio’s für Flöte, Violine und Baß“ (Schletterer a. a. O.), also die oben unter 7, 6 und 8–13 genannten Werke,

¹ Über die hier behandelten Fragen orientieren außer den einschlägigen Biographien besonders: Hans Hoffmann, *Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Philipp Emanuel Bach*, Kiel 1927 (zu Bach Seite 33–34), sowie Karl August Rosenthal, *Über Sonatenvorformen in den Instrumentalwerken J. S. Bachs*, BJ 1926, S. 68 ff.

² Mitgeteilt nach H. M. Schletterer, J. F. Reichardt Augsburg 1865, S. 69 ff.

ferner erwähnt Reichardt die Klavierkonzerte in *Es, d* sowie eine Fuge mit Präludium (also 15, 16 und wohl 5). Sein Urteil über Goldberg fußt also fast ausschließlich auf uns bekannten Werken. Schon Reichardt teilt uns mit, daß Goldbergs Klavierkompositionen „immer seltener nach und nach geworden sind, weil er das meiste davon selbst zu vernichten pflegte“ (a. a. O.). Demnach dürfte der Vorrat an Goldbergschen Kompositionen damals nicht viel größer gewesen sein als heute auch, und wir sind einigermaßen in der Lage, die Richtigkeit von Reichardts Urteil nachzuprüfen.

1. Melodik

Goldbergs Melodik kommt der der beiden ältesten Bachsöhne, besonders Friedemanns, auffallend nahe. Mit der Vätergeneration hat sie die Tendenz zur Polyphonie gemeinsam, ihr fehlt das aufklärerische Ideal schlichter Natürlichkeit. Ein Fugenthema wie dies:

Beispiel 1

Nr. 5, 2¹



ist noch ganz dem Barock verpflichtet und von ähnlichen Themen Bachs (BWV 914, 952, 953, 959 u. a.) kaum zu unterscheiden. Der Thementyp weist deutlich auf die Orgel, für die derart „pedalgerechte“ Themen ursprünglich erfunden wurden, doch erweist sich Goldbergs Fuge in Stimmumfang und Satztechnik eindeutig als manualiter konzipiert, so daß für diese Formung des Themas kein realer Grund vorlag. Auch das Doppelfugenthema,

Beispiel 2

Nr. 14, 2. Satz

¹ Die Nr. zu Anfang bezieht sich auf das oben gegebene Werkverzeichnis.

fällt nur durch seine Synkopenrhythmik ein wenig aus dem Rahmen barocker Fugenthemen. Ein charakteristischer Zug ist das Bestreben, große Melodiebögen zu formen, die sich von der halbschlußfreudigen Kurzatzmigkeit des galanten Stils noch wesentlich unterscheiden. Das folgende Beispiel

Beispiel 3

Nr. 10, I. Satz

Adagio

Viol. I

Viol. II

Bc.

mag Goldbergs melodische Erfindung wie seine Begabung zur Polyphonie verdeutlichen. Das Thema des verschollenen Flötentrios Nr. 8 (s. Werkverzeichnis) deutet auf eine so eigenwillige Kantabilität, daß wir gerne mehr über dies Werk wüßten. Wesentlich mehr dem galanten Stil zugehörig ist das Trio Nr. 12, dessen Eingangssatz (vgl. Werkverz.) die damals weitverbreitete Seufzermelodie und dessen Schlußsatz häufige Akkordbrechungen aufweisen. Diese gelegentliche Vorliebe für Dreiklangsmelodik (eine Gegenkraft zu der gleich zu erwähnenden Chromatik) weist wohl auf Goldbergs Hauptinstrument, das Klavier, hin. Sie bestimmt mehrfach die Thematik (Nr. 7, 1; 14, 4; 16, 1 — vgl. Werkverzeichnis), häufiger aber die konzertierenden Zwischenpartien.

Das Eingangsthema zu Nr. 11 (s. Werkverz.) ist von empfindsamer Gestik erfüllt. Doch neigt Goldberg, sobald er sich von der Melodik der älteren Generation freimacht, weniger dem galanten Stil, als der Expressivität des

Sturm und Drang zu. Ihr dient insbesondere eine gesteigerte Chromatik, die sämtliche Werke in hohem Maße durchdringt. Den bereits zitierten Beispielen (Beispiel 2, Viol. 2; Beispiel 3, Bc.; Werkverz., Nr. 1, 12, 15) ließe sich unschwer noch eine Unzahl weiterer hinzufügen, ja, die Chromatik ist wohl überhaupt das hervorstechendste Merkmal des Goldbergschen Personalstils. Bezeichnend ist ferner die Weiträumigkeit der Melodik Goldbergs, die aus den hier gegebenen Beispielen leicht zu belegen ist (z. B. Werkverz., Nr. 1), aber auch den Vokalsatz durchdringt. So sind z. B. Goldbergs Rezitative von einer ausdrucksstarken, weitausgreifenden Melodik, die das konventionelle Schema weit hinter sich läßt und unmittelbar an Bach gemahnt.

2. Rhythmik

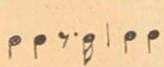
Deutlich tritt das modern-geniehafte Temperament Goldbergs in seiner Rhythmik zutage, die gegenüber der fließenden Rhythmik der älteren Generation eine erhebliche Komplizierung erfahren hat. Zwar finden wir auch bei Goldberg noch häufig, zumal in den strengstimmigen Werken, Themen von barockem Fluß (Beisp. 1, ferner Nr. 10, 2; 11, 2; 14, 4 u. a.), doch tritt daneben in zahlreichen Sätzen das rhythmische Element auffällig in den Vordergrund. Diese „Vordergründigkeit“ äußert sich in einer Vorliebe für synkopische Bildungen, besonders für Aufspaltung des schweren Takteils, für Punktierungen und für ein unmittelbares Nebeneinander langer und kurzer Notenwerte. Beliebt sind neben regelrechten Synkopen (s. Werkverz. Nr. 2 u. Beisp. 2) auch Bildungen wie

Beispiel 4

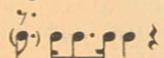
Nr. 12, 2. Satz



(vgl. auch Werkverz. Nr. 15). Der „lombardische“ Rhythmus tritt in der 7. und 8. Variation aus Nr. 6 sowie in Nr. 11, 4 in seiner reinen Form auf. Punktierungen findet man gelegentlich in schnellen (z. B. in Nr. 16 — s. Werkverzeichniss), besonders aber in langsamen Sätzen; gelegentlich sind markante Partien eines Satzes auf einem Rhythmus wie



(so Nr. 14, Satz 1, Nr. 16, Satz 1, ähnlich Nr. 11, Satz 1 und das Menuett aus Nr. 6) oder



(so Nr. 10, Satz 3, 14, Satz 3)

aufgebaut.

3. Harmonik

Auch die Harmonik Goldbergs ist auf weite Strecken hin durch die schon bei Behandlung der Melodik betonte Vorliebe für Chromatik gekennzeichnet. Alterationen, enharmonische Verwechslungen, Terzverwandtschaften finden sich in reicher Zahl, und zwar nicht nur in den polyphonen (also weithin von der Melodik bestimmten), sondern ganz besonders auch in den homophonen Sätzen, so etwa den langsamen Sätzen des *c*-moll-Quartetts (Nr. 14) und der Klavierkonzerte (Nr. 15 und 16). Auch hierfür einige Beispiele:

Beispiel 5

Nr. 14, 1. Satz (Largo), Takt 24 ff.

The image shows a musical score for Violin II, Viola, and Cello. The top staff is for Violin II and Viola, and the bottom staff is for Cello. The key signature is C minor. The score includes figured bass notation below the Cello staff, indicating specific harmonic alterations and fingerings. The figures shown are 8 5, 5 4, 6, 7 5 4, 7, 6 4, and 5.

Beispiel 6

Nr. 15, 2. Satz (Largo), Takt 47 ff.

The image shows a musical score for Cembalo. The score is in C minor and includes a trill (tr) and a fermata (f) over a chromatic passage. The notation is for a single instrument.

Selbst das Thema (Menuett) aus Nr. 6 teilt diese Vorliebe für Alterationen (s. u. Beisp. 9!), was, da die folgenden 12 Variationen die Harmoniefolge strikt beibehalten, nicht einer gewissen Stereotypie entbehrt.

Auch in seiner Harmonik ist Goldberg ein typischer Vertreter der Übergangszeit. Die um 1750 einsetzende Simplifizierung der Harmonik ist bei ihm nirgends angebahnt, seine reiche harmonische Verfügungsgewalt erinnert oft unmittelbar an Bachsche Spätwerke, zumal das Musikalische Opfer. Doch hat sich bei ihm die Harmonik weit mehr als bei Bach als Ausdrucksmittel verselbständigt, wobei die Freude am Neuen dem Manierismus — trotz manchen sehr ausdrucksstarken Partien — nicht immer entgeht.

4. Satztechnik

Goldbergs Hauptinstrument ist das Klavier. Die Zeitgenossen, und besonders wieder Reichardt, können sich nicht genug darin tun, seine klavieristische Technik und seine Improvisationsgabe zu rühmen. Seine Klavier-

kompositionen galten als schwer, Reichardt stellt sie an Schwierigkeit noch über die Bachs (z. B. Selbstbiographie a. a. O. S. 70 u. 71), was freilich angesichts der Schwierigkeit gerade etwa der „Goldberg-Variationen“ einigermaßen befremdet. Zur Behandlung der linken Hand siehe das oben gegebene Reichardt-Zitat! Die Ansicht „Goldberg habe eine ganz eigen gebaute Hand gehabt“, weist Dadder als zur Erklärung der Goldberg-schen Schwierigkeiten unnötig ab. Allerdings sind die Schwierigkeiten zum Teil anderer Art als in Bachs Werken. Dichte Polyphonie findet sich in den Klavierwerken seltener, dafür häufige und weiträumige Arpeggien, deren Ausführung ausschließlich einer Hand übertragen ist; mit Vorliebe sind die Bässe oktaviert, extreme Lagen nicht gemieden. „Technische Lieblingsmanieren jener Zeit wie das Übereinandergreifen der Hände, Trommel- und Albertibässe finden sich nur in einem einzigen Werke Goldbergs, den leicht hingeworfenen, spielerischen Polonäsen“ (Dadder a. a. O. S. 67).

Anders verhält es sich mit Goldbergs in strengem Satz geschriebenen Werken. Seine Klavierfuge *f*-moll Nr. 5, 2 ist, wenige Baßoktavierungen sowie die Schlußakte abgerechnet, durchweg dreistimmig und von einer polyphonen Durchbildung, die, gesetzt den Fall, die Fuge wäre unter Bachs Namen überliefert, gar nicht so leicht einen Verdacht gegen dessen Autorschaft aufkommen ließe. Dasselbe gilt für große Teile seiner Kammermusik. In seinen Streicherpartien fehlen Doppelgriffe, so daß der strengstimmige Satz stets gewahrt bleibt. Eine Übertragung klavieristischer Spielfiguren (zumal von Arpeggien) auf Streichinstrumente findet sich fast nur in den leichter geschürzten Schlußsätzen; ebenso selten finden sich typische Violinfiguren, und zwar bezeichnenderweise ausschließlich im Orchestersatz, nämlich in den Ritornellen der Klavierkonzerte und in den Kantaten.

Die Behandlung der Singstimme ist kantabel, in den homophonen und solistischen Sätzen von textgebundener Expressivität, bisweilen ausgesprochen dramatisch, in den strengen Formen linear; der bei Bach so deutlich faßbare instrumentale Einfluß ist seltener spürbar. Der Choralatz „Johannes ging vor Jesu her“¹, mit dem die Kantate Nr. 1 schließt, ist mit seiner polyphonen Auflockerung deutlich am Vorbild seines Leipziger Lehrmeisters geschult:

Beispiel 7:



¹ Melodie bei Zahn nicht nachzuweisen.

Allgemein sind die Mittelstimmen in Goldbergs Sätzen ausgesprochen stimmig geführt. Desgleichen ist die Unterstimme, wenn auch nicht durchweg von Bachschem Profil, so doch weit entfernt von der Einfachheit der sich anbahnenden Frühklassik. Die außerordentlich häufige Einbeziehung des Continuo in die Thematik eines Satzes schafft eine charakteristische Gemeinsamkeit mit Bach. Die für die galante Zeit bezeichnenden Tonrepetitionen kennt Goldbergs Continuobehandlung fast überhaupt nicht. Auch in Chorsätzen ist der Bc. häufig selbständig geführt. Außerordentlich beliebt sind Orgelpunkte („tasto solo“) kurz vor Schluß der raschen Sätze; wir finden sie in Nr. 1, Satz 4 (Takt 80–84), Satz 7 (Takt 78–86), in Nr. 2, Satz 6 (Takt 126–129), in Nr. 4 (Takt 30–33 und den korrespondierenden Takten 88–91), in Nr. 5, Fuge (Takt 35–37 und den korrespondierenden Takten 104–106), in Nr. 10, Satz 2 (Takt 51–55), in Nr. 11, Satz 2 (Takt 115–120), in Nr. 16, Satz 1 (Takt 524–531).

In den Orchesterwerken sind Themen in kraftvollem Unisono nicht selten (jedoch mit beziffertem Bc.).

5. Formen

Aus den überkommenen Werken auf die von Goldberg bevorzugten Kompositionsformen schließen zu wollen, ist nicht ohne weiteres angängig. Denn wir wissen nicht, ob die von der Mit- und Nachwelt zur Verbreitung getroffene Auswahl seiner Werke für den Komponisten ebenso bezeichnend ist wie für ihre Abschreiber. Trotzdem fallen einige Charakteristika auf, die wohl schwerlich auf Zufall beruhen, so etwa die Vorliebe für strenge Formen in einer Zeit, die diese gern als „alten Zopf“ beiseite schob. Folgende Formen treten auf:

Zyklische Formen: Kantate

Sonate

Präludium und Fuge

Konzert

Einzelne Satzformen:

vokal:

Chor

Arie

Rezitativ

Choral

instrumental:

Variationsformen

Fuge

zweiteiliger Satz (Sonatensatz, Tanzsätze)

sonstige Sätze innerhalb der Sonaten

Präludium

Konzertsatz

Die beiden *Kantaten* weisen die nachstehende Satzfolge auf:

Kantate Nr. 1: Chor — Arie — Rezitativ — Chor — Arioso — Rezitativ — Chor — Rezitativ — Choral.

Texte der Chöre sind Luk. 1,78 sowie 79a und 79b, Arien und Rezitative sind auf Dichtungen der Zeit komponiert.

Kantate Nr. 2: Chor — Chor — Rezitativ — Duett — Arie — Chor.

Text ist Ps. 12 ganz.

Die Anlage beider Kantaten ist ausgesprochen archaisierend. Das Vorrherrschen des Bibelworts ist für Goldbergs Zeit ebenso altertümlich wie die Fünfstimmigkeit der Kantate 1 in Streichern (Viola 2 im Tenorschlüssel!) und Singstimmen, die ungewöhnlich starke Heranziehung des Chors in ausgedehnten, meist fugierten Sätzen, die Notierung der meisten Chorfügen im *Alla-breve*-Takt (Überschrift in Nr. 1,4 und 1,7: *Alla breve*), eine Schreibweise, die schon zu Bachs Zeiten als bewußte Anlehnung an den „stile antico“ galt.¹ Die Ausführung im einzelnen ist dabei von den als charakteristisch für Goldberg erkannten Stileigentümlichkeiten wie Chromatik, synkopischem Rhythmus (vgl. die Anfänge im Werkverz.) geprägt. Von den 5 erhaltenen sicher echten Sonaten sind 4 Werke viersätzig:

Nr. 6: Allegro — Menuett mit Variationen — Andante — Presto
(oder Menuett an letzter Stelle)

Nr. 10: Adagio — Allegro (Fuge) — Grave — Ciacona

Nr. 11: Adagio — Allegro (Fuge) — Alla Siciliana — Allegro assai

Nr. 14: Largo — Allegro (Fuge) — Grave — Giga

Lediglich Nr. 12 vertritt mit der dreisätzigigen Folge

Adagio — Allegro — Tempo di Minuetto

den modischen Typus. Auffällig ist, daß wir als 2. Satz häufig eine Fuge finden; ferner ist in allen Sonaten den tanzhaften Sätzen — wenn auch in stilisierter Form — ein Platz eingeräumt; meist ist es der Schlußsatz, in Nr. 11 jedoch der 3. Satz. Von den verschollenen Werken Nr. 8 und 9 läßt sich sagen, daß auch ihre Themen auf einen langsamen Satz zu Beginn schließen lassen, so daß ihr Aufbau von den hier geschilderten nicht allzu erheblich differieren dürfte.

Präludium und Fuge Nr. 5 sind ohne formale Besonderheiten, und auch die beiden erhaltenen Klavierkonzerte zeigen das übliche dreisätzigige Schema.

Nun zu den einzelnen Sätzen! Innerhalb der Vokalformen interessieren uns hier am meisten die Chorsätze, da wir durch sie wichtige Erkenntnisse über Goldbergs Fugentechnik gewinnen können. Denn nicht fugiert sind lediglich der Eingangssatz zu Nr. 2, die Einleitung zu Satz 6 derselben Kantate sowie die Einrahmung des Eingangssatzes zu Nr. 1: Diese Sätze sind

¹ Vgl. K. Ziehler, Das Symbol in der Kirchenmusik J. S. Bachs, Kassel 1950, S. 41 ff.

teils freipolyphon, teils von stark polyphon aufgelockerter Homophonie; ausgesprochen homophone Partien, wie sie in den Kantaten Telemanns und vieler anderer längst Brauch sind, finden wir bei Goldberg überhaupt nicht — der Instrumentalpart ist gern selbständig geführt. Alle übrigen Sätze oder Satzteile sind Fugen, meist mit colla parte geführten Instrumenten. Dabei ergibt sich, namentlich durch die Fünfstimmigkeit der Kantate 1, eine polyphone Dichte, wie sie wohl von wenigen Zeitgenossen wieder erreicht wurde. Dieser Eindruck intensiver Polyphonie wird verstärkt durch eine Vorliebe für kontrapunktische Künste wie Mehrthemigkeit (Nr. 2,6 = Doppelfuge), Themenumkehrung (Nr. 2,2 = Doppelfuge, dabei ist Thema b aus der Umkehrung von a gewonnen), Engführung (Nr. 1, 7 und öfter) und Parallelführung (Nr. 2,2 nach der Exposition von Thema b). Besonders beliebt ist der Kunstgriff, mehrere Stimmen hintereinander mit dem Themenkopf einsetzen zu lassen, um dann in freie Polyphonie überzugehen und das Thema höchstens in einer, oft aber in keiner einzigen Stimme fortzuführen. Diese Technik, die das Eintreten gehäufte Engführungen vortäuscht, finden wir fast regelmäßig nach der Exposition (in Nr. 2,6 nach der des Themas b) durch sämtliche (!) Stimmen, lediglich in der (mit Rücksicht auf die nichtfugische Umrahmung) kürzer gehaltenen Fuge 1,1 ist sie nur im Baß angedeutet.¹ Diese außerordentliche Vorliebe Goldbergs für Engführungen tritt übrigens auch im Duett (Satz 4) der Kantate 2 hervor; hier imitiert der Bc. das in Takt 2 von der 1. Violine beantwortete Thema bereits in der zweiten Takthälfte. Die Ausdehnung der Chorfügen ist meist recht beträchtlich; die beiden als Doppelfugen angelegten Sätze 2,2 und 2,6 führen beide Themen nacheinander durch und kombinieren sie dann. Als Beispiel sei ein knappes Schema der vierstimmigen Fuge 2,6 gegeben:

(„Präludium“: Grave, Takt 1—20)

Exposition Thema a (Takt 21—46), 5 Themeneinsätze

Exposition Thema b (Takt 47—77), 4 Themeneinsätze

„Scheinengführung“ Thema b (Takt 78—82), 4 Einsätze

Kombination Thema b und a (Takt 83—118), 4 doppelte Themeneinsätze

Orgelpunkt im Baß, darüber Engführung Thema a (Takt 119—123),

2 Themeneinsätze

Orgelpunkt im Bc., darüber Engführung Thema b, 2 Themeneinsätze, anschließend Coda (Takt 124—132)

Arie, Arioso und Duett sind mit je einem Beispiel vertreten, die Arie mit kontrastierendem Mittelteil und freiem Da capo, die beiden andern

¹ Kompositionstechnisch besteht zwischen diesen „Scheinengführungen“ und den „echten“ Engführungen kein allzu beträchtlicher Unterschied, denn auch diese fordern oft in ihrem Verlauf geringe Korrekturen des Themas. Doch unterscheidet Goldberg offenbar auch formal zwischen den mit betonter Häufigkeit der Einsätze auftretenden Scheinengführungen nach der Exposition und den thematisch möglichst getreuen Engführungen weniger Stimmen im Schlußteil der Fuge.

zweiteilig-kontrastierend. Verglichen mit Bach sind sie dramatischer und reicher an Kontrasten.

Die *Rexitative* zeigen keine formalen Besonderheiten und sind für unsere Problemstellung ohne Belang, desgleichen der Choral (1,9).

Betrachten wir nun die in den Instrumentalwerken auftretenden Formen! Die *Variationsformen* sind mit den Menuettvariationen aus Nr. 6 und der Chaconne aus Nr. 10 vertreten. Beide variieren im wesentlichen die Unterteilung des Grundrhythmus nach Art des Double und lassen Harmoniefolge und Tongeschlecht unverändert. Bezeichnend sind jedoch die Unterschiede in der Satzweise; die Menuettvariationen sind klavieristisch-virtuos, dagegen ist die Chaconne mit betonter Linearität der Oberstimmen angelegt.

Bei den Menuettvariationen liegt ein Vergleich mit den „Goldberg-Variationen“ nahe. Beide haben einen Tanzsatz im Dreivierteltakt zum Thema, wobei Goldbergs „Menuett“ wegen seines Rhythmus (die bei Goldberg beliebte Aufspaltung des schweren Takteils spielt auch hier eine Rolle) eher als Sarabande anzusprechen ist. Beide ähneln sich in der Satzweise: über ruhigen Unterstimmen eine Diskantmelodie; Goldberg behandelt die Unterstimmen streng zweistimmig, Bach verändert die Stimmzahl. Goldbergs Thema beginnt:

Beispiel 8:

Das Thema gibt zu einer Beobachtung Anlaß, die wir gelegentlich bei Goldberg anstellen können. Der Nachsatz des ansprechend angelegten Vordersatzes (Takt 1–4) erfährt nämlich ab Takt 6 einen so unvermittelten Umbruch aus der T_p in die Dominanttonart (A -dur an Stelle des erwarteten Fis -dur, der Dominante zur T_p), daß diese Stelle ein wenig naiv-dilettantisch wirkt. Derartige Dilettantismen finden sich bisweilen in Goldbergs

Werk neben genialen Stellen. Sie entspringen wohl der Unausgeglichenheit seines Wesens, vielleicht sind sie auch nur der Jugend des 29jährig Verstorbenen zuzuschreiben.

Bach wie Goldberg verwenden jedoch nicht die Melodie, sondern die Baßlinie als Gerüst der Variationen, bei Goldberg lautet sie vereinfacht:

Beispiel 9:

(Harmonik 7 8 4 3 6 7 6 5 6 #)

(man beachte die für Goldberg geradezu unvermeidliche Chromatik!). In beiden Fällen schließt die Variationenreihe mit der getreuen Wiederholung des Themas. Damit erschöpft sich aber, wenn man von der Ähnlichkeit gewisser Spielfiguren absieht, die Möglichkeit, Parallelen zu finden. Denn sowohl die Erfindungskraft wie die Originalität des Aufbaus, aber auch der Anspruch der Komposition bleiben bei Goldberg begreiflicherweise so weit hinter Bach zurück, daß wir das von Reichardt überlieferte Urteil Goldbergs über seine eigenen Kompositionen, „Kleinigkeiten für Damen“, gerade für derartige Werke gerne gelten lassen, während es fraglich bleiben muß, ob Goldberg selbst auch seine ausgedehnten und gewichtigen Klavierkonzerte darunter verstanden wissen wollte. — Die Anlage der Goldbergschen Variationen ist:

- Thema: Viertelbewegung, Sarabandenrhythmus
- { Var. 1: Achteltriolen in der rechten Hand
- { Var. 2: Achteltriolen in der linken Hand
- { Var. 3: Sechzehntel in der rechten Hand
- { Var. 4: Sechzehntel in der linken Hand
- | Var. 5: Achtelbewegung (imitierend) in der rechten Hand
- | Var. 6: Achtelbewegung (Akkordbrechungen) in der linken Hand
- | Var. 7: Lombardischer Rhythmus in der rechten Hand
- | Var. 8: Lombardischer Rhythmus in der linken Hand
- { Var. 9: Achteltriolen in der rechten Hand
- { Var. 10: Achteltriolen in der linken Hand
- { Var. 11: Sechzehntel mit Abwechseln beider Hände
- { Var. 12: Sechzehntel mit Abwechseln beider Hände
- Thema: wie oben

Zwei sich in ihrer Bewegung steigernde Rahmenteile, ihrerseits vom Thema eingerahmt, umfassen also einen ruhigeren Mittelteil; die Symmetrie der gesamten Anlage gründet sich auf die Technik des Double.

Die Chaconne aus Nr. 10 hat ein nicht besonders charakteristisches Baßthema von 8 Takten, das insgesamt 19mal erklingt; auch hier sind deutlich 3 Abschnitte zu erkennen, der mittlere (9.—13. Variation¹) in Dominantversetzung, jeder in sich bewegungsmäßig gesteigert, wobei auch das Baßthema in kleinere Notenwerte aufgelöst wird. Die beiden Violinen sind ausgesprochen polyphon behandelt; die 2. Violine wiederholt in der 2. Variation die Melodie der 1. Violine aus der ersten Variation; beide Variationen erklingen am Schluß mit vertauschten Stimmen. Die übrigen Variationen sind durch ständige Imitationen der beiden Violinen gekennzeichnet, in der Mitte — 9. und 10. Variation — steht ein strenger Kanon der Oberstimmen im Einklang, ihm folgt die einzige annähernd homophone Variation. Also auch hier eine symmetrische Form analog der der Menuettvariationen.

Fugen finden wir in den Triosonaten Nr. 10 und 11, im Quartett Nr. 14 (jeweils als 2. Satz), schließlich in Präludium und Fuge für Klavier Nr. 5. Sie weisen durchweg eine beträchtliche Länge auf und haben meist weit mehr Themeneinsätze, als zu den nach Riemanns Schule „klassischen“ drei Durchführungen notwendig sind; der harmonische Aufbau zeigt keine Besonderheiten; alterierte Akkorde und sonstige harmonische Raffinessen fehlen hier meist. Die Freude an kontrapunktischen Kunstgriffen betätigt sich auch innerhalb der Instrumentalfugen: Nr. 14,2 ist eine Doppelfuge, Nr. 11,2 führt das Thema auch in der Umkehrung ein. Am klarsten gegliedert ist 11,2, eine Fuge von 127 Takten mit deutlichen Kadenzierungen auf der D (Takt 42), T_p (Takt 70) und T (Takt 90), so daß 4 Abschnitte entstehen, deren erster das Thema rectum, der zweite inversum, der dritte sowohl rectum als auch inversum bringt, während der vierte nach einem einzigen Themeneinsatz recte in einen Orgelpunkt ausmündet und mit einer freien Wiederholung der Takte 38—43 des Zwischenspiels aus dem 1. Abschnitt schließt. Die Doppelfuge 14,2 läßt sich in 3 Abschnitte unterteilen, deren erster (mit zahlreichen überzähligen Einsätzen — wie übrigens auch in 11,2) sich zur D, der zweite zur S wendet, während der dritte, im Bereich der T verbleibend, Engführungen zunächst des Themas b, dann von a und schließlich von a + b (a zweimal, b einmal) bringt. Auch diesmal ist der Schluß eine Wiederholung der Takte 27—33 des ersten Zwischenspiels. Die beiden übrigen Fugen wiederholen gleichfalls im letzten Abschnitt Zwischenspieltakte früherer Abschnitte, weisen jedoch sonst keine Besonderheiten auf.

Außer der Chaconne und den Fugen verwendet Goldberg als rasche Sonatensätze nur noch die zweiteiligen Formen. Wir finden sie in Nr. 6

¹ Beginn als 1. Variation gerechnet.

gleich dreimal (Allegro, Menuett, Presto), in Nr. 11, 12 und 14 als jeweils letzten, in Nr. 12 zudem als 2. Satz. Ein grundsätzlicher Unterschied im Aufbau zwischen den Tanzsätzen und den altklassischen Sonatensätzen besteht bei Goldberg nicht, so daß beide zusammen behandelt werden können. Ihre vereinfachte Grundform ist

$$\begin{array}{c} \parallel : A : \parallel : A' A_{\text{verkürzt}} : \parallel \\ T-D (T_p) \quad (T_p) D-T \end{array}$$

Sie wird mit Ausnahme des kurzen Menuetts aus Nr. 6 (zweimal 8 Takte mit Entsprechung der 2 Schlußakte) stets beibehalten. Ein Seitenthema fehlt noch. Bemerkenswert ist, daß stets eine größere Anzahl der Schlußakte beider Teile identisch ist. Auf das Anfangsthema folgen im ersten Teil in der Klaviersonate virtuose Spielfiguren, in den Kammermusikwerken eine konzertierende Überleitungspartie, dabei stets eine Modulation zur D oder T_p . Am fortschrittlichsten gibt sich 12,2 mit einer für Goldberg ungewöhnlich homophonen 6taktigen Schlußgruppe, wie sie z. B. bei C. P. E. Bach Manier ist: 2 eintaktige, jeweils wiederholte zwischen der T und D pendelnde Figuren mit abschließender Kadenz. Der zweite Teil beginnt stets mit dem Thema auf der D oder T_p und leitet zu einer modulierenden konzertierenden (bzw. klavieristisch-virtuosen) Partie über. Die Gigue aus Nr. 14 beginnt hier mit der Themenumkehrung, die durch alle Stimmen wandert (die Wiederaufnahme des Themas bringt dann wie in der Fuge zu Nr. 11 das Thema rectum und inversum). Die Wiederkehr des Themas wird nur in Nr. 12,2 mit der für diese Zeit typischen Rückleitung im Baß eingeführt. Hier beginnt das Thema ausnahmsweise auf der D, es wird in durchbrochenem Satz von der Violine 2 fortgeführt. In Nr. 11,4 ist die Wiederkehr des Themas besonders kunstvoll: Das Thema erklingt diesmal im Bc., enggeführt mit der Violine 2, die Violine 1 kontrapunktiert dazu unthematisch. In beiden Fällen ist ein sukzessiver Themeneinsatz der beiden Violinen, wie wir ihn im Teil A und A' finden, umgangen.

Die übrigen Sonatensätze, denen wir uns jetzt zuwenden, sind ausschließlich langsame Sätze. Ihre Form ist nicht so starr wie die der schnellen Sätze. Mehrfach finden wir kurze, durch ein rhythmisches Motiv geprägte unthematische Überleitungen, besonders als 3. Satz (so in Nr. 10 und 14); auch das Largo, das das Quartett Nr. 14 einleitet, ist wesentlich durch den Rhythmus geprägt, der markante Beginn erklingt dreimal, und zwar in der T (Takt 1 ff.), in der T_p (T. 14 ff.) und sequenzierend wiederholt in der D- T_p -T (T. 33 ff.). Auch der Eingangssatz zu Nr. 10 ist nicht sehr ausgeführt. Das Thema, mit dem beide Violinen nacheinander einsetzen (s. o. Beisp. 4), erklingt in den 21 Takten des kurzen Satzes nur noch in Takt 11 ff., und zwar in Bc., sofort sequenzierend wiederholt. In allen bisher geschilderten langsamen Sätzen ist der Charakter einer Einleitung zum folgen-

den Satz auch durch ihren Schluß auf der D gegeben (in moll: phrygischer Schluß).

Dreigliedrig sind die Siciliana Nr. 11,3, das Adagio Nr. 12,1 und das Andante aus Nr. 6. Ihre Form ähnelt auffallend den oben geschilderten zweiteiligen Formen: denkt man sich dort die Wiederholungszeichen und den mittleren Doppelstrich weg, so hat man das Schema der vorliegenden Sätze. Die Siciliana ähnelt dabei stark der Dacapoform, da der 3. Abschnitt eine getreue Wiederholung der Anfangstakte (1—6a, 14b—24) ist — auch hier ist die Wiederholung des Themas mit Stimmvertauschung, die die beiden ersten Teile aufwies, im dritten fortgefallen. In 12,1 finden wir an der gleichen Stelle eine Engführung des Themas (vgl. oben zu 11,4! — diesmal in den beiden Violinen) und in dem viergliedrigen, sonst gleich angelegten Satz Nr. 11,1 eine alternierende Verteilung des Themas auf beide Oberstimmen (vgl. oben zu 12,2!).

Die beiden Präludien Nr. 4 und 5,1 entsprechen in formaler Hinsicht den dreigliedrigen Sonatensätzen ohne Zweiteilung; das „Thema“ erscheint in der T—D—T.

Die Konzertsätze können als für unsere Problemstellung unerheblich kurz abgetan werden. Bedeutsam ist freilich die scharfe Trennung der Gattungen: Alle Sätze der beiden erhaltenen (Klavier-) Konzerte sind nach der gleichen Grundform, der des Konzertsatzes angelegt, während ein formaler Einfluß des Konzerts auf andere Gattungen (etwa Sonaten, Präludien) nicht auffällt — sehr im Gegensatz zum Stil J. S. Bachs, bei dem einerseits in die Konzerte Einflüsse von Sonaten (Mittelsätze!) und Fuge (Schlußsätze!), andererseits Einflüsse des Konzerts in Sonate, Präludium, Suite usw. eindringen. Auffallend ist ferner der Reichtum an kontrastierenden Themen, zumal innerhalb der Eingangssätze, der unmittelbar auf den „Seitensatz“ der klassischen Sinfonie und Sonate vorausweist.

Die Grundform des Goldbergischen Konzertsatzes, des langsamen wie der Ecksätze, ist:

	Tutti	Solo ₁	Tutti	Solo ₂	Tutti	Solo ₁₊₂	Tutti
Harmonik:	T		D		T _p		T

In 15,2 ist die harmonische Funktion der mittleren Tutti vertauscht, in 16,2 besteht das dritte Tutti aus wenigen unthematischen Takten. Den beiden ersten Sätzen von Nr. 16 ist eine kurze Coda in langsamerem Tempo angehängt mit Überleitung zur D_p, die mit einem sofortigen Anschluß des folgenden Satzes rechnet. Im übrigen treten durchweg folgende Charakteristika auf:

1. Alle Tutti-Ritornelle eines Satzes verarbeiten das gleiche thematische Material, das zweite bis vierte Tutti ist jeweils eine verkürzte Wieder-

holung des ersten, das vierte kommt ihm dabei an Ausdehnung im allgemeinen am nächsten.

2. Solo₁ und Solo₂ sind thematisch verschieden. In der dritten, der ausgedehntesten Soloepisode wird der größte Teil beider (in 15,1 nur der ersten) vorausgegangenen Soloepisoden wiederholt, bisweilen in rückläufiger (Solo₂₊₁ — so in 15,3) oder vermischter (so in 16,2) Reihenfolge.
3. Tutti und Solo sind einander thematisch oft verwandt, aber niemals identisch.

Als eine sowohl für Sonate als auch wohl für Konzert zutreffende Feststellung wäre zu erwähnen, daß Goldbergs Werke, der Mode der Zeit entsprechend (nach dem Vorbild der Gigue), Schlußsätze in schnellem Dreiertakt besonders bevorzugen. Wir finden sie in

Nr. 6 $\frac{12}{8}$ Presto

Nr. 11 $\frac{2}{4}$ Allegro assai mit häufigen Sechzehnteltriolen

Nr. 12 $\frac{3}{4}$ Tempo di Minuetto mit häufigen Achteltriolen

Nr. 14 $\frac{12}{8}$ Giga

Nr. 15 $\frac{12}{8}$ Allegro di molto

6. Chronologie

Der Stil Goldbergs wurde bisher in seiner Gesamtheit betrachtet, ohne nach einer zeitlichen Entwicklung des Personalstils zu fragen. Diese Frage wird erschwert durch die Tatsache, daß wir keine sicher datierbaren Werke Goldbergs besitzen. Immerhin ergeben sich jedoch einige Anhaltspunkte: Für die beiden Kantaten war bereits aus der Gleichheit der Wasserzeichen eine Entstehung im Unterricht bei Bach vermutet worden; hier fand sich auch am ehesten ein Anlaß zur Komposition von Kirchenkantaten, während über anderweitige kirchenmusikalische Betätigung Goldbergs nichts bekannt ist. Demgegenüber sind die Polonäsen, wie Dadder glaubhaft macht, wahrscheinlich in Goldbergs Dresdener Zeit entstanden, wo die Polonäsenkomposition damals Mode war. Die beiden Klavierkonzerte lassen sich mit größter Wahrscheinlichkeit in die Zeit von 1751—1756 datieren: damals stand Goldberg im Dienste des Grafen Brühl, der ein 15 Mann starkes Orchester unterhielt (nach Dadder), so daß hier die gegebene Gelegenheit zur Aufführung solcher Werke bestand. Damit ergibt sich jedoch, was ohnehin zu vermuten war, daß die im älteren Stil gehaltenen Werke in Goldbergs früheste Zeit zu datieren sind, während die Werke der Dresdener Zeit ganz andere Wege gehen. Tatsächlich ist der Einfluß Bachs in den beiden Kantaten derart greifbar, daß man häufig glaubt, ein echtes Werk J. S. Bachs vor sich zu haben. Wer möchte z. B. die Arie „Dunkle Wolken“ aus Kantate Nr. 1

Beispiel 10 (aus dem Mittelteil):

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The vocal part is for Soprano (Sopran) and the instrumental parts are for Violin I and II (Viol. I. II) and Viola and Cello (Viola Bc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in German and describe a scene where a woman is being hurried along.

Sopran
lacht uns an mit heit'rer Won -

Viol. I. II

Viola
Bc.

- ne und be-schleunigt ih-ren Lauf, — beschleunigt ih-ren Lauf.

J. S. Bach absprechen, wäre sie unter seinem Namen überliefert. Sehr wahrscheinlich hat hier die korrigierende Hand des Lehrmeisters noch häufig eingegriffen. Es ist ganz natürlich, daß der Bach der Goldberg-Variationen, der Kanonischen Veränderungen, des Musikalischen Opfers und der Kunst der Fuge auch seinen Schüler in die Künste der Fuge mit ihren Umkehrungen, Engführungen usw. sowie die Kanonkomposition einführte; und auch die übrigen Altertümlichkeiten in beiden Kantaten lassen sich leicht aus der pädagogischen Zielsetzung erklären, wobei die eigenen frühen Kantaten Bachs als Vorbild gedient haben könnten.¹ Eine Entstehung der Trios Nr. 10 und 11, vielleicht auch des Quartetts Nr. 14 in der gleichen Zeit ist daher im Hinblick auf ihre Fugen wohl denkbar.

Ganz anders die späteren Werke Goldbergs. In den Polonäsen, der Klavier-sonate und den Klavierkonzerten findet man keinerlei nennenswerte Anklänge an J. S. Bach; dafür sind die Ähnlichkeiten mit Friedemann und Philipp Emanuel Bach, aber auch die Konzessionen an den herrschenden

¹ Zum Text der Kantate 2 vergleiche BWV Nr. 131; die Fünfstimmigkeit der Kantate 1 findet sich in zahlreichen frühen Kantaten Bachs wieder, und die Streicherthematik der Arie „Dunkle Wolken“ aus Kantate 1 erinnert ganz auffällig an die Eingangsarie von BWV Nr. 54.

Modegeschmack viel auffallender. Es scheint, als sei Goldberg eine stark rezeptive Begabung gewesen.

7. *Personalstil und Zeitstil*

Vergleichen wir nun Goldbergs Triosonaten, um die es uns ja besonders zu tun ist, mit gleichen Werken der Zeit, wie sie Hans Hoffmann untersucht hat (s. oben, Anm. 1, S. 58), so ergibt sich kurz gefaßt:

Die starke Chromatik in Melodik und Harmonik tritt bei den zeitgenössischen Werken nicht in gleicher Häufigkeit auf, dagegen ist die Synkope ganz allgemein „zum selbständigen, freilich auch sofort zum stereotypen Ausdrucksmittel geworden“ (a. a. O., S. 118 f.). Hier ist Goldberg bei aller Vorliebe für eine „vermischte, pikante Rhythmik“ (S. 122) im Gebrauch der Synkope immer noch zurückhaltender als etwa Hasse. Auch die Vorliebe für eine weibliche Endung des Themas ist bei Goldberg zwar spürbar (z. B. in Nr. 11, 1), aber längst nicht in solcher Häufigkeit wie bei den typischen Vertretern des galanten Stils. Ein ausgedehntes, „redseliges“ Thema als „Kennzeichen für die äußerliche Anlehnung an den altklassischen Stil mit seiner fließenden Linie“ (S. 114) finden wir zwar weniger in den Trios, wohl aber im Thema der *f*-moll-Klavierfuge Nr. 5, 2 (s. Beisp. 1). — Der formale Aufbau der Sonatensätze entspricht zwar durchaus dem Formenschatz der Zeit, doch findet sich die Fuge bei Goldberg in ganz außergewöhnlichem Maße bevorzugt, wenn wir erfahren, daß z. B. J. G. Graun in seinen 53 Triosonaten nur zwei Fugen komponierte (S. 73). Am ehesten wäre hier noch an Fasch zu erinnern, der ganze Triosonaten in Kanonform (Kanon in den Oberstimmen) schreibt¹ (s. 55); mit seiner häufigen Verwendung von Doppelfuge, Engführung, Umkehrung dürfte Goldberg jedoch ziemlich allein in seiner Generation stehen. Seine Chaconne ist gleichfalls eine formale Besonderheit. Dies führt uns zur Betrachtung des Basses, der bei Goldberg entschieden sorgfältiger geführt und weitaus häufiger thematisch behandelt ist als bei seinen Zeitgenossen.

Der Stil Goldbergs mußte einigermaßen ausführlich betrachtet werden, da über ihn wenig Anschauungsmaterial vorliegt, außerdem weil das überlieferte Gesamtwerk einen zwiespältigen Eindruck hinterläßt, der durch die Pole einer archaisierenden Polyphonie und eines Sturm-und-Drang-haften Pathos bestimmt wird und offenbar durch eine enge Anlehnung an verschiedene Vorbilder verursacht ist. Wir werden diese Eigenschaft — gleichviel, ob die Schilderung Reichardts von Goldberg als einem eigenwilligen Sonderling berechtigt ist oder nicht — dem jung Verstorbenen nicht zum Vorwurf machen können; fallen doch seine ersten erhaltenen Kompositionen höchstwahrscheinlich noch in sein zweites Lebensjahrzehnt, verfaßt

¹ Zum Kanon als altem Bestandteil der Triosonate siehe H. Riemann, *Präludien und Studien* III, 144.

unter dem unmittelbaren Eindruck, ja vielleicht unter eingehender Anweisung Bachs.

Doch lassen sich auch innerhalb der Verschiedenartigkeit der Werke Goldbergs einige konstante Stileigentümlichkeiten aufweisen, so die sorgfältige Behandlung nicht nur der Außen-, sondern auch der Mittelstimmen (auch in den Klavierwerken und Konzerten), die expressive, chromatische Melodik, die markante Rhythmik, während die charakteristischen Merkmale des für seine Zeit eigentlich bezeichnenden galanten Stils (Diatonik, kleingliedrige, mosaikartige Anstückelungstechnik, Tendenz zur Homophonie, Bevorzugung weiblicher Schlüsse, „Manieren“) entweder gar nicht oder nur in sehr geringem Maße ausgeprägt sind. Wir verstehen nun auch, warum Reichardt zu einem derartigen Stil keinen Zugang finden konnte und daß er vor dem „tiefen Sinn“ seiner „gearbeiteten“ Stücke wohl Staunen, aber schwerlich besondere Sympathie empfinden mochte.

Zum Stil von BWV 1037

Zunächst eine kurze Formanalyse:

1. Satz, Adagio (in Quelle F: Andante):

Dreigliedrig (Takt 1–13, 14–25, 26–30), je 2 Themeneinsätze in den beiden ersten Abschnitten (in beiden Violinen imitierend), im letzten nur einer (in Violine 2). Schema:

A	A'	A''
T/D	T/T	T

Daneben spielt noch ein Synkopenmotiv eine Rolle, das erstmals in Takt 3 erklingt, dann nahezu den ganzen Satz durchdringt und besonders in den Takten 8f., 18f. und 28f. wichtig wird, ohne sich thematisch zu festigen.

2. Satz, Alla breve:

Tripelfuge¹, Thema a (chromatisch) und b (diatonisch) in Takt 1 zugleich einsetzend, Thema c erstmals Takt 57 (Bc.). Wichtig ist ferner noch eine laufende Achtelfigur, die im Zwischenspiel, aber auch in Zwischentakten auftritt, und zwar als aufsteigende Sequenz in den Takten 35ff., 48ff., 52ff. und 118ff., als absteigende in den Takten 96ff., 108ff. und 123ff.

Aufbau: Takt 1–56: Vier zweifache Themeneinsätze, dann Engführung des Themas b (Viol. 1 und Bc.), Zwischenspiel.

Takt 57–90: Einführung des Themas c in 3 einfachen Einsätzen, anschließend Engführung (Viol. 1 und 2).

Takt 91–141: Kombination aller drei Themen in drei durch Zwischentakte voneinander abgeteilten dreifachen Einsätzen, Orgelpunkt (tasto solo) auf g, abschließend ein vierter Einsatz aller drei Themen.

¹ Nicht Doppelfuge, wie bei Hoffmann (s. a. O. S. 38) und vielen anderen zu lesen!

Die Harmonik pendelt im 1. Abschnitt zwischen T und D, wendet sich im 2. vorübergehend zur D_p und T_p und verbleibt im dritten nach dem ersten Einsatz auf der S ausschließlich in der T.

3. Satz, Largo:

Strenger Kanon (im Einklang) der beiden Oberstimmen über freiem Bc.
Schema:

A B A'

4. Satz, Gigue, Presto:

Schema: \parallel : A : \parallel : A' A_{verkürzt} : \parallel
 T - D D - T

Auch diesmal tritt das in A und A' in Einklangs-Imitation eingeführte Thema in A_{verkürzt} nur einmal auf, von beiden Violinen in durchbrochenem Satz vorgetragen, darauf folgt nach 2 Überleitungstakten eine getreue Wiederholung der Takte 17–27 in S-Transposition, so daß der Abschluß auf der T erfolgt.

Vergleichen wir diese Ergebnisse nun mit den Trios Bachs, so finden wir bei aller Ähnlichkeit doch eine Reihe bezeichnender Unterschiede. Die Melodik ist der Bachschen nicht unähnlich, ja, das Fugenthema a klingt sogar in frappanter Weise an das Thema der Schlußarie „Wer Sünde tut, der ist vom Teufel“ aus Kantate 54 an — überhaupt ist ja Chromatik auch dem Bachschen Stil nicht fremd —, andererseits ist die primitive Dreiklangsmelodik der Gigue (mit sofortiger Wiederholung auf gleicher Stufe) für Bach doch reichlich ungewohnt; die ständige Synkopenrhythmik des 1. Satzes, die übrigens modifiziert auch im dritten erklingt (Takte 6, 8, 13 u. öfter) ist für Bach — trotz BWV 1019, 4 — ungewöhnlich, und der stereo-

type Gebrauch von Rhythmen wie  (2. Satz,

Takt 85 und häufig) oder  (ebenda, Takt 2 und häufig) ist

für Bach keineswegs auch annähernd so bezeichnend wie für die Rhythmik der folgenden Generation. Der Behauptung Hoffmanns, der Beginn mit einem langgehaltenen Ton (vgl. Satz 1!) sei für Bach bezeichnend (a. a. O. S. 40) — sie wird mit dem Hinweis auf Satz 3 des (vermutlich unechten) Trios BWV 1038 belegt —, ist kaum beizupflichten, denn in der überwiegenden Zahl der Fälle handelt es sich dabei um gleichzeitiges Einsetzen zweier Stimmen, wobei der andere dann das eigentliche Thema zufällt (z. B. BWV 1039), und selbst wenn ein langgehaltener Ton einmal das Thema allein beginnt, so doch mindestens über einem Continuo, dessen melodischer Bogen weiter gespannt ist als die nichtssagende und wegen ihrer Kurzatmigkeit sofort wiederholte Baßfigur in Takt 1 des vor-

liegenden Trios!¹ Auch die Wiederholungen dieses Anfangstaktes innerhalb des Satzes fallen oft unbefriedigend aus, besonders Takt 16, dessen melodische Planlosigkeit in der kontrapunktierenden Violine 2

Beispiel 11:



wenig „bachisch“ anmutet. Die Harmonik ist — zumal in den raschen Sätzen — verhältnismäßig einfach, eine Tatsache, die für Bach wie für Goldberg in gleicher Weise befremdet.

Auch hinsichtlich der Form finden sich manche bezeichnende Unterschiede. Zunächst fällt die Tripelfuge ins Auge, ein in Bachs Trioliteratur ungewöhnlicher Satz. Daß ihr unmittelbar ein strenger Kanon folgt, weist eher auf den späten Leipziger Bach als auf den Köthener Kapellmeister, dem man die Komposition dieses Werkes bisher zugeschrieben hat; aber selbst das Trio aus dem Musikalischen Opfer hält nicht annähernd so viele kontrapunktische Überraschungen für uns bereit wie dieses Trio — es scheint, als habe Bach diese lieber in andere Form als gerade in die der Triosonate gefaßt. Der Kanon als 3. Satz läßt sich annähernd mit dem der *A*-dur-Violinsonate (BWV 1015) vergleichen, und auch für die beiden Ecksätze des vorliegenden Trios lassen sich aus der Formenvielfalt des Bachschen Werkes durchaus annähernde Parallelen finden; und doch fallen dabei gerade diejenigen Eigenheiten als Besonderheiten auf, die wir weiter oben als typisch für Goldbergs Stil erkannt hatten. Langsame Sätze in dreiteiliger Form, die dem Eingangssatz unseres Trios vergleichbar wären (etwa BWV 529, 2), behandeln den dritten Teil als *Dacapo* des ersten, gelegentlich frei gestaltet, aber fast immer beginnend mit der diesem entsprechenden Zahl der Themeneinsätze. Nur in Ausnahmefällen (etwa BWV 525, 1, in dem der Beginn im *Dacapo* wegbleibt und dafür das Kopfhema Takt 51 im *Pedal* erscheint) finden wir bei Bach etwas annähernd Ähnliches wie die für Goldberg typische Reduktion der Themeneinsätze bei der Wiederkehr. Noch auffälliger ist dies im Schlußsatz. Die auch in Bachs Trios häufig zu beobachtende Zweiteiligkeit der Sätze kennt dort normalerweise nur einen Ort, an dem das Hauptthema wieder auftritt, und zwar entweder zu Beginn des 2. Teils oder als „Themenwiederkehr“ nach Art der frühklassischen Sonatensatzform. Ausnahmen, die das Thema an beiden genannten Stellen bringen und die damit besonders deutlich auf den klassischen Sonatensatz vorausweisen, hat die Forschung bereits gewissenhaft vermerkt durch Hinweis auf die vielzitierte *E*-dur-Invention (innerhalb der Trios wäre ihr etwa BWV 527,2 vergleichbar); die Regel bildet diese Form bei Bach aber

¹ Vgl. z. B. den Beginn der 2. Sätze aus dem Violin-Doppelkonzert BWV 1043 oder aus BWV 1060. — Auch unthematische, präludienhafte Anfänge (z. B. der Violin-Solosonaten) sind mit diesem insgesamt 5 mal erklingenden Themenbeginn nicht ohne weiteres vergleichbar.

keineswegs und erst recht nicht mit der auch hier wieder zu beobachtenden Themenreduktion durch Verteilung eines Themenzitats auf beide Oberstimmen.

Doch läßt die Formenvielfalt Bachs immer noch die Möglichkeit von Ausnahmen offen. Gerade diese Mannigfaltigkeit ist es ja, die es oft so schwer macht, Bach ein Werk aus stilistischen Gründen zu- oder abzusprechen. Im Schaffen eines Kleinmeisters ist dagegen eine stärkere Beschränkung in der Wahl der Formen zu erwarten; und tatsächlich haben wir auch bei Goldberg eine ganze Reihe stereotyper Merkmale gefunden. Gelingt es daher, von der hier betrachteten Sonate aus Parallelen zum Stil Goldbergs zu ziehen, so wiegt dies weit schwerer als das Aufzeigen gewisser Differenzen zum Stil Bachs, wie auch andererseits Abweichungen von den Stileigentümlichkeiten Goldbergs weit auffallender sind als Übereinstimmungen mit Bach, die sich durch Vergleich mit irgendeinem seiner Werke gewiß finden lassen.

Es ist nun jedoch kaum mehr notwendig nachzuweisen, daß sich die vorliegende Sonate völlig zwanglos in das Schaffen Goldbergs eingliedern läßt, ja daß gerade diejenigen Merkmale, die beim Vergleich mit Bachschen Werken aus der Reihe fallen, für Goldbergs Schaffen charakteristisch sind; andererseits tritt kein einziges Merkmal auf, das die Verfasserschaft Goldbergs in Frage stellen könnte. Die chromatische Melodik beherrscht im 2. Satz nicht allein das Fugenthema a, sie tritt auch in freien Stimmen auf, so im Bc. der Takte 64ff. und 83ff.; kennzeichnend ist auch die querständige Wirkung im Takt 5 des Eingangssatzes, die durch das erst im 3. Achtel des Taktes eintretende *b* hervorgerufen wird (vgl. BG 9, S. 231): Landshoff läßt es mit feinem Sinn für das Unbachische dieser Wendung bereits mit Beginn des Taktes eintreten (in Bc. und Viol. 2). Doch auch die weiträumige Dreiklangsmelodik der Gigue fügt sich in Goldbergs Stil glatt ein (vgl. Werkverz. Nr. 7). Die quadernhafte Rhythmik der Tripelfuge gleicht den ebenfalls mit „Alla breve“ betitelten Chorfulgen aus Goldbergs Kantaten mehr als der flüssiger geschriebenen, thematisch ähnlichen Arie BWV 54,3. Die Synkopenrhythmik im 1. und 3. Satz, die Vorliebe für Mehrthemigkeit, Engführungen, Kanon, die Verwendung der bei Goldberg gebräuchlichen Formschemata — wobei die Fuge sowohl mit den Chorfulgen aus Nr. 1 und 2 wie auch mit Nr. 14,2¹, der Kanon mit dem aus Nr. 10,4 zu vergleichen ist —, die Analogie der Satzfolge (Fuge als 2., Gigue als 4. Satz), alle diese Merkmale sprechen entweder deutlich für Goldberg als Autor oder zumindest nicht gegen ihn. Gerade kleine, aber handgreifliche Charakte-

¹ Man vergleiche die Chromatik des 2. Themas aus 14,2 (Beispiel 2) mit der des 1. Themas aus BWV 1037,2, ferner die Sechzehntelfigur desselben Themas mit der bei der Analyse von 1037,2 hervorgehobenen laufenden Achtelfigur. Die gleiche Figur findet sich ferner in Goldbergs Kantate Nr. 2, Satz 6 Takt 52ff. als Bestandteil des Doppelfugenthemas b. Man bemerke ferner die Engführung in beiden Fugen und vergleiche die Synkopen aus dem 1. Thema von 14,2 mit denen des Adagio in 1037.

ristika, wie die schon mehrfach erwähnte Wiederkehr des Themas im durchbrochenen Satz, verraten die jüngere Generation oft deutlicher als subjektives Dafürhalten. Die Inspiration in Goldbergs übrigen Werken erreicht zwar nicht durchweg die Höhe von BWV 1037, doch finden sich häufig genug Sätze, die diesem Trio nicht nachstehen. Daß seine Gestaltungskraft zur planvollen Anlage melodischer und harmonischer Spannungsbögen über weite Strecken hin fähig ist (sehr im Gegensatz zur motivischen Kleinkunst des galanten Stils), ließe sich in extenso an ausgedehnten Partien seiner Werke nachweisen. Das einzige auffallende Moment, das bei einer Autorschaft Goldbergs in BWV 1037 zu konstatieren wäre, ist die verhältnismäßig einfache Harmonik. Sie steht jedoch innerhalb der Goldberg'schen Werke nicht allein. Gerade die Triosonaten verzichten vielfach auf harmonische Raffinessen, zumal die auch schon in formaler Hinsicht vergleichbaren Trios Nr. 10 und 11, für die daher eine gemeinsame Entstehungszeit wahrscheinlich wird. Und wie bereits erwähnt, würde dieses Moment bei einer Annahme von Bachs Autorschaft nicht weniger ins Auge fallen, wenn auch die erwartete Harmonik dann teilweise anders wäre.

Schließlich darf auch nicht unberücksichtigt bleiben, daß Goldberg die Komposition von Triosonaten mit Bc. weit häufiger pflegte als Bach. Sechs Sonaten waren von ihm bekannt, daneben ein Quartett ähnlicher Besetzung. Von Bach verbleiben nach Abstrich der wohl unechten gerade zwei, nämlich BWV 1039 und 1079,8; und von diesen ist das Trio aus dem Musikalischen Opfer in formaler Hinsicht eine Konzession an den Berliner Modegeschmack, und das Trio für 2 Flöten wurde später zur Gambensonate mit obligatem Cembalo umgestaltet. Daß alle übrigen Triosonaten Bachs mindestens eine der beiden Oberstimmen einem Tasteninstrument zuweisen, braucht keineswegs ein Zufall zu sein; es könnte z. B. mit Bachs Klangideal oder mit einem für beide Oberstimmen unterschiedlich geforderten Tonumfang zusammenhängen.

Wir werden also das Trio BWV 1037 künftig nicht mehr J. S. Bach, sondern J. G. Goldberg zuweisen müssen, wobei freilich die Möglichkeit bestehen bleibt, daß das Werk im Unterricht bei Bach entstand, ja daß Bach helfend, ändernd und korrigierend in die Komposition eingegriffen hat. Aber beweisen läßt sich das nicht. Es wäre sogar denkbar, daß Goldberg selbst, der ja seinen eigenen Kompositionen gegenüber eine betonte Verachtung zur Schau getragen zu haben scheint (vgl. die oben mitgeteilten Reichardt-Zitate), das Trio — sei es aus Bescheidenheit, sei es als Mystifizierung — nicht für sich, sondern für Bach in Anspruch nahm und daß hier die Ursache für die doppelte Zuweisung zu suchen ist; aber auch dafür liegen keinerlei Beweise vor.

Wollte man den ausgesprochenen Vermutungen bei der Nennung des Komponisten Rechnung tragen, so könnte man dieses Werk Goldbergs

allenfalls in Analogie zu den Schöpfungen älterer Malerei oder Baukunst als aus der „Schule Bachs“ stammend betrachten, eine Bezeichnung, unter der vermutlich noch eine Reihe weiterer fälschlicherweise Bach zugeschriebener Kompositionen einzureihen wäre; sie mit dem Namen Bachs selbst zu belegen, ist jedoch nach den dargelegten Erkenntnissen nicht mehr angängig.