Nachwort

I. Quellenbeschreibung und Quellenbewertung[1]

A Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz *Mus. ms. Bach St 460* (Faksimile S. 10ff.). Die Titelseite lautet: „C dur | Sonata | a | Traversa | e | Continuo | di | Joh. Seb. Bach". Die zwei einzelnen Stimmen sind mit „Traversa" und „Cembalo" überschrieben, letztere ist beziffert. Beide tragen im Kopftitel die Bezeichnung „Solo".[2] Das Manuskript ist von Carl Philipp Emanuel Bach geschrieben und anhand des Wasserzeichens und der Handschrift auf ca. 1731 datierbar.[3] Der damals 17-jährige Sohn wohnte noch bei seinen Eltern in Leipzig. Nicht alle Einträge auf der Titelseite stammen jedoch aus dieser Zeit. „di Joh. Seb. Bach" dürfte etwas später geschrieben sein, „C dur" noch viel später, vermutlich um 1786.[4] Im ersten Menuett ist im Cembalo die obligate Stimme der rechten Hand im Sopranschlüssel notiert. Der Dacapo-Hinweis steht nur in der Flötenstimme: „Menuet 1 ab initio". Auf der letzten Seite befindet sich ein Marsch (*Bach-Inc. 38*), ebenfalls in C. Ph. E. Bachs Handschrift, aber eher in den 1740er Jahren eingetragen.[5]

B Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz *Mus. ms. Bach St 440*. Die durchweg sehr genaue Abschrift von **A** stammt von Johann Heinrich Michel, der seit ca. 1780 C. Ph. E. Bachs Hamburger Kopist war. Wortlaut und Aufteilung der Titelseite stimmen mit **A** exakt überein – allerdings ohne die Tonartbezeichnung C-dur. Dies lässt vermuten, dass C. Ph. E. Bach sie noch nicht eingetragen hatte, als Michel die Vorlage kopierte. **B** wäre folglich in die Hamburger Jahre C. Ph. E. Bachs zu datieren, zwischen ca. 1780 und 1786. Wie in **A** tragen die „Traversa"- und die (bezifferte) „Cembalo"-Stimme die Bezeichnung „Solo". Michel hat sich sogar offenbar bemüht, die Zeileneinteilung der Vorlage zu übernehmen: Gelegentlich verbessert er, der professionelle Kopist, auch den Zeilenfall, wenn er unvollständige Takte am Zeilenende vermeidet. Auch hier ist die Diskantstimme in *Menuet 1* im Sopranschlüssel notiert. In beiden Stimmen steht jetzt „Menuet (bzw. „Men:") 1 ab initio". **B** gehörte möglicherweise zur Sammlung Voß.[6] Dennoch deutet nichts darauf hin, dass **B** die Vorlage für die Quelle **D** war.

C Zentralbibliothek Zürich *MS Car XV 244, A11*. Die Partitur wurde von Hermann Nägeli (1811–1872), dem Sohn des bekannten Bachhandschriften-Sammlers Hans Georg Nägeli, geschrieben. Auch diese Quelle scheint auf **A** zurückzugehen, allerdings weniger genau als **B**. Der Kopftitel lautet „Sonata à traverso e Continuo, di Joh. Seb. Bach". Unterhalb von „traverso" steht nochmals „Traversa", jetzt mit Schluss-„a" wie in **A**. Die Basso continuo-Zeile ist mit „Cembalo" überschrieben. Das Wort „Solo" findet sich hier nur einmal, und zwar oberhalb der Tempobezeichnung „Andante" im ersten Satz. Die Menuette heißen „Menuetto 1mo" bzw. „2do". Im *Menuet 1* ist die Diskantstimme des Cembalos im Violinschlüssel notiert. Der Hinweis auf das Dacapo des ersten Menuetts fehlt.

D Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz *Mus. ms. Bach St 441*. Die Quelle orientiert sich ebenfalls eng an **A**. Sie stammt aus der Musikaliensammlung Voß. Die Flötenstimme wurde von ihrem Kopisten Krüger geschrieben. Die unbezifferte, aber ausgesetzte Continuo-Stimme geht auf Otto von Voß junior (1794–1836) zurück, der – wie in anderen Handschriften seiner Sammlung[7] – die (ziemlich trockene) Continuo-Aussetzung selbst verfertigt hat.[8] Die „Traversa"-Stimme heißt wieder „Solo", aus „Menuet" ist jetzt „Menuett" geworden und wir lesen auch wieder „Menuett 1 ab initio". In der Continuo-Stimme, die weder Kopftitel noch Bezeichnung trägt, fehlen auch die Tempoangaben der ersten beiden Sätze. Hier haben *Menuet 1* bzw. *2* wieder nur ein „t", die Diskantstimme des ersten Menuetts steht im Sopranschlüssel, und es fehlt schließlich der Dacapo-Hinweis des ersten Menuetts.

E Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz *Mus. ms. Bach P 620 (olim 501)*. In diesem Partiturenband stehen auch die *Sonate für Flöte und obligates Cembalo h-moll* BWV 1030 (dort Quelle **G**)[9] und die *Triosonate für 2 Flöten und Basso continuo G-dur* BWV 1039.[10] Der Schreiber ist, wie bei der Flötenstimme in **D**, der Voß-Kopist Krüger. Der Kopftitel lautet wieder fast identisch *Sonata a Traversa e continuo di J. Seb. Bach*, die Stimmen heißen „Traversa" und „Continuo". Das Wort „Solo" taucht hier nicht auf, *Menuet 1* und *2* haben wieder zwei „t". Im *Menuet 1* sind Cembalodiskant und Flötenstimme im Violinschlüssel auf derselben Zeile notiert. Die Halsierung der Flötenstimme geht nach oben, die Cembalostimme ist nach unten gehalst – dazu ist angemerkt: „Die Klavierstimme ist hier ausgeschrieben; die heraufwärts geschriebenen Noten bezeichnen die Flötenstimme." Als Dacapo-Hinweis steht das gewohnte „men: 1 ab init." Einige abweichende Lesarten im Vergleich zu **A**, **B**, **C** und **D** lassen vermuten, dass **E** von einer verlorengegangenen Zwischenquelle abgeschrieben wurde. **E** war zusammen mit **G** die Basis für den Notentext in Band 43 der (alten) Bach-Gesamtausgabe, den Paul Graf Waldersee 1894 herausgab.

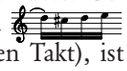
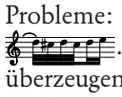
F Ratsbücherei Lüneburg *Mus. ant. Pract. 45*. Nach den Angaben der Bibliothek ist diese Partitur um 1850 von einem unbekannten Kopisten geschrieben worden. Auf dem Pappeinband aus dieser Zeit steht, ohne Besitzervermerk, „J. S. Bach Sonate für Flöte u. Continuo". Der Kopftitel lautet: „Sonate für eine Flöte u. Continuo Joh. Seb. Bach". Die Instrumente werden „Traversa" und „Continuo" genannt. Die beiden Menuette sind als „Menuetto" bezeichnet, ohne „1o" (Primo) bzw. „2o" (Secondo), außer im Dacapo-Hinweis: „Men I ab init." In Satz I steht in Takt 10 „Presto" bei beiden Stimmen, was vermuten lässt, dass die Partitur aus Einzelstimmen kopiert wurde. **F** ist eng mit **E** verwandt: Die Bassstimme heißt jeweils „Continuo" und nicht „Cembalo", in beiden Quellen fehlt das Wort „Solo", Cembalodiskant und Flöte stehen im *Menuet 1* wieder auf einer Zeile und im Violinschlüssel, und auch die Erklärung der unterschiedlichen Halsierung scheint in **F** getreu aus **E** übernommen zu sein – soweit sie in **F** noch vorhanden ist. Da das Manuskript beschnitten wurde, ist der Text nur noch ab „heraufwärts" lesbar. In Fl II/21[11] und 23 steht jeweils a^2 statt h^2 als letzter Ton. In Fl III/13, drittes Viertel, weisen beide Quellen die gleiche abweichende rhythmische Figur auf. In Fl IV/i/9 haben beide Quellen die gleiche falsche Halsierung, und schließlich stimmen die Bindebögen in I sehr stark überein.

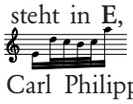
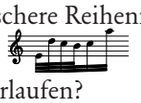
G *Ex-Hauser*. Der bekannte Bachhandschriften-Sammler Franz Hauser (1794–1870) besaß auch ein Manuskript von BWV 1033. Es ist leider verschollen. Zusammen mit **E** wurde **G** für die alte Bach-Ausgabe benutzt (siehe Quelle **E**). Dort wird festgestellt: „Die Vorlagen scheinen aus derselben Quelle geschöpft zu sein", und tatsächlich erwähnt das Vorwort die beiden gemeinsamen fehlerhaften Töne in der Flötenstimme in II/21 und 23. Die rhythmische Figur in III/13 wird nicht kommentiert, sie dürfte also in beiden Quellen gleich gewesen

sein. **E**, **F** und **G** bilden demnach eine Gruppe, wobei nicht mehr festgestellt werden kann, ob **G** die Vorlage für **E** und **F** war oder ob alle drei von einer gemeinsamen, verlorengegangenen Zwischenquelle kopiert wurden.

II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe basiert auf Quelle **A**.[12] **B**, **C** und **D** gehen alle direkt darauf zurück, wobei **B** bzw. **D** kaum Varianten bieten und **C** die meisten Abweichungen aufweist. Von besonderem Interesse ist die Frage, wie die verschiedenen Schreiber die in **A** sehr undeutliche Bogensetzung verstanden haben. Hierbei ist **B** für uns zunächst sehr aufschlussreich: Michel war als Carl Philipp Emanuels Hamburger Hauptkopist mit dessen Handschrift wohl bestens vertraut. Er hielt sich zunächst streng an dessen Bögen und platzierte sie genauso undeutlich. Mehr und mehr fühlte er sich aber dazu genötigt, sie irgendwie zu interpretieren. Die späteren Quellen neigen zu noch weitergehender Vereinheitlichung und bevorzugen insgesamt eher längere Bögen (über ein ganzes Viertel), was wohl auch der damaligen Stilentwicklung entspricht.

In der Flötenstimme in **A**, Satz III, Anfang von Takt 8, gibt es eine Problemstelle, die zu verschiedenen Lösungen geführt hat. Die ersten Töne sind verwischt, und es ist nicht mehr festzustellen, wie die Passage ursprünglich aussah. Hat Carl Philipp Emanuel, wohl noch während des Kopierens, einfach einen Schreibfehler korrigieren oder noch rasch eine melodische Auszierung anbringen wollen? Alfred Dürr[13] bewertet diesen Eingriff als kompositorischen Akt oder sogar als Verbesserung, und verleiht dem Vorgang damit wohl zuviel Gewicht. Seine Hypothese, dass Takt 8 ursprünglich  anfing (die erste Note angebunden an den vorigen Takt), ist kaum haltbar, denn das *cis²* hätte dann mit dem Vorzeichen übermäßig viel Platz eingenommen (siehe Faksimile). Offensichtlich hatten auch die Kopisten mit dieser Stelle ihre Probleme: **B**, **D**, **E**, **F** und wahrscheinlich auch **G** schreiben  . Nur **C** schreibt als zweiten Ton *e²* statt *cis²*. Dieser überzeugenden Lesart folgt die vorliegende Neuausgabe.

In Fl III/13, 3. Viertel, steht in **E**, **F** und **G** die harmonisch logischere Reihenfolge:  . In **A** bis **D** dagegen lesen wir  . Ist Carl Philipp Emanuel da ein Fehler unterlaufen?

Der Herausgeber hat dem Notentext weder Bögen noch Verzierungen hinzugefügt. Es gibt in diesem Werk keine exakten Parallelstellen, und zeittypische Verzierungen wie etwa Kadenztriller bei Phrasenenden verstehen sich von selbst.

III. Die Autorschaft

Bis zur Edition der Flötensonaten in der Neuen Bach-Ausgabe[14] wurde die Sonate BWV 1033 meist als authentisch angesehen. Gelegentlich gab es stilkritische Zweifel: Die beiden ersten Sätze seien harmonisch zu einfach und, im Vergleich zu BWV 1034 z. B., rhythmisch zu wenig differenziert. Das Quasi-Unisono zwischen rechter Hand und Flöte im *Menuet 1* sei undenkbar bei Johann Sebastian. Wie ungleich stärker J. S. Bach ein vergleichbares – allerdings für Cembalo geschriebenes – Menuett gestaltet, wird in der ersten *Clavier-Partita* BWV 825 aus dem Jahr 1726 deutlich. Auch seine Sonaten für Melodieinstrument und obligates Cembalo sehen ganz anders aus als das Menuett aus BWV 1033. Andererseits kann die Sonate auch keine Jugendarbeit Johann Sebastians sein. Er hat offenbar erst in Köthen (1717–1723) die Traversflöte kennen gelernt, und zu dieser Zeit war er kein unerfahrener Komponist mehr. Dass er – wie bei der *Sonate Es-dur* BWV 1031[15] – in allen Quellen als Autor genannt wird, verstärkt die Zuweisung kaum, da alle Quellen irgendwie von **A** abhängig sind. Vielleicht hatte sogar Carl Philipp Emanuel anfangs Zweifel, denn er trug ja „Joh. Seb. Bach“ erst etwas später ein. Danach scheint er lebenslang geglaubt zu haben, die Sonate sei von seinem Vater, denn er hielt das Manuskript noch mehrmals in der Hand und hätte die Zuschreibung ändern können: Zunächst, als er (wohl in den 1740er Jahren) auf der letzten Seite den Marsch notierte, dann vielleicht, als er Michel BWV 1033 kopieren ließ und Quelle **B** entstand, und schließlich, als er kurz vor seinem Tod „C dur“ ergänzte. In letzter Konsequenz ist die Sonate dann auch in seinem Nachlassverzeichnis unter Johann Sebastians Namen aufgelistet.[16]

Hielt Carl Philipp Emanuel wirklich diese Sonate für seines Vaters Werk, oder wollte er sie aus irgendeinem Grund nur als solches überliefern? Es gibt mehrere Hypothesen. Hans Eppstein[17] sieht in BWV 1033 die Arbeit von zwei Komponisten, vielleicht beide Schüler von Johann Sebastian: Der erste soll Satz I und II geschrieben haben, der (begabtere) zweite Schüler Satz III und IV. Bach habe möglicherweise korrigierend in das Ganze eingegriffen und Carl Philipp Emanuel daher diese Sonate seinem Vater zugeschrieben. Alfred Dürr[18] versteht BWV 1033 als frühes Werk C. Ph. E. Bachs, mit Hilfe des Vaters komponiert und ihm aus Respekt zugeschrieben. Dagegen spricht Einiges: Ein gemeinsam mit dem Vater verfasstes Werk, die leider verschollene *Triosonate* H. 566, wird in Carl Philipp Emanuels Nachlassverzeichnis deutlich als solches angeführt[19], während BWV 1033 dort als Werk Johann Sebastians genannt ist. Darüber hinaus unterscheidet sich die C-dur-Sonate stark von den frühesten bekannten Sonaten von C. Ph. E. Bach, wie H. 502 und 503 (beide auch 1731 komponiert, aber nur in der Fassung von 1746/47 überliefert) und H. 550 aus dem Jahr 1735. Dort zeigt sich das Bild eines jungen, originellen, begabten, noch suchenden Komponisten, mit zu vielen Ideen und zu wenig Organisation. Untypisch für ihn sind in BWV 1033 das Gleichmaß, die steifen Bässe, die Pedalpassage in Satz I, die rhythmische Monotonie in Satz II, die eher altmodische Schreibart in Satz III und das merkwürdige erste Menuett mit der obligaten Diskantstimme.[20] Gloria Rose und auch Robert Marshall[21] halten es für unwahrscheinlich, dass Carl Philipp Emanuel ein eigenes Werk seinem Vater zuschreiben würde. Marshall äußerte schon 1978[22] die Hypothese, BWV 1033 sei ein Schwesterwerk zu BWV 1013 und von J. S. Bach ebenfalls für Flöto solo konzipiert. Im Rahmen des Kompositionsunterrichts habe Carl Philipp Emanuel dann einen Bass verfertigen müssen.[23] Diese Hypothese hat sich rasch verbreitet, und sie wurde oft kritiklos akzeptiert, obwohl Hans Eppstein sie eindeutig widerlegt hat.[24] Wer die Sonate – zumindest in der heutigen Gestalt – probeweise ohne Bass spielt, merkt sofort, wie wenig überzeugend das Ergebnis ist: In Satz I wird die Oberstimme im Andante von der Harmonie nicht ausreichend gestützt, das Presto klingt ohne den (zumindest virtuellen) Pedalton[25] zu leer, der Schluss braucht die Dissonanzen zwischen Flöte und Bass. In Satz II ist das unterbrochene „Moto Perpetuo“ unmöglich – es müsste vieles nachkomponiert werden. In Satz III verfehlen die Dissonanzen ihre Wirkung, und was *Menuet 1* angeht, stellt sich die Frage, ob man eine Mischung aus den verschiedenen Oberstimmen spielen soll.

Wie bei BWV 1020 und 1031 ist die Sonate BWV 1033 als ganzes Werk sowohl für Johann Sebastian als auch für Carl

Philipp Emanuel untypisch. Stammt sie von einem anderen Komponisten? Jeanne Swack entdeckte die verblüffende Ähnlichkeit zwischen dem Anfang des *Menuet 1* in BWV 1033 und dem Anfang der ersten Variation eines Menuetts von Christoph Förster (aus einem Concerto C-dur für Oboe, obligates Cembalo und Bass).[26] In der Tat gleicht sich die Unisono-Führung von Oberstimme und Cembalodiskant. Förster war in Merseburg, unweit von Leipzig, tätig. Von 1717 bis etwa 1731 war er „Kammermusicus-Violinist", dann bis 1743 Konzertmeister als Nachfolger von Johann Gottlieb Graun. 1726–1727 schickte Johann Sebastian Bach seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann nach Merseburg zum Geigenunterricht bei Graun. Auf diesem Weg konnte das Menuett bis 1731 in Bachs Haus gelangt sein. Eine Verbindung zu Telemanns *La Petite Musique de Chambre* scheint bisher unbeachtet zu sein: Die *Partia 2* endet mit einem *Minue* (eigentlich zwei Menuette hineinander, ohne Dacapo-Hinweis). Die Unisonoführung fehlt zwar, aber die thematische Übereinstimmung geht sogar weiter als bei Förster. Die ersten drei Takte des zweiten Menuetts sind identisch, der vierte Takt ist fast identisch mit dem Anfang der Cembalostimme des *Menuet 1* in BWV 1033 (es gibt allerdings keine Mittelstimme und die Tonart ist G-dur). Telemann ließ diese Sammlung von sechs Suiten für ein Melodieinstrument und Basso continuo 1716 drucken und widmete sie den besten Oboenvirtuosen dieser Zeit. Zwei davon waren in Dresden tätig, und Bach kann ihnen dort sehr wohl begegnet sein und diese entzückenden Stückchen gehört haben. Nicht nur die Verbindung von Bach zu Telemann und Förster ist merkwürdig, sondern auch die von Förster zu Telemann: Hat Förster sein Menuett als Reduktion von Telemanns Menuett geschrieben, um dann Telemanns Menuett selbst als erste Variation zu verwenden? Oder hat die Menuett-Variation Försters schon vor 1716 Telemann und fünfzehn Jahre später Bach inspiriert?

Durch diese Parallelen ergibt sich eine neue Hypothese.[27] Man weiß, dass Bach, bevor er sich ans Komponieren begab, gern Stücke anderer Autoren vom Blatt spielte, um seine Fantasie anzuregen.[28] Verschiedene Quellen könnten ihn zu BWV 1033 inspiriert haben oder ihn sogar veranlasst haben, das Werk aus diesen Vorlagen zusammenzutragen. Zumindest das *Menuet 1* dürfte von einem anderen Komponisten stammen, und einzelne Sätze könnten zudem Transpositionen oder Uminstrumentierungen sein.[29] Der erste Satz könnte ursprünglich ein Lautenstück gewesen sein – das würde den einfachen, auf leeren Saiten gespielten Bass erklären. Wir kennen bis heute noch keine übereinstimmende Lautenkomposition, aber wir wissen, dass Bach mindestens ein Lautenstück von Silvius Leopold Weiss bearbeitet hat.[30] Der zweite Satz klingt nicht sehr flötengerecht, eher wie ein – italienisches? – „Moto perpetuo" für Geige, in das wegen der Atmung die Pausen und Haltetöne der Flöte eingearbeitet wurden. A-dur wäre für die Violine allerdings eine bessere Tonart als C-dur. In C-dur steht andererseits ein Lautenstück von Weiss, das in den ersten Takten BWV 1033/II ähnelt.[31] Die Continuo-Stimme und die Bezifferung sind jedenfalls sehr gut und konsequent, die vielen Nonen- und Septakkorde geben dem Ganzen einen festen Zusammenhalt. Stammt der ganze Satz von Johann Sebastian oder hat er „nur" einen Satz eines anderen Komponisten umgearbeitet und mit einer perfekten Begleitung versehen? Satz III ist eher für die Flöte gedacht, und er klingt sehr „Bachisch". In seiner Kürze erinnert er an den dritten Satz der *Triosonate* BWV 1038 – ebenfalls ein Stück, dessen Authentizität angezweifelt wird. Man darf sich fragen, ob das *Menuet 1* wirklich so gespielt werden soll, wie es alle Quellen überliefern. Eine Besetzungsänderung mitten in einer Sonate wirkt befremdlich, ist aber kein Einzelfall.[32] Andererseits würde Bach um 1731 Melodieinstrument und obligates Cembalo kunstvoller verbinden. Vielleicht hat er sich an Telemanns Menuett oder an den Anfang von Försters Menuett-Variation erinnert, dies aus dem Gedächtnis notiert und dann im selben Stil fortgeführt. Es ist denkbar einfach, das erste Menuett für Flöte und Basso continuo umzuschreiben – unsere Neuausgabe unterbreitet dafür einen Vorschlag. Das *Menuet 2* mit seiner reicheren harmonischen Bewegung dürfte von Bach selbst stammen. Vielleicht hat Bach sogar in den Sätzen, die er selbst komponiert oder eingreifend verändert hat, seine Unterschrift hinterlassen: Ist es reiner Zufall, dass Satz II, für den er vermutlich die Bassstimme ergänzte, 48 Takte hat (= 2 x 1 x 3 x 8 bzw. B x A x C x H), Satz III 14 (B + A + C + H) und *Menuet 2* 28 (= 2 x [B + A + C + H])? Satz I mit 9 1/2 + 16 1/2 = 26 Takten und *Menuet 1* mit 16 Takten passen jedoch nicht in diesen Zusammenhang und stammen vielleicht wirklich von einem anderen Komponisten.

Hat Johann Sebastian Bach die Sonate BWV 1033 für seinen dritten Sohn Johann Gottfried Bernhard (1715–1739) zusammengestellt? Dieser blieb bis 1735 im väterlichen Haus, spielte neben der Orgel auch Flöte – hat er sich an der Arbeit vielleicht sogar beteiligt?[33] Denkbar wäre, dass Johann Sebastian das ganze Werk kopiert hat – entweder für das häusliche Musizieren oder für das von ihm geleitete Collegium Musicum – und, weil es nicht seine eigene Komposition war, seinen Namen weggelassen hat. Die Handschrift des Vaters hätte dann Carl Philipp Emanuel nach anfänglichen Zweifeln bewogen, in ihm auch den Komponisten zu sehen, ohne es zu hinterfragen.[34] Alle weiteren Schreiber haben ihm geglaubt, bis die Stilkritik im 20. Jahrhundert ihre Stimme erhob …

IV. Aufführungspraktische Hinweise

1. Die Artikulation

A hat allgemein sehr ungenaue, inkonsequente und unvollständig gesetzte Bögen (siehe Faksimile).[35] Wenn im Andante in einer Gruppe von vier 16teln die erste Note abgesetzt wird – z. B. bei einem größeren Intervall –, sollte dies nicht zu kurz gespielt werden, denn sonst stünde auf diesem ersten Ton ein Keil. Ansonsten kann die Harmonik helfen: Vorhalte werden folgerichtig an die Auflösung gebunden. In der Neuausgabe sind deutlich platzierte Bögen normal gedruckt, unsichere Bögen werden gestrichelt. Im Presto sollten die springenden Achtel kurz gespielt werden,[36] die 16tel, auch im Allegro, „détaché". Quantz[37] würde hier bestimmt die Artikulationsform „did'll" verwenden, denn die moderne Doppelzunge „t-k" war damals nicht in Gebrauch. Das Adagio ist ein typisches Beispiel Bachscher Verzierungskunst. Es enthält überraschend wenige Bögen. Normal wäre es, kürzere Notenwerte innerhalb des Viertels je nach Gruppierung der Töne zu binden. Auch im *Menuet 2* scheinen einige Bögen zu fehlen. Bei Vorhaltsfunktion wären Zweierbögen logisch, und die längeren Bögen in Takt 9–11 könnten in 13–15 fortgesetzt werden.

2. Basso continuo

Carl Philipp Emanuel Bach empfiehlt nachdrücklich, zum Cembalo immer ein Cello hinzuzunehmen.[38] Auch in Försters erwähntem Menuett verdoppelt ein „Basso" ständig die linke Hand des Cembalos – allerdings in Verbindung mit der klangstärkeren Oboe. Für die leisere Traversflöte und zumal in der

relativ leisen Tonart C-dur, die öfters Gabelgriffe erfordert, dürfte dies manchmal zu laut sein. Eine Viola da gamba mischt sich besser mit dem Klang der Traversflöte. In Deutschland war die Gambe jedoch mit Sicherheit weniger verbreitet als das Violoncello.[39] Unklar ist übrigens, was um 1730 mit „Violoncello“ (manchmal auch „Violoncello piccolo“) oder „Violone“ gemeint war: Letzteres dürfte ein größeres und gröberes Violoncello gewesen sein, wie die französische „Basse de Violon“, aber auf C gestimmt und kein 16-Fuß-Kontrabass. Mit „Violoncello“ war oft die „Viola da Spalla“ gemeint, eine groß proportionierte Bratsche, die um den Hals hing und eher von Geigern mit Geigen-Fingersatz als von Cellisten gespielt wurde. Dieses Instrument war meist auch auf C gestimmt und hatte einen deutlicheren, schärferen und flexibleren Klang, der für virtuose Solopartien wie die Obligat-Arien in Kantaten oder die so genannten „Cellosuiten“ BWV 1007–1012 geeignet war. Gerade der durchdringende Klang der Viola da Spalla mischt sich weniger gut mit der Traversflöte. Ist das der Grund dafür, dass die Continuo-Stimme in **A** nur mit „Cembalo“ überschrieben ist? Carl Philipp Emanuel Bach erwähnt übrigens selbst, dass er 1740 „die Gnade hatte, [Friedrich den Großen] mit dem Flügel ganz allein zu begleiten“.[40] Auch Quantz[41] kennt auf jeden Fall beide Möglichkeiten, mit und ohne Streichbass. Er scheint in kleinen Ensembles keine direkt zu bevorzugen. Eine Ausführung ohne Streicherbass ist bei BWV 1033 auch durchaus wirkungsvoll: Der Pedalton im Presto wird dann zwar nur angespielt, ist aber suggestiv genug – oder der Cembalist sollte ihn, bei einer neuen Harmonie etwa, wiederholen. Da diese Passage unbeziffert ist, sollte die rechte Hand jedoch hierzu besser keine Akkorde spielen.

3. Die Menuette[42]

Die französische Herkunft des Tanzes und das nicht allzu schnelle Tempo[43] legt eine „inégale“ Spielart nahe. Laut Quantz entfällt dies bei Bögen über mehr als zwei Töne.[44] Die Gewohnheit, beim Dacapo keine Wiederholungen zu spielen, dürfte erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgekommen sein.

Gooik, Herbst 2007 Barthold Kuijken

Anmerkungen

1 Die Auflistung der Quellen entspricht Alfred Dürrs Neuausgabe (Kassel u. a. 1975).
2 „Solo“ weist nicht unbedingt auf ein unbegleitetes Stück hin. Der Begriff wurde sehr oft bei einer Sonate für Solo-Instrument und Basso continuo verwendet – so z. B. von C. Ph. E. Bach.
3 Vgl. Dürr (Anm. 1), Kritischer Bericht.
4 Vgl. Ulrich Leisinger und Peter Wollny, *„Altes Zeug von mir“. Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, in: *Bach-Jahrbuch* 79 (1993), S. 192–194, 196 und 200.
5 Ebd., S. 194n.
6 Vgl. Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, Kassel u. a. 1997, S. 203.
7 Vgl. die Urtext-Ausgaben der Sonaten e-moll BWV 1034 (Quelle **D**) und E-dur BWV 1035 (Quelle **A**) von Barthold Kuijken, Edition Breitkopf 8554 und 8555, Wiesbaden 1991 bzw. 1992. Auch eine Quelle der *Triosonate G-dur* BWV 1039 für 2 Flöten und Basso continuo hat eine von Voß geschriebene Continuo-Aussetzung (Deutsche Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz *Mus. ms. Bach St 437*).
8 Vgl. Anm. 6, S. 48 und 203f.
9 Vgl. die Urtext-Ausgabe von Barthold Kuijken, Edition Breitkopf 8582, Wiesbaden 1995.
10 Vgl. Hans-Peter Schmitz im Kritischen Bericht der *Neuen Bach-Ausgabe* VI/3, Kassel 1963, S. 49.
11 Die römische Zahl vor dem Schrägstrich nennt den Satz, die arabische Zahl nach dem Schrägstrich den Takt, dazwischen bezeichnen kleine römische Zahlen ggf. den Satzteil (z. B. IV/i/9 = Satz IV, *Menuet 1*, Takt 9). Fl = Flöte
12 Vgl. Dürrs (Anm. 1) sehr überzeugende Überlegungen im Kritischen Bericht.
13 Vgl. Dürr (Anm. 1), Vorwort und Kritischer Bericht.
14 Vgl. Schmitz (Anm. 10), S. 6. Die Sonaten BWV 1020, 1031, 1033 und 1038 wurden „der starken Zweifel an der Echtheit wegen“ ohne weitere Begründung nicht aufgenommen. Ohne die Autorisierung durch die NBA wird BWV 1033 jedenfalls seither bedeutend weniger gespielt und aufgenommen, obwohl das Werk unverändert geblieben ist …
15 Vgl. die Urtext-Ausgabe von Barthold Kuijken, Edition Breitkopf 8689, Wiesbaden 1999.
16 Vgl. Seite 68 im Nachlassverzeichnis. Es ist, hrsg. von Heinrich Miesner, abgedruckt in: *Bach-Jahrbuch* 35 (1938), S. 103–136, 36 (1939), S. 82–112, und 37 (1940–48), S. 161–181.
17 Hans Eppstein, *Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß*, in: *Bach-Jahrbuch* 58 (1972), S. 12f.
18 Vgl. Dürr (Anm. 1), Vorwort.
19 Vgl. Seite 65 im Nachlassverzeichnis (Anm. 16).
20 In der Sonate H. 502 für Violine und obligates Cembalo findet sich als letzter Satz ebenfalls ein vergleichbares *Menuet 1*. Hier sind aber die beiden Oberstimmen nicht im Quasi-Unisono, sondern in Parallelen oder in Imitation geführt. Das ganze Menuett klingt ausgereifter und mehr nach C. Ph. E. Bach, so vor allem die erhöhte vierte Stufe im Bass, Takt 7, oder der lombardische Rhythmus in den Takten 6, 7 und 13 im *Menuet 2*.
21 Gloria Rose, *Father and son: Some Attributions to J. S. Bach by C. P. E. Bach*, in: *Studies in 18th century music: a tribute to Karl Geiringer for his 70th birthday*, London 1970, S. 364–369; Robert Marshall, *The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance*, New York 1989, S. 204.
22 In einer Vorlesung im Marburger Bach-Symposium 1978, veröffentlicht in: *Journal of the American Musicological Society* 32 (1979), leicht überarbeitet 1989, vgl. Anm. 21.
23 Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 31–46. Siegele vermutet eine ähnliche Kompositionsübung in der Bearbeitung der Violinsonate BWV 1021 zur Triosonate BWV 1038.
24 Hans Eppstein, *Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten*, in: *Bach-Jahrbuch* 67 (1981), S. 79–83.
25 Der Wechsel von langsamen Passagen mit schnellen Figuren über einem Pedalton, wie er in BWV 1033/I vorliegt, ist typisch für die Capriccio-Form, die von Corelli (ca. 1700) bis Telemann (ca. 1740) Verbreitung erfahren hatte. Vgl. Jeanne Swack, *The solo sonatas of Georg Philipp Telemann: A study of the sources and musical style*, Diss. Yale University 1988, S. 34–38, 66 und 148.
26 Jeanne Swack, *On the origins of the “Sonate auf Concertenart”*, in: *Journal of the American Musicological Society* (JAMS) 46 (1993), S. 399–403. Försters Concerto ist aufbewahrt in der Universitätsbibliothek Rostock, Sign. *Musica Saec. XVIII.66.29*.

27 Vgl. Barthold Kuijken, *Weiss – Quantz/Blockwitz/Braun – Blavet – Taillart … und J. S. Bach? Kreuz- und Querverbindungen im Repertoire für Flöte solo des 18. Jahrhunderts*, in: *Tibia* 31 (2006), Heft 1, S. 9–22, und Heft 2, S. 93–100.
28 Vgl. Bach-Dokumente II/499.
29 Dies wäre auch bei den Flötensonaten BWV 1020, 1030, 1031 und 1032 denkbar. Vgl. Klaus Hofmann, *Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-Dur (BWV 525) und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)*, in: *Bach-Jahrbuch* 85 (1999), S. 67–79, und ders., *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung. Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 84 (1998), S. 31–62.
30 Vgl. Christoph Wolff, *Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 79 (1993), S. 47–67, und Karl-Ernst Schröder, *Zum Trio A-Dur BWV 1025,* mit einem Anhang von Christoph Wolff, in: *Bach-Jahrbuch* 81 (1995), S. 47–60.
31 Für diesen Hinweis danke ich dem britischen Lautenisten Tim Crawford. Das Stück befindet sich sowohl in der Dresdener Bibliothek als auch in der Göttweig-Handschrift.
32 Die Sonate G-dur für Violine und obligates Cembalo BWV 1019 enthält einen Satz für Cembalo solo.
33 Wir kennen von ihm keine Kompositionen und haben daher keine Vergleichsmöglichkeiten. Peter Wollny hat jedoch darauf hingewiesen, dass er möglicherweise die Flötenstimmen der Triosonate BWV 1039 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz *St 431*) geschrieben oder sogar eingerichtet hat. Vgl. Peter Wollny, *Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuels*, in: *Bach-Jahrbuch* 82 (1996), S. 11.
34 Ähnliches könnte für die Sonate BWV 1031 zutreffen, vgl. Barthold Kuijken (Anm. 15).
35 Wenn es keine Bögen gibt, heißt dies natürlich nicht, dass nicht gebunden werden darf. Vgl. hierzu mein Nachwort zu BWV 1034 und 1035 (vgl. Anm. 7).
36 Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Faksimiledruck mit Einführung von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1988, VI/i/§7. Auch in seinen *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement*, hrsg. von Winfried Michel und Hermien Teske, Winterthur 1978, S. 39, 68, 70 und 83, kommt die Regel in Formulierungen wie „was nahe liegt weicher, was ferner liegt stärker gestoßen" oder „artikuliert nach Proportion der Weite der Intervalle" öfters vor.
37 Quantz, Versuch (Anm. 36), VI/iii/§3.
38 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweyter Theil*, Berlin 1762, Faksimiledruck, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden 1988, Vorrede, §9.
39 Sogar in einer Quelle der Bach-Sonaten für Violine und obligates Cembalo ist die Verdopplung der linken Hand durch eine Gambe vorgesehen, allerdings „se piace".
40 Carl Philipp Emanuel Bach, *Selbstbiografie*, in: Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, aus dem Englischen übersetzt von J. J. Bode und Ch. D. Ebeling, 3 Bände, Hamburg 1772/73, Faksimiledruck, Kassel u. a. 1967, Band 3, S. 199.
41 Vgl. Quantz, Versuch (Anm. 36), XVII/iv/§3 und XVII/vi/§6.
42 Zur Alternative, das *Menuet 1* mit Basso continuo statt obligatem Cembalo zu spielen, vgl. Abschnitt III.
43 Quantz, *Versuch* (Anm. 36), XVII/vii/§58, gibt für getanzte Menuette Viertel = 160.
44 Vgl. Quantz, *Versuch* (Anm. 36), XI/§12. Das „inégale" Spiel soll weniger scharf sein als im punktierten Rhythmus.

Kritischer Bericht

Fl = Flöte, Cemb = Cembalo. Die Zahl vor dem Schrägstrich nennt den Takt, nach dem Schrägstrich das Viertel im Takt (z. B. 25/4 = Takt 25, 4. Viertel).
Die Vorzeichen innerhalb eines Taktes galten zu dieser Zeit nur für die nächste Note oder für unmittelbar folgende, wiederholte Noten. Dies wurde den heutigen Gepflogenheiten angepasst.
Hinzufügungen des Herausgebers stehen in eckigen Klammern. Gestrichelte Bögen sind in ihrer Länge und Platzierung vom Herausgeber festgelegt, weil sie in **A** undeutlich gesetzt sind.
Ein * in der Partitur verweist auf das Nachwort oder den Kritischen Bericht.

I Andante – Presto

25/4 Cemb Korrektur in **A**: Die Bezifferung lautete ursprünglich $\frac{6}{5}$. Die **5** ist durchgestrichen und findet sich dann in keiner weiteren Quelle wieder.

26/2 Cemb Korrektur in **A**: Die **3** der Bezifferung stand ursprünglich nach der **4**.

II Allegro

6/3 Cemb Die Reihenfolge der Ziffern in **A** $\begin{smallmatrix}4\\6\\2\end{smallmatrix}$ hat wohl keine Bedeutung; vgl. auch 8/3: dort steht die übliche Folge $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$.

13/2 Cemb In **A** ist unklar, welche Ziffer unter der **6** steht: **5** oder ♯, wie es in anderen Quellen interpretiert wurde. In 15/2 steht nur **6**, aber die **5** soll wohl liegen bleiben.

17/1 Cemb In **A** ist möglicherweise eine **1** zu lesen – vielleicht als Bezifferung, damit an dieser Stelle kein Septakkord gespielt werden soll?

III Adagio

8/1 Fl In **A** schwer zu entziffern. Die Stelle wurde möglicherweise korrigiert. Die vorliegende Ausgabe folgt **C** (siehe dazu das Nachwort, Abschnitt II, „Zur Edition").

10/4 Cemb In **A** Bezifferung **3♯** , wie es auch die anderen Quellen übernommen haben. Die **3** ist überflüssig und das ♯ vermutlich eine Korrektur.

14 Fl In **A** keine Fermate.

IV/i Menuet 1

Die Basso continuo-Stimme ist ein Vorschlag des Herausgebers (siehe dazu das Nachwort, Abschnitt III).

IV/ii Menuet 2

28 Fl In **A** Fermate über dem Schluss-Taktstrich.

28 Cemb In **A** kein Dacapo-Hinweis, aber Fermate über dem Schluss-Taktstrich.

Afterword

I. Source Description and Evaluation[1]

A Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz *Mus. ms. Bach St 460* (Facsimile on pp. 10ff.). The title page reads: "C dur | Sonata | a | Traversa | e | Continuo | di | Joh. Seb. Bach." The two separate parts are called "Traversa" and "Cembalo;" the latter is figured. In the heading, both parts are designated as "Solo."[2] The manuscript was written by Carl Philipp Emanuel Bach and can be dated to c. 1731 on the basis of the watermark and the handwriting.[3] J. S. Bach's then 17-year-old son was still living with his parents in Leipzig. However, not all entries on the title page date from this time. "di Joh. Seb. Bach" was probably written somewhat later, "C dur" much later, possibly around 1786.[4] In the first minuet, the obbligato right-hand harpsichord part is notated in the soprano clef. The da capo indication is found only in the flute part: "Menuet 1 ab initio." On the last page there is a march (*Bach-Inc. 38*), also in C. P. E. Bach's handwriting, but entered most likely in the 1740s.[5]

B Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz *Mus. ms. Bach St 440*. The consistently exact copy of **A** was produced by Johann Heinrich Michel, who became C. P. E. Bach's copyist in Hamburg around 1780. The wording and disposition of the title page are identical to those of **A**, but without the indication of the key C major. This suggests that C. P. E. Bach had not yet entered it by the time Michel copied the source. One would thus have to date **B** to C. P. E. Bach's Hamburg years, between c. 1780 and c. 1786. As in **A**, the "Traversa" and the (figured) "Cembalo" part bear the indication "Solo." Michel apparently even tried to replicate the page layout of his model. As a professional copyist, he sometimes improved the layout by avoiding incomplete measures at the ends of staves. Here, too, the right-hand part in *Menuet 1* is notated in the soprano clef. In both parts one can read "Menuet (or "Men:") 1 ab initio." **B** was possibly part of the Voss Collection.[6] However, there is nothing to suggest that **B** was the model for the source **D**.

C Zentralbibliothek Zürich *MS Car XV 244, A11*. The score was written by Hermann Nägeli (1811–1872), the son of the well-known Bach manuscript collector Hans Georg Nägeli. This source also seems to be based on **A**, though less meticulously than **B**. The heading reads "Sonata à traverso e Continuo, di Joh. Seb. Bach." Beneath "traverso" stands again "Traversa," now with an "a" at the end, as in **A**. The basso continuo line is called "Cembalo." The word "Solo" is found here only once, above the tempo marking "Andante" in the first movement. The minuets are called "Menuetto 1mo" and "2do." In *Menuet 1* the right-hand part of the harpsichord is notated in the violin clef. The indication of the da capo is missing in the minuets.

D Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz *Mus. ms. Bach St 441*. This source also closely follows **A** and comes from the Voss music collection. The flute part was written by the Voss copyist Krüger. We owe the unfigured but realized continuo part to Otto von Voss Jr. (1794–1836), who – as in other manuscripts in his collection[7] – personally produced the (rather dry) continuo realization.[8] The "Traversa" part is once again labeled "Solo," and the word "Menuet" is now spelled "Menuett." Again, we find the indication "Menuett 1 ab initio." In the continuo part, which has neither title nor designation, the tempo markings of the first two movements are also missing. Here *Menuet 1* and *2* are again written with only one "t," the harpsichord right-hand part of the first minuet is in the soprano clef, and the da capo instruction is missing in the minuets.

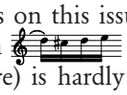
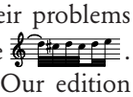
E Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz *Mus. ms. Bach P 620 (olim 501)*. This volume also contains the scores of the *Sonata for flute and harpsichord obbligato in B minor* BWV 1030[9] (source **G**) and of the *Trio Sonata for 2 flutes and basso continuo in G major* BWV 1039[10]. It was also written by the Voss copyist Krüger, who was equally responsible for the flute part in **D**. Again, the heading is almost identical: "Sonata a Traversa e continuo di J. Seb. Bach," and the parts are called "Traversa" and "Continuo." The word "Solo" does not appear here, and *Menuet 1* and *2* again have two "t's." In *Menuet 1* the right-hand part of the harpsichord and the flute part are notated in the violin clef on the same staff. The flute part is stemmed upwards, the harpsichord part downwards. An annotation reads: "The keyboard part is written out here; the upward-stemmed notes designate the flute part." As da capo indication we find the usual "men: 1 ab init." A few divergent readings with regard to **A**, **B**, **C** and **D** suggest that **E** was copied from a now lost intermediate source. **E** and **G** were the manuscripts available to Count Paul Waldersee for his edition of BWV 1033 in the volume 43 of the (old) *Bach-Gesamtausgabe* of 1894.

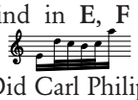
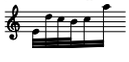
F Ratsbücherei Lüneburg *Mus. ant. Pract. 45*. According to information provided by the library, this score was written around 1850 by an unknown copyist. On the cardboard binding dating from this period (and which has no mention of ownership) we find the words: "J. S. Bach Sonate für Flöte u. Continuo." The heading reads: "Sonate für eine Flöte u. Continuo Joh. Seb. Bach." The instruments are called "Traversa" and "Continuo". The two minuets are called "Menuetto", without "1o" (Primo) or "2o" (Secondo), except in the da capo indication "Men I ab init." In movement I in measure 10 "Presto" stands in both parts, which suggests that the score was copied from separate parts. **F** is closely related to **E**: the bass part is called "Continuo" each time and not "Cembalo"; in both sources the word "Solo" is missing; the harpsichord's right-hand part and the flute are again on one staff and notated in the violin clef in *Menuet 1*; and **F** seems to literally borrow the explanation of the divergent stemming from **E** – inasmuch as it is still present in **F**. Since the manuscript was trimmed, the text is only legible from the word "heraufwärts." In the Fl II/21[11] and 23 we find a^2 instead of b^2 as the last note respectively. In Fl III/13, third quarter, both sources have the same divergent rhythmic figure. In Fl IV/i/9, both sources have the same false stemming, and, finally, the slurs in I correspond very closely.

G *Ex-Hauser*. The well-known Bach manuscript collector Franz Hauser (1794–1870) also owned a manuscript of BWV 1033. It has unfortunately been lost. Together with **E**, **G** was used for the edition of the (old) *Bach-Ausgabe* (see source **E**). There one reads: "The models seem to have been derived from the same source," and, indeed, the Preface mentions that both manuscripts have the same wrong notes in the flute part in II/21 and 23. The rhythmic figure in III/13 is not commented upon, which probably means that it was the same in both sources. **E**, **F** and **G** thus constitute a group, but it can no longer be determined whether **G** was the source for **E** and **F** or whether all three were copied from a common intermediate source that is no longer extant.

II. The Edition

The present edition is based on Source **A**.[12] **B**, **C** and **D** were all directly derived from it, whereby **B** and **D** present very few variants; **C** has the greatest number of discrepancies. Of particular interest is the question as to how the various copyists understood the slurring, which is very unclear in **A**. **B** proves to be very informative here: as Carl Philipp Emanuel Bach's main copyist in Hamburg, Michel was undoubtedly familiar with his handwriting. He initially respected the slurring very rigorously and placed the slurs just as unclearly as he found them. In time, however, he felt obliged to interpret them somehow. The later sources tend to reflect more standardization and a predilection for longer slurs (covering an entire quarter-note value), which is also in keeping with the stylistic development of the time.

There is a problematic passage in the flute part of **A**, movement III, beginning of measure 8, which has given rise to various solutions. Since the first notes are smeared, it is no longer possible to establish what the passage originally looked like. Did Carl Philipp Emanuel simply want to correct a writing error or quickly add a melodic ornament as the piece was being copied? Alfred Dürr[13] considers this intervention as a compositional act, or even as an improvement, but probably places too much emphasis on this issue. His hypothesis that measure 8 originally began  (the first note tied over from the previous measure) is hardly tenable, since the *c♯²*, with its accidental, would have occupied too much space (see Facsimile). Apparently the copyists also had their problems with this passage: **B**, **D**, **E**, **F** and probably **G** have  . Only **C** has *e²* instead of *c♯²* as second note. Our edition follows this convincing reading.

In Fl III/13, quarter note 3, we find in **E**, **F** and **G** the harmonically more logical sequence:  . From **A** to **D**, however, we have  . Did Carl Philipp Emanuel make a mistake here?

The editor added neither slurs nor ornaments to the music text. There are no exact parallel passages in this work, and ornaments typical of the time, such as trills at cadences at the ends of phrases, need no further comment.

III. The Authorship

Until the publication of the flute sonatas in the *Neue Bach-Ausgabe*[14], the Sonata BWV 1033 was generally considered as authentic. Occasionally there were doubts regarding its style: the first two movements were thought to be harmonically too simple and, in comparison with BWV 1034, for example, to feature too little rhythmic differentiation. The nearly unison playing of the right hand and the flute in *Menuet 1* was regarded as highly untypical for Johann Sebastian. The first *Clavier Partita* BWV 825 of 1726 impressively shows how J. S. Bach gave much more profile and depth to a comparable minuet, albeit one written for the harpsichord. The minuet from BWV 1033 is also a far cry from Bach's sonatas for melody instrument and harpsichord obbligato. The sonata can hardly be an early work of Johann Sebastian's. He apparently only became familiar with the transverse flute in Köthen (1717–1723), at which time he was no longer an inexperienced composer. The fact that he is mentioned as the author in all sources – as with the *Sonata in E flat major* BWV 1031[15] – does not really reinforce the attribution, since all sources are somehow dependent on **A**. Perhaps even Carl Philipp Emanuel had doubts at first, since he only entered "Joh. Seb. Bach" at a later date. Thereafter, he seems to have consistently believed that the sonata had been written by his father, since he had the manuscript in his hands several more times and could easily have changed the attribution. This could have happened when he notated the march on the last page (most likely in the 1740s) or when he had Michel copy BWV 1033, giving rise to source **B**, or when he added "C major" shortly before his death. Reflecting this consistency, the sonata is also listed under the name of Johann Sebastian in Carl Philipp Emanuel's "Nachlassverzeichnis" or estate catalogue.[16]

Did Carl Philipp Emanuel really consider this sonata as a work of his father's, or did he want it to be transmitted as such for some reason or other? There are several hypotheses. Hans Eppstein[17] sees in BWV 1033 the work of two composers, perhaps both pupils of Johann Sebastian: the first would have composed movements I and II, the (more talented) second pupil movements III and IV. Bach possibly intervened in the process by making corrections, for which reason Carl Philipp Emanuel would have attributed the work to his father. Alfred Dürr[18] considers BWV 1033 as an early work of C. P. E. Bach, written with the help of his father and attributed to him out of respect. This hypothesis is undermined on several grounds: in his "Nachlassverzeichnis" Carl Philipp Emanuel clearly lists as such a work jointly composed with his father (the unfortunately lost *Trio Sonata* H. 566)[19], while BWV 1033 is listed there as a work by Johann Sebastian. Moreover, the C major Sonata differs strongly from the earliest known sonatas of C. P. E. Bach such as H. 502 and 503 (both written in 1731 but only transmitted in the versions of 1746/47) and H. 550 of 1735. These works betray the hand of a young, original, talented composer, one with too many ideas and too little organization, who was still seeking his way. Untypical for him in BWV 1033 are the even motion, the rigid basses and the pedal passage in movement I, the rhythmic monotony in movement II, the rather old-fashioned writing in movement III and the curious minuet with obbligato right-hand part.[20] Gloria Rose and Robert Marshall[21] consider it improbable that Carl Philipp Emanuel would have attributed a work of his own to his father. Already in 1978[22] Marshall had advanced the hypothesis that BWV 1033 was a fellow work of BWV 1013, thus also conceived for flute solo by J. S. Bach. As part of his compositional training, Carl Philipp Emanuel would have had to add a basso continuo to it.[23] This hypothesis spread quickly and was often accepted without questioning, even though Hans Eppstein unequivocally refuted it.[24] Whoever even simply runs through the sonata (at least in its present-day form) without the bass will immediately see how unconvincing the result is. In movement I, the flute part of the Andante is not sufficiently supported by the harmony, the Presto sounds too empty without the (at least virtual) pedal note[25], and the ending cannot do without the dissonances between the flute and the bass. In movement II, the interrupted "moto perpetuo" is impossible; much new music would have to be added to it. In movement III, the dissonances fail to make any kind of impact, and as for *Menuet 1*, one wonders whether one should play a mixture from the flute and harpsichord right-hand parts.

When considered as a whole, the Sonata BWV 1033 is – along with BWV 1020 and 1031 – untypical both of Johann Sebastian and Carl Philipp Emanuel. Was it written by another composer after all? Jeanne Swack discovered an intriguing similarity between the beginning of *Menuet 1* in BWV 1033 and the beginning of the first variation of a minuet by Christoph Förster (from a concerto in C major for oboe,

harpsichord obbligato and bass).[26] Both pieces share the same material and have the two upper parts play in unison. Förster was active in Merseburg, not far from Leipzig. He was "Kammermusicus Violinist" from 1717 to about 1731, and then, until 1743, "Konzertmeister" as successor to Johann Gottlieb Graun. In 1726/27 Johann Sebastian Bach sent his eldest son Wilhelm Friedemann to Merseburg to take violin lessons with Graun. Perhaps this is how the minuet came to the Bach home by 1731. There is another connection that seems to have been totally neglected up to now: in Telemann's *La Petite Musique de Chambre*, the *Partia 2* ends with a *Minue* (actually two consecutive minuets without da capo indication). Though there is no unison, the thematic similarity goes further than in Förster's piece. The first three measures of the second minuet are identical, the fourth measure almost identical with the beginning of the harpsichord part of *Menuet 1* in BWV 1033 (however, does not have a middle voice and is in G major). Telemann had this collection of six suites for one melody instrument and basso continuo printed in 1716 and dedicated it to the best oboe virtuosos of the time. Two of these artists were active in Dresden, and Bach may very well have met them there and heard these delightful little pieces. Intriguing is not only the connection between Bach, Telemann and Förster, but also that between Förster and Telemann: did Förster write his minuet as a reduction of Telemann's minuet and then proceed to use Telemann's piece itself as the first variation? Or had Förster's minuet variation already inspired Telemann before 1716, fifteen years before inspiring Bach?

These parallels give rise to a new hypothesis.[27] We know that Bach, in order to stimulate his imagination, liked to sight-read pieces by other composers before sitting down to compose.[28] Various sources might have inspired him to write BWV 1033, or might have been transcribed or arranged by him and put together in BWV 1033 as we know it. At least *Menuet 1* seems to be the product of another composer, and other movements might be transpositions or new instrumentations.[29] The first movement was perhaps originally a lute piece, which would explain the simple bass to be played on the open bass strings. To this day we know of no corresponding lute work, but we do know that Bach arranged at least one lute piece by Silvius Leopold Weiss.[30] The second movement does not sound very idiomatic for the flute; indeed, it sounds more like an Italianate "moto perpetuo" for violin, into which the rests and held notes were incorporated in order to facilitate the flutist's breathing. The key of A major would better suit the violin than C major. However, there exists a C major lute piece by Weiss, whose first measures resemble BWV 1033/II.[31] Be as it may, the continuo part and the figuring are excellent and consistent, and the many ninth and seventh chords give the piece a solid, coherent feel. So did Johann Sebastian write the entire movement or did he "only" revise a piece by another composer and supply it with a perfect accompaniment? Movement III seems to be conceived for the flute and sounds very "Bachian." In its brevity, it brings to mind the third movement of the *Trio Sonata* BWV 1038 – another piece of dubious authenticity. It is even questionable whether *Menuet 1* should really be played the way it has come down to us in all sources. A change of scoring midway in the sonata may seem strange, but it is not unique.[32] However, Bach would have combined the melody instrument and the obbligato harpsichord more elegantly around 1731. Perhaps he remembered Telemann's minuet or the beginning of Förster's minuet variation, wrote it down from memory, and then developed it in the same style. It is very easy to rewrite the first minuet for flute and thoroughbass, and this new edition offers a suggestion for this. *Menuet 2*, with its richer harmonic texture, could have been written by Bach himself. Maybe Bach even left his signature in the movements which he wrote himself or personally altered: is it only coincidence that movement II, for which he presumably supplemented the bass part, has 48 measures (= 2 x 1 x 3 x 8 or B x A x C x H), movement III 14 (B + A + C + H) and *Menuet 2* 28 (= 2 x [B + A + C + H])? However, movement I with its 9 1/2 + 16 1/2 = 26 measures, and *Menuet 1* with its 16 measures do not fit into this pattern, and perhaps really do stem from another composer.

Another possibility is that Johann Sebastian compiled the Sonata BWV 1033 for his third son Johann Gottfried Bernhard (1715–1739). He lived in the Bach home until 1735, and played the flute in addition to the organ. It is conceivable that he even helped write the piece.[33] And it is also perfectly plausible that Johann Sebastian copied out the entire work, either for home music-making or the Collegium Musicum, which he directed, and did not append his name since it was not his own work. After some initial doubts, Carl Philipp Emanuel may have been prompted to unquestioningly accept his father as the composer due to Johann Sebastian's handwriting.[34] All further copyists would then have believed him. And so it remained until stylistic criticism raised its voice in the 20th century …

IV. Notes on Performance Practice

1. Articulation

In **A**, the slurs are generally very imprecise, inconsistent and incomplete (see facsimile).[35] When the first note in a group of four sixteenth notes in the Andante is detached (e.g. at a larger interval), this should not be played too short, for otherwise there would have been a wedge on this first note. The harmony can also help here: suspensions are logically slurred to their resolution. In this new edition, unambiguous slurs are printed normally, and dubious slurs in broken lines. In the Presto, the leaping eighths should be played short[36] and the sixteenths "détaché" (in the Allegro as well). Quantz[37] would no doubt use the articulation form "did'll" here, as the modern double tongue "t-k" was not yet in use at that time. The Adagio is a typical example of Bachian ornamentation. It contains surprisingly few slurs. It would be normal to slur shorter note values within the quarter note according to the grouping of the notes. A few slurs also seem to be missing in *Menuet 2*. At suspensions, slurring in pairs would be logical, and the longer slurs in measures 9–11 could be continued in measures 13–15.

2. Basso continuo

Carl Philipp Emanuel Bach expressly recommends that one always add a cello to the harpsichord.[38] In Förster's abovementioned Menuet, a "Basso" also continuously doubles the left hand of the harpsichord, albeit in conjunction with the oboe, which has more volume than the flute. This might sometimes be too loud for the softer flute sound and, moreover, the relatively soft key of C major, which often requires fork fingerings. A viola da gamba blends better with the sound of the transverse flute. However, in Germany the gamba was certainly less widespread than the violoncello.[39] Moreover, it is unclear just what was meant around 1730 with the term "violoncello" (sometimes also "violoncello piccolo") or "violone." The latter probably was a larger and coarser violon-

cello, such as the French "basse de violon," but tuned in C, and not a 16-foot double bass. The term "violoncello" also often designated the "viola da spalla," a viola of sizable dimensions which hung from the neck and was played by violinists with the violin fingering, rather than by cellists. This instrument was also generally tuned to C and had a clearer, more penetrating and more flexible sound, which was suited for virtuoso solo parts such as obbligato arias in cantatas or for the "Cello Suites" BWV 1007–1012. Yet the more penetrating sound of the viola da spalla blends less well with the flute. Is this the reason why the continuo part in **A** is only called "harpsichord"? Anyway, Carl Philipp Emanuel Bach mentioned that in 1740 he had "the honor of accompanying [King Frederick the Great] all alone on the keyboard."[40] Quantz[41] was also familiar with both possibilities, with and without string bass, but does not seem to have had a pronounced preference for one or the other in a small ensemble. Performing BWV 1033 without a string bass can also be very effective: the pedal tone in the Presto is struck, which is sufficient to convey the sense of prolongation. The harpsichord could also repeat the note at a change of harmony, for instance. Since this passage is unfigured, the right hand should preferably refrain from playing any chords here.

3. The minuets[42]

The French origin of the dance and the moderate tempo[43] suggest an "unequal" execution ("notes inégales"). According to Quantz, this is cancelled when there is a slur over more than two notes.[44] The custom of not playing repeats in a da capo probably did not arise before the second half of the 18th century.

Gooik, Fall 2007 Barthold Kuijken

Notes

1 The source listing corresponds to that of Alfred Dürr's edition (Kassel etc., 1975).

2 "Solo" does not always refer to an unaccompanied piece. The concept was frequently used in sonatas for solo instrument and basso continuo – thus for example by C. P. E. Bach.

3 See Dürr (Note 1), *Kritischer Bericht*.

4 See Ulrich Leisinger and Peter Wollny, *„Altes Zeug von mir". Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, in: *Bach-Jahrbuch* 79 (1993), pp. 192–194, 196 and 200.

5 Ibid., p. 194n.

6 See Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, Kassel etc., 1997, p. 203.

7 See the Urtext editions of the Sonatas in E minor BWV 1034 (source **D**) and E major BWV 1035 (source **A**) by Barthold Kuijken, Edition Breitkopf 8554 and 8555, Wiesbaden, 1991 and 1992. A source for the *Trio Sonata in G major* BWV 1039 for 2 flutes and basso continuo also has a continuo realization written by Voss (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz *Mus. ms. Bach St 437*).

8 See Note 6, pp. 48 and 203f.

9 See the Urtext edition by Barthold Kuijken, Edition Breitkopf 8582, Wiesbaden, 1995.

10 See Hans-Peter Schmitz in the *Kritischer Bericht* of the *Neue Bach-Ausgabe* VI/3, Kassel, 1963, p. 49.

11 The Roman numeral before the slash designates the movement, the Arabic numeral after the slash the measure; in between, lowercase Roman numerals designate the section of the movement (e.g. IV/i/9 = movement IV, *Menuet 1*, measure 9). Fl = Flute

12 See Dürr's (Note 1) very convincing considerations in the *Kritischer Bericht*.

13 See Dürr (Note 1), Preface and *Kritischer Bericht*.

14 See Schmitz (Note 10), p. 6. The Sonatas BWV 1020, 1031, 1033 and 1038 were not included "due to strong doubts on their authenticity"; no further explanations were given. Ever since it has been denied its authentication through the NBA, BWV 1033 has been played and recorded significantly less, even though the work remains unchanged …

15 See the Urtext edition by Barthold Kuijken, Edition Breitkopf 8689, Wiesbaden, 1999.

16 See page 68 in the „Nachlassverzeichnis." Edited by Heinrich Miesner, it is printed in: *Bach-Jahrbuch* 35 (1938), pp. 103–136, 36 (1939), pp. 82–112, and 37 (1940–48), pp. 161–181.

17 Hans Eppstein, *Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß*, in: *Bach-Jahrbuch* 58 (1972), pp. 12f.

18 See Dürr (Note 1), Preface.

19 See page 65 in the "Nachlassverzeichnis" (Note 16).

20 The last movement of the Sonata H. 502 for violin and harpsichord obbligato is also a comparable *Menuet 1*. Here, however, the two upper voices do not play in quasi unison but in parallel motion or imitation. The entire minuet sounds more technically mature and more typical of C. P. E. Bach, especially the raised fourth degree in the bass, measure 7, or the lombardic rhythm in measures 6, 7 and 13 in the *Menuet 2*.

21 Gloria Rose, *Father and son: Some Attributions to J. S. Bach by C. P. E. Bach*, in: *Studies in 18th century music: a tribute to Karl Geiringer for his 70th birthday*, London, 1970, pp. 364–369; Robert Marshall, *The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance*, New York, 1989, p. 204.

22 In a paper given at the Marburg Bach Symposium 1978, published in: *Journal of the American Musicological Society*, 32 (1979), slightly revised, 1989, see Note 21.

23 Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart, 1975, pp. 31–46. Siegele postulates a similar compositional exercise in the reworking of the Violin Sonata BWV 1021 into the Trio Sonata BWV 1038.

24 Hans Eppstein, *Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten*, in: *Bach-Jahrbuch* 67 (1981), pp. 79–83.

25 The alternating of slow passages with rapid figures over a pedal note, as we have in BWV 1033/I, is typical of the capriccio form, which enjoyed great popularity from Corelli (c. 1700) to Telemann (c. 1740). See Jeanne Swack, *The solo sonatas of Georg Philipp Telemann: A study of the sources and musical style*, Diss. Yale University 1988, pp. 34–38, 66 and 148.

26 Jeanne Swack, *On the origins of the "Sonate auf Concertenart"*, in: *Journal of the American Musicological Society* (JAMS) 46 (1993), pp. 399–403. Förster's concerto is housed in the Rostock University Library, shelf mark *Musica Saec. XVIII.66.29*.

27 See Barthold Kuijken, *Weiss – Quantz/Blockwitz/Braun – Blavet – Taillart … und J. S. Bach? Kreuz- und Querverbindungen im Repertoire für Flöte solo des 18. Jahrhunderts*, in: *Tibia* 31 (2006), Vol. 1, pp. 9–22, and Vol. 2, pp. 93–100. A slightly reworked english translation appeared in *Die Laute: Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, Nr. VII (2003), Frankfurt am Main 2007, pp. 1–22.

28 See Bach-Dokumente II/499.

29 This would also be plausible with the Flute Sonatas BWV 1020, 1030, 1031 and 1032. See Klaus Hofmann, *Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-Dur (BWV 525) und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)*, in: *Bach-Jahrbuch* 85 (1999), pp. 67–79, and Ibid., *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung. Diskurs*

zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach, in: *Bach-Jahrbuch* 84 (1998), pp. 31–62.

30 See Christoph Wolff, *Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 79 (1993), pp. 47–67, and Karl-Ernst Schröder, *Zum Trio A-Dur BWV 1025,* with an appendix by Christoph Wolff, in: *Bach-Jahrbuch* 81 (1995), pp. 47–60.

31 I wish to thank the British lutenist Tim Crawford for this information. The piece is found both in the Dresden library as well as in the Göttweig manuscript.

32 The Sonata in G major for violin and harpsichord obbligato BWV 1019 contains a movement for harpsichord solo.

33 We know of no compositions by him and thus have no possibilities of comparison. However, Peter Wollny has pointed out that he possibly wrote or arranged the flute parts of the Trio Sonata BWV 1039 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz *St 431*). See Peter Wollny, *Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuels*, in: *Bach-Jahrbuch* 82 (1996), p. 11.

34 The same could perhaps apply to the Sonata BWV 1031; see Barthold Kuijken (Note 15).

35 Even if there are no slurs, this does not mean that one should not play legato. See my Afterword to BWV 1034 and 1035 (see Note 7).

36 See Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752, Facsimile reprint with introduction by Barthold Kuijken, Wiesbaden, 1988, VI/i/§7 (English translation by Edward R. Reilly, London, 1966). In his *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement*, ed. by Winfried Michel and Hermien Teske, Winterthur, 1978, pp. 39, 68, 70 and 83, one also often finds the rule in formulations such as "what is close is articulated gently; what is more distant is articulated more firmly" or "articulated proportionately to the size of the intervals."

37 Quantz, Versuch (Note 36), VI/iii/§3.

38 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweyter Theil*, Berlin, 1762, Facsimile reprint ed. by Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden, 1988, Vorrede, §9.

39 Even a source of the Bach sonatas for violin and harpsichord obbligato expects the doubling of the left hand with a gamba, albeit "se piace."

40 Carl Philipp Emanuel Bach, *Selbstbiografie*, in: Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, German translation by J. J. Bode and C. D. Ebeling, 3 volumes, Hamburg, 1772/73, facsimile reprint, Kassel etc., 1967, Vol. 3, p. 199.

41 See Quantz, Versuch (Note 36), XVII/iv/§3 and XVII/vi/§6.

42 See Section III for the alternative: the playing of *Menuet 1* with basso continuo instead of harpsichord obbligato.

43 Quantz, *Versuch* (Note 36), XVII/vii/§58, prescribes quarter note = 160 for danced minuets.

44 See Quantz, *Versuch* (Note 36), XI/§12. This "unequal" playing should be less sharp than in a dotted rhythm.

Critical Commentary

Fl = Flute, Hps = Harpsichord. The number before the slash indicates the measure, the one after the slash the quarter-note value in the measure (e.g. 25/4 = measure 25, 4th quarter). In Bach's time, the accidentals within a measure applied only to the next note or to repeated notes that followed immediately. We have adapted this to present-day usage. The editor's additions have been placed in brackets. The length and position of the broken-line slurs were chosen by the editor since they were placed unclearly in **A**.
A * in the score refers to the Afterword or the Critical Commentary.

I Andante – Presto

25/4 Hps Correction in **A**: The figuring originally read $\frac{6}{5}$. The **5** is crossed out and is found in no further source.

26/2 Hps Correction in **A**: The **3** of the figuring was originally placed after the **4**.

II Allegro

6/3 Hps The sequence of the figures in **A** $\begin{smallmatrix}4\\6\\2\end{smallmatrix}$ is apparently of no significance; see also 8/3: There one finds the usual sequence $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$.

13/2 Hps In **A** the figure below the **6** is unclear: **5** or ♯, as interpreted in other sources. In 15/2 there is only **6**, but the **5** is presumably intended to be sustained.

17/1 Hps In **A** one can perhaps read a **1** – possibly as a figure, in order to prevent a seventh chord from being played here?

III Adagio

8/1 Fl In **A** difficult to determine. The passage was possibly corrected. The present edition follows **C** (see the Afterword, Section II, "The Edition").

10/4 Hps In **A** figuring **3**♯, as was adopted by the other sources as well. The **3** is superfluous and the ♯ presumably a correction.

14 Fl In **A** no fermata.

IV/i Menuet 1

The basso continuo part is offered by the editor as a suggestion (see the Afterword, Section III).

IV/ii Menuet 2

28 Fl In **A** fermata above the closing barline.

28 Hps In **A** no da capo instruction, but fermata above the closing barline.