

Nachwort

I. Die Quellen¹

A Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach St 431*

Diese Handschrift gehörte einst Carl Philipp Emanuel Bach (Nachlassverzeichnis: *Trio aus H b für 2 Flöten und das Clavier*).² Die falsche Tonart stand wahrscheinlich auch auf dem Umschlag des Exemplars. Wohl deshalb fertigte Carl Friedrich Zelter (1758–1832), Leiter der Berliner Singakademie, der das Manuskript später gehörte, einen neuen Umschlag an, beschrieben mit „Trio / für zwey Flöten und Baß / von / Johann Sebastian Bach / eigenhändig“ (wobei diese Handschrift kein Autograph Bachs ist!). Das Manuskript besteht aus den drei Stimmen „Flüte traversiere 1.“, „Flüte travers. 2.“ und „Cembalo“ (beziffert). Das Wasserzeichen ist in den drei Stimmen identisch. Innerhalb der Bachquellen taucht dieses 1726 (Kantate BWV 47) auf, in anderen Zusammenhängen „vielleicht aus den Jahren 1735–45“.³ Die Handschrift wurde von zwei anonymen Kopisten hergestellt.⁴ Die Cembalo-Stimme stammt größtenteils von Anonymus L39, der in den Bach-Quellen nur dieses einzige Mal auftritt. Die Wörter „Cembalo“, „Sonata“, „Adagio“ und vielleicht auch der erste Bassschlüssel stammen aber vom Schreiber der beiden Flötenstimmen.⁵ Dies zeigt nochmals, dass die drei Stimmen wohl von Anfang an zusammengehörten. Mehrere Versuche, den Kopisten der Flötenstimmen zu identifizieren, blieben auch nach neuesten Untersuchungen vergeblich. Er bleibt wie Anonymus L39 anonym und in den Bach-Quellen singulär. Es gab die bemerkenswerte Hypothese,⁶ dass Johann Sebastians dritter (und Flöte spielender) Sohn Johann Gottfried Bernhard (1715–1739) die Stimmen um 1737 anfertigte. Wenn aber die Datierung 1726 (anhand des WZ) richtig ist, wäre er dafür zu jung gewesen.⁷ Später wurde Anonymus Vn als Kopist vermutet.⁸ Dieser habe 1724 die sehr anspruchsvollen Flötenpartien aus den Kantaten BWV 8, 94 und 101 selbst bearbeitet, ausgeschrieben und gespielt.⁹ Um 1724 sei seine Schrift noch „sehr wandelbar“ gewesen (wegen seines jugendlichen Alters?), aber „gefestigt“, als er um 1726 die Flötenstimmen von *St 431* kopierte.¹⁰ Auch diese Hypothese wurde überzeugend widerlegt.¹¹ In den erwähnten Kantatenstimmen werden jetzt nicht mehr zwei verschiedene Entwicklungsstadien der Handschrift eines einzigen Kopisten, sondern zwei verschiedene Kopisten erkannt.¹² Während es sich beim zweiten Schreiber wieder um einen singulär auftretenden Anonymus handelt, wurde überraschenderweise festgestellt, dass der erste Schreiber, der Flötist Anonymus Vn, mit dem bekannten Kopisten der Dresdner Hofkapelle S-DI-001 identisch ist. Der Schwerpunkt dessen Tätigkeit in Dresden liegt um 1710–15, und bis spätestens 1720–25 war er als Kopist aktiv. Schon 1710 war seine Notenschrift sehr stabil und ausgereift,¹³ wie auch in seinen bis heute anerkannten Leipziger Kantatenstimmen zu sehen ist. Obwohl die Handschrift der Flötenstimmen von *St 431* einige Ähnlichkeiten mit der des zweiten erwähnten Schreibers zeigt, wird nun angenommen, dass diese Stimmen von einem dritten, ebenfalls anonymen und singulär auftretenden Kopisten geschrieben wurden.¹⁴

Als einzige Datierungshilfe gilt nun also das WZ: „1726, und vielleicht 1735–45“. Aber auch hier bleibt ein gewisser Zweifel bestehen: das WZ sei in BWV 47 (von 1726) nur „sehr undeutlich“, in *St 431* „undeutlich“ und in einer Variante erkennbar.¹⁵ Fazit: **A** wurde von Anonymus L39 (Hauptschreiber der Cem-

balostimme) und einem zweiten, ebenfalls singulär auftretenden und anonymen Kopisten (Flötenstimmen und teilweise Cembalostimme) verfasst, möglicherweise um 1726 oder um 1735–45.

B Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach St 436*

Die Beschriftung der Titelseite der (bezifferten) Bassstimme lautet: „G dur [korrigiert aus H moll] / Sonata. / a / 2. Flauti Trav: / accompagnati. / a / Cembalo. / Del Sigr. J. S. Bach.“, die der beiden Flötenstimmen „Flauto. 1^{mo}“ und „Flauto. 2^{do}“. Diese Quelle wurde von Johann Heinrich Michel (C. P. E. Bachs Hamburger Kopist, ca. 1745–nach 1804) um 1800 geschrieben.

C Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach St 437*

Die bezifferte und ausgesetzte Cembalostimme wurde von Otto Carl Philipp von Voß jun. (1794–1836) geschrieben. Dessen Kopist Krüger schrieb die beiden Flötenstimmen sowie die Notenschlüssel in der Cembalostimme.

D Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 620*

Diese Handschrift, ebenfalls von Krüger nach 1800 verfertigt, umfasst neben BWV 1039 auch BWV 1030 und BWV 1033.

BWV 1039 ist auch in zwei anderen Besetzungen überliefert (siehe dazu weiter unten):

Für **Cembalo und Viola da Gamba BWV 1027** (im Folgenden **Gb** abgekürzt):

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 226*, Faszikel 2; Autograph, um 1742¹⁶

Für **Orgel** (im Folgenden **Org** abgekürzt):¹⁷

Satz I: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 804*, Faszikel 12, nach 1730; geschrieben von Johann Peter Kellner (1705–1772).

Satz II: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 288*, Faszikel 4, ca. 1760–89; von unbekannter Hand geschrieben.

Satz IV: Leipziger Städtische Bibliotheken, *Peters Ms. 7*, Faszikel 3, 1730–ca. 1740; geschrieben vom Hauptschreiber der Sammlung Mempell-Preller.

II. Abhängigkeit der Quellen

B ist eindeutig eine Kopie von **A**, wie die vielen übereinstimmenden Fehler und sogar die ähnliche Seiten- und System-Aufteilung zeigen. Michel übernimmt zunächst die falsche Tonartbezeichnung auf C. P. E. Bachs Exemplar und korrigiert sie dann in *g#*.¹⁸ Nach Erscheinen des Nachlassverzeichnisses kopierte Michel viele Werke aus Carl Philipp Emanuels Besitz auf Bestellung von Sammlern. Seine Abschriften sind meistens äußerst akkurat: in diesem Fall übernimmt er sogar die Mehrzahl der „Kopisten-Punkte“¹⁹ aus **A**, obwohl sie musikalisch sinnlos sind.²⁰ Ein Punkt in der Mitte einer langen Note, auf einer Pause oder auf einem Taktstrich mag als Kopierzeichen nützlich sein, nicht aber als Artikulation.

C und **D** basieren auf **B** und lassen mehrere dieser (unverständlichen) Punkte weg. **C** zeigt noch weniger dieser Punkte als **D**, ist also wahrscheinlich eine Kopie von **D**, was auch durch einige Schreibfehler in **C** bestätigt wird. **D** wurde wohl als Übungsmaterial für Otto Voss angefertigt.

III. Die verschiedenen Besetzungen

Im Vergleich zu **Org** zeigt **A** öfters Oktavversetzungen in den Flötenstimmen, um Töne unterhalb von d^1 , dem damals tiefsten Ton der Traversflöte, zu vermeiden.²¹ Weil diese Passagen in der tieferen Lage problemlos von der Violine gespielt werden können, wird vermutet, dass BWV 1039 ursprünglich als Triosonate für zwei Violinen und Basso continuo konzipiert war. **Gb** folgt gelegentlich der Flötenfassung, auch wo dies nicht zwingend erscheint; an anderen Stellen folgt sie **Org**. Stilistisch und satztechnisch gehört die Komposition eindeutig in die Leipziger Jahre, also ab 1723.²² Bei der Umschrift des Geigentrios mussten nur die beiden Flötenstimmen, also das veränderte Material, neu angefertigt werden;²³ die (wahrscheinlich unveränderte) Bassstimme samt Bezifferung konnte von der Vorlage übernommen und einem anderen Kopisten anvertraut werden. Diese Neu-Instrumentierung erklärt auch die durchweg sehr tiefe Lage der Flötenstimmen.²⁴

Die Orgelfassungen des ersten, zweiten und vierten Satzes der Sonate stammen nicht (oder nicht alle) aus Bachs direktem Umkreis.²⁵ Ihre direkte Vorlage war wahrscheinlich die mutmaßliche Geigenfassung. Auch wenn die Orgelbearbeitung durchaus Mängel aufweist, ist es hilfreich, dass dadurch Spuren der Urfassung für Violinen erhalten geblieben sind: An den oktavversetzten Stellen der Flötenstimmen überliefern sie die tiefere – und auch logischere – Lage. Die erste Violine wurde in die rechte Hand gelegt, die zweite (durchweg eine Oktave tiefer) in die linke Hand und der Bass ins Pedal. Die Basslinie steht der Flötenfassung näher als der Gambenfassung. Wo die Bassstimme zu beweglich gesetzt ist, wurde sie vereinfacht oder in die linke Hand gelegt, und der Tonumfang von A_1-e^1 wurde auf den Pedalumfang $C-c^1$ reduziert.

Um 1742 überarbeitete Bach selbst BWV 1039 zur Sonate für Cembalo und Viola da Gamba BWV 1027. Dabei übernahm er mehrere Oktavversetzungen aus den Flötenstimmen, obwohl dies keineswegs zwingend war. Die Violinfassung war also möglicherweise schon damals verlorengegangen und **Org** kannte Bach wahrscheinlich nicht.²⁶ In **Gb** übernimmt die rechte Hand des Cembalos ebenfalls die erste Flöte, während die Viola da Gamba die zweite Flötenstimme eine Oktave tiefer ausführt. Die Bassstimme ist keine reine Basso-continuo-Stimme mehr, sondern wurde zu einer eigenständigen und obligaten Linke-Hand-Stimme ausgearbeitet. Hier greift Bach stärker ein: Er verändert bzw. verbessert Töne und Rhythmen. An anderen Stellen sind die Änderungen eher durch die neue Instrumentierung bedingt, etwa wenn durch das Wegfallen der Continuo-Ausarbeitung ein Akkord ohne Terz erklingen würde.²⁷ Auch Ornamentik und Artikulation wurden wesentlich stärker ausgearbeitet oder verdeutlicht. Vielleicht hat Bach diese Weiterentwicklung der Triosonate für den Gambenvirtuosen Carl Friedrich Abel (1723–1787) angefertigt, der Anfang der 40er Jahre in Leipzig wirkte; eine Aufführung zum Beispiel im Collegium Musicum, das Bach bis Ende Mai 1741 leitete, wäre denkbar.

IV. Aufführungspraktische Hinweise

Immer wieder taucht die Frage auf, ob bei einer Ausführung mit Flöten die Varianten aus **Gb** als einer „Fassung letzter Hand“ übernommen werden sollen. In den meisten Fällen scheint dies unnötig, weil sowohl die Quelle **A** als auch **Gb** in sich konsequent sind und sich nicht mischen lassen: Als Continuo-Stimme dürfte die überarbeitete Gestalt der linken Hand von **Gb** zu lebhaft sein; sie orientiert sich auch oft an den neuen

Oberstimmen. Einige dieser Veränderungen sind vielleicht nicht so sehr als kompositorische „Verbesserungen“ anzusehen, sondern ergaben sich durch Bachs Bestreben nach harmonischer Korrektheit. So hat er in Satz IV in **Gb** das Eröffnungsmotiv von Takt 2/3–4 und 4/7–8 (die Zahl nach dem Schrägstrich gibt das Achtel im Takt an; im Folgenden wird „Takt“ mit „T.“ abgekürzt) verändert: Ist das Motiv von T. 2/3–4 in **A** und **Org** immer in zwei Achtel notiert, so stehen in **Gb** nur beim ersten Mal zwei Achtel in der rechten Hand und in der Gambenstimme. An den anderen Stellen schreibt Bach jeweils eine kleine Vorschlagsnote (die hier – und öfters bei Bach – wohl kurz und auf den Schlag auszuführen ist) und eine Viertelnote. Bei der Tief-Oktavierung der zweiten Stimme ergäbe eine Ausführung in zwei gleichen Achteln parallele Quinten in T. 83 (was dem Transkribenten von **Org** nicht aufgefallen ist). Wohl darum hat Bach das Motiv verändert. In den Takten 43/3, 60/3 und 136/3 ist ausnahmsweise die erste der beiden Achtelnoten konsonant. Deshalb musste der Bass angepasst werden. Dies glättet nebenbei auch einige relativ harte Fortschreitungen (etwa die parallelen Quart-Sext-Akkorde in T. 18 und 89). Im Motiv von T. 4/7–8 in Satz IV ersetzt Bach in **Gb** überall die zwei Achtel durch eine Viertel, die an die erste Note in T. 5 übergebunden wird (in T. 4 legt er die Achtelbewegung in die linke Hand, da sonst die Passage rhythmisch zu leer klingen würde). So vermeidet er die parallelen Quinten zwischen den Flöten in T. 45/7–8 und 62/7–8; letztere verschwinden ohnehin in der tieferen Oktavlage der Gambenstimme, erstere aber nicht. An einigen Stellen werden auf diese Art auch etwas harte parallele Quartern vermieden. Bach entfernt auch (verborgene) Quintparallelen zwischen den Flöten beim Übergang von T. 27/7 zu 28 und 112/7 zu 113. Erstere entfallen durch die Oktavversetzung der Gambenstimme und in T. 113/1 schreibt Bach in der rechten Hand d^2 , übergebunden vom d^2 in 112/7. Eher, als solche Quintparallelen zu tolerieren, verzichtet Bach also auf die melodische Konsequenz, wodurch jetzt **Gb** T. 26–27 und rechte Hand 112–113 nicht übereinstimmen, was in **A** doch der Fall ist. Waren diese Parallelen²⁸ oder härtere Verbindungen für Bach allzu störend im langsameren Tempo von **Gb**, aber gerade noch akzeptabel im *Presto* von **A**?

Zur Artikulation der Flötenstimmen

Die Empfehlungen des Herausgebers sind keineswegs bindend, sondern können je nach Spieler, Instrument, Tempo, Dynamik, Raumakustik usw. angepasst werden. Wo kein Bogen steht, muss nicht notwendigerweise *détaché* gespielt werden (so sollten in Satz III Flöte 2 T. 7/5–6, Flöte 1 T. 12/5–6 und 17/7–8 wohl auf irgendeine Weise gebunden werden, obwohl keine Quelle Bögen aufweist). Ohnehin ist zwischen Artikulation und Phrasierung zu unterscheiden.

Zur Ornamentik

Die Ausführung der Cembalo-Verzierungen wird von Bach selbst im *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (angefangen 1720) erläutert; die auch in der vorliegenden Ausgabe verwendeten Symbole²⁹ erklärt Bach so:



(Die vierte Verzierung nennt Bach „Accent und Trillo“.)

Auch wenn nicht ausdrücklich verlangt, soll die obere Wechselnote am Anfang eines Trillers manchmal lang ausgeführt werden, wie die Bezifferung $\frac{5}{4}$ in Satz II T. 112/5, in Satz III T. 7/7 und 12/7 nahelegt. Lange Töne können mit einem Triller versehen werden, wie dies in **Org** und **Gb** oft zu finden ist, oder mit dem üblichen *messa di voce*.

Zur Besetzung

Weil die Flötenpartien relativ tief liegen, empfiehlt es sich, eher „altmodische“, weit gebohrte Traversflöten³⁰ zu verwenden als die späteren enger gebohrten Rokoko-Modelle. Erstere entsprechen Quantzs Klangideal der Traversflöte³¹ am meisten: Der Klang soll mehr einem Contra-Alt³² als einem Sopran ähneln und mehr der Brust- als der Kopfstimme. An der Continuo-Stimme fällt auf, dass **A** nur „Cembalo“ erwähnt. Sollte ein Violoncello oder eine Gambe die Partie verdoppeln? Dieses ist durchaus die Meinung von C. P. E. Bach³³, muss aber nicht unbedingt auch auf seinen Vater zutreffen. Die Töne A_1 und H_1 in der Continuo-Stimme sprechen gegen das Cello; diese Töne könnten von einer siebensaitigen Gambe gespielt werden, aber zu Bachs Zeit scheint die Gambe in Deutschland eher ein Solo-Instrument als ein ripieno-Bass gewesen zu sein. Eine Ausführung ohne Streichbass ist also durchaus möglich und klanglich vielleicht günstiger angesichts der tiefen Flötenpartien. Eine Besetzung des Trios mit Flöte, Gambe und Basso continuo ist nirgends überliefert, aber durchaus möglich. Dabei sollte eher von **A** als von **Gb** ausgegangen werden.

Zur allgemeinen Interpretation von Triosonaten, sowohl bezüglich der Oberstimmen als auch des Basses, äußert sich Quantz sehr detailliert. Seine Ideen und Empfehlungen bezüglich Struktur, Verhältnis der Stimmen zueinander, Imitationen, Verzierungen, Dynamik, Basso-continuo-Besetzung und -Ausarbeitung verdienen größte Aufmerksamkeit,³⁴ auch wenn sein Stil und Geschmack nicht unbedingt völlig mit denen J. S. Bachs übereinstimmen.

Gooik, Herbst 2015

Barthold Kuijken

Zur Aussetzung der Bassstimme

Die Continuo-Aussetzung der vorliegenden Sonate orientiert sich an den Anweisungen in J. D. Heinichens *General-Bass in der Composition* (Dresden 1728) und G. P. Telemanns *Singe-, Spiel- und General-Bass-Übungen* (Hamburg 1733/34) sowie am Cembalopart des zweiten Satzes (*Largo e dolce*) von J. S. Bachs *Sonate für obligates Cembalo und Flöte* BWV 1030, der eine autographe ausgesetzte Continuo-Stimme repräsentiert.

Lage der rechten Hand und Verdopplung der Solostimmen

Telemann rät, mit der rechten Hand nicht über f^2 hinauszugehen, und setzt dies auch in seinen *General-Bass-Übungen* entsprechend um: Im Allgemeinen bewegt sich die Oberstimme der rechten Hand um c^2 und verdoppelt häufig die Solostimme oder überschreitet sie sogar.

Heinichen gibt zwar keine klare Anweisung hinsichtlich der Lage, aber seine Aussetzungen gehen häufig geringfügig über f^2 hinaus, oftmals bis g^2 . Da sie keine Solostimme miteinbeziehen und Heinichen nichts über die Beziehung zwischen Solostimme und rechter Hand erwähnt, scheint die Verdopplung für ihn kein Problem zu sein. BWV 1030/2 bestätigt dies: Die Aussetzung verdoppelt und überschreitet gelegentlich die Flötenstimme.

Diesen Beispielen folgend, liegt die vorliegende Aussetzung relativ hoch mit Ausnahme jener Passagen, wo eine oder beide Flöten in einer tiefen Lage spielen und eine hohe Lage der Aussetzung die Solostimmen hörbar stören würde.

Anzahl der Stimmen

Sowohl Heinichen als auch Telemann bestätigen, dass Aussetzungen jener Zeit in der Regel vierstimmig waren. Während Telemann nur von Vierstimmigkeit spricht, weist Heinichen darauf hin, dass erfahrene Spieler gelegentlich darüber hinausgehen – ein Begleitstil, den er ausführlich beschreibt. Die Aussetzung in BWV 1030/2 bestätigt beides: Vierstimmige Akkorde wechseln regelmäßig mit darüber hinausgehender Stimmenanzahl ab.

Da sich meine Aussetzung der vorliegenden Sonate an weniger erfahrene Spieler wendet – fortgeschrittene Musiker bevorzugen in der Regel eine nicht ausgesetzte Bassstimme – habe ich die „klassische“ Vierstimmigkeit gewählt.

Rhythmische Abfolge der Akkorde und Dissonanzbehandlung

Sowohl Heinichen als auch Telemann plädieren für eine unterschiedliche Realisierung des Continuo auf Orgel oder Cembalo. Ihre diesbezüglichen Richtlinien können folgendermaßen zusammengefasst werden: Während man eine Dissonanz auf dem betonten Taktteil auf der Orgel üblicherweise angebunden spielt, wird sie auf dem Cembalo nochmals angeschlagen. Die rhythmische Abfolge der Akkorde ist auf dem Cembalo generell schneller. So weist Heinichen auf einen zu leeren Klang, wenn zu einer in Achteln verlaufenden Bassstimme die Aussetzung auf dem Cembalo in Vierteln gespielt würde. Während dies für die Orgel eine passende Begleitung wäre, verlangt das Cembalo laut Heinichen Akkorde – wiederholt oder abweichend – auf jeder Achtel. Dies bestätigt auch die Aussetzung in BWV 1030/2. Im *Largo e dolce* erscheint ein neuer Akkord fast auf jeder Achtel des $\frac{3}{8}$ -Takttes, selbst wenn die Harmonie einen ganzen Takt lang unverändert bleibt. Und jede Dissonanz auf betontem Taktteil wird nicht angebunden, sondern neu angeschlagen.

Diese Regeln befolgend, habe ich mich in meiner Aussetzung von BWV 1039 für ein Anschlagen jeder betonten Dissonanz sowie generell für einen relativ schnellen Akkordwechsel entschieden. Nur im 3. Satz (*Adagio e piano*) weiche ich absichtlich von Heinichens und Telemanns Richtlinien im Hinblick auf die Anzahl der Akkorde im Takt ab: Trotz des langsamen Tempos im $\frac{4}{4}$ -Takt mit kontinuierlicher Achtel-Fortschreitung im Bass entschied ich mich wegen der durchgängig unter einem Bogen zusammengefassten Vierergruppen für Akkorde in Halben statt in Achteln. Dies scheint durch Bach selbst bestätigt in Takt 13, wo die Achteln im Bass durch zwei Viertel auf der ersten und dritten Zählzeit ersetzt werden.

Brüssel, Herbst 2015

Ewald Demeyere