Nachwort

I. Die Quellen

A Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, *K. 27*[1]
Die drei von Johann Sebastian Bach geschriebenen Einzelstimmen haben als Kopftitel *Traversa*, bzw. *Violino discordato*[2] und *Continuo* (beziffert). Über dem Notenanfang steht in jeder Stimme *Sonata*. Der Komponistenname fehlt. Schriftmerkmale und Wasserzeichen weisen auf eine Entstehungszeit um 1732–1735. Nur gelegentlich erschwert Tintendurchschlag die Entzifferung der vielen sonst gut lesbaren Korrekturen.

Als Vergleichsquellen sind erhalten:
B zu BWV 1022: Privatbesitz. *Sonate mit Begleitung der Violine von Johann Sebastian Bach*[3]
BWV 1022 ist eine nach F-dur transponierte und leicht umgearbeitete Fassung der Sonate BWV 1038, deren Flötenpart von der rechten Hand des Cembalos gespielt wird. Das um 1800 geschriebene Manuskript enthält auch BWV 1029 und 1031.[4] Bis 2004 wurde es als Leihgabe unter der Signatur *Ms. 10* in der Musikbibliothek der Leipziger Städtischen Bibliotheken verwahrt. Es stammt aus dem Besitz von Friedrich Conrad Griepenkerl und nennt ausdrücklich J. S. Bach als Komponisten. Griepenkerl hat den Umschlagtitel geschrieben – der Notentext ist allerdings von unbekannter Hand. **B** ist eine fast fehlerfreie späte Kopie, nicht das Arbeitsdokument, in dem die Transkription vorgenommen wurde. Für die Violine ist hier die Skordatur $f-c^1-g^1-d^2$ vorgeschrieben.
C zu BWV 1021: Bach-Archiv Leipzig, *Hs. Go.* S. 3. Umschlagtitel *Sonata per il Violino Solo [e] Basso Continuo di J.S. Bach*; Kopftitel *Sonata per il Violino e Cembalo di J.S. Bach*[5]
Die Noten wurden von Anna Magdalena Bach geschrieben; Titel, Satzüberschriften und Bezifferung stammen von J. S. Bach. Wasserzeichen (dasselbe wie in **A**) und Schriftbefund ergeben eine Datierung auf die zweite Hälfte des Jahres 1732. Der Bass stimmt in der Regel mit dem Continuopart von BWV 1038 überein; Violinstimme (ohne Skordatur) und Bezifferung sind jedoch von BWV 1038 größtenteils unabhängig.

II. Chronologie der drei überlieferten Fassungen

BWV 1021 zeigt eine weitgeschwungene Melodiebildung, oft über Einschnitte im Bass hinaus. Dies lässt daran zweifeln, dass Bass und Oberstimme gleichzeitig entstanden sind.[6] Der Violinpart wird auf die späteren Weimarer oder früheren Köthener Jahre (ca. 1715–1720) datiert. Die mehr kleingliedrige Schreibart in BWV 1038, bei der Bass und Oberstimmen meistens übereinstimmend phrasieren, findet sich stilistisch später.[7] Die Formanalyse bestätigt diese Reihenfolge. So ist in BWV 1038/I[8] der Bass vereinfacht, wenn die Oberstimmen die Wiederholungen anders gestalten. Während in BWV 1021/II die Violinsoli durch imitierende Passagen gegliedert sind, erhalten in 1038/II gerade diese „stärker" imitierenden Passagen nur eine parallel geführte zweite Oberstimme, während der Anfang gleich dreistimmig imitierend gestaltet ist, indem BWV 1021/II/3 das Anfangsmotiv darstellt; hierdurch wird der Spannungsverlauf des Satzes quasi umgekehrt. Auch in BWV 1021/IV werden die Achtel-Solopassagen der Violine durch imitierende Stellen gegliedert, während in BWV 1038/IV auch in den Achtelpassagen Imitation vorkommt, wodurch die Differenzierung von freier gegenüber gebundener Schreibart teilweise aufgegeben wird. BWV 1038/IV/50 wurde eingeschoben, wohl um eine neue (Teil-)Imitation zu ermöglichen; hierdurch aber wird der Bass harmonisch weniger schlüssig. Alle diese Merkmale machen den Werdegang von BWV 1038 zu 1021 höchst unwahrscheinlich.
BWV 1022 hängt jedoch deutlich von BWV 1038 ab. Das obligate Cembalo übernimmt den Flötenpart und die Continuostimme (ohne Bezifferung) von BWV 1038. Sowohl in der rechten als auch in der linken Hand wurden viele kleine Verzierungen oder Umspielungen hinzugefügt, um dem Werk ein Cembaloidiom zu verleihen.[9] Die Transposition nach F-dur wurde wahrscheinlich wegen des Cembaloumfangs vorgenommen. Bei der Transkription ist die Substanz der Komposition unverändert geblieben – bis auf zwei Ausnahmen im zweiten Satz. Er wurde in zwei zu wiederholende Teile getrennt; vor dem Schluss eines jeden Teils wurden 15 Takte eingeschoben. In diesen neuen Passagen ist das Cembalo führend, während die Violine begleitet. Siegele ordnet diese Einschübe einer späteren Generation zu, „nicht allzuviel vor der Mitte des Jahrhunderts".[10] Die Skordatur ist nur notwendig wegen des *f* im neuen Takt II/33, die Sonate wäre sonst genausogut in normaler Stimmung spielbar.[11]
Bach hat in BWV 1038 Korrekturen angebracht, die zeigen, dass die Fassung mit obligatem Cembalo nicht direkt von **A** abgeschrieben wurde.[12] In II/27 hatte die Flöte ursprünglich statt Achtel e^2 ein punktiertes Viertel, übergebunden an ein Achtel in T. 28 (durch den Eingriff erhöhte Bach die Kleingliedrigkeit, die manchmal als Argument gegen seine Autorschaft genommen wird, noch!); auch alle Doppelgriffe der Violine wurden neu eingefügt. Die vielen Schreibfehler in der Violinstimme sind deutlich durch das Einführen der Skordatur verursacht; dies war also eine Entscheidung in letzter Minute. In all diesen Fällen enthält BWV 1022 die ursprüngliche Lesart.

Es ergibt sich hieraus folgende Genealogie (nicht überlieferte Fassungen stehen in [ ]):[13]

[eventuell bereits existierender Bass]
|
C: BWV 1021 (in G-dur, komponiert ca. 1715–1720? Kopie von A. M. Bach 1732, im Titel schreibt J. S. Bach sich dieses Werk aber eindeutig selbst zu)
|
[Urform des Trios (in G-dur, mit übergebundenem Viertel in Flöte II/27–28, ohne Doppelgriffe und Skordatur, Datierung und Besetzung unbestimmt[14])]
|
|
|
|
A: BWV 1038 (in G-dur, Autograph von J. S. Bach, ca. 1732–1735, mit neu eingefügten Pausen in Flöte II/27–28, Doppelgriffen und Skordatur, ohne Autorenangabe)
|
[Vorlage zu **B**: BWV 1022
(in F-dur, mit um einen Ganzton
tiefer gestimmter Violine, erst kurz vor 1750?)]
|
B: BWV 1022 (kopiert um 1800; von Fr. C. Griepenkerl eindeutig J. S. Bach zugeschrieben)

III. Hypothesen zur Entstehung

Drei Kompositionen über denselben Bass sind schon außergewöhnlich.[15] Dies verursachte über lange Zeit die Aufstellung mehrerer Hypothesen über Entstehung, Datierung und Autorschaft,[16] wobei auffällt, dass eine Vermutung, auch wenn sie unbewiesen bleibt, mit der Zeit zur Sicherheit zu werden scheint. Einige Hypothesen lassen jedoch Fragen aufkommen:

– In Anlehnung an Kirnberger[17] wird vermutet, dass Bach innerhalb seines Kompositionsunterrichts die Aufgabe stellte, die Solosonate BWV 1021 in eine Triosonate umzuwandeln. Kirnberger schlägt allerdings als Übung vor, eine (oder zwei) neue Melodiestimme(n) oder eine neue Bassstimme über existierendes Material anzufertigen, nicht aber die Transformation von Solo- in Triosonate.

– In BWV 1021 werden Melodie und Bass sehr unabhängig geführt. Siegele[18] vermutet daher, dass der Bass schon früher existierte und möglicherweise nicht von Bach selbst stammt. Hierbei erscheint allerdings fraglich, dass Bach die Kirnbergersche Übung selbst machen musste, wenn wir vermuten, dass das Werk ca. 1715–1720 oder sogar möglicherweise erst 1732 (Entstehung von **C**) entstanden ist.

– Bei Werken, die in der neueren Forschung nicht mehr als Kompositionen J. S. Bachs gelten, wird häufig Carl Philipp Emanuel Bach als Autor vorgeschlagen. Warum gerade er, der doch seine eigenen Kompositionen ziemlich genau aufgelistet hat? Soll, wenn nicht der „grosse“ Bach, doch wenigstens sein heute bekanntester Sohn eine Garantie für Qualität oder ein Werbeargument sein? Siegele[19] vermutet, dass C. Ph. E. Bach BWV 1038 aus BWV 1021 bearbeitete, vielleicht als Vorübung zu seinen Triosonaten von 1731 (H. 567–571/Wq 143–147). Um die Zeit war er aber noch ziemlich jung und unerfahren, wie seine Eintragungen im *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (BWV Anh. 122–25/H. 1, 1730–31) zeigen. Diese Triosonaten (wovon sich allerdings nur die später überarbeiteten Fassungen erhalten haben) zeigen jedenfalls ein völlig anderes Bild, ohne deutlichen Bezug auf BWV 1038. Wäre C. Ph. E. Bach auch der Bearbeiter von BWV 1022 aus BWV 1038?[20] Hatte er das um die Jahrhundertmitte noch nötig? Oder stammen die eingeschobenen Passagen in BWV 1022/II doch nicht aus dieser späteren Zeit, und C. Ph. E. Bach hätte diese Eingriffe noch in seiner Studienzeit vorgenommen?

– Hofmann[21] vermutet, die Urgestalt von BWV 1038 sei das (verlorene) Trio für Violine, Viola und Basso continuo H. 566, das C. Ph. E. Bach gemeinsam mit seinem Vater komponiert hat. Aus Schreibfehlern und Notationseigentümlichkeiten in der Flötenstimme schließt er, dass diese Stimme ursprünglich zwar in G-dur, aber im Altschlüssel notiert war und also eine Oktave tiefer klingend für die Bratsche bestimmt war.[22] Diese Hypothese überzeugt nicht sehr. Die Quelle ist nämlich nicht sehr sorgfältig geschrieben und folglich scheinen die daraus hergeleiteten Argumente nicht sehr zwingend. Die Oktavlage der Flötenstimme wird übrigens von BWV 1022 bestätigt. Gravierender sind die gelegentlichen Quintparallelen, die durch die Oktavversetzung entstehen, und die weder J. S. noch C. Ph. E. Bach geschrieben haben dürfte. Weiter unterschreitet die Bratsche allzuoft die Continuostimme – ein ungeschickter Kompositionsfehler. In der „neuen“ Fassung liegen die Oberstimmen manchmal unnatürlich weit auseinander, und in III/1–4 bzw. 13–16 ist die Lagenführung der Oberstimmen viel weniger folgerichtig als in BWV 1038, wo enge und weite Lage sich mit einer gewissen Regelmäßigkeit abwechseln. Der Wunschtraum, die verlorene Triosonate von C. Ph. E. Bach wiederzufinden, ist wohl noch nicht Wirklichkeit geworden …

IV. Autorschaft

Weil die Zuschreibung an J. S. Bach in BWV 1021 autograph ist, wird sie, wenigstens für die Violinstimme, akzeptiert. Es fragt sich aber aufs Neue, warum Bach einen alten Bass genommen hätte: dieses Verfahren kostete ihn möglicherweise mehr Zeit als das Schreiben einer ganzen neuen Sonate, wobei er ungehemmt vorangehen konnte. Oder hat Bach einem Studenten mit dieser Übung ein Beispiel geben wollen?[23] Auch die Transformation von Solo- in Triosonate und von Triosonate in Sonate mit obligatem Cembalo könnte genausogut ein Beispiel Bachs wie eine Übung eines Schülers sein. BWV 1022 wird eindeutig J. S. Bach zugeschrieben, was vermuten lässt, dass auch dessen Vorlage so bezeichnet war. Weil **A** eine Abschrift derselben Vorlage ist, wäre auch BWV 1038 J. S. Bach zuzuschreiben. Stand sein Name vielleicht auf einem verloren gegangenen Umschlag? Siegele[24] hält jedoch aus stilistisch-technischen Gründen Johann Sebastians Autorschaft für unmöglich. Bedeutet „J. S. Bach“ auf **B** und **C** dann nur, dass die Kompositionen aus Bachs Werkstatt stammen, wobei in **B** der Schüler voller Ehrfurcht nur den Namen des Lehrers vermerkte? Stilistische Argumente bieten selten Sicherheit und können sich von Generation zu Generation ändern, weil die angewandten Kriterien sich wandeln. Es fehlen hier wie im Fall der Flötensonate BWV 1033,[25] mit der BWV 1038 eine gewisse Unausgewogenheit und Kleingliedrigkeit gemeinsam hat, die konkreten Argumente, die eine andere Autorschaft oder eine Zusammenarbeit von J. S. Bach mit einem Studenten beweisen. Wollen wir heute nur das Bild des „großen“ Bach sehen, und wird ihm darum ein vielleicht schnell geschriebenes Gelegenheitsstück allzu rasch abgesprochen?

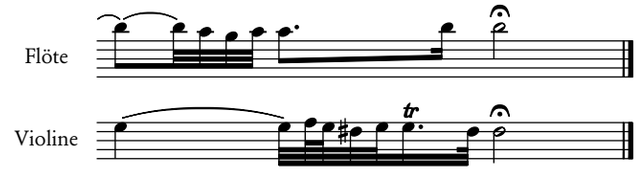
V. Aufführungspraktische Bemerkungen

Tempo:

Die Notation in Doppeltakten in BWV 1038/II und IV soll vielleicht eher die Betonungen als das Tempo beeinflussen. Die Taktart 3/8 ist jedenfalls als Dreiertakt zu betrachten und nicht bloß taktmäßig zu akzentuieren. In BWV 1022/II wurden viele Verzierungen, Synkopen und 32stel hinzugefügt, die zeigen, dass das Tempo, obwohl hier *Allegro e Presto* steht statt *Vivace*[26] wie in den anderen Fassungen, nicht sehr schnell genommen werden kann.

Rhythmus:

In den punktierten Abschnitten wie Violine I/12 soll die Punktierung auch nach 16tel-Pausen beibehalten werden; bei punktierten Achteln findet dann wohl meistens Überpunktierung statt (siehe I/16). In Violine III/17 verlegt **B** die Doppelschlag-Figur vom ersten zum zweiten Viertel:



Dies ist auch in BWV 1038 möglich, aber nicht notwendig, weil in beiden Oberstimmen der etwas harte Zusammenklang dieser Verzierungsformel von Flöte und Violine (besser als vom Cembalo) durch leises Spiel gelindert werden kann.

Verzierungen:

Die in BWV 1022 vorkommenden Verzierungen und Ausfüllungen sind typisch für die damalige Cembaloschreibart; sie müssen in BWV 1038 nicht übernommen werden, obwohl einige auch für Flöte oder Violine sinnvoll sein können. Es ist

merkwürdig, dass in BWV 1022 diese Verzierungen in der Violinstimme nicht übernommen wurden, entgegen den Absichten von z. B. Quantz und Telemann,[27] die verlangen, dass in Triosonaten beide Oberstimmen bei imitierenden Passagen (ungefähr) dieselben Verzierungen hinzufügen. Fehlende Kadenztriller sollten wohl ergänzt werden.

Artikulation:
Die meisten 16tel und 32tel in I und III sind auf irgendeine Art gebunden. Wo sich kein Bogen findet, kann dieser also oft sinngemäß aus harmonischen oder melodischen Gründen hinzugefügt, bei Imitationen auch in den anderen Stimmen übernommen werden.

Basso continuo:
Die Verdopplung der Bassstimme durch Violoncello (oder Viola da gamba) wird in keiner Quelle gefordert: in **A** steht *Continuo*, in **C** sogar *Cembalo*. C. Ph. E. Bachs Vorliebe für diese Verdopplung[28] lässt sich nicht ohne weiteres auf seinen Vater übertragen. In IV würde ein Streichbass allerdings die Fugato-Struktur verdeutlichen.

Skordatur:
Es ist nicht klar, warum Bach sich in letzter Minute für die Skordatur entschieden hat. Das Herabstimmen der beiden höchsten Saiten erzeugt hauptsächlich eine mildere Klangfarbe. Nur in II/50 ist die Skordatur notwendig, sonst muss der Akkord ziemlich gezwungen arpeggierend gespielt oder das d^1 weggelassen werden. Die Unisonogriffe auf g^1 sind nicht unabdingbar, und die anderen Doppelgriffe können auch in Normalstimmung ausgeführt werden. Es ist merkwürdig, etwa zu Anfang von IV, dass nur g^1 oft unisono auf zwei Saiten gegriffen wird, nie aber d^2.

Gooik, Herbst 2011 — Barthold Kuijken

Zur Aussetzung der Bassstimme

Die Aussetzung der bezifferten Bassstimme stützt sich auf die Grundlagen, die aus Heinrich Nicolaus Gerbers Ausarbeitung der Violinsonate a-moll op. 6 Nr. 6 von Tomaso Albinoni hervorgehen. Das vom Bach-Schüler Gerber geschriebene Manuskript enthält viele Korrekturen von der Hand J. S. Bachs und ist deshalb ein deutliches Beispiel von dessen Continuo-Stil. Meine Aussetzung ist grundsätzlich vierstimmig angelegt, wobei Unisono-Noten auch getrennt gehalst werden. Aus dem vierstimmigen Satz ergibt sich, dass die rechte Hand gelegentlich ziemlich hoch liegt und die obere Stimme sogar den Flötenpart verdoppelt. Gleiche konsonante Noten werden jeweils neu angeschlagen, während sie bei dissonanten Fortschreitungen als Vorbereitung liegen bleiben.

Brüssel, Herbst 2011 — Ewald Demeyere

1 Für eine genaue Beschreibung siehe Klaus Hofmann, *Kritischer Bericht* zu NBA VI/5, S. 51–63, Kassel u. a. 2006 (im Folgenden abgekürzt als Hofmann KB). Faksimileabdruck in: Klaus Hofmann, *Zur Echtheit der Triosonate G-Dur BWV 1038*, in: *Bach-Jahrbuch* 2004, S. 65–85 (= Hofmann BJ).
2 Die Violinstimme ist in *scordatura*-Notation geschrieben, wobei die Saiten auf $g–d^1–g^1–d^2$ gestimmt werden müssen.
3 Hofmann KB, S. 44–50.
4 Als Quelle **C** aufgelistet in: *Johann Sebastian(?) Bach(?), Sonate für Flöte und Cembalo Es-dur BWV 1031/H. 545*, herausgegeben von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1999 (Edition Breitkopf 8689), Nachwort S. 15.
5 Siehe Günter Haußwald, *Kritischer Bericht* zu NBA VI/1, S. 118–127, Leipzig 1958, und Hans-Joachim Schulze, Einführung zur Faksimile-Ausgabe, Leipzig 2001, S. 3.
6 Siehe hierzu Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik J. S. Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 23–51.
7 Der stilistische Unterschied kann auch auf das unterschiedliche Genre zurückzuführen sein: die Melodiebildung von BWV 1021 ist nur in einer Solosonate möglich, nicht in einer Triosonate. Der Stilunterschied muss also nicht unbedingt einen großen Abstand in der Entstehungszeit bedeuten.
8 Werk, Satz (römische Zahl) und ggf. Takt sind durch Schrägstriche voneinander getrennt.
9 Ähnliches findet sich in J. S. Bachs Transkription von BWV 1039 zu BWV 1027 und auch in C. Ph. E. Bachs Transkriptionen von Violoncello- oder Flötenkonzerten zu Cembalokonzerten oder der Triosonate H. 580/Wq 162 zur Sonate mit obligatem Cembalo H. 506/Wq 84.
10 Siegele (Anm. 6), S. 48. Eine ähnliche Solopassage gibt es aber auch schon in der Sonate für Viola da Gamba und obligates Cembalo BWV 1028/IV (1736–1741, vgl. Christoph Wolff, *Bach. Essays on his Life and Music*, Cambridge 1991).
11 Die Skordatur-Notation war wohl die schnellste Lösung für den Transpositionsvorgang; vielleicht hat der Bearbeiter bei dem Einschub in II nur davon profitiert, dass ein *f* jetzt sowieso zur Verfügung stand.
12 Siehe Hofmann BJ und Hofmann KB.
13 Siehe Hofmann KB.
14 Es ist unklar, für welche Besetzung diese Urfassung gedacht war. Falls eine Flöte vorgeschrieben war, dürfte die Fassung frühestens um 1720 entstanden sein: aus früherer Zeit kennt man keine Traversflötenpartien von J. S. Bach. BWV 1038 liegt idiomatisch für die Flöte. Eine Bearbeitung etwa aus einer Violinstimme kommt wohl nicht in Frage.
15 Siehe hierzu vor allem Siegele. Es gibt dennoch weitere mehr oder weniger deutliche Entsprechungen: zwischen BWV 1038/II und der Matthäuspassion BWV 244/XIII (komponiert frühestens 1727), zwischen BWV 1038/III und der Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227/IX (wohl vor 1735) und zwischen BWV 1038/IV und dem Brandenburgischen Konzert Nr. 4 BWV 1049/III (spätestens 1721).
16 Hofmann (BJ und KB) gibt eine ausführliche Zusammenfassung der Ansichten und Hypothesen, und er fügt seine eigene hinzu.
17 Johann Philipp Kirnberger, *Methode Sonaten aus'm Ärmel zu schütteln*, Berlin 1783.
18 Siegele, S. 24–31.
19 Siegele, S. 44.
20 Siehe hierzu Keiichi Kubota, *C. Ph. E. Bach. A Study of His Revisions and Arrangements*, Tokyo 2004, S. 160–167.
21 Siehe Hofmann BJ, S. 76–79.
22 Das Ergebnis hat Klaus Hofmann herausgegeben als J. S. Bach / C. Ph. E. Bach, *Triosonate für Violine, Viola und Basso continuo G-dur nach BWV 1038*, Wiesbaden 2008 (Breitkopf & Härtel Kammermusik-Bibliothek 2296).
23 Der Bass ist so ausführlich beziffert, dass eine pädagogische Absicht nicht ausgeschlossen scheint (siehe Schulze [Anm. 5], S. 5).
24 Siegele, S. 42–44.
25 Siehe die kommentierte Urtextausgabe von Barthold Kuijken, Wiesbaden 2008 (Edition Breitkopf 8690).
26 Im Vorwort zu *Der harmonische Gottesdienst*, Hamburg 1725/26, erklärt Telemann, dass *Vivace* langsamer ist als *Allegro*.
27 Siehe Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, XVI §24; Faksimile der Ausgabe Berlin 1752, mit einer Einführung von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1988. Auch in Telemanns *Trietti metodichi*, Hamburg 1731, verzieren die Oberstimmen weitgehend ähnlich bei Imitationen.
28 Siehe Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweyter Theil*, Berlin 1762, Einleitung §9.

Afterword

I. The Sources

A Germanisches Nationalmuseum Nuremberg, *K. 27*[1]
The three separate parts penned by Johann Sebastian Bach have the headings *Traversa*, *Violino discordato*[2] and *Continuo* (figured). The word *Sonata* is inscribed above the beginning of the music in each part. The name of the composer is missing. Judging from the handwriting and the watermarks, the parts appear to have been written between c. 1732 and 1735. Only occasionally does ink seepage hamper the decipherment of the many otherwise clearly legible corrections.

The surviving comparison sources are:
B for BWV 1022: Privately owned. *Sonate mit Begleitung der Violine von Johann Sebastian Bach*[3]
BWV 1022 is a slightly revised version of the Sonata BWV 1038 that has been transposed to F major and whose flute part is set for the right hand of the harpsichord player. Written around 1800, the manuscript also contains BWV 1029 and 1031.[4] Until 2004 it was housed on loan under the shelf mark *Ms. 10* in the music library of the Leipziger Städtische Bibliotheken. It once belonged to Friedrich Conrad Griepenkerl and expressly states the name of the composer as J. S. Bach. Griepenkerl wrote the cover title; the musical text, however, is in an unknown hand. **B** is an almost entirely error-free late copy, not the very document in which the transcription was carried out. The scordatura f–c^1–g^1–d^2 is prescribed here for the violin.
C for BWV 1021: Bach-Archiv Leipzig, *Hs. Go.* p. 3. Title on cover *Sonata per il Violino Solo [e] Basso Continuo di J.S. Bach*; heading *Sonata per il Violino e Cembalo di J.S. Bach*[5]
The musical text was penned by Anna Magdalena Bach; the title, movement headings and figuring stem from J. S. Bach. An evaluation of the watermarks (the same as in **A**) and handwriting points to the second half of the year 1732 as its time of origin. The bass broadly corresponds to the continuo part of BWV 1038; however, the violin part (without scordatura) and the figuring are largely independent of BWV 1038.

II. Chronology of the Three Transmitted Versions

The violin part's broadly-swung melodic structures, sometimes even extending beyond caesurae in the bass, raise the question whether bass and upper part were composed at the same time.[6] The violin part is more likely datable to the late Weimar or early Köthen years (c. 1715–1720). The more small-segmented writing in BWV 1038, in which the phrasing of the bass part and the upper parts generally correspond, is a stylistically later feature.[7] The analysis of the form confirms this sequence. Thus in BWV 1038/I[8], the bass is simplified whenever the upper parts modify the repeats. Whereas in BWV 1021/II the violin soli are separated from each other through imitative passages, in 1038/II precisely these passages – now more "strongly" imitative – are given only one second upper part in parallel motion; the movement begins straightaway in three-part imitation with the opening motif presented in BWV 1021/II/3. This practically reverses the sequence of structurally dense and relaxed passages. In BWV 1021/IV, the eighth-note solo passages of the violin are also separated by imitative passages; since in BWV 1038/IV we find imitation in the eighth-note passages as well, the differentiation between a freer and a more strictly imitative writing is partially abandoned. BWV 1038/IV/50 was inserted probably in order to allow a new (partial) imitation; this way, however, the bass becomes harmonically less cohesive. All of these characteristics make the transformation of BWV 1038 to BWV 1021 very unlikely.
BWV 1022, however, is clearly dependent on BWV 1038, with the obbligato harpsichord borrowing the flute part and the continuo part (without figuring) of BWV 1038. Many little embellishments and paraphrases were added to both hands to give the piece a more idiomatic harpsichord sound.[9] The transposition to F major was most likely made in consideration of the harpsichord range. Save for two exceptions in the second movement, the substance of the work was left untouched in the transcription. This movement was separated into two sections that must each be repeated; 15 measures were inserted before the end of each section. In these new passages, the harpsichord takes the lead, while the violin supplies the accompaniment. Siegele believes that these insertions were made later, "shortly before the middle of the century."[10] The scordatura is only necessary because of the *f* in the new measure II/33. Otherwise, the sonata could be played without problem in a normal tuning.[11]
In BWV 1038 Bach made emendations which reveal that the version with obbligato harpsichord was not copied directly from **A**.[12] In II/27 the flute originally had a dotted quarter note tied to an eighth note in M. 28 instead of the eighth note e^2 (this alteration even increased the small-segmented aspect of the structure, which has sometimes been advanced as an argument against Bach's authorship!). The violin's double stops were also newly inserted. The many writing errors in the violin part were clearly caused by the scordatura prescription, which was thus a last-minute decision. In all of these cases, BWV 1022 contains the original reading.

This results in the following genealogy (non-transmitted versions stand in [ ]):[13]

[possibly pre-existent bass]
|
C: BWV 1021 (in G major, written c. 1715–1720? Copy by A. M. Bach, 1732; J. S. Bach expressly attributes this work to himself in the title)
|
[Original form of the Trio (in G major, with tied quarter note in Flute II/27–28, without double stops and scordatura, dating and scoring indeterminate[14])]
|
A: BWV 1038 (in G major, autograph of J. S. Bach, c. 1732–1735, with newly added rests in Flute II/27–28, double stops and scordatura, without mention of composer.
|
[Source for **B**: BWV 1022
(in F major, with violin tuned one whole-tone lower, shortly before 1750?)]
|
B: BWV 1022 (copied c. 1800; unequivocally attributed to J. S. Bach by F. C. Griepenkerl)

III. Hypotheses on the Genesis of the Work

It is quite unusual to find three works based on the same bass line.[15] In the course of time, this gave rise to a number of hypotheses concerning the genesis, dating and authorship.[16] What is striking here is the phenomenon that a theory seems to acquire validity after a certain period of time, even if it remains unproven. Nevertheless, a few hypotheses do bring up certain questions:

– Kirnberger[17] has been taken as an authority for claiming that Bach, in his composition lessons, had assigned the task of transforming the solo sonata BWV 1021 into a trio sonata. Kirnberger's suggested exercise, however, is to create one (or two) new melody part(s), or a new bass part on existing material – but not to recast the solo sonata into a trio sonata.

– In BWV 1021 the melody and bass proceed very independently. Siegele[18] thus speculates that the bass had been written earlier in time and possibly does not even stem from Bach. However, it seems questionable that Bach would have needed to subject himself to the Kirnberger exercise if we assume that the work was written c. 1715–1720, or even perhaps not until 1732 (origin of **C**).

– Carl Philipp Emanuel Bach is often proposed as the composer of works that recent scholarship has eliminated from the œuvre of J. S. Bach. But why C. P. E., who catalogued his compositions with considerable accuracy? Maybe the attribution to C. P. E. Bach is intended to guarantee the work's quality – or perhaps it is merely used as a commercial argument: if this composition cannot be sold as the "great" Bach's work anymore, let us at least ascribe it to his now most famous son. Siegele[19] assumes that C. P. E. Bach adapted BWV 1038 from BWV 1021, perhaps as a preparatory exercise to his trio sonatas of 1731 (H. 567–571/Wq 143–147). At that time, however, he was still rather young and inexperienced, as can be seen in his entries in the *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (BWV Anh. 122–25/H. 1, 1730–31). In any event, these trio sonatas (of which, however, only the later revised versions have survived) present a completely different picture, without any clear connection to BWV 1038. Would C. P. E. then also have created BWV 1022 out of BWV 1038?[20] Would he still have felt the necessity to do so around mid-century? Or maybe the inserted passages in BWV 1022/II do not stem from this later period, and C. P. E. would have made these emendations while he was still a student?

– Hofmann[21] hypothesizes that the original form of BWV 1038 is the (lost) Trio for Violin, Viola and Basso continuo H. 566, which C. P. E. Bach composed in collaboration with his father. On the basis of writing errors and notational peculiarities in the flute part, he deduces that this part had been originally notated in G major, but in the alto clef, and was thus intended to sound an octave lower on the viola.[22] This theory is not very convincing: the source is not very carefully transcribed and, subsequently, the arguments derived from it are not very compelling. Incidentally, the octave position of the flute part is confirmed by BWV 1022. More serious are the occasional parallel fifths which arise through the octave transposition, and which cannot have been written by either J. S. or C. P. E. Bach. Furthermore, the viola descends below the continuo part too often – an unskillful compositional error. In the "new" version, the upper parts sometimes lie unnaturally far from one another, and in III/1–4 and 13–16 the voice leading of the upper parts is much less consequent than in BWV 1038, where close and open positions alternate with a certain regularity. The pipe dream of finding C. P. E. Bach's lost trio sonata has yet to come true ...

IV. Authorship

Since there is an autograph attribution to J. S. Bach in BWV 1021, Bach's authorship is accepted – at least for the violin part. But once again, one feels compelled to ask why Bach would have reused an old bass line. This procedure possibly cost him more time than the writing of an entirely new sonata, where he would have been free to proceed without constraints. Or did Bach want to give an example to a student with this exercise?[23] The transformation from solo into trio sonata, and from trio sonata into sonata with obbligato harpsichord could just as well be an example by Bach as an exercise by a student. BWV 1022 is unmistakably attributed to Johann Sebastian Bach, which allows us to surmise that its source also bore that attribution. And since **A** is a copy of the same source, BWV 1038 would thus also be ascribable to J. S. Bach. Could it be that his name was written on a lost cover? Siegele[24], however, rejects J. S. Bach's authorship, advancing stylistic and technical grounds for this. Does the mention "J. S. Bach" on **B** and **C** only mean that the works originated in Bach's workshop, whereby a student reverently noted only his teacher's name on **B**? Stylistic arguments rarely offer certainty, and can change from one generation to the next, since the criteria that are applied keep changing. What is missing here and in the case of the Flute Sonata BWV 1033,[25] with which BWV 1038 shares a certain imbalance and small-segmented structure, are the concrete arguments which would provide evidence of a different authorship or a collaboration of J. S. Bach with a student. Could it be that we only want to admire the "great" Bach today, and that we may be denying him all too easily an occasional piece that was perhaps just a quick job?

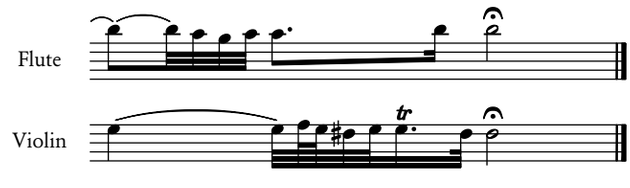
V. Notes on Performance Practice

Tempo:

The notation in double measures in BWV 1038/II and IV is perhaps intended to influence the accentuation rather than the tempo. In any event, the 3/8 meter is to be seen as a triple meter and not merely as a prescription for measure-wise accentuation. In BWV 1022/II many ornaments, syncopations and 32nd notes were added, which show that the tempo – even if *Allegro e Presto* is prescribed here instead of *Vivace*[26] as in the other versions – cannot be taken very quickly.

Rhythm:

In the dotted sections such as Violin I/12, the dotting should be maintained after the 16th note rests as well; at dotted eighths, overdotting is generally called for (see I/16). In Violin III/17, **B** shifts the turn figure from the first to the second quarter note:



This is also possible in BWV 1038, but not essential: Flute and violin can (more easily than harpsichord) render the somewhat harsh simultaneous turn milder by playing softly.

Ornaments:
The ornaments and filling out of parts that occur in BWV 1022 are typical of the harpsichord idiom of that time; they do not need to be incorporated into BWV 1038, although some of them could be welcome additions to the flute or violin parts. It is odd that these ornaments were not included in the violin part of BWV 1022, contrary to the intentions of Quantz and Telemann,[27] for example, who demand that at imitative passages, one should add (more or less) the same ornaments to the two upper parts of a trio sonata. One would also do well to supplement missing cadential trills.

Articulation:
Most of the 16th and 32nd notes in I and III are slurred in some way or other. Wherever there is no slur, it can often be logically supplemented for harmonic or melodic reasons, and it can also be added to the other parts at imitations.

Basso continuo:
The doubling of the bass part by the violoncello (or viola da gamba) is not prescribed in any source: in **A** we find *Continuo*, in **C** even *Cembalo*. C. P. E. Bach's predilection for this doubling[28] cannot simply be transferred to his father. Nevertheless, in IV a string bass would help clarify the fugato structure.

Scordatura:
It is not clear why Bach opted for scordatura at the last minute. The tuning down of the two highest strings mainly yields a milder tone color. Only in II/50 is the scordatura necessary; otherwise the chord must be played as a rather awkward arpeggio or the d^1 omitted. The unison stops on g^1 are not indispensable, and the other double stops can also be executed in normal tuning. It is curious that at the beginning of IV, for example, only g^1 is often played in unison on two strings, but never d^2.

Gooik, Fall 2011 Barthold Kuijken

The Realization of the figured bass

For the realization of the figured bass I have based myself on the principles imbedded in Heinrich Nicolaus Gerber's realization of the figured bass of Tomaso Albinoni's Violin Sonata in A minor op. 6 No. 6, an elaboration which was corrected throughout by his teacher Johann Sebastian Bach, thus providing a clear example of J. S. Bach's continuo style. Firstly, I have maintained a four-part texture throughout and have provided separate stems for unison notes. As a consequence of this four-part texture, the right hand is occasionally rather high, the upper voice even doubling the flute part. Secondly, common consonant notes between chords are generally restruck while dissonances are prepared and tied.

Brussels, Fall 2011 Ewald Demeyere

1 For a precise description see Klaus Hofmann, *Kritischer Bericht* of NBA VI/5, pp. 51–63, Kassel, etc., 2006 (abbreviated hereafter as Hofmann KB). Facsimile reprint in: Klaus Hofmann, *Zur Echtheit der Triosonate G-Dur BWV 1038*, in: *Bach-Jahrbuch* 2004, pp. 65–85 (= Hofmann BJ).
2 The violin part is written in *scordatura* notation, indicating that the strings must be tuned to $g\text{-}d^1\text{-}g^1\text{-}d^2$.
3 Hofmann KB, pp. 44–50.
4 Listed as source **C** in: *Johann Sebastian(?) Bach(?), Sonate für Flöte und Cembalo Es-dur BWV 1031/H. 545*, ed. by Barthold Kuijken, Wiesbaden, 1999 (Edition Breitkopf 8689), Afterword, p. 20.
5 See Günter Haußwald, *Kritischer Bericht* of NBA VI/1, pp. 118–127, Leipzig, 1958, and Hans-Joachim Schulze, Introduction to the facsimile edition, Leipzig, 2001, p. 3.
6 See Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik J. S. Bachs*, Neuhausen-Stuttgart, 1975, pp. 23–51.
7 The stylistic difference might also be due to the different genres: the melodic structure of BWV 1021 is only possible in a solo sonata, not in a trio sonata. The stylistic difference thus does not necessarily have to mean a large time gap between the origins of the two versions.
8 Work, movement (Roman numeral) and, whenever necessary, measure are separated by slashes.
9 A similar case is found in J. S. Bach's arrangement of BWV 1039 into BWV 1027, as well as in C. P. E. Bach's transcriptions of violoncello or flute concertos into harpsichord concertos or the Trio Sonata H. 580/Wq 162 into the Sonata with Obbligato Harpsichord H. 506/Wq 84.
10 Siegele (note 6), p. 48. There is also a similar solo passage in the Sonata for Viola da Gamba and Obbligato Harpsichord BWV 1028/IV (1736–1741, see Christoph Wolff, *Bach. Essays on his Life and Music*, Cambridge, 1991).
11 The scordatura notation was no doubt the most expedient solution for the transposition process; as to the inserted measures, perhaps the arranger only profited from the fact that he now had an *f* at his disposal anyway.
12 See Hofmann BJ and Hofmann KB.
13 See Hofmann KB.
14 It is unclear for which scoring this original version was intended. In the event that it was for flute, then it must have been written at the earliest around 1720, since there are no known transverse flute parts by J. S. Bach prior to this date. The writing of BWV 1038 is idiomatic for the flute. An arrangement, for example from a violin part, does not seem likely.
15 See, above all, Siegele here. There are, however, further correspondences that are more or less clear-cut: between BWV 1038/II and the St. Matthew Passion BWV 244/XIII (composed in 1727at the earliest), between 1038/III and the motet *Jesu, meine Freude* BWV 227/IX (no doubt before 1735) and between BWV 1038/IV and the Brandenburg Concerto no. 4 BWV 1049/III (1721 at the latest).
16 Hofmann (BJ and KB) provides a detailed summary of the various views and hypotheses, to which he adds his own.
17 Johann Philipp Kirnberger, *Methode Sonaten aus'm Ärmel zu schütteln*, Berlin, 1783.
18 Siegele, pp. 24–31.
19 Siegele, p. 44.
20 See Keiichi Kubota, *C. Ph. E. Bach. A Study of His Revisions and Arrangements*, Tokyo, 2004, pp. 160–167.
21 See Hofmann BJ, pp. 76–79.
22 Klaus Hofmann edited the result as J. S. Bach / C. P. E. Bach, *Triosonate für Violine, Viola und Basso continuo G-dur nach BWV 1038*, Wiesbaden, 2008 (Breitkopf & Härtel Kammermusik-Bibliothek 2296).
23 The bass is so profusely figured that a pedagogical intent cannot be excluded (see Schulze [note 5], p. 5).
24 Siegele, pp. 42–44.
25 See the commented Urtext edition by Barthold Kuijken, Wiesbaden, 2008 (Edition Breitkopf 8690).
26 In the preface to *Der harmonische Gottesdienst*, Hamburg, 1725/26, Telemann explains that *Vivace* is slower than *Allegro*.
27 See Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, XVI §24; facsimile of the edition Berlin, 1752, with an introduction by Barthold Kuijken, Wiesbaden, 1988. The upper parts are ornamented very similarly at imitations in Telemann's *Trietti metodichi*, Hamburg, 1731, as well.
28 See Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweyter Theil*, Berlin, 1762, Introduction §9.