

Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten

M

Von Hans Eppstein (Stocksund)

Die Kammermusikwerke für oder mit Querflöte, die unter Johann Sebastian Bachs Namen überliefert sind, geben zu vielerlei Fragen Anlaß. Welche von ihnen sind als authentisch anzusehen? Wann, aus welchen Anlässen und in welcher Reihenfolge sind sie entstanden? Welche von ihnen können als Originalkompositionen gelten? Welche Urversionen sind hinter solchen Werken zu vermuten, die anscheinend Transkriptionen darstellen? In der älteren Literatur werden diese Fragen nur gelegentlich berührt, etwa von Werner Danckert,¹ der die Echtheit der beiden Sonaten mit obligatem Cembalo in Es-Dur und g-Moll diskutiert. Ausführlicher wurden sie wohl erstmals in Arbeiten des Verfassers untersucht,² wobei – unter ständiger Berücksichtigung der Quellenlage – das Hauptgewicht auf die Stilkritik gelegt wurde. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen mußten weitgehend hypothetischer Art sein, ihr Wahrscheinlichkeitsgrad naturgemäß wechselnd.

Nun ist unlängst Robert L. Marshall beim Marburger Bach-Symposium 1978 mit neuen und sehr interessanten Gesichtspunkten zu den gleichen Fragen hervorgetreten.³ Sein Untersuchungsfeld weicht von dem meinigen nur wenig ab: Er klammert die Sonate für zwei Flöten und Basso continuo G-Dur BWV 1039 aus, bezieht aber andererseits die von mir nicht berücksichtigte Partita für unbegleitete Flöte in a-Moll BWV 1013 ein. Obwohl wir uns über die grundsätzlich zu gehenden Forschungswege durchaus einig sind (Marshall betont am Schluß seiner Ausführungen die Notwendigkeit einer Integration von Textkritik, Biographik und Stilistik), kommt er weitgehend zu Ergebnissen, die von den meinigen stark abweichen. Da er sich – gelegentlich zustimmend, häufiger aber in kritischer Auseinandersetzung – vielfach auf meine genannten Untersuchungen bezieht, erscheint es notwendig, die Probleme der Flötenwerke

¹ *Beiträge zur Bachkritik*. I, Kassel 1934 (*Jenaer Studien zur Musikwissenschaft*, 1).

² *J. S. Bachs Triosonate G-dur (BWV 1039) und ihre Beziehungen zur Sonate für Gambe und Cembalo G-dur (BWV 1027)*, Mf 18, 1965, S. 126–137; *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966 (*Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova series*, 2); *Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß*, BJ 1972, S. 12–23. Im folgenden werden diese Arbeiten als Eppstein 1965 bzw. 1966 und 1972 zitiert.

³ *Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen*. – Zur Zeit der Abfassung der vorliegenden Arbeit war die deutsche Fassung von Marshalls Vortrag noch nicht gedruckt, doch hatte mir der Verfasser freundlicherweise eine Kopie des Manuskripts zur Verfügung gestellt. Die deutsche Fassung (die hier nur ohne Seitenverweise zitiert werden kann) erscheint innerhalb des Berichts über das Marburger Bachfest-Symposium 1978 (Kassel 1981). Sämtliche Zitate sind mit der englischen Fassung (*J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology*, in: *Journal of the American Musicological Society*, 32, 1979, S. 463–498) verglichen.

nochmals durchzudenken. Dies ist übrigens auch deshalb notwendig, weil die in Band VI/3 der Neuen Bach-Ausgabe hinsichtlich der Authentizität gewisser Werke getroffenen Entscheidungen in Frage gestellt würden, falls in Marshalls Thesen das (vorläufig) letzte Wort zu diesem Thema zu sehen wäre. Um den Überblick zu erleichtern, seien zunächst die in Rede stehenden Kompositionen ohne Rücksicht auf gesicherte bzw. zweifelhafte Authentizität hier zusammengestellt:

Flöte solo: Partita a-Moll (BWV 1013)

Flöte und Generalbaß: Sonaten C-Dur (BWV 1033), e-Moll (BWV 1034), E-Dur (BWV 1035)

Flöte und obligates Cembalo: Sonaten h-Moll (BWV 1030; mit Frühfassung in g-Moll), Es-Dur (BWV 1031), A-Dur (BWV 1032), g-Moll (BWV 1020; laut Quellenbefund für Violine bestimmt, jedoch vermutlich als Flötenkomposition anzusehen)

Zwei Flöten und Generalbaß: Sonate G-Dur (BWV 1039).

Triosonaten mit einer Flöte (und Violine) blieben also unberücksichtigt.

Für diese Werke (außer BWV 1039) gibt Marshall am Ende seiner Arbeit eine zusammenfassende Chronologie in neun Punkten, die hier summarisch referiert sei:

1. 1718: Partita a-Moll (für den Dresdner Flötisten Pierre-Gabriel Buffardin)
2. Gleichzeitig oder etwas früher: Sonate C-Dur (als Komposition für unbegleitete Flöte; den Baß sieht Marshall als Zutat von anderer Hand an)
3. Köthen: Frühfassungen („falls sie tatsächlich existierten“) der Sonaten in h-Moll und A-Dur, „vermutlich in anderer Besetzung“
4. „Wohl“ Spätsommer 1724, also Leipzig: Sonate e-Moll (gleichzeitig mit einer Reihe von Kantaten mit „ausgedehnten obligaten Flötenstimmen“)
5. Um 1729: g-Moll-Fassung von BWV 1030 (Transkription oder Neukomposition), vielleicht für Bachs Collegium musicum
6. Zwischen 1730 und 1734: Sonate Es-Dur; nach ihrem Muster schreibt Philipp Emanuel Bach die Sonate g-Moll
7. Etwa gleichzeitig (1731?): C-Dur-Fassung (nicht erhalten) von BWV 1032; Transkription oder Neukomposition
8. Etwa 1736: Reinschriften von BWV 1030 und 1032, nun in h-Moll bzw. A-Dur; für das Collegium musicum oder für Buffardin
9. „Höchstwahrscheinlich“ 1741: Sonate E-Dur, gelegentlich einer Reise Bachs nach Potsdam für den dortigen Hof.

Für die folgende Diskussion haben die Sonaten in g-Moll (BWV 1020) und E-Dur nur sekundäres Interesse. Da die erstere von Bachs Schreibweise in mehrfacher Hinsicht abweicht und an zwei Stellen als Werk Philipp Emanuel Bachs angeführt ist, kann sie, was sie selbst betrifft, gänzlich aus dem Spiel bleiben. Hinsichtlich der E-Dur-Sonate schließt sich Marshall meiner Argumentation an. Im Blick auf die Chronologie ist auch Punkt 8 kaum strittig, da äußere Kriterien den angegebenen Zeitpunkt festlegen (allerdings ist damit nicht bewiesen, daß die hier auftretenden Fassungen auch erst zu dieser Zeit geschaffen worden sind).

1. Echtheitsfragen

Gegen die Sonaten mit Basso continuo in C-Dur bzw. mit obligatem Clavier in Es-Dur werden seit langem Echtheitszweifel vorgebracht, und sie sind so stark, daß beide Werke nicht in den Band Flötenkompositionen der NBA (VI/3) aufgenommen wurden. Dies stellt freilich in sich keinen Beweis dar, zumal der Kritische Bericht sich mit der Frage selbst nicht befaßt. Aufgrund stilanalytischer Erwägungen kam ich indessen zum gleichen Ergebnis.⁴

Marshall beurteilt diese Analysen durchaus positiv, meint aber, daß sie lediglich bewiesen, „daß die Kompositionen zumindest nicht typisch für Bach sind“. Er selbst befürwortet ihre Echtheit, wobei ihm aber in erster Linie quellenmäßige und nicht stilistische Gesichtspunkte zum Maßstab dienen.

Für die Sonate in C-Dur liegt eine Abschrift von der Hand des jungen Philipp Emanuel Bach vor, für die in Es-Dur eine anonyme, deren Titel jedoch ebenfalls von Philipp Emanuel Bach stammt, sowie eine weitere, die teilweise von Christian Friedrich Penzel geschrieben ist. Die Zuweisungen dieser Quellen an Johann Sebastian Bach (denen keine abweichenden gegenüberstehen) lassen sich nicht ohne weiteres abtun, jedoch sei bemerkt, daß weder der Bach-Sohn noch Penzel in dieser Hinsicht unfehlbar sind (vgl. die Zuschreibung der mehr als dubiosen Suite A-Dur BWV 1025 durch den ersteren sowie der sicherlich unechten Kantate BWV 142 durch den letzteren).

Wenden wir uns zunächst der C-Dur-Sonate zu. Alfred Dürr⁵ ist „versucht“, die Komposition dieses Werkes Philipp Emanuel Bach zuzuweisen, wogegen Marshall meint, es sei „nicht glaubhaft“, daß dieser, noch im Elternhaus wohnhaft, eine eigene Komposition seinem Vater zugeschrieben haben sollte. Dies ist jedoch keine Entkräftung meiner Hypothese, daß diese Sonate mit ihrer qualitativen Ungleichmäßigkeit vielleicht das Werk von zwei Schülern Bachs sei, in das dieser verbessernd eingegriffen habe, was die Zuschreibung an ihn erklären könnte.⁶ Nun ist Marshall gleichwohl in gewisser Hinsicht mit NBA, Dürr und mir einig: Auch er meint, daß das Werk in der vorliegenden Gestalt kaum von Bach stammen könne; es sei „merkwürdig primitiv, besonders in den beiden ersten Sätzen mit ihrer rudimentären Baßstimme“. Er hält es indessen für einen „Zwitter“: Die Flötenstimme könne durchaus authentisch sein, und das Werk sei eigentlich eine Komposition für Soloflöte, die der junge Philipp Emanuel vermutlich auf Geheiß seines Vaters „zur Übung“ mit einem Baß versehen habe. Der Zeitpunkt der Niederschrift, um 1731, erhalte einen besonderen Akzent durch die Ähnlichkeit der (im Original ausgeschriebenen) Klavierstimme des ersten Menuetts mit dem Menuett aus der Cembalopartita B-Dur, die zwar schon 1726 veröffentlicht worden war, 1731 aber im Rahmen der kompletten Clavier-Übung I erneut gedruckt wurde: Dies könne „einen

⁴ Eppstein 1966, S. 176–181; Eppstein 1972, S. 12f.

⁵ Bach, *Sonate C-dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033, Sonaten Es-dur, g-Moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020, überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von A. Dürr, Kassel etc. 1975, Vorwort (1974).

⁶ Dürr, a. a. O., spricht eine ähnliche Vermutung aus.

Hinweis auf das Entstehungsdatum der Komposition bzw. Kompilation liefern“.

Diese chronologische Hypothese erscheint nun (trotz einer unbestreitbaren strukturellen Ähnlichkeit jener Sätze) so vage – wir wissen zudem nicht, ob die Partita nicht noch früher entstanden ist, denn zum wenigsten einzelne der Cembalopartiten lassen sich mehrere Jahre vor der Drucklegung nachweisen –, daß wir von ihrer Erörterung gänzlich absehen können. Wesentlicher erscheint demgegenüber die Frage, ob das Werk ohne Baß wirklich als eine der ersten Solissimokompositionen Bachs angesprochen werden kann. Daß auch die Flötenstimme als solche rein stilistisch kaum von Bach stammen kann, habe ich schon früher, beispielsweise durch Hinweis auf „die rhythmische Monotonie zusammen mit dem Mangel an melodisch-motivischem Profil im einleitenden Andante und im Allegro“ darzulegen versucht;⁷ auffallend und ganz abweichend von Bachs Gepflogenheiten ist auch der geringe Anteil an Auftaktigkeit in der Melodiebildung. Darüber hinaus ist jedoch zu fragen, ob diese Flötenstimme ohne Baß überhaupt sinnvoll wirkt; daß dies nicht der Fall ist, läßt sich vielerorts aufzeigen. So ist zum Beispiel der langsame Schluß, in den der erste Satz ausläuft, einstimmig völlig platt und gestaltlos. Man vergleiche hier etwa den Schluß des langsamen Einleitungssatzes der Soloviolinsonate C-Dur, dessen harmonische Entwicklung ganz der im Flötensatz entspricht. Da Bach in dem Violinsatz außer im ersten und letzten Klang völlig auf reale Mehrstimmigkeit verzichtet, liegen hier wirklich vergleichbare Verhältnisse vor; in diesem Satz hat Bach aber durch latente Polyphonie genau den gleichen, von c bis g diatonisch fallenden Baß eingebaut, wie ihn BWV 1033 durch die Mitwirkung des Basso continuo aufweist (Notenbeispiel 1).

(presto)
25

(Adagio)
45

Die Sechzehntelmotorik der Flötenstimme des Allegrosatzes kommt an zahlreichen Phrasenenden durch die Folge Viertelnote–Viertelpause zu einem abrupten Stillstand, wozu sich in den übrigen Solissimowerken keinerlei Parallele findet; der (negative) Effekt des Steckenbleibens und der Pausenleere kommt

⁷ Eppstein 1972, S. 12f.

aber nicht auf, wenn der Baß durch seine ununterbrochene Achtelbewegung den nötigen Zusammenhalt schafft (Notenbeispiel 2).

(Allegro)

Ähnliches gilt für die an drei Stellen in der zweiten Reprise vorkommenden, den rhythmischen Gleichlauf der Melodik (falls der Baß ausgeschlossen wird) empfindlich störenden Halben mit angebundnem Sechzehntel (Notenbeispiel 3).

Im Adagio wirkt der erste Takt ohne Baß rhythmisch lahm und harmonisch dürrig, und noch stärker tritt dies bei seiner Wiederholung in C-Dur in Erscheinung. An beiden Stellen gibt aber der Baß nicht nur Puls und Zusammenhalt, sondern verleiht auch dem melodischen Verlauf durch die Umfunktio- nierung der synkopischen Halben von Akkord- in Vorhaltston die not- wendige Spannkraft (Notenbeispiel 4). Entsprechendes läßt sich bei den zahl-

(Adagio)

reichen Liegetönen des Satzes aufzeigen. Man vergleiche T. 7-8 ohne und mit Baß, um zu sehen, wie wenig dieser hier als nachträgliche Zutat gedeutet wer-

den kann; die schwach profilierte Melodik setzt ihn direkt voraus (Notenbeispiel 5).

Zuletzt sei noch auf den Schluß von Menuett II hingewiesen, wo man in T. 25 das plötzliche Aufhören der gleichmäßigen Melodiebewegung als unangenehm störend empfinden müßte, wenn nicht der Baß komplementär-rhythmisch (und mit gleichartiger Melodik) eingreifen würde. Er ist offensichtlich zusammen mit der Oberstimme erfunden (Notenbeispiel 6).

Daß der Baß keine nachträgliche Zutat sein kann, ist also deutlich. Gelegentlich scheint er sogar zur grundlegenden Kompositionsplanung zu gehören. Im Allegro ist seine Einheitlichkeit markant, und dies nicht nur zufolge der durchlaufenden Achtelbewegung. In nicht weniger als 20 von insgesamt 48 Takten ist die Akkordbrechung so angelegt, daß nicht nur die Töne 2, 4 und 6, sondern auch 1 und 5 jeweils gleich sind, so daß der betreffende Takt eine symmetrische Tonstruktur erhält. Die jeweils drei letzten Takte beider Reprisen sind in der Baßführung (von der notwendigen Änderung der Brechung im Schlußtakt abgesehen) gleich, während die Flötenstimme völlig verschieden verläuft (Notenbeispiel 7). Im Adagio ergänzen Baß und Oberstimme einander zu

einer ununterbrochenen Bewegung in Achteln oder kleineren Zeitwerten; für das zweite Menuett wurde Entsprechendes schon weiter oben festgestellt.

Beobachtungen dieser Art lassen es als ausgeschlossen erscheinen, daß BWV 1033 ursprünglich für Flöte solo geschrieben sein könnte, und damit entfällt auch die Möglichkeit, das Werk in irgendeiner Gestalt als authentisch zu betrachten. (Selbst die Annahme, daß die Sonate zusammen mit der Partita BWV 1013 Bachs früheste Solissimokomposition darstelle, würde nichts Wesentliches ändern. Bach war schon zu Beginn seiner Köthener Zeit längst ein erfahrener und stilsicherer Komponist, der auch auf einem für ihn neuen Gebiet unmittelbar auf hohem Niveau schreiben konnte. Stilistisch wie qualitativ sind die beiden Werke übrigens weit voneinander entfernt.)

Bei der zweiten der beiden Sonaten, die Marshall dem Bachschen Oeuvre erhalten bzw. zurückgewinnen will, ist die Situation komplizierter. Nicht nur, daß die Es-Dur-Sonate mit obligatem Clavier ein ausgereiftes Werk ist, das rein qualitativ hier ohne Zweifel seinen Platz behaupten könnte; seine Authentizität ist doppelt beglaubigt, wenn auch diesen Beglaubigungen, wie bereits gesagt, keine absolute Gültigkeit zukommen kann. Andererseits steht sie in Aufbau und Satztechnik der Sonate in g-Moll sehr nahe, und die Verwandtschaft beider ist so markant, daß zum Beispiel Spitta sagen konnte, daß „die [g-Moll-]Sonate nicht unecht sein kann, solange der Ursprung der Es dur-Sonate unbezweifelt ist“⁸, was unüberhörbar einen gewissen Vorbehalt gegenüber beiden Werken beinhaltet. Diesen Vorbehalt hatte er von dem Herausgeber beider Sonaten in BG 9, Wilhelm Rust, übernommen. Da nun aber das Werk in g-Moll in einer Quelle sowie in einer Verlagsnotiz Philipp Emanuel Bach zugeschrieben wird und der Stilbefund dem nicht widerspricht, gilt es heute als mit Sicherheit nicht von seinem Vater komponiert, und dieser Auffassung schließt sich auch Marshall an. Damit läßt sich aber Johann Sebastians Urheberschaft an der Es-Dur-Sonate vom Stilistischen her nicht ohne weiteres behaupten. Marshall sieht indessen von einem Stilvergleich der beiden Werke ab und erklärt die Verschiedenheit der Zuschreibungen damit, daß die Es-Dur-Sonate ein frühes Beispiel für Bachs Annäherung an den „galanten“ Stil (die er in einer früheren Arbeit⁹ nachzuweisen versucht hatte) in den 1730er Jahren darstelle und dann dem Sohn als Vorbild für die Sonate in g-Moll gedient habe.

Daß Bach sich gelegentlich dem galanten Stil genähert hat (und wohl nicht erst nach 1730, wie sich etwa aus verschiedenen seiner Klavierwerke ablesen läßt), ist deutlich, und insofern könnte die Es-Dur-Sonate also durchaus von seiner Hand stammen. Um 1730 stand er indessen seit langem auf der vollen Höhe seines Könnens, während Philipp Emanuel ein junger Anfänger (dazu mit dem Geschmack einer jüngeren Generation) war. Die beiden Sonaten müßten sich also, auch wenn die eine der anderen zum Vorbild gedient haben sollte, markant voneinander unterscheiden. Dies ist aber kaum der Fall. Man kann der in Es-Dur den Vorzug geben; sie ist konzentrierter, handwerklich

⁸ Spitta I, S. 729.

⁹ R. L. Marshall, *Bach the Progressive: Observations on his Later Works*, in: *The Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313-357.

von etwas höherer Qualität und zeichnet sich – vor allem im langsamen Satz – durch bessere melodische Erfindung aus. Mehr als dies fallen aber die gemeinsamen Züge in Satztechnik und Form ins Auge – einschließlich gewisser Schwächen; da alles dies an anderer Stelle im Detail ausgeführt ist,¹⁰ sei hier nur auf diese Analyse hingewiesen.

Für die Frage, ob Bach als Autor der Es-Dur-Sonate anzusehen ist, geben bei der stilistischen Ähnlichkeit beider Werke explizit „galante“ Züge wie etwa die Kleingliedrigkeit der Solomelodik im langsamen oder die Symmetrik und die Häufung von Terz- und Sextparallelen im abschließenden Satz also keine Anhaltspunkte. An solchen Stellen *könnte* Bach der neomodischen Tonsprache bewußt Konzessionen, die offen zutage treten (und treten sollen), gemacht haben, so wie ja auch die Sonatenform des Finalsatzes die bewußte Übernahme eines Stilprinzips der jüngeren Generation hätte darstellen können. Kaum denkbar ist aber, daß er hierbei gewisse tiefer liegende Wesenszüge aufgegeben hätte, die zum Kern seiner musikalischen Sprache gehören, deren er sich aber wahrscheinlich kaum bewußt war, wie etwa die Dichte des Geschehens und das ständige Um- und Weiterbilden melodischen Grundmaterials. Reines

(Siciliana)

19

(Allegro moderato)

12

¹⁰ Eppstein 1966, S. 179 ff.

Wiederholen dünn zweistimmiger Partien in einem prinzipiell dreistimmigen Satz wie in T. 8–9 und 19–22 des langsamen Satzes (Notenbeispiel 8) ist beim reifen Bach ebenso undenkbar wie die Leere von T. 13 in ersten Satz (Notenbeispiel 9), und fremd ist seinem Musizieren sonst eine solche Dissonanzarmut, wie sie etwa das Hauptthema des ersten Satzes prägt (Notenbeispiel 10).

Allegro moderato

The image displays three systems of musical notation for a piece in G minor, 3/4 time, marked 'Allegro moderato'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a treble clef with a whole rest and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a similar rhythmic pattern. The third system shows a treble clef with a quintuplet of eighth notes and a bass clef with a rhythmic pattern. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Am nächsten kommt Bachs melodischer Eigenart zweifellos der zweite Satz. Daß Bach gelegentlich mit dem Sohn Philipp Emanuel zusammengearbeitet hat, ist für eine (verlorene) Triosonate mit Violine und Bratsche direkt bezeugt,¹¹ und es ist darum keineswegs undenkbar, daß dies auch in anderen Fällen geschehen ist, besonders solange Philipp Emanuel noch in seiner Ausbildung stand. Die Gambensonate D-Dur BWV 1028 könnte, wie ich andernorts zu zeigen versucht habe, ein derartiges Werk sein, und vielleicht gehört auch unsere Es-Dur-Sonate in diesen Kreis, wobei wir aber nicht mehr feststellen können, wo und wie der Vater eingegriffen hat. Philipp Emanuel mag Hemmungen gehabt haben, sich selbst als Autor eines Werkes zu bezeichnen, dessen positive Qualitäten seiner Auffassung nach weitgehend seinem Vater zu

¹¹ Vgl. E. F. Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 121.

verdanken waren, auch wenn thematische Erfindung (außer im langsamen Satz²) und satztechnische Arbeit überwiegend auf sein eigenes Konto kamen. So würde sich seine Zuschreibung des Werkes an den Vater ohne Gewalttätigkeit erklären lassen. Die schwächere g-Moll-Sonate war dagegen überwiegend oder ganz sein eigenes Werk, und er signierte sie darum mit seinem eigenen Namen.¹²

2. Zur Chronologie

Weiter oben wurde Marshalls chronologische Zusammenfassung summarisch wiedergegeben. Punkt 1 (Partita a-Moll) ist überzeugend, von 2 (Sonate C-Dur) können wir nunmehr absehen. Die Punkte 3, 5, 7 und 8 betreffen die beiden Sonaten mit obligatem Clavier und gehören also zusammen. Ihre Entstehungsgeschichte ist kompliziert, und jeder Versuch einer chronologischen Erfassung muß die Frage ihrer verschiedenen Umgestaltungen in den Vordergrund stellen.

Die Sonate in h-Moll liegt abschriftlich auch in einer älteren Fassung in g-Moll vor, wenn auch nur in der Clavierstimme. Da diese, abgesehen von der Tonhöhenlage, fast völlig mit der der h-Moll-Fassung übereinstimmt, ist das gleiche für die Stimme des Melodieinstruments anzunehmen. Daß die letztere wirklich für Flöte geschrieben worden war, geht aus dem Tonumfang eindeutig hervor.¹³ Dadurch wird Marshalls Andeutung, Bach habe hier möglicherweise an Oboe gedacht, hinfällig. Indessen ist der Umfang der Cembaloobersstimme in den schnellen Sätzen so ungewöhnlich und zugleich, wenn man sie sich eine Oktave höher denkt, dem der Flöte so ähnlich, daß man (vom langsamen Satz abgesehen) mit der Existenz einer Triofassung für zwei Flöten und Basso continuo in g-Moll, die zeitlich vor der Duofassung in der gleichen Tonart liegt, rechnen muß. Auch diese Gestalt repräsentiert beim ersten Satz anscheinend nicht die Urform des Werkes, doch können wir von der letzteren Frage hier absehen.

Wann diese verschiedenen Fassungen entstanden sind, ist ungewiß; die Trioversion mag indessen noch aus Köthen herrühren, während Bach die Fassung in h-Moll vielleicht erst kurz vor der Niederschrift, die vermutlich Ende der 1730er Jahre erfolgt ist, hergestellt hat. Marshall bringt sie mit dem „Meisterflötisten“ Buffardin in Verbindung, während er die Entstehung der Duofassung in g-Moll auf etwa 1729–1731 verlegt, und zwar im Hinblick auf Bachs

¹² A. Dürr kommt (a. a. O.) im wesentlichen zum gleichen Ergebnis. – Verfehlt erscheint Marshalls Vergleich zwischen BWV 1031 und der A-Dur-Sonate für Flöte und Cembalo BWV 1032, dem er eine Anmerkung widmet. Er sieht hierbei gänzlich von der Verschiedenheit der Situationen ab: Bei BWV 1031 geht es um die Frage der Authentizität, bei BWV 1032 um die von Urfassung und Umgestaltung eines eindeutig authentischen Werkes. Zu dem letzteren vgl. auch weiter unten.

¹³ Für alle Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte dieser Sonate sei auf Eppstein 1966, S. 75–90, verwiesen.

Übernahme des Collegium musicum wie auch auf die Ähnlichkeit zwischen dem Beginn des ersten Satzes und dem Eingangschor der zwischen 1728 und 1731 entstandenen Kantate BWV 117. Daß die Letztfassung für Buffardin bestimmt war, ist an sich nicht unmöglich. Zu denken gibt jedoch, daß, abgesehen von der höheren Lage, die g-Moll-Fassung schon die gleichen spieltechnischen Schwierigkeiten aufwies – wer aber meisterte im Collegium musicum Bachs „größtes und schwierigstes Werk für Flöte“? Da dieser Fassung, wie soeben erwähnt, eine Version für Trio vorangegangen sein muß, die wahrscheinlich früheren Datums ist, erscheint auch der Hinweis auf die Ähnlichkeit mit Kantate 117 als ein sehr unsicheres Argument. Durch eine Diskussion dieser Triofassung (Marshall erwähnt in einer Anmerkung meine Hypothese, ohne aber Stellung dazu zu nehmen) wäre auch die Frage der spieltechnischen Schwierigkeiten und deren Konsequenzen in ein ganz neues Licht gekommen. Denn die beiden Oberstimmen der anzunehmenden Triofassung sind strukturell durchaus gleichartig, und wenn Bach sie überhaupt im Hinblick auf das Können von ihm zur Verfügung stehenden Musikern geschrieben hat (was ganz ungewiß ist), so müßte er zu dieser Zeit *zwei* besonders tüchtige Flötenspieler in seinem Ensemble gehabt haben. Dies kann aber ebensogut in Köthen wie in Leipzig der Fall gewesen sein; jedenfalls macht dieser musikalische Umstand den ohnehin unsicheren Hinweis auf Buffardin für die letzte Fassung noch weniger gewichtig. Für eine Köthener Entstehung der Triofassung spricht die Gesamtentwicklung von Bachs Ensemblesonaten, das offensichtlich¹⁴ von traditionellen Besetzungen mit Generalbaß, besonders dem Trio, ausgegangen zu sein und erst allmählich einen genuinen Duotypus herausgestellt zu haben scheint. Marshall wendet sich gegen die traditionelle Annahme, Bach habe nach einem „rationalen Plan“ gearbeitet und so in Weimar hauptsächlich Orgel- und vokale Kirchenmusik, in Köthen Kammer- und Klaviermusik und in Leipzig kirchliche Vokalwerke geschrieben; dies sei nur ein „bequemer Mythos“, mit dem wir uns seit Generationen „herumschleppen“. Nun, dieser „Mythos“ scheint aber doch weitgehend der Wirklichkeit zu entsprechen, auch wenn er selbstverständlich nicht schematisiert werden darf. Aber was hätte Bach als Kapellmeister eines reformierten Hofes, dessen Oberhaupt an Instrumentalmusik interessiert war, eigentlich schreiben sollen, wenn *nicht* instrumentale Solo- und Ensemblesmusik? Unnötig, hier aufzuzählen, wie viele solcher Werke für diese Zeit dokumentarisch belegt sind. Wenn sich für die Frühversionen der g-Moll/h-Moll-Sonate dergleichen auch nicht nachweisen läßt, so spricht jedenfalls nichts gegen eine solche Annahme.

Von BWV 1032, der Sonate in A-Dur, hat Bach 1736 ein Autograph angefertigt, das jedoch nur fragmentarisch erhalten ist. Ich habe zu zeigen versucht (und Marshall erwähnt es, ohne Einwände zu erheben), daß die Ecksätze dieser Sonate ursprünglich in C-Dur gestanden haben müssen; die Reihung A-Dur–a-Moll–A-Dur ist zu ungewöhnlich, als daß sie sich auf „normale“ Art entstanden denken ließe, und der Umfang der einzelnen Stimmen weist deutlich auf eine solche Transposition der Ecksätze hin.¹⁵ Hier hat Bach also

¹⁴ Vgl. Eppstein 1966, S. 189

¹⁵ Ebenda, S. 90–98.

nach unten transponiert, und da das Autograph nicht wie bei BWV 1030 separat, sondern zusammen mit einem Zweiklavierkonzert geschrieben ist, so liegt es hier näher (auch für Marshall), an die Zwecke des Collegium musicum als an Buffardin zu denken. Das Autograph war zur Zeit meiner Untersuchungen verschollen, ist aber neuerdings wieder zugänglich geworden, und Marshall konstatiert im dritten Satz Korrekturen, die die Hypothese der Ursprungstonart C-Dur stützen. Hinsichtlich des ersten Satzes hat er mich teilweise mißverstanden. Die von ihm zitierten kritischen Formulierungen („mangelnde Intensität der polyphonen Arbeit“ usw.) finden sich wirklich in meinem Text. Es ist auch richtig, daß ich das Werk für weniger bedeutend als BWV 1030 halte (und es mir aus gewissen Gründen sogar nicht unmöglich scheint, daß Bach selbst für den fragmentarischen Zustand des Autographs verantwortlich ist – vgl. hierzu weiter unten), aber diese Kritik bedeutet absolut nicht, ich „würde ... das Werk ganz gern aus dem Bachkanon entfernen, stünde dem nicht die Existenz des Autographs entgegen“ – als wäre für mich ein nicht ganz schlackenloses Werk von Bachs Hand undenkbar! Auch ist es ein Irrtum, anzunehmen, ich hätte den Text des Autographs „als eine Art von Skizze oder [einen] Entwurf“ angesehen; was ich in Wirklichkeit tue, ist, zu „fragen, ob dieser [erste] Satz ... nicht nur die Skizze einer Transkription (Bearbeitung) darstellt“.¹⁶ Und meine Kritik an der Struktur des ersten Satzes steht in Zusammenhang mit meinem Eindruck, Bach habe hier einen ursprünglich zweistimmigen Satz („Skizze oder ... Gerüst der Hauptstimmen zum ersten Satz eines Solokonzerts“¹⁷) zu einem Trio umzuarbeiten versucht, das er dann zum Duo mit obligatem Clavier umschrieb, ohne dabei aber zu einer künstlerisch ebenso überzeugenden Lösung zu gelangen wie im ersten Satz von BWV 1030, der eine ähnliche Metamorphose durchgemacht haben dürfte. Ob der Satz in *diesem* Sinne eine „Skizze“ darstellt, ist aber primär nicht eine Frage des Quellenbefundes, sondern der musikalischen Struktur.

Leider geht Marshall an meiner entsprechenden Argumentation völlig vorbei, was sein Mißverständnis erklärt, aber nicht aufhebt. Er versucht auch (Punkt 7), die Entstehung der C-Dur-Duofassung von BWV 1032 – wenn auch nur „im Flüsterton“ – auf den Anfang der 1730er Jahre zu legen. Dies könnte an sich richtig sein, jedoch ist es unsicher, ob eine solche Fassung überhaupt existiert hat;¹⁸ Bach kann durchaus Transposition und Transkription gleichzeitig vorgenommen haben.

Nun haben sich in jüngster Zeit meine seinerzeit vorsichtig angedeuteten Vermutungen über die Verstümmelung des Autographs von BWV 1032 durch Bach selbst als de facto begründet erwiesen. Der Herausgeber der Faksimileausgabe,¹⁹ Hans-Joachim Schulze, weist in seinem Vorwort darauf hin, daß

¹⁶ Ebenda, S. 101; dort nicht kursiv.

¹⁷ Ebenda, S. 100.

¹⁸ Ich habe sie in der Tabelle auf S. 157f. meiner Arbeit von 1966 in Klammern gesetzt.

¹⁹ *Johann Sebastian Bach, Konzert c-Moll für zwei Cembali und Streichorchester BWV 1062, Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo BWV 1032. Faksimile der autographen Partitur*, hrsg. von H.-J. Schulze, Kassel etc. 1980 (*Documenta musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles. 10.*).

beim Wegschneiden eines Teiles der Sonate, die, soweit das im Autograph mit ihr vereinigte Konzert reichte, jeweils zuunterst auf den Partiturseiten notiert war, gelegentlich auch die unterste Zeile des Konzerts beschädigt wurde. Das Fehlende wurde in Tabulaturbuchstaben ergänzt, und zwar von Bach – er war es also tatsächlich selbst, der den späteren Teil des ersten Sonatensatzes weggeschnitten (und vielleicht durch Neugeschriebenes, das aber verlorengegangen ist, ersetzt) hatte. Den Grund für dieses Verfahren vermutet Schulze gleich mir (ohne sich an dieser Stelle *expressis verbis* auf meine Arbeit von 1966 zu berufen) darin, daß Bach mit dem ersten Satz unzufrieden war, was begreiflich ist, da dieser „unverkennbar formale Schwächen aufweist, die möglicherweise nicht erst durch die Bearbeitung zutage getreten sind und vermutlich auch die verlorengegangenen Takte mit betrafen“.

Die Solosonate in e-Moll BWV 1034 hält Marshall in Punkt 4 für „wohl“ 1724, also zu Beginn der Leipziger Zeit entstanden, und zwar, weil Bach zu dieser Zeit eine Anzahl Kantaten mit anspruchsvollen Flötenstimmen geschrieben hat – die Sonate stellt in der Tat hohe Anforderungen sowohl an Flöten- als auch an Continuospieler. Später als 1725/26 kann sie aus quellenmäßigen Gründen nicht entstanden sein – warum aber nicht früher? In Köthen brauchte Bach Kammermusik, kaum aber zu Beginn seiner Leipziger Tätigkeit, da er hier mit dem Komponieren von Kantaten (neben anderen Verpflichtungen) völlig ausgelastet war. Es gibt aber auch Kriterien anderer Art für die Annahme einer relativ frühen Entstehung von BWV 1034. Ich habe darzulegen versucht,²⁰ daß die Sonate denen mit obligatem Clavier vorangegangen sein dürfte, zu welchen sie – besonders zu den vermutlich frühesten unter den Violinsonaten – in deutlichen strukturellen Beziehungen steht. Akzeptiert man diese Entstehungsfolge, so würde Marshalls Hypothese in sich schließen, daß für alle oder jedenfalls die meisten der Sonaten mit obligatem Clavier Leipziger Entstehung anzunehmen wäre. Beruflichen Gebrauch für Ensemblesonaten hatte Bach dort vermutlich erst ab 1729 (Collegium musicum). Die älteste erhaltene und datierbare Niederschrift von solchen Sonaten ist aber die von „Anonymus 2“ (Dürres „Hauptkopist C“) angefertigte Abschrift der Cembalostimme der sechs Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019, und dieser Kopist ist nur für die Zeit von 1724 bis 1727 nachgewiesen. Nach neuen Untersuchungen von Hans-Joachim Schulze²¹ ist dieser Schreiber Bachs Neffe Johann Heinrich Bach und die Abschrift auf 1725 zu datieren. Es ist darum eher anzunehmen, daß zumindest die älteste Gestalt dieser Sonaten – und damit auch der übrigen mit obligatem Cembalo sowie die Continuosonate BWV 1034 – tatsächlich noch in Köthen entstanden ist.

Marshalls Punkt 6 betrifft die Sonate in Es-Dur, deren Authentizität, wie weiter oben dargelegt, weiterhin als unwahrscheinlich gelten muß. So bleibt nur noch Punkt 9 (Sonate E-Dur), und hier stimmen wir miteinander überein. Aus Obenstehendem dürfte sich ergeben haben, daß Marshalls Ausführungen, so interessant und anregend sie auch sind, zu keinen sicheren Ergebnis-

²⁰ Eppstein 1972, S. 15 ff.

²¹ Vgl. BJ 1979, S. 61 ff.

sen führen. Vor allem können sie die in NBA getroffene und durch meine Untersuchungen bestätigte Entscheidung, die Sonaten in Es-Dur und C-Dur als wahrscheinlich nicht authentisch anzusehen, nicht wirklich entkräften. Die Vorschläge zur chronologischen Bestimmung der übrigen Sonaten bzw. ihrer verschiedenen Werkstadien mögen teilweise das Richtige treffen, kranken aber meines Erachtens daran, daß Marshall sich nicht hinreichend mit den Ergebnissen von Stilanalyse und Werkgeschichtsstudium auseinandersetzt.