

# Nachwort

## I. Die Quellen<sup>1</sup>

**A** – Deutsche Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 1059*. Die Partitur des unbekanntenen Schreibers aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts entstammt der Sammlung des Thomaskantors Johann Gottfried Schicht (1753–1823). Wie im Berliner Kreis dieser Zeit üblich, ist die rechte Hand im Sopranschlüssel notiert. In wenigen Takten wird der Violinschlüssel verwendet, um damit Kopierfehler zu korrigieren. Einzelne Terzverschreibungen sind dennoch vorhanden. Sie legen nahe, dass die Vorlage zu dieser Quelle im Violinschlüssel stand. Auf der Titelseite und im Kopftitel steht „Sonata / del Sigr. Bach“ (jeweils ohne Vornamen). Als Instrumente sind „Violino“ und „Cembalo“ vorgeschrieben.

**B** – Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, *XI 36271*. Zwei Stimmen („Violino“ und „Cembalo“), geschrieben von Johann Heinrich Michel, C. Ph. E. Bachs Hamburger Kopisten, aus dem Nachlass von Johannes Brahms. Die Titelseite heißt: „G moll / Sonate / Cembalo obligato / con / Violino / Del Sigr. C. P. E. Bach“. Als Incipit folgen dann die ersten zwei Takte der Cembalostimme. Auch beim Kopftitel der Violinstimme steht „di C. P. E. Bach“.

**C** – Deutsche Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 471*. Diese Partitur wurde um 1840 von Anton Werner geschrieben. Der Titel lautet: „Sonata in G mol / per il / Clavicembalo e Violino obligato / comp: da / G. Seb. Bach“.

**D** – In Breitkopfs *Katalog geschriebener Musikalien*<sup>2</sup> von 1763 ist dieses Werk auf Seite 12 mit Incipit eingetragen: „Sonata del Sigr. C. P. E. Bach, a Cl. ob. c. V.“

**E** – Eine Abschrift mit Zuweisung an J. S. Bach soll sich „in Naumburger Kirchenarchiven“ befinden.<sup>3</sup> Sie konnte aber dort nicht nachgewiesen werden.<sup>4</sup>

Im Folgenden wird diese Sonate der Einfachheit halber als BWV 1020 bezeichnet – ohne dadurch die Autorschaft festzulegen.

## II. Zur Edition

Alfred Dürr<sup>5</sup> hat überzeugend nachgewiesen, dass **A** und **B** von einer gemeinsamen Vorlage abhängen. Wenn nicht anders angegeben, folgt unsere Ausgabe **B**, weil diese Quelle direkt aus dem Kreis der Bach-Familie stammt und wesentlich weniger gravierende Fehler enthält als **A**. Unterschiedliche Lesarten in **A** und **B** sind im Kritischen Bericht aufgelistet.

**C** ist eindeutig eine Abschrift von **A** und deshalb für die Edition unwichtig. Möglicherweise stehen einzelne Bleistifteintragungen in **A** (siehe den Kritischen Bericht) mit diesem Abschriftvorgang in Verbindung. **A** könnte auch die Grundlage für **D** gewesen sein.<sup>6</sup> Ergänzungen zu Verzierungen und Artikulation wurden nur im Falle von Parallelstellen vorgenommen und sind gestrichelt oder in eckige Klammern gesetzt. Bei problematischen Stellen (wenn z. B. beide Quellen fehlerhaft scheinen) verweist ein \* über der betreffenden Note auf den Kritischen Bericht.

## III. Flöte oder Violine?

Obwohl alle bekannten Quellen die Violine als Partner zum Cembalo nennen, wurde schon früh angenommen, dass es sich eigentlich um eine Flötensonate handelt.<sup>7</sup> Als Argumente wurden angeführt, dass die Violinstimme nie *d*<sup>1</sup>, den tiefsten Ton der damaligen Traversflöte, unterschreitet und dass keine Doppelgriffe vorkommen. Wenn man diesbezüglich die Sonaten für Cembalo und Violine von Johann Sebastian und Carl Philipp

Emanuel Bach untersucht, ergibt sich tatsächlich folgendes Bild: in 20 von den 24 Sätzen der 6 Sonaten BWV 1014–1019 wird *d*<sup>1</sup> unterschritten; allerdings weisen nur 4 Sätze Doppelgriffe auf. Bei Carl Philipp Emanuel ist die Lage ähnlich: von den 37 Sätzen der Sonaten H. 502–504, 507, 511–514, 535, 536, 542, 543 und 578 unterschreiten nur 6 nicht *d*<sup>1</sup> (auch hier ist keine einzige Sonate komplett auf der Flöte spielbar), und 5 verwenden Doppelgriffe. Diese gehörten offenbar nicht unbedingt zum Geigen-Idiom. Dass aber in einer ganzen Sonate nie die G-Saite verwendet werden muss, befremdet! Zudem sind die Figurationen der Oberstimme in BWV 1020 wesentlich weniger geigentypisch als in den meisten Sonaten von J. S. und C. Ph. E. Bach.

Die relativ niedrige Obergrenze (*d*<sup>3</sup>)<sup>8</sup> ist für Flötenmusik aus dieser Zeit und Gegend nicht ungewöhnlich. Sie lässt vermuten, dass diese Sonate nicht nach oben transponiert wurde. Überdies finden sich weder in der Cembalo- noch in der Oberstimme auffallende Oktavversetzungen, die sonst bei Transponierungen leicht auftreten.<sup>9</sup> Zudem liegt in BWV 1020 der tonale Mittelpunkt oder der „Schwerpunkt“ der Oberstimme merklich höher als in den „echten“ Geigenpartien, und schließlich ist der lange Schlussston des 2. Satzes nicht gerade bogenfreundlich. All dies lässt vermuten, dass BWV 1020 ursprünglich für Flöte konzipiert wurde, was natürlich keine Ausführung auf der Violine ausschloss. Eine Spur zu einer Flötenfassung gibt es: der Hamburger Musikalienhändler Johann Christoph Westphal bot kurz nach C. Ph. E. Bachs Tod mehrere seiner Werke zum Kauf an, darunter sowohl in der Sparte „con violino“ als in der Sparte „con Flauto obligato“ eine g-moll-Sonate<sup>10</sup> – zum selben Preis, also möglicherweise dasselbe Stück. C. Ph. E. Bachs einzige bekannte g-moll-Sonate mit obligatem Cembalo ist aber für Viola da gamba. Handelt es sich also hier um die zwei Fassungen von BWV 1020? Hatte der Komponist mit gutem kommerziellen Gespür die Oberstimme gleich für beide Instrumente spielbar gestaltet?

Es ist ungewiss, ob **E**, falls es sich hier nicht um einen Irrtum Schecks handelt, für Flöte oder für Violine bestimmt war. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass J. S. Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol (1719–1759) von 1748 bis zu seinem Tode gerade in Naumburg als Organist tätig war. Man weiß, dass er auch ein fähiger Geiger war. Hat er BWV 1020 – wie die h-moll-Sonate BWV 1030<sup>11</sup> – für den eigenen Bedarf aus Leipzig, wo er zuvor J. S. Bachs Schüler war, mitgebracht?

## IV. Autorschaft und Datierung: umstrittene Fragen

Auf den ersten Blick scheint die Autorschaft von BWV 1020 klar: in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutet „Signor Bach“: Carl Philipp Emanuel. Er war der damals berühmteste Bach. Im 19. Jahrhundert wurde er dann weitgehend vergessen, Johann Sebastian aber berühmt, weshalb BWV 1020 in Quelle **C** ihm zugeschrieben ist. Sowohl **B**, von Carl Philipp Emanuels Hauskopisten angefertigt und ihm zugeschrieben (nicht vor 1768, vermutlich eher erst nach 1780<sup>12</sup>) als auch **D** nennen den Bach-Sohn. Die Zuweisung an den Vater in **E** ist nicht kontrollierbar. Also eher Carl Philipp Emanuel?

Warum war dann diese Sonate so lange mit Johann Sebastians Namen verbunden? Wohl weil die ersten Neuausgaben nur die Berliner Quellen **A** und **C** verwendet haben, und weil das Publikum lieber eine J. S. Bach-Sonate mehr haben will als noch eine von Carl Philipp Emanuel ... Gerade Flötisten haben das Werk gern den anderen „J. S. Bach-Sonaten“ einverleibt – und die Ähnlichkeit mit der Sonate BWV 1031<sup>13</sup>, die lange Zeit undis-

tanziert als „echt“ galt, hat dies nur unterstützt. Cembalisten (oft harmonisch und analytisch besser geschult als Flötisten!) und Musikwissenschaftler haben allerdings J. S. Bachs Autorschaft schon früh angezweifelt, zögernd für BWV 1031 (weil alle Quellen ihn als Autor nennen), überzeugter für BWV 1020.<sup>14</sup> Beide Werke, sowie die Sonate BWV 1033 wurden von Hans-Peter Schmitz 1963 konsequenterweise, aber ohne nähere Begründung, nicht in Band VI/3 der „authentischen“ Flötensonaten der NBA aufgenommen. Inzwischen tendiert die Forschung eher dazu, BWV 1031 doch als authentisch zu akzeptieren.<sup>15</sup>

Stilistisch sind beide Werke – gelinde gesagt – untypisch für Johann Sebastian. Sie gehören eher zum galanten Stil der nächsten Generation: viele Klopfbässe, gefällige kurze Phrasen, durchaus konsonant, mehr Terz- oder Sextparallelen als die für J. S. Bach charakteristischen Imitationen, ohne starke strukturelle Spannung. BWV 1020 scheint noch einen Schritt weiter in diese Richtung zu gehen als BWV 1031. Auch formal sind die beiden Sonaten auffallend ähnlich. Die ersten Sätze sind „auf Konzertenart“ geschrieben,<sup>16</sup> eine Form die vor allem im Dresdener Umkreis zwischen 1730 und 1750 verbreitet war und gelegentlich auch von J. S. Bach verwendet wurde. Anfangs übernimmt das Cembalo quasi das Orchester-Tutti, die Oberstimme das Solo, danach herrscht eher die normale Triosonate vor, in der Mitte tritt die Tutti-Solo-Gestalt wieder auf, und der Satz schließt als Trio. Das Solothema kommt (anders als in BWV 1030 und 1032) nie im Cembalo vor, und nur in BWV 1020 hat das Cembalo eine eigene konzertierende Passage, zu der die Oberstimme begleitet. In den beiden rührend-naiven, fast pastoralen Mittelsätzen hat das Cembalo vorwiegend Begleitfunktion. Die beiden Finalsätze sind heiter bewegt, zweiteilig, in reiner Triosonatenform.

Die offensichtliche Verwandtschaft beider Werke lässt zwei Deutungen zu: entweder stammen sie aus derselben Feder,<sup>17</sup> oder sie stehen im Verhältnis Lehrer – Schüler / Vorbild – Nachahmung zueinander.<sup>18</sup> Im ersten Fall müssen wir, falls wir an die Echtheit von BWV 1031 glauben, auch BWV 1020 als ein J. S. Bach-Werk akzeptieren, oder umgekehrt beide C. Ph. E. Bach zuweisen. Von diesem „Originalgenie“ würde man jedoch kaum erwarten, dass er zwei so ähnliche Werke schreibt, genau nach demselben Rezept – und von seinem Vater eigentlich erst recht nicht. Im zweiten Fall hätte Johann Sebastian in den frühen dreißiger Jahren, bevor Carl Philipp Emanuel 1734 Leipzig verließ, das Muster geliefert, und sein Sohn danach die Schülerarbeit geleistet.

Und nun fangen die Probleme an. Carl Philipp Emanuels Zuweisung von BWV 1031 an Johann Sebastian müssen wir nicht unbedingt glauben,<sup>19</sup> und BWV 1020 wird in keiner autorisierten Quelle J. S. Bach zugeschrieben. Umgekehrt nennt keine einzige Quelle von BWV 1031 als Autor C. Ph. E. Bach. BWV 1020 fehlt erstaunlicherweise in C. Ph. E. Bachs Nachlassverzeichnis<sup>20</sup> und ebenso im Katalog der Bachschen Auktion.<sup>21</sup> Quelle B selbst trägt keinerlei Eintrag oder Nummerierung von C. Ph. E. Bachs Hand,<sup>22</sup> was bestätigt, dass die Abschrift nicht aus seiner Bibliothek stammt. C. Ph. E. Bach scheint also BWV 1020 nirgendwo als seine Komposition zu bezeichnen! Zudem zeigt das Nachlassverzeichnis, wie minutiös er seine Werke zusammenhielt:<sup>23</sup> es ist kaum vorstellbar, dass er eine gelungene Sonate, die ihm spätestens 1763 durch den Breitkopf-Katalog wieder unter die Augen geführt wurde (und möglicherweise nochmals durch die Abschrift Michels?), vergessen hätte.

Hat Michel sich dann geirrt, als er den Komponistennamen niederschrieb? Da in C. Ph. E. Bachs Bibliothek weder eine Vorlage zu BWV 1020 noch die Kopie selbst vorhanden waren, müsste Michel für einen anderen Auftraggeber gearbeitet haben,<sup>24</sup> unabhängig von C. Ph. E. Bach oder sogar nach dessen Tod. Es

könnte sich hier durchaus um den erwähnten Westphal handeln, der seine Musikalien oft von Breitkopf bezog, was Michels Zuschreibung erklären würde.

Auch die Zuweisung von BWV 1020 an C. Ph. E. Bach im Breitkopf-Katalog von 1763 ist nicht unbedingt zuverlässig. Am 26. August 1774 schreibt Carl Philipp Emanuel seinem Freund Forkel:<sup>25</sup> „Die geschriebenen Sachen die Breitkopf von mir verkauft, sind theils nicht von mir, wenigstens sind sie alt und falsch geschrieben“<sup>26</sup> – sagt aber leider nicht, um welche Stücke es sich handelt. Bei Durchsicht aller Breitkopf-Kataloge bis 1774 finden wir bei den 55 unter C. Ph. E. Bachs Namen angebotenen Werken nur drei Fehlzusweisungen, für zwei andere Stücke ist die Autorschaft nicht gesichert, und ein letztes wurde vom jüngeren Bruder Johann Christian, wahrscheinlich während des Unterrichtes bei Carl Philipp Emanuel, komponiert und von diesem dann revidiert. Die Tatsache, dass also die meisten angeführten Werke wohl authentisch sind, plädiert eher gegen BWV 1020: C. Ph. E. Bach muss doch einen Grund gehabt haben, Forkel vor Fehlzusweisungen zu warnen!<sup>27</sup> „Falsch geschrieben“ könnte stimmen: Die Quelle A, die möglicherweise auf Breitkopf zurückgeht, ist nachlässig kopiert, es fehlen sogar einige Takte. „Alt“ scheint indes übertrieben: nur 6 der 55 Werke stammen aus der Zeit vor 1738.

Es ist natürlich verlockend, ein schwer einzuordnendes Werk als „ungeschickte“ Jugendarbeit abzutun. BWV 1020 klingt aber eher wie ein übersichtliches und ausgewogenes Werk eines reifen, stil-sicheren Komponisten – völlig anders als die erhaltenen Jugendwerke C. Ph. E. Bachs, die voller Sturm und Drang, ambitiös, überraschend, mit weit ausschwingenden, sehnsüchtigen Melodien und langen expressiven Vorhalten, oft stark imitierend, manchmal in der Struktur noch etwas unübersichtlich, aber meist sehr geistreich sind. BWV 1020 ließe sich nicht gut in C. Ph. E. Bachs Entwicklung einfügen.<sup>28</sup> In seinen früheren Sonaten für Cembalo und obligates Instrument trennt er die beiden Hände: die Linke spielt Basso continuo, die Rechte fungiert als Ersatz-Geige. Erst später, in der Sinfonia für Violine und Cembalo H. 507 (1754) führt er (im ersten Satz) das Cembalo selbstständig und konzertant. Seit der Sonate für Violine und Cembalo H. 511 (1763) ist das Cembalo völlig „emanzipiert“, und die Violine wird mehr zum Begleitinstrument – wie später bei Johann Christian Bach oder Mozart. Um diese Zeit ist C. Ph. E. Bach aber stilistisch schon so viel weiter entwickelt als BWV 1020! Ungewohnt für ihn ist auch das Formprinzip der „Sonate auf Konzertenart“: es kommt bei ihm nur einmal vor, in der Sonate für Violine und Cembalo H. 512 (1763), dann aber mit einer völlig anderen Tonsprache als in dieser Form üblich.

Fazit: wie BWV 1031 ist auch BWV 1020 mindestens genau so untypisch für C. Ph. E. wie für J. S. Bach. Die stilistischen Zweifel werden nicht aufgehoben, wenn man spekuliert, dass Carl Philipp Emanuel dieses Werk während des Unterrichtes gemeinsam mit seinem Vater angefertigt hat,<sup>29</sup> und es deshalb nicht in seinen Werkkatalog aufnahm. (Ein solches gemeinschaftliches Trio – H. 566, für Violine, Viola und Basso continuo, leider verschollen – ist übrigens in seinem Nachlassverzeichnis erwähnt!)

Was denn nun? Soll man wie BWV 1031 auch BWV 1020 mit Johann Joachim Quantz (1697–1773) in Verbindung bringen?<sup>30</sup> Ist es nur Zufall, dass es von Quantz ein Sonatenpaar gibt, in Es-dur (QV 2:18) und g-moll (QV 2:35), ähnlich in Struktur und Charakter, und oft gemeinsam überliefert? (Im Breitkopf-Katalog von 1763 werden sie zusammen angeboten, eine Seite nach dem Eintrag von BWV 1020 ...) So wie BWV 1031 auf QV 2:18 beruhen soll, wäre dann QV 2:35 das Muster für BWV 1020. Dies ist weit hergeholt, und zumindest für BWV 1020 fehlen weitere Indizien.



Diese beiden Sonaten Quantz zuzuschreiben, heißt, ihm zuviel Ehre anzutun: wäre es nicht allzu merkwürdig, dass gerade seine zwei stärksten Sonaten nicht unter seinem Namen überliefert sind? Als letzte Hypothese bleibt, dass weder J. S. noch C. Ph. E. Bach BWV 1031 und/oder BWV 1020 komponiert haben; möglicherweise haben sie ein fremdes Stück abgeschrieben und es dabei (zum eigenen Gebrauch in Privatkonzerten?) auch bearbeitet.<sup>31</sup> Das Schriftbild von Johann Sebastians bzw. Carl Philipp Emanuels Hand hätte dann die jeweiligen Kopisten verführt, in ihnen den Komponisten zu sehen ...

Als Schlussfolgerung der vielen Überlegungen bleibt vorläufig, dass, wie BWV 1031,<sup>32</sup> auch BWV 1020 für Vater Bach viel zu dünn, für Carl Philipp Emanuel wie für die anderen Bach-Söhne untypisch und für Quantz zu gut ist. Andere Namen aus deren Generation drängen sich leider nicht auf: man würde sich freuen, diesen guten, ehrlichen Komponisten kennen zu lernen! Bevor keine neuen Manuskripte auftauchen, muss auch die Datierung von BWV 1020 ungewiss bleiben: sie ändert sich bei jeder Hypothese. Vom Stil her wäre „Mitte des 18. Jahrhunderts“ nicht falsch, wobei die Ausdehnung der „Mitte“ vage bleibt.

## V. Aufführungspraktische Hinweise

Die strukturelle Verschiedenheit der drei Sätze (I: Concerto, II: begleitetes Solo, III: Triosonate) verlangt ein differenziertes Spiel, wobei auf gute Balance zwischen Flöte und Cembalo, vor allem mit dessen Oberstimme, zu achten ist. Es ist zu erwägen, ob sich zur Boehm-Flöte nicht besser das moderne Klavier gesellt. Bei den Trio-Abschnitten sollte immer deutlich gemacht werden, wer die führende Stimme spielt, wer begleitet und wo genau die Funktionswechsel auftreten. Die Quellen zeigen keine Andeutungen zur Dynamik – sie wurde dem stillbewussten Spieler überlassen. Quantz<sup>33</sup> lehrt, wie und wo sowohl im Adagio als auch im Allegro die vielen Schattierungen anzubringen sind – es ist bestimmt keine flache Landschaft! Um den Cembalopart ausdrucksvoller

und idiomatischer in der für die C. Ph. E. Bach-Zeit typischen Art zu gestalten, könnte man sich der vielen kleinen Verzierungen, die sonst bei C. Ph. E. Bach vorkommen, bedienen.<sup>34</sup> J. S. Bach ist ähnlich verfahren, als er seine G-dur-Triosonate für zwei Flöten und Basso continuo BWV 1039 zur Sonate für Viola da gamba und obligates Cembalo BWV 1027 umformte. Andere bedeutende Beispiele dieser Art sind C. Ph. E. Bachs Sonaten für Flöte und obligates Cembalo E-dur (H. 506) und C-dur (H. 515) sowie eine interessante Fassung für Flöte und obligates Cembalo der Triosonate B-dur H. 578. Im letztgenannten Manuskript<sup>35</sup> sind nicht nur die kleinen „wesentlichen Verzierungen“ (Vorhalte, Triller, Mordente, Doppelschläge), sondern im langsamen Satz auch ausführlich „willkürliche Verzierungen“ angebracht. Es fällt auf, dass diese Ornamente bei Parallelstellen in der Flöte genau wiederholt und nicht überboten werden.<sup>36</sup> In den Sonaten H. 506 und H. 515 findet man oft in der linken Hand, wenn die Rechte „obligat“ tätig ist und keine Continuo-Ausarbeitung spielen kann, eine diskrete Füllstimme. Hierdurch wird der Abstand zwischen den beiden Händen verkleinert und die Illusion größerer Vollständigkeit erreicht.

In den Quellen sind kaum Bindebögen eingetragen – das heißt natürlich nicht, dass alles einheitlich „détaché“ ausgeführt werden muss. Lange Legato-Bögen waren damals, zumindest in Norddeutschland, eher die Ausnahme, vielmehr wurde sehr differenziert artikuliert,<sup>37</sup> oder es wurden kurze Bögen, etwa über Verzierungs-, Durchgangs- oder Wechseltönen und natürlich prinzipiell immer zwischen Vorhalt und Auflösung, gespielt.

Bei den nur vom Continuo begleiteten Stellen – hier in Kleinstich – empfiehlt es sich, die rechte Hand auf dem oberen Manual zu spielen, damit der Farb- und Dynamikunterschied die veränderte Struktur deutlich macht. Um diese Manualwechsel zu erleichtern, sind Anfang und Ende dieser Passagen bewusst dünn ausgesetzt.

Gook, Sommer 2003

Barthold Kuijken

## Anmerkungen

- 1 Die Bezeichnung der Quellen A, B, C folgt Alfred Dürrs Ausgabe (Kassel u. a. 1975).
- 2 Vgl. Barry S. Brook (Hrsg.), *The Breitkopf Thematic Catalogue: The Six Parts and Sixteen Supplements, 1762–1787*, New York 1966.
- 3 Vgl. Gustav Scheck, Text zur Plattentasche der Archiv-Produktion (DGG) Nr. 13039. Merkwürdigerweise nennt Scheck diese Quelle nicht in seinem Buch *Die Flöte und ihre Musik* (Mainz 1983).
- 4 Vgl. Dürr, a. a. O.
- 5 Vgl. Dürr, a. a. O.
- 6 Vgl. Yoshitake Kobayashi, *Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen*, in: *Bach-Jahrbuch* 1978, S. 53: „Einen großen Teil seiner Musikalien hat Schicht ... von Breitkopf bezogen.“ Dass Schicht 1763, als der Katalogeintrag bei Breitkopf erfolgte, erst zehn Jahre alt war, wird dabei nicht erwähnt. E. Eugene Helm (*Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven 1989, S. 117) dreht die Verhältnisse sogar um: in seinem Anachronismus wird die Schicht-Sammlung die Quelle für Breitkopf!
- 7 Leo Balet in seiner Ausgabe dieses Werkes (1931 in Nagels Musikarchiv).
- 8 Die wiederholten  $d^3$  im 3. Satz, T. 43–45, machen es unwahrscheinlich, dass BWV 1020 für Oboe gedacht war.
- 9 Leta Miller [*C. Ph. E. Bach's Sonatas for Solo Flute*, in: *The Journal of Musicology* 11 (1993), Heft 2, S. 231f.] vermutet, dass die Oberstimme ursprünglich vom letzten Achtel in T. 44 bis zum ersten Viertel von T. 49 eine Oktave tiefer stand für die Violine. Dann wäre allerdings als „Violinfassung“ eine arrangierte „Flötenfassung“ überliefert, und das  $b^2$  im Cembalo, T. 49, klänge unvorbereitet hoch.
- 10 Vgl. Ulrich Leisinger und Peter Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, in: *Bach-Jahrbuch* 1993, S. 195.
- 11 Hrsg. und kommentiert von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1995 (Edition Breitkopf 8582).
- 12 Vgl. Peter Wollny, *Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1996, S. 7.
- 13 Hrsg. und kommentiert von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1999 (Edition Breitkopf 8689). Dort wird die Authentizitätsfrage eingehend diskutiert.
- 14 Vgl. Dürr, a. a. O.
- 15 Vgl. Robert L. Marshall, *J. S. Bach's Compositions for Solo Flute. A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology*, in: *JAMS* 32 (1979), S. 463–498, überarbeitet in: *The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance*, New York 1989, S. 201–225 (besonders S. 208).
- 16 Vgl. Jeanne R. Swack, *On the Origins of the Sonate auf Konzertartenart*, in: *JAMS* 46 (1993), Heft 3, S. 369–414, sowie Kuijken 1999 (Anm. 13).
- 17 Vgl. Dürr, a. a. O.
- 18 Vgl. Marshall, a. a. O.
- 19 Er hat sich auch bei anderer Gelegenheit geirrt, z. B. im Falle der Sonate BWV 1025, die er ebenfalls seinem Vater zuschreibt, die tatsächlich aber von Silvius Leopold Weiss stammt, siehe Christoph Wolff, *Das Trio A-Dur BWV 1025: eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 1993, S. 47–67, und Karl-Ernst Schröder, *Zum Trio*

- A-Dur BWV 1025 (mit einem Anhang von Christoph Wolff)*, in: *Bach-Jahrbuch* 1995, S. 47–60. Vgl. auch Kuijken 1999 (Anm. 13).
- 20 Vgl. *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, abgedruckt in: *Bach-Jahrbuch* 35–37 (1938, 1939, 1940–48) und als kommentiertes Faksimile, hrsg. von Rachel W. Wade, New York 1981.
- 21 Vgl. Faksimile, kommentiert von Ulrich Leisinger, in: *Bach-Jahrbuch* 1991, S. 97–126.
- 22 Vgl. Leisinger und Wollny, a. a. O., S. 195.
- 23 Eine Reihe Jugendwerke hat er allerdings kurz vor 1786 verbrannt, vgl. Leisinger und Wollny, a. a. O., S. 133.
- 24 Vgl. Leisinger und Wollny, a. a. O., S. 195.
- 25 Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) war ein fleißiger Sammler der Werke von J. S. und C. Ph. E. Bach.
- 26 Vgl. Ernst Suchalla, *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, Tutzing 1985, S. 240.
- 27 Oder wollte C. Ph. E. Bach nur, dass Forkel direkt bei ihm die Werke bestellt? Am 15. September 1774 schreibt er Forkel, er müsse Breitkopf „vielen Rabatt“ geben (vgl. Suchalla, a. a. O.).
- 28 Vgl. Ernst Fritz Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931. Schmid, der als erster dieses Repertoire ausgiebig studiert hat, schreibt zu BWV 1020: „Seine Echtheit“ [als C. Ph. E. Bach-Werk] sei „aus stilistischen Gründen sehr zweifelhaft.“
- 29 Vgl. Miller, a. a. O., S. 234, wo diese Hypothese auf Marshall zurückgeführt wird.
- 30 Vgl. Jeanne Swack, *Quantz and the Sonata in Eb major for flute and cembalo, BWV 1031*, in: *Early Music* 1995, S. 45f., und Kuijken 1999 (Anm. 13).

- 31 Vgl. Klaus Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung. Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate b-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 1998, S. 59. Der Autor spekuliert, dass BWV 1031 und 1020 vielleicht Bearbeitungen fremder Werke, möglicherweise Trios mit obligater Laute, seien – das wären also Parallelfälle zu BWV 1025 (siehe Anm. 19).
- 32 Vgl. den Kommentar von Kuijken 1999 (Anm. 13).
- 33 Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Reprint mit Vorwort von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1988, vor allem Hauptstücke XI, XII und XIV.
- 34 Vgl. auch Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753.
- 35 Deutsche Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach St. 572*, leider noch nicht veröffentlicht.
- 36 Die gleiche Empfehlung gibt Quantz, a. a. O., Hauptstück XVI, § 24. Auch Telemann verfährt ähnlich in seinen *Trietti metodichi*, Hamburg 1731.
- 37 Vgl. Quantz, a. a. O., Hauptstück VI. In den *Soffeggi pour la Flute Traversière avec l'enseignement*, hrsg. von Winfried Michel und Hermien Teske, Winterthur 1978, S. 38, gibt Quantz den goldenen Rat „was nahe liegt weicher, was ferner liegt stärker“ zu stoßen. Auch Johann Georg Tromlitz betont noch die Wichtigkeit der „Wahren Flötensprache“ (in: *Ausführlicher und gründlicher Unterricht, die Flöte zu spielen*, Leipzig 1791, Hauptstücke 8 und 9).

## Kritischer Bericht


Fl = Flöte, rH = rechte Hand, lH = linke Hand, Bb. = Bindebogen, Hb. = Haltebogen, M.S. = Mittelstimme; die Zahl vor dem Schrägstrich nennt den Takt, nach dem Schrägstrich das Achtel im Takt (z. B. 13/3–5 = Takt 13, 3. bis 5. Achtel einschließlich).




In **A** sind die Akzidentien inkonsequent gesetzt: manchmal „modern“ (= gültig für den ganzen Takt), manchmal „altmodisch“ (= nur für die nachstehende oder unmittelbar wiederholten Noten gültig); **B** folgt der „alten“ Praxis.

<b>I Allegro</b>	(in <b>A</b> ohne Satzüberschrift)
4	In <b>A</b> fehlt dieser Takt.
13–15	rH In <b>A</b> und <b>B</b> steht das $g$ (13/1–4) im unteren System; im rH-System fehlen die Pausen.
15/3–5	Fl in <b>A</b> kein Bb.
19–20	rH in <b>B</b> keine Pausen
21/1	rH in <b>A</b> $d^2$ korrigiert aus $es^2$ und Buchstabe d hinzugefügt
22/1–2	Fl in <b>A</b> kein Bb.
22/4	rH in <b>B</b> 2. Note $f^2$ korrigiert aus $g^2$
22/6	rH in <b>A</b> 2. Note $g^1$ korrigiert aus $a^1$ und Buchstabe $g$ hinzugefügt; <b>B</b> hat hier die logischere Lesart $b^1$ (vgl. 24/6).
24/4	rH in <b>B</b> 2. Note $es^2$ korrigiert aus $f^2$
25/2	rH in <b>A</b> 2. Note zuerst als $g^1$ geschrieben, dann $b^1$ darüber gesetzt
26/3–27/1	Fl in <b>B</b> kein Hb.
32/5	lH in <b>A</b> Viertelpause statt Viertel $b$
42/6	rH in <b>A</b> 2. Note irrtümlich $d^2$
46/1–47/1	lH in <b>B</b> kein Hb.
60/2–5	Fl in <b>A</b> irrtümlich: Achtel $d^2$ – Viertel $d^2$ – Achtel $c^2$ , und ein Hb. über den beiden $d^2$
60/3–6	lH in <b>B</b> keine Bezifferung

61/1–2	rH	in <b>A</b> keine 16tel-Pause und $f^2$ als Achtel geschrieben
65/3–4	lH	in <b>B</b> als Bezifferung nur 4
65/3–5	Fl	in <b>B</b> kein Bb.
66/1–2	Fl	in <b>A</b> und <b>B</b> nur 2 Achtel $b^1-g^1$ , kein 16tel $a^1$ (vgl. aber 16 und 61)
69/1	lH	in <b>A</b> kein $b$ vor 1. Note, wohl $\sharp$ auf 69/4
75/5–76/1	Fl	in <b>B</b> kein Hb.
81/1–83/6	rH	in <b>A</b> im Violinschlüssel notiert
82/2–3	Fl	in <b>B</b> irrtümlich $b^1$
85/2	rH	in <b>B</b> kein $\sharp$ vor 2. Note
86/6	Fl	in <b>A</b> ursprünglich kein $b$ vor 1. Note (wurde mit Bleistift hinzugefügt)
88/5–6	rH	in <b>A</b> $f^1-as^1-des^2-c^2$ korrigiert aus $as^1-c^2-f^1-\sharp e^1$
92/2	Fl	in <b>A</b> 2. Note irrtümlich $g^2$
93/1–2	rH	in <b>A</b> irrtümlich $a^1$
93/3–98/6	lH	Die Bezifferung ist aus <b>A</b> übernommen, <b>B</b> hat nur auf 94/1 und 96/1 eine 6.
95/1–6	lH	in <b>A</b> ursprünglich 3 Viertel $c^1-a-g$ ; unter dem 1. Viertel steht der Buchstabe $b$ , 2.–3. Viertel wurden in $b-a$ korrigiert.
117/5	Fl	in <b>A</b> und <b>B</b> weder $\sharp$ noch $b$ vor 1. Note, also $a\sharp^1$ ; in <b>A</b> wurde mit Bleistift ein $b$ hinzugefügt.
117/6	rH	in <b>A</b> und <b>B</b> $b$ vor 1. Note, also sicher $as^1$ (trotz des $a\sharp^1$ in 117/5 Fl)
118/1–2	Fl	in <b>A</b> ursprünglich $c^2-a^1-c^2-es^2$ ausradiert und korrigiert in $a^1-fis^1-a^1-c^2$
119–120, 122–123		In <b>A</b> ist die Taktwiederholung mit $\parallel: \parallel$ angedeutet, in <b>B</b> ausgeschrieben; hierbei ist in <b>B</b> die Taktfolge durcheinander geraten: nach 119 folgt 121, dann 120 und wiederum 121. <b>A</b> ist hier besser.

## II Adagio

Die rhythmische Notation der langen Töne ist nicht immer genau:  
1, 2, 5, 6, 16, 17, 34, 35, 43–46 Fl und 46 lH: in **A** und **B**  statt

 10, 11, 20, 22, 29, 30 Fl und 23 lH: in **B**  statt 

19, 21 rH: in **B**  statt 

28 rH: in **A**  statt 

46 rH: in **B**  statt 

1/1 lH in **B** keine Achtelpause in der M.S.

3/1–3 lH In **B** fehlt das punktierte Viertel *b* der M.S.

5/1 rH in **B** keine Achtelpause in der M.S.

5/1–9 rH In **A** fehlt die M.S.

12/6–7 rH in **A** kein Hb.

13/3–4 rH in **B** kein Hb.

16/6 rH in **A** irrtümlich *g*<sup>1</sup> in der Oberstimme

17/1 rH in **B** keine Achtelpause in der M.S.

17–18/1 Fl in **B** kein Hb.

19/4–20/1 rH in **B** kein Hb.

20/1–3 Fl In **A** fehlt die Pause (von anderer Hand mit Bleistift hinzugefügt).

20/6–7 rH in **A** und **B** kein Hb. in der M.S.

22/6–7 rH in **B** kein Hb. in der M.S.

23/3 rH in **A** und **B** weder Punkt noch Achtelpause

23/4–24/1 Fl in **B** kein Hb.

25/2 rH In **A** fehlt *h*, mit Bleistift ist ein + gezeichnet.

27/6–7 Fl in **B** kein Hb.

28/4 lH in **A** und **B** eine Achtelpause. Manchmal wird hier in Anlehnung an 42/4 ein *g* gespielt – ohne Rücksicht auf den unterschiedlichen harmonischen Fortgang beider Takte.

29/7–30/1 rH in **B** kein Hb.

35/6 rH in **A** irrtümlich *d*<sup>1</sup>

36/1 lH in **A** und **B** ein Viertel *b* und Achtelpause in der M.S.

36/8 Fl in **B** irrtümlich *as*<sup>1</sup>

37/3 rH in **A** irrtümlich *c*<sup>2</sup>, aber mit Bogen zu einem *b*<sup>1</sup> auf 37/4

40–42 lH in **A** und **B** problematisch: **A** hatte in 40 ursprünglich 3 punktierte Viertel *b–B–d*, in 41 die lH-Linie von 42, die dann in 42 (richtig) wieder auftritt; die Korrektur (= auch die Fassung in dieser Ausgabe) stimmt mit 25–27 logisch überein, wurde aber von der anderen Hand geschrieben, die auch das fehlende Pausenzeichen in 20 Fl hinzufügte. In **B** steht 40/5–41/3 eine Oktave höher, und auf 41/4–6 steht ein punktiertes Viertel *B* statt der Pause (vgl. aber 27).

41/6–7 Fl in **B** kein Hb.

42/1–6 rH In **A** wurde zuerst eine punktierte Halbe *c*<sup>2</sup> geschrieben, darüber das richtige *es*<sup>2</sup>.

45/6–7 rH in **A** kein Hb. in der M.S.; in **B** beide Stimmen ohne Hb.

## III Allegro

3/2 Fl in **A** ursprünglich 2 16-tel *b*<sup>1</sup>–*c*<sup>2</sup>, korrigiert in *a*<sup>1</sup>–*b*<sup>1</sup>

4/4–5/1 Fl, rH in **A** keine Hb., in **B** nur in Fl ein Hb.

5 In **A** fehlt dieser Takt.

7/1	Fl	in <b>A</b> ursprünglich Achtelpause, mit Bleistift in 16tel-Pause geändert
9/2	rH	In <b>A</b> irrtümlich als 16-tel, aber ohne nachfolgende 16tel-Pause
13–14		In <b>A</b> ist die Taktwiederholung durch $\parallel : \parallel$ gekennzeichnet, in <b>B</b> ausgeschrieben.
18/4	Fl	in <b>A</b> das <i>b</i> vor der 2. Note mit Bleistift hinzugefügt
19/1	Fl	in <b>A</b> irrtümlich <i>c</i> <sup>2</sup> , mit Bleistift der Buchstabe <i>d</i> hinzugefügt
20/4	lH	in <b>A</b> irrtümlich <i>es</i>
22/2	rH	in <b>A</b> irrtümlich <i>b</i> <sup>1</sup>
22/3	Fl	in <b>A</b> 1. Note <i>b</i> <sup>2</sup> korrigiert aus <i>c</i> <sup>3</sup> und mit Bleistift der Buchstabe <i>b</i> hinzugefügt
26/3–27/1	Fl	in <b>B</b> irrtümlich ein Hb.
26/4	rH	in <b>A</b> 1. Note <i>a</i> <sup>2</sup> korrigiert aus <i>f</i> <sup>2</sup>
28/4	Fl	in <b>A</b> 2. Note irrtümlich <i>a</i> <sup>2</sup> , mit Bleistift der Buchstabe <i>b</i> hinzugefügt
28–30	rH	in <b>B</b> ist die Bogensetzung falsch: statt Hb. 28/3–29/1 und 29/3–30/1 steht in 29 ein Bb. über <i>e</i> <sup>2</sup> – <i>d</i> <sup>2</sup>
30/2–3	Fl	in <b>B</b> kein Hb.
33/3–4	lH	in <b>A</b> Viertel <i>A</i> statt Achtelpause und Achtel <i>A</i>
39/1	rH	in <b>A</b> 2. Note irrtümlich <i>b</i> <sup>2</sup>
41/1–46/4	rH	in <b>A</b> im Violinschlüssel notiert
46/1	Fl	in <b>A</b> 1. Note irrtümlich <i>a</i> <sup>2</sup> , mit Bleistift der Buchstabe <i>g</i> hinzugefügt
46/2	rH	In <b>A</b> wurde möglicherweise das <i>g</i> <sup>1</sup> ausradiert und dann erneut geschrieben.
47/1–2	rH	in <b>A</b> Viertel <i>g</i> <sup>1</sup> korrigiert aus <i>f</i> <sup>1</sup> , auch in <b>B</b> Viertel <i>g</i> <sup>1</sup> (vgl. aber 113 Fl)
51/2	Fl	in <b>B</b> irrtümlich ein <i>h</i> statt <i>b</i> vor 2. Note
57/4–58/1	Fl	in <b>B</b> kein Hb.
59/3–4	lH	in <b>A</b> 4 16-tel <i>B–d–c–B</i>
60/3–4	rH	in <b>A</b> und <b>B</b> vier 16-tel <i>b</i> <sup>1</sup> – <i>a</i> <sup>1</sup> – <i>b</i> <sup>1</sup> – <i>g</i> <sup>1</sup> ; die Version mehrerer Neuausgaben <i>c</i> <sup>2</sup> – <i>b</i> <sup>1</sup> – <i>a</i> <sup>1</sup> – <i>g</i> <sup>1</sup> (in Anlehnung an 56/3–4 Fl) ist möglich, aber nicht zwingend.
61/4–62/1	Fl, rH	in <b>B</b> keine Hb.; in <b>A</b> nur in rH ein Hb., in Fl wurde mit Bleistift ein Hb. hinzugefügt.
67/3–68/1	rH	in <b>B</b> kein Hb.
82/3	rH	In <b>A</b> fehlt das <i>b</i> vor 2. Note.
84/1	rH	In <b>A</b> fehlt das <i>b</i> .
85/2	rH	In <b>A</b> fehlt das <i>b</i> vor 2. 16-tel.
88/2	Fl	in <b>A</b> mit Bleistift ein <i>b</i> vor der 1. Note hinzugefügt. Dies ist möglich, aber nicht zwingend.
88/3–89/1	rH	in <b>B</b> kein Hb.
90/1	Fl	in <b>A</b> und <b>B</b> 2. Note <i>b</i> <sup>2</sup> ; in <b>A</b> mit Bleistift der Buchstabe <i>a</i> hinzugefügt (und <i>b–c</i> zu den beiden folgenden Noten)
90/3–91/1	Fl	in <b>B</b> kein Hb.
97/1–2	lH	in <b>A</b> irrtümlich 2 Achtel <i>B</i>
106/3–4	lH	in <b>A</b> und <b>B</b> 2 Achtel <i>G</i> ; vgl. jedoch 33, 39, 100
111/2	Fl	in <b>A</b> 2. Note irrtümlich <i>b</i> <sup>1</sup> ; mit Bleistift der Buchstabe <i>c</i> hinzugefügt
114/1	Fl	in <b>A</b> 1. Note irrtümlich <i>d</i> <sup>2</sup> ; mit Bleistift der Buchstabe <i>c</i> hinzugefügt
122/1	lH	In <b>A</b> steht ein Punkt nach <i>g</i> : ein Fehler oder eine Primo/Secondo-Andeutung: als Primo die 3 Achtel, als Secondo nur das punktierte Viertel?