

Einleitung

Die Sonate h-moll für Flöte und obligates Cembalo (BWV 1030.2) ist eine von sechs Sonaten für Traversflöte (drei mit obligatem Cembalo, drei mit Continuo), die seit Mitte des 19. Jahrhunderts als authentische Werke von Johann Sebastian Bach (1685–1750) angesehen werden.¹

Stilistisch unterscheidet sich diese Sonate in mehrfacher Hinsicht von den anderen Werken. Am auffälligsten sind wohl der schiere Umfang und die Komplexität des mit *Andante* betitelten und in Ritornellform geschriebenen Kopfsatzes. Er gehört zu einem Typus, der zu Bachs Zeiten als *Sonate auf Concertenart* bekannt war und offenbar in den 1720er- und 30er-Jahren am sächsischen Hof in Dresden gepflegt wurde.² In scharfem Kontrast dazu steht der zweite Satz, der zwar den Titel *Largo e dolce* trägt, aber eigentlich eine *Siciliana* ist:³ Eine lyrische und ausdrucksstarke Melodie wird hier von einer kunstvoll ausgearbeiteten Continuo-Begleitung getragen. Die zweite Hälfte der Sonate beginnt mit einer mit *Presto* betitelten Fuge im *Stile antico*, die mit einem Halbschluss endet und der eine lebhaftige Gigue (im $\frac{12}{16}$ -Takt) folgt. Die Kombination der beiden Sätze, die meist als zusammengehörig angesehen werden, erweckt den Eindruck, als habe Bach hier zwei barocke Sonatentraditionen miteinander verschmelzen wollen – die *Sonata da chiesa* und die *Sonata da camera*.⁴ Alle modernen Ausgaben versehen sie mit fortlaufenden Taktzahlen (Fuge: T. 1–83; Gigue: T. 84–147); der Einfachheit halber übernehmen wir diese Gepflogenheit in der vorliegenden Faksimile-Ausgabe. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass Bach beide Sätze offenbar als eigenständig betrachtet hat, die durch einen Attaca-Übergang verbunden sind.⁵

Die Sonate stellt hohe technische Anforderungen an die Interpreten und gilt seit Generationen als Bachs wichtigstes Werk für Flöte.

Zur Entstehung des Werks

Die Sonate ist in einem autographen Manuskript Bachs überliefert, das heute in der Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz (D-B) unter der Signatur Mus.ms. Bach P 975 aufbewahrt wird. Dabei handelt es sich um eine ca. 1736/37 verfasste Partitur mit Cembalo- und Flötenstimme.⁶ Alle erhaltenen Abschriften des 18. Jahrhunderts scheinen auf diese Vorlage zurückzugehen, mit Ausnahme einer in g-moll geschriebenen Abschrift der Cembalostimme aus dem späten 18. Jahrhundert (D-B, Mus.ms. Bach P 1008), die auf Grundlage einer früheren Fassung entstanden sein muss.⁷ Die Partitur ist keine direkte Reinschrift: Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass

der schön notierte, dichte Notentext viele Spuren kleinerer Korrekturen und Überarbeitungen enthält (siehe unten). Diese deuten darauf hin, dass Bach zwar zweifellos beabsichtigte, eine Reinschrift des Werks anzufertigen, sein Vorhaben jedoch nicht immer erfolgreich war, da er gleichzeitig das Werk von g-moll transponierte und bewusst versuchte, kleine Verbesserungen daran vorzunehmen.

Weshalb und für wen Bach die Reinschrift angefertigt hat, ist nicht bekannt. Es erscheint naheliegend, sie mit einem der beiden berühmten Flötisten in seinem damaligen musikalischen Umfeld in Verbindung zu bringen, dem Ersten Flötisten der Königlich Hofkapelle in Dresden Pierre-Gabriel Buffardin (1693–1768) oder dem Zweiten Flötisten Johann Joachim Quantz (1697–1773). Bekanntlich besuchte Bach die Stadt im Winter 1736 aus Anlass seiner

1 BGA, Bd. 9 (1860). Die Echtheit von zwei dieser Sonaten – der Sonate in Es-dur für Cembalo und Flöte BWV 1031 und der Sonate in C-dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033 – wurde in der Musikforschung von einigen Forschern des 20. Jahrhunderts auf Grundlage stilkritischer Analysen wiederholt infrage gestellt. In der Folge wurden sie aus der NBA, Serie VI, Bd. 3 (1963) ausgeschlossen und als „Werke zweifelhafter Echtheit“ (Anh. II) in BWV^{2a} (1998) aufgeführt. Aufgrund von Quellenstudien (z. B. BWV³, 2022) werden sie heute jedoch wieder als authentische Werke Bachs angesehen, auch wenn sie möglicherweise auf Werke anderer Komponisten zurückgehen.

2 Vgl. Jeanne R. Swack, *On the Origins of the Sonate auf Concertenart*, in: *Journal of American Musicological Society* 46/3 (Herbst 1993), S. 369–414, hier S. 375.

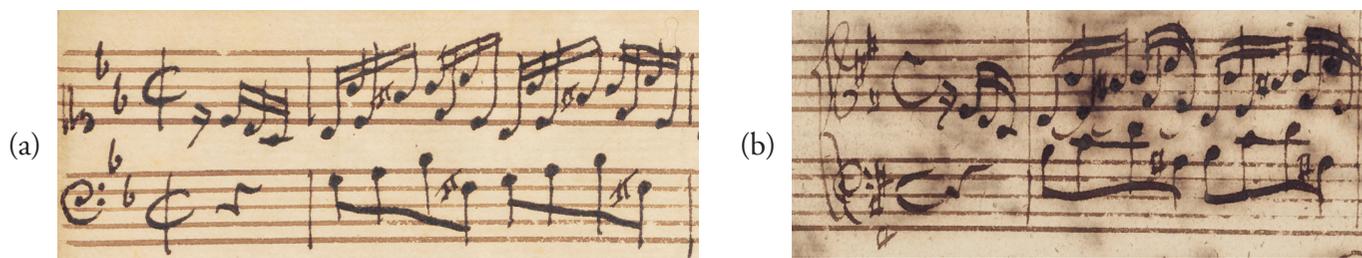
3 Die mutmaßliche frühe Fassung in g-moll BWV 1030.1 (P 1008) gibt als Titel *Siciliano* an; in der späteren h-moll-Fassung verwendete Bach einen allgemeineren Titel.

4 Vgl. Jeanne R. Swack, *Flute Sonatas and Partita*, in: *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, hrsg. von Malcolm Boyd, Oxford University Press 1999, S. 174.

5 Obwohl Bach den Gigue-Abschnitt nicht betitelt, muss er ihn als eigenständigen Satz betrachtet haben, da er die Gigue mit einem neuen Notenschlüsselsatz beginnt (siehe S. 10, 3. Akkolade in P 975). Klaus Hofmann betrachtet die Sonate ebenfalls als vier-, nicht als dreisätziges Werk. Siehe Klaus Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung: Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 84 (1998), S. 31–59.

6 Vgl. Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jahrbuch* 74 (1988), S. 7–72, hier S. 39 f.

7 NBA, Serie VI, Bd. 3, *Kritischer Bericht* (1963), S. 34. Die Cembalostimme, die auf der ersten Notenseite (Bl. 1v) oben links mit *Trio* und oben in der Mitte mit *Cembalo* betitelt ist, stammt aus der Zeit um 1770 und wurde von Johann Friedrich Hering (1724–1810) kopiert, einem bekannten Kopisten, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Berlin tätig war. *Bach Digital* datiert das Manuskript auf „ca. nach 1770“. Ursprünglich war die erste Seite des Ternio-Faszikels (Bl. 1r) leer, später wurde dort vom zeitweiligen Besitzer Otto Carl Philipp von Voss (1794–1836) der Werktitel eingetragen: *G. [korrigiert von H] moll | Sonata | al | Cembalo obligato | e | Flauto traverso | composta | da | Giov. Seb. Bach*. Die irrtümlich eingetragene Tonart und ihre spätere Korrektur deuten stark darauf hin, dass sich der Schreiber beim Eintragen des Titels auf das Titelblatt von P 975 (oder eine der Abschriften davon) bezogen hat. Die Besetzungsangabe auf der Titelseite dieser g-moll-Fassung ist entsprechend wenig glaubwürdig. Siehe auch Fußnote 46.



Notenbeispiel 1: T. 1 von BWV 1030, Cembalostimme: (a) P 1008, (b) P 975

lang ersehnten Ernennung zum „*Compositeur bey Dero HofCapelle*“ am Hofe des polnischen Königs und Kurfürsten von Sachsen; an der neuen Silbermann-Orgel der Frauenkirche gab er damals ein zweistündiges Konzert in Anwesenheit von Würdenträgern und Künstlern.⁸ Es ist durchaus denkbar, dass der Komponist aufgrund seiner herausgehobenen Stellung eine engere Freundschaft zu einem der Flötisten aufbauen konnte, die ihn zur Arbeit an dieser außergewöhnlichen Sonate inspirierte.

Was die Werkgeschichte betrifft, ging die Forschung lange Zeit davon aus, dass die Sonate in Bachs Köthener Zeit (1717–23)⁹ und ursprünglich in g-moll komponiert wurde. Die traditionelle Auffassung von der Entstehung des Werks in Köthen wurde von Robert Marshall infrage gestellt. Auf Grundlage einer Stilanalyse¹⁰ schlägt er eine wesentlich spätere Datierung zwischen 1729 und 1731 vor, die zeitlich mit einem für Bachs musikalischen Werdegang entscheidenden Wendepunkt zusammenfällt: der Übernahme der Leitung des Leipziger Collegium Musicum im März 1729. Marshalls Auffassung stieß auf breite Zustimmung, unter anderem vonseiten Christoph Wolffs, der die Entstehungszeit etwas vorsichtiger datierte („vielleicht 1729–36“). Als Begründung führte er an: „Das Gesamtformat dieser Sonate, insbesondere die gewaltige Ausdehnung des ersten Satzes, hat keine Entsprechung in Bachs Instrumentalwerken der Vor-Leipziger Zeit.“¹¹ Die Annahme, das Werk sei ursprünglich in g-moll komponiert worden, wird gut durch die erhaltenen Quellen gestützt, namentlich die oben erwähnte Abschrift der Cembalostimme (P 1008), die in dieser Tonart steht, und Bachs autographe Partitur (P 975), die Spuren einer Transposition von g-moll enthält (zu Details siehe unten). Die h-moll-Fassung entstand demnach mit der Niederschrift von P 975. Die Besetzung der g-moll-Fassung bleibt allerdings unklar, da P 1008 eine reine Cembalostimme ist und die Solostimme, die der Flötenstimme der h-moll-Fassung entspricht, fehlt. Darüber hinaus muss die Zuverlässigkeit des Notentexts in P 1008 gesondert überprüft werden, da es sich um eine später angefertigte Abschrift handelt, die nach 1770 entstanden ist.¹² Zum besseren Verständnis des Verhältnisses zwischen den beiden Fassungen und der Zuverlässigkeit von P 1008 ist ein direkter Vergleich der Quellen P 1008 und P 975 erforderlich. Die wichtigsten Ergebnisse sind die folgenden:

Erstens handelt es sich bei den Fassungen in g-moll und h-moll im Wesentlichen um die gleiche Komposition. Beide sind gleich lang und weisen nur geringfügige Unterschiede im Notentext auf.¹³ Bei der g-moll-Fassung handelt es sich eindeutig um eine frühere Fassung.¹⁴ Außerdem scheint Bach nach Beginn der Transposition und Niederschrift der Partitur in h-moll keine Erweiterung des Stücks geplant oder in Erwägung gezogen zu haben.

Zweitens deuten zahlreiche Änderungen in Bachs Partitur darauf hin, dass seine Vorlage inhaltlich derjenigen von P 1008 ähnelte. Am aufschlussreichsten sind die Überarbeitungen der Lesarten von P 1008, die in P 975 zu finden sind; sie werden unter *Bachs Partitur* (siehe S. XI) gesondert besprochen. Hinzu kommen zahlreiche Tonhöhenkorrekturen um eine Terz nach oben; die Fehler entstanden offensichtlich bei der Transposition von g-moll und sind fast aus-

⁸ Ein aufschlussreicher Bericht über dieses Ereignis findet sich in: *Bach Dokumente* II (1969), Nr. 388 und 389.

⁹ Vgl. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1 (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1873), S. 718 und 730 f.

¹⁰ Vgl. Robert Marshall, *J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology*, in: *Journal of the American Musicological Society* 32/3 (Herbst 1979), S. 463–498, bes. 484 f.; abgedruckt in: *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, The Style, The Significance* (New York: Schirmer Books 1989), S. 209. Zu seinen Belegen gehört die Ähnlichkeit des melodischen Materials der Sonate und der Kantate BWV 117/1, „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“, die Bach zwischen 1728 und 1731 komponierte und die eine Besetzung mit Flöten vorsah. Überzeugender liegt der Fall bei der Form von Johann Bernhard Bachs Ouvertüre in g-moll (BNB I/B/7), deren Fugenthema im Kopfsatz deutlich an die Eröffnungsmelodie von BWV 1030.1 erinnert. Bach führte das Werk zusammen mit zwei weiteren Ouvertüren von Johann Bernhard Bach 1730 in Leipzig auf. Siehe Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, S. 26, und Andreas Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, in: *Bach-Jahrbuch* 67 (1981), S. 43–75, hier S. 48 und 66.

¹¹ Christoph Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music* 13/2 (Mai 1985), S. 165–175, hier S. 173; abgedruckt in: *Bach. Essays on His Life and Music*, (Cambridge (MA): Harvard University Press 1991), S. 234; Zitat im Original auf Englisch.

¹² Siehe Fußnote 7.

¹³ Aufgrund der großen Anzahl der Varianten werden hier nur ausgewählte Stellen mitgeteilt und nicht vollständig aufgelistet. Satznummern sind mit römischen Ziffern bezeichnet (I, II und III).

¹⁴ Siehe z. B. Satz III T. 116, 118, 132 und 134 in Cemb u.



Notenbeispiel 2: P 1008, Satz I T. 58b–63a

schließlich in der Flötenstimme¹⁵ und der linken Hand des Cembalos¹⁶ zu finden. Das Fehlen derartiger Fehler in der rechten Hand des Cembalos kann kein Zufall sein,¹⁷ sondern muss mit der Notationsweise in Bachs Vorlage zusammenhängen. Eine Lösung für dieses Rätsel gibt ein Blick auf P 1008 (siehe links, Notenbeispiel 1a), wo die rechte Hand im Sopranschlüssel notiert ist, während Bach in P 975 (Notenbeispiel 1b) bei der Transposition um eine Terz nach oben den Violinschlüssel verwendet; die Position der Noten im System ist für diese Hand also gleichgeblieben.¹⁸

Einige Lesarten der Cembalostimme in P 1008, etwa der Part für die linke Hand in T. 59–62 des Kopfsatzes (Notenbeispiel 2), lassen allerdings ernsthafte Zweifel aufkommen, ob es sich um eine echte Cembalostimme handelt: Der Notentext wirkt wie ein Klavierauszug aus zwei Continuostimmen (darunter ein 16-Fuß-Instrument wie ein Violone;¹⁹ denkbar wäre auch eine Viola da gamba²⁰).

Diese Notationsbesonderheit von P 1008 deutet darauf hin, dass die g-moll-Fassung eine *ad libitum*-Anweisung zur Verwendung eines separaten Continuoinstrumentes enthielt und dieser spezielle Abschnitt der Cembalostimme zufällig ausgeschrieben war.

Angesichts der Tatsache, dass die g-moll-Fassung die höheren Tonlagen des Instruments nur wenig nutzt (der höchste Ton ist g^2 , während die h-moll-Fassung einen größeren Tonumfang verwendet und in T. 103 des ersten Satzes sogar *cis*³ erreicht), ist auch ein anderes Szenario denkbar: Demnach wäre die g-moll-Fassung für ein Soloinstrument und eine Laute sowie ein Continuoinstrument geschrieben worden.²¹ In diesem Fall müssten wir allerdings eine Erklärung dafür finden, weshalb der Part auf der ersten Notenseite von P 1008 mit *Cembalo* bezeichnet wird, denn es wäre untypisch für den Kopisten Johann Friedrich Hering, eine Stimmenbezeichnung aufgrund bloßer Vermutungen hinzuzufügen.²² Ist es möglich, dass Bachs autographe Partitur der g-moll-Fassung eine Besetzung „für Laute oder Cembalo“ vorsah und auf dieser Grundlage eine Cembalostimme angefertigt wurde?²³ In dem Fall könnte P 1008 eine Abschrift dieser verschollenen Stimme sein.

Schließlich ist noch die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass die oben erwähnte ungewöhnliche Notation auf eine Fehlinterpretation der Überarbei-

tungen, die Bach zur Vorbereitung der Reinschrift in h-moll (also P 975) vornahm, durch den Kopisten zurückzuführen ist. Bach hatte die Absicht, eine Reinschrift zu erarbeiten. Dieser Umstand zeigt, dass er mit dem damaligen Stand des Notentexts grundsätzlich zufrieden war. Dennoch tat er möglicherweise in der Vorlage zwei Dinge gleichzeitig: Er ersetzte die Achtelpausen mit durchgehenden Achtelnoten (vgl. T. 102–104 des ersten Satzes) und fertigte eine

¹⁵ Folgende Transpositionsfehler wurden in der Flötenstimme korrigiert: Satz I T. 8 Zz 3 bis T. 9 Zz 1: Gruppe von sieben Notenköpfen am Anfang der 3. Akkolade auf S. 1 korrigiert von einer Terz tiefer; Satz II T. 2: Erste zwei Noten (oder mehr) korrigiert von einer Terz tiefer und ausgekratzt; Satz III T. 118: 1. Notenkopf *dis*^{#3} korrigiert von einer Terz tiefer (vgl. analoge Stelle in T 116 Cemb o).

¹⁶ Folgende Transpositionsfehler wurden in Cemb u korrigiert: Satz I T. 4 Zz 4: \sharp von *fis* zu *ais* verschoben; Satz I T. 91: Bei letzter Note *ais* wurde das eine Terz zu tief platzierte \sharp gestrichen und richtig positioniert, das verworfene Vorzeichen aber nicht sauber getilgt; Satz I T. 103 Zz 3: Ursprünglich zu Beginn der 5. Akkolade auf S. 6 notiert; Position des Notenkopfs korrigiert von einer Terz tiefer, irrtümlich notierter Notenkopf ausgekratzt; Satz II T. 7 Zz 1: Note *G* zu *H* korrigiert.

¹⁷ In Zusammenhang mit der Transposition ist auch ein korrigiertes Vorzeichen zu sehen: Satz I T. 57 Zz 1: $\sharp g$ von $\sharp g$ korrigiert.

¹⁸ Das gleiche Muster, nämlich die Transposition der rechten Hand um eine Terz nach oben durch Ersetzen des Sopranschlüssels durch den Violinschlüssel, findet sich bemerkenswerterweise auch in der As-dur-Fuge WTK II, BWV 886/2 (Autograph, GB-Lbl, Signatur Add. MS. 35021, fol.14; Autograph, D-B, Signatur Mus.ms. Bach P 274, fasc. 4) sowie in ihrer frühen Fassung, der F-dur-Fuge BWV 901/2 (z. B. Abschrift von Johann Caspar Vogler, D-B, Signatur Mus.ms. Bach P 1089).

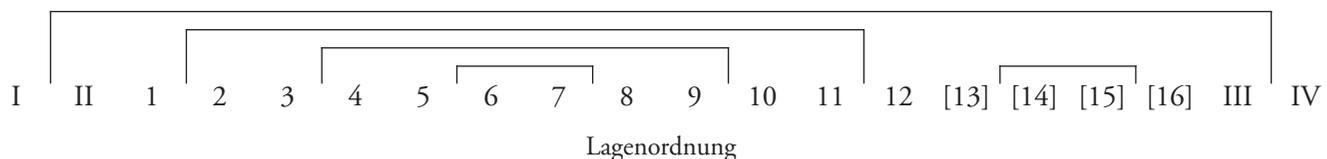
¹⁹ Ein Beispiel dafür findet sich in Bachs Autograph des „Qui tollis“ der h-moll-Messe (BWV 232 I/9).

²⁰ Ein Beispiel dafür findet sich auf der Titelseite von Johann Heinrich Bachs (1707–83) Abschrift der Violinsonaten BWV 1014–1019, D-B, Signatur Mus.ms. Bach St 162: *Sei Sounate* [sic] *à Cembalo certato è Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace Composte da Giov. Sebast. Bach.*

²¹ Vgl. Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung*, S. 49. Zum Tonumfang siehe auch die Suite für Laute BWV 995 (ebenfalls in g-moll), Hofmann, S. 56.

²² Siehe z. B. eine weitere von Hering geschriebene Cembalostimme des Werks (D-B, Signatur Mus.ms. Bach St 404), in der auf der 1. Seite des Notentexts links oben *Andante* (statt *Trio* wie in der g-moll-Fassung) und oben in der Mitte *Cembalo* steht, genau wie in der g-moll-Fassung. Diese Abschrift wurde aller Wahrscheinlichkeit nach direkt von Bachs Autograph P 975 erstellt.

²³ Ein Beispiel dafür findet sich auf der Titelseite von Bachs autographe Partitur von BWV 998 (Präludium, Fuge und Allegro in Es-dur für Laute oder Cembalo, datiert ca. 1735): *Prelude pour la Luth. à Cembal. par J. S. Bach* (Autograph seit 2016 in unbekanntem Privatbesitz).



Continuostimme für Cembalo an, wie Notenbeispiel 2 illustriert. Das würde die doppelten Notenhälse erklären. Dabei sei darauf hingewiesen, dass Bach im Kopfsatz der h-moll-Partitur Letzteres unter anderem durch die Verdichtung von Akkorden umsetzte (vgl. z. B. T. 59 f.), während der ausgefeilte Tonsatz im zweiten Satz bereits in der Vorlage vollständig ausgearbeitet war.

Die Vorlage, die J. F. Hering für P 1008 verwendet hat, ist leider nicht erhalten, und es lässt sich nicht entscheiden, ob Bach dieselbe Vorlage für P 975 genutzt hat. Es ist auch nicht bekannt, ob es sich um eine Partitur oder einen Stimmensatz handelte. Wahrscheinlich ist jedoch, dass P 1008 auf das verlorene Autograph in g-moll zurückgeht, das als Vorlage für P 975 diente, denn trotz zahlreicher Unterschiede im Notentext weisen beide Quellen einen spezifischen Fehler auf.²⁴

Hans Eppstein stellte 1966 aufgrund von Quellenstudien und einer Analyse der Musik die These auf, dass es sich bei der frühen Fassung in g-moll um eine Triosonate für zwei Flöten und Continuo handelt, die auf einem früheren Flötenkonzert basiert.²⁵ Diese These wurde kurz darauf von Alfred Dürr auf Grundlage von Faktur, Tonart und Tonumfang des Werks angezweifelt.²⁶ Eine erste (praktische) Rekonstruktion der frühen Fassung durch Raymond Meylan mit der Oboe als Melodieinstrument erschien 1972.²⁷ Nachdem die musikwissenschaftliche Diskussion mehr als zwei Jahrzehnte unterbrochen war, legte Klaus Hofmann 1998 eine gänzlich andere Theorie vor: Demnach handelt es sich bei der frühen Fassung um eine Triosonate für ein Melodieinstrument (also eine Violine), eine Laute und ein Continuo-Streichinstrument. Dabei berücksichtigte er nicht nur sämtliche von früheren Forschern untersuchten Quellen, sondern auch weitere, bis dahin vernachlässigte historische Aspekte wie die inzwischen verlorene Tradition des Lautenvortrags, die hochbegabten Lautenisten in Bachs Umfeld und die von ihnen komponierten Werke für diese Instrumentalbesetzung.²⁸

Das Manuskript (P 975)

Bachs autographe Partitur wird zusammen mit einer separaten Flötenstimme verwahrt, die nicht von seiner Hand ist; beide Quellen liegen in einem Titelumschlag. Jede Seite des Manuskripts trägt eine in der oberen Ecke mit Bleistift geschriebene Seitenzahl, die vermutlich von einem der früheren Besitzer eingetragen wurde.²⁹ Jeder Teil des Manuskripts ist mit dem

Titel des Werks versehen, jedoch in unterschiedlicher Form und/oder Schreibweise (siehe unten).

Äußere Merkmale des Manuskripts

Titelumschlag

- Maße (H × B): ca. 33,5 × 21 cm
- Wasserzeichen: (a) Hollandia-Figur mit der Inschrift PROPATRIA; (b) Gegenmarke MORINGEN, darunter GLD.

Partitur

- Maße (H × B): ca. 35 × 21 cm
- Wasserzeichen: Weiß 46: (a) Gegenmarke NM; (b) heraldisches Wappen von Zedwitz.

Flötenstimme

- Maße (H × B): ca. 34 × 21 cm
- Wasserzeichen: Weiß 56: (a) gekrönter Adler mit den Buchstaben FR; (b) Gegenmarke CGK.

Titel des Werks in den einzelnen Teilen des Manuskripts

Titelumschlag

H moll | SONATA | al | Cembalo obligato | e | Flauto traverso, | composta | da | Giov: Sebast: Bach, **in origineller Partitur**; auf der Mitte von S. I von Johann Nicolaus Forkel eingetragen, mit späteren (hier fett markierten) Hinzufügungen von C. P. E. Bach.

Partitur

[links:] Sonata [Mitte:] a Cembalo obligato e Traverso solo di J. S. Bach; am oberen Rand von S. 1 eingetragen.

Flötenstimme

[links:] Sonata [Mitte:] a Cembalo obligato e Traverso Solo. [rechts:] di J. S. Bach; am oberen Rand von S. 13 eingetragen.

Das äußere Erscheinungsbild des Autographs hat sich mehrfach verändert, seit Bach die Partitur auf

²⁴ Satz I T. 57 Zz 3 1. Note in Cemb o: *fis*¹ statt *eis*¹ (P 975); *d*¹ statt *cis*¹ (P 1008).

²⁵ Vgl. Hans Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova series 2 (Uppsala: Almqvist & Wiksell 1966), S. 75–88.

²⁶ Vgl. Alfred Dürr, *Zu Hans Eppsteins „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“*, in: *Die Musikforschung* 21/3 (Juli–September 1968), S. 332–340, hier S. 335.

²⁷ Raymond Meylan (Hrsg.), *Sonate für Oboe (Flöte), Cembalo und Viola da Gamba (ad lib.) g-Moll / Johann Sebastian Bach. BWV 1030b* (Frankfurt: Litolf & Peters 1972). Editionsnummer 8118, Plattennummer 30614.

²⁸ Siehe Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung*, S. 49 und 59.

²⁹ Siehe Fußnote 39.

Papier mit dem Wasserzeichen Weiß 46 schrieb,³⁰ das Kobayashi recht sicher auf ca. 1736/37 datiert.³¹ Die Flötenstimme wurde einige Jahre später auf Papier mit dem Wasserzeichen Weiß 56 geschrieben, das Kobayashi auf einen etwas größeren Zeitraum datiert – nach dem 31. Mai 1740 bis etwa 1742.³² Während der *terminus post quem*, der sich aus den Buchstaben FR (Fridericus Rex) im Wasserzeichen ableitet, das Datum der Thronbesteigung Friedrichs des Großen ist, wird der *terminus ante quem* (ca. 1742) aus einer Analyse der kalligraphischen Merkmale zweier anderer Manuskripte Bachs abgeleitet, die auf diesem Papier geschrieben wurden: (1) dem Titelumslag des Violinkonzerts a-moll BWV 1041³³ und (2) der von Bach kopierten ersten Lage der Messe in C-dur von Francesco Bartolomeo Conti,³⁴ BWV¹ Anh. 25 / BWV³ Suppl 2, S. 655. Wie unten im Kapitel *Flötenstimme* (siehe S. XIII) ausgeführt wird, legt die Analyse der Handschrift eher eine Datierung um 1745/46 nahe. Der nach Bachs Lebzeiten hinzugefügte Titelumslag gibt Aufschluss über die wechselnden Besitzer des Werks.

Titelumslag und Provenienz

Das Papier des Titelumslags wurde nicht mehr zu Lebzeiten Bachs hergestellt. Die Initialen GLD im Wasserzeichen verweisen auf Georg Ludwig Düwel, einen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Moringen bei Göttingen tätigen Papiermacher. Papier von Düwel findet sich häufig in den Manuskripten von Johann Nikolaus Forkel (1749–1818). Dieser versah die von Bachs ältesten Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel ausgeliehenen Manuskripte generell mit einem neuen Titelumslag wie diesem³⁵ – wohl in der guten Absicht, seine Wertschätzung für Bach zu zeigen, zu dessen Kompositionen er in den 1770er-Jahren aufmerksam Material sammelte. Leider steht deshalb der Originalumschlag nicht mehr zur Verfügung, der Aufschluss über die Geschichte des Manuskripts geben könnte, z. B. über dessen Empfänger nach Bachs Tod, den Leihgeber und die Frage, ob die Flötenstimme zusammen mit der Partitur aufbewahrt wurde, als Forkel sie sich auslieh. Der Titel auf dem neuen Umschlag weist vermutlich nur geringe Ähnlichkeit mit dem Wortlaut und der Schreibweise des Titels auf dem verschollenen Originalumschlag auf, da die italienische Formulierung „composta da Giov.“ häufig auf Forkels Abschriften der Werke Bachs zu finden ist.

Nichtsdestoweniger hilft dieser Titelumslag, die Provenienz des Manuskripts weiter zu erhellen. Bevor Forkel die Partitur an C. P. E. Bach in Hamburg zurückschickte, kopierte er sie für seine eigene Sammlung (oder ließ sie kopieren).³⁶ Forkels Titelangabe in der Quelle wurde später von C. P. E. Bach ergänzt; er präziserte die Werkbeschreibung und nannte den Schreiber des Manuskripts oder eines

Teils davon, wenn der Komponist selbst an dessen Herstellung beteiligt war. Dies war vermutlich für die Regelung des Familiennachlasses von Bedeutung, auch wenn das vorliegende Manuskript im Verzeichnis des Nachlasses von C. P. E. Bach von 1790 nicht aufgeführt ist.³⁷ Der Eintrag „in origineller Partitur“ bezeichnet explizit nur die Partitur als Original J. S. Bachs; für das Titelblatt der Sonate g-moll für Cembalo und Viola da Gamba BWV 1029 verwendete er dagegen das Wort „Handschrift“.³⁸ Der Eintrag deutet also darauf hin, dass die Flötenstimme (die eben nicht „originell“, sondern eine Abschrift war) C. P. E. Bach vorlag, als er den Eintrag auf dem Titelumslag vornahm.

Die Eintragungen auf dem Titelumslag geben Auskunft über die Besitzer des Manuskripts, die auf C. P. E. Bach folgten. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt gelangte es in die Sammlung von Joseph Maria von Radowitz (1797–1853), wie der Besitzstempel in schwarzer Tinte *v. RADOWITZ* oben links auf der Seite belegt. Die direkt darunter mit Bleistift eingetragene (und später durchgestrichene) Zahl 8354 verweist auf die Nummer im Versteigerungskatalog seines Nachlasses.³⁹ Später im selben Jahr wurde das

³⁰ Vgl. Wisso Weiß und Yoshitake Kobayashi, *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*, NBA, Serie IX, Bd. 1 (1985). Seit der Veröffentlichung hat Kobayashi in *Zur Chronologie* wichtige Informationen ergänzt.

³¹ Vgl. Kobayashi, *Zur Chronologie*, S. 12.

³² Vgl. ebd., S. 15 und 46.

³³ D-B, Mus.ms. Bach St 145.

³⁴ D-LEB, Breitkopf Mus.ms. 9.

³⁵ Es existieren zwei weitere Originalhandschriften von J. S. Bach, für die Forkel den Titelumslag bereitstellte und die ähnliche Eintragungen von C. P. E. Bach enthalten: das Konzert in A-dur für Cembalo und Orchester BWV 1055 (PL-Kj, Signatur Mus.ms. Bach St 127) und die Sonate in g-moll für Cembalo und Viola da gamba BWV 1029 (heute verschollen, aber die wesentlichen Informationen sind in BGA, Bd. 9, S. xxiii enthalten).

³⁶ Im Versteigerungskatalog von Forkels Nachlass *Verzeichnis der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien, welche den 10ten May 1819 und an den folgenden Tagen [...] meistbietend verkauft werden* (Göttingen: Huth 1819) wird diese heute als verschollen betrachtete Abschrift auf S. 136 als Nummer 40 aufgelistet: --- [Bach, J. Sebast.] *Sonate al Cembalo et Flauto trav G[eschrieben]. H moll.*

³⁷ *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hamburg: Gottlieb Friedrich Schniebes 1790). Man beachte, dass von den drei oben in Fußnote 35 genannten Originalmanuskripten nur das Cembalokonzert in A-dur BWV 1055 im Nachlassverzeichnis aufgelistet ist (auf S. 66).

³⁸ Siehe Fußnote 35.

³⁹ *Verzeichniß der von dem verstorbenen Preußischen General-Lieutenant J. von Radowitz hinterlassenen Autographen-Sammlung, nunmehr Eigentum der Königl. Bibliothek in Berlin* (Berlin: Hübner-Trams 1864), S. 685. Der Eintrag lautet dort: 8354. *Originalnotenschrift. „H moll Sonata al cembalo obbligato e Flauto traverso composta da Giov. Sebast. Bach (in origineller Partitur).“ Diese Ueberschrift ist von seinem Sohne Karl. Phil. Eman. Bach. 16 S. fol.* Man beachte, dass sich der Hinweis „16 S. fol.“ in dieser Beschreibung entweder auf (1) den Titelumslag und die Partitur ohne die Flötenstimme oder aber (2) auf die Partitur und die Flötenstimme unter Vernachlässigung des Titelumslags beziehen kann. Falls die Paginierung zu der Zeit eingetragen wurde, als das Manuskript im Besitz von Radowitz war, erscheint das zweite Szenario wahrscheinlicher.

Manuskript von der Königlichen Bibliothek in Berlin erworben.⁴⁰ Unmittelbar neben Radowitz' Katalognummer steht die mit Bleistift eingetragene Signatur der Bibliothek: *Mus. ms. autogr | P Bach 975*. Oben in der Mitte ist mit heute dunkelbraun scheinender Tinte *M 1917.843* eingetragen; es handelt sich um die Aufnahmeummer, die 1917 bei der Verlegung des Manuskripts aus der Handschriften- in die Musikabteilung der Bibliothek hinzugefügt wurde. Die Zahl *385* oben rechts ist mit heute dunkelbraun scheinender Tinte geschrieben und weist Spuren eines Schmutzflecks auf. Sie scheint von einem früheren Besitzer hinzugefügt worden zu sein und bezeichnet vermutlich die Katalognummer des Werks in dessen Handschriftensammlung. In unmittelbarer Nähe befinden sich zwei weitere Bleistifteinträge: Links steht *Gr Ing*, direkt unter der Nummer steht *10. 2*. Laut Peter Wollny⁴¹ bezieht sich der linke Eintrag auf Graf oder Gräfin von Ingenheim, die der Bach-Forschung als Musiksammler bekannt sind und deren Musikbibliothek im Zweiten Weltkrieg fast ohne jede Spur zerstört wurde;⁴² er soll also vermutlich darauf hinweisen, dass das Manuskript aus der Ingenheim-Sammlung stammt. Die Bedeutung des zweiten Eintrags ist schwieriger zu bestimmen, dennoch soll weiter unten ein Versuch unternommen werden. Gestaltung und Position der Zahl *385* – große und kräftige Schrift mit Unterstreichung in der rechten oberen Ecke des Titelblatts – ähneln derjenigen auf einem anderen bekannten Manuskript aus der Ingenheim-Sammlung: der Trio-sonate in c-moll, die entweder Carl Friedrich Abel (AbelWV C56) oder C. P. E. Bach (H 592) zugeschrieben und heute in der Stadtbibliothek Hannover verwahrt wird.⁴³ Die Familien Ingenheim und Radowitz waren durch die Familie Voss miteinander verbunden: Elisabeth Amalia Gräfin von Ingenheim (1766–89) war eine Schwester des großen Bach-Sammlers Otto Carl Friedrich von Voss (1755–1823), und am 3. Mai 1828 heiratete Radowitz in Berlin Maria Auguste Karoline Luise Gräfin von Voss (1807–89), eine entfernte Verwandte von O. C. F. von Voss.⁴⁴ Auf Grundlage der bisher zusammengetragenen Informationen lassen sich folgende Hypothesen zu den Besitzerwechseln aufstellen: Aller Wahrscheinlichkeit nach erwarb O. C. F. von Voss das Manuskript in den 1780er-Jahren von C. P. E. Bach und schenkte es seiner Schwester. Nach deren frühem Tod unterhielt ihr Sohn Gustav Adolf Wilhelm Graf von Ingenheim (1789–1855), weiterhin enge Beziehungen mit der Familie von Voss und entwickelte sich zu einem leidenschaftlichen Musiksammler, der eng mit der Familie zusammenarbeitete, um ihre Musiksammlungen zu erweitern.⁴⁵ Falls die Familie Voss das Manuskript der Sonate nicht zurück erhielt, schenkte Graf von Ingenheim es Radowitz, möglicherweise zu der Zeit, als dieser Maria Auguste Karoline Luise Gräfin von Voss heiratete. Vor dieser Schenkung wurde vermutlich der jüngere Voss (Otto

Carl Philipp) konsultiert, der nach dem Tod seines Vaters die Verantwortung für die Musiksammlung übernommen hatte. Voss junior ließ auch einige Abschriften der Flötensonate BWV 1030 (P 530 und P 620) für seine eigene Sammlung anfertigen.⁴⁶

Zu besprechen bleibt der Bleistifteintrag *10. 2*. Die Nummer *10* erscheint auf mehreren Titelseiten bzw. -blättern von Quellen aus der Sammlung Voss, nicht nur auf BWV 1030⁴⁷, sondern auch auf der Sonate C-dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033⁴⁸ und der Sonate G-dur für zwei Flöten und Basso continuo BWV 1039.⁴⁹ Der Eintrag scheint sich auf einen Werkkatalog von Voss zu beziehen, der als verschollen gilt.⁵⁰ Tatsächlich sind die drei genannten Werke in einer einzigen Quelle zusammengefasst, nämlich der Abschrift P 620 mit

⁴⁰ Siehe Martina Rebmans *Kommentar* im vorliegenden Faksimile.

⁴¹ Mitgeteilt in einem Privatgespräch im Juli 2023.

⁴² Vgl. Bettina Faulstich, *Über Handschriften aus dem Besitz der Familie von Ingenheim*, in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH: Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1992), S. 51–59, hier S. 52.

⁴³ Keine Signatur. Das Manuskript, dem die Nummer *160* zugewiesen wurde, nennt C. P. E. Bach als Komponisten. Ein Faksimile der Titelseite ist abgedruckt in: Faulstich, *Über Handschriften aus dem Besitz der Familie von Ingenheim*, S. 56.

⁴⁴ Vgl. *Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der Gräflichen Häuser 1876*. Jg. 49 (Gotha: Justus Perthes 1875), S. 959.

⁴⁵ Ein anschauliches Beispiel ihrer Zusammenarbeit gibt folgender Eintrag in einem der Kataloge von Voss, D-B, Signatur Mus.ms. theor. Kat 21, S. 136: *In nr. 618-628 folgen die durch den Grafen Ingenheim aus der Sammlung des Abbate Santini zu Rom in den Jahren 1824 u. 1825 erhaltenen Abschriften*. Siehe auch Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800* (Kassel: Bärenreiter 1997), S. 52 f.

⁴⁶ Etwa zur gleichen Zeit schrieb er auch die Titelseite für P 1008 (siehe Fußnote 7). Ein weiterer Beleg sei hier angeführt: In BGA, Bd. 9 erfahren wir, dass die Familie Ingenheim Bachs Autograph von BWV 1029 besaß (das im Zweiten Weltkrieg verloren ging), während die Familie Voss im Besitz einer Abschrift dieses Manuskripts aus dem 19. Jahrhundert war (D-B, Signatur Mus.ms. Bach St 435). NBA, Serie VI, Bd. 4, *Kritischer Bericht*, S. 33, nimmt an, dass Elisabeth Amalia von Ingenheim die Abschrift (Bachs Autograph) von ihrem Bruder O. C. F. von Voss erhielt. Dieses Besitzmuster entspricht dem von BWV 1030: Ingenheim = Bachs Autograph; Voss = Abschriften (P 1008, P 530 und P 620). Es deutet darauf hin, dass der ältere Bruder seiner kleinen Schwester die wertvolleren Manuskripte aushändigte, während er sich mit den Abschriften zufriedengab.

⁴⁷ Siehe die beiden Abschriften des Voss-Kopisten Krüger P 530 (*ad II 10.*) und P 620 (*II* [spätere Hinzufügung] *10*) und die Abschrift von Johann Friedrich Hering mit Titel von Otto Carl Philipp von Voss P 1008 (*ad 10.*).

⁴⁸ P 620 (siehe Fußnote 47) sowie die Abschrift von Johann Heinrich Michel (D-B, Signatur Mus.ms. Bach St 440 [*10. 3*]) und die Abschrift des Voss-Kopisten Krüger und Otto Carl Philipp von Voss (D-B, Signatur Mus.ms. Bach St 441 [*ad 10*]).

⁴⁹ P 620 (siehe Fußnote 47) sowie die Abschrift von Johann Heinrich Michel (D-B, Signatur Mus.ms. Bach St 436 [*II 10'*]) und die Abschrift des Voss-Kopisten Krüger und Otto Carl Philipp von Voss (D-B, Signatur Mus.ms. Bach St 437 [*ad II 10*]).

⁵⁰ Vgl. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, S. 203.

dem Titel *Drey Sonaten von J. S. Bach*; auf diesem Titelblatt sind nacheinander die Sonaten BWV 1039, 1030.2 und 1033 mit Incipits und römischen Ziffern aufgelistet. Im Notentext erscheinen sie dagegen in der Reihenfolge BWV 1030.2, 1039 und 1033. Vermutlich entspricht der Inhalt dieses Titelblatts den Angaben im verschollenen Katalog; allerdings wurden die Nummern der ersten beiden Sonaten nachträglich getauscht (von I nach II bzw. von II nach I korrigiert). Der Bleistifteintrag auf P 975 entspricht also offensichtlich der Werknummer im Voss-Katalog, wobei die römische Zahl in eine arabische 10. 2 geändert wurde und somit das zweite Werk in Gruppe 10 bezeichnet. Der Eintrag erfolgte demnach vor der Korrektur der Nummerierung im Voss-Katalog. In einer Zeit, in der es noch keine publizierten Werkverzeichnisse gab, erschien es offenbar am sinnvollsten, auf den Voss-Katalog zu verweisen.

Unter dem Haupttitel befindet sich eine mit Tinte geschriebene Textzeile: (*der Titel von Carl Philipp Emanuel Bach, (filius) geschrieben*). Da die gleiche Ungenauigkeit auch in der Quellenbeschreibung des Katalogs von Radowitz auftaucht,⁵¹ muss dieser Eintrag zu der Zeit erfolgt sein, als sich das Manuskript in dessen Besitz befand. Ein darunter stehender, auf den 24. März 1916 datierter Bleistifteintrag von Max Schneider erklärt, dass nur die Wörter *H moll* und *in origineller Partitur* (samt dem vorangestellten Komma) von der Hand von Bachs Sohn sind. Oben auf der Umschlagsrückseite (S. IV) ist mit roter Tinte vermerkt: *autographum J. S. Bachii*. Die Identität des Verfassers ist unbekannt.

Bachs Partitur

Die vorliegende Partitur ist eine für Bach typische Reinschrift, die deutlich zeigt, mit welcher Sorgfalt er das Stück in Schönschrift notierte. Zur Vorbereitung faltete er drei Blätter in der Mitte und fügte sie zu einem Ternio-Faszikel zusammen. Mit einem 9,6-mm-Rastral trug er danach auf allen zwölf Seiten 18 Notensysteme ein, die er sorgfältig so anordnete, dass sie jeweils sechs Akkoladen bilden. Mit der Reinschrift verfolgte Bach offensichtlich drei Ziele: (1) das Stück in einer schönen, aber kompakten Form auf dem verfügbaren Platz zu notieren; (2) es von g-moll nach h-moll zu transponieren; (3) musikalische Details zu überarbeiten, um das Stück lebendiger zu machen. Auch wenn die Partitur kleinere Schönheitsfehler enthält, etwa die Platzierung des Schlusstakts unter der letzten Akkolade oder den geringen Abstand der Notensysteme, der es unmöglich machte, den Legatobogen in der höhepunktartigen Passage in T. 95 f. von Satz I über der Flötenstimme zu notieren (siehe unten), ist auf jeder Seite deutlich zu erkennen, wie sorgfältig Bach sein Vorhaben geplant und ausgeführt hat.

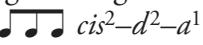
Der in Bachs Reinschriften übliche Untersatz der Noten in allen drei Stimmen konnte häufig aufgrund

von Platzproblemen nicht streng eingehalten werden. In der Regel schrieb Bach zunächst die Flötenstimme; bisweilen fehlte dann Platz für die Cembalostimme, sodass sie den vorgesehenen Raum sprengen musste. Gelegentlich entschied sich Bach für eine weniger gedrängte Notation, etwa im 3. und 4. Notensystem auf S. 2: Diese Passage hätte kompakter notiert werden können, er verzichtete jedoch darauf – möglicherweise, weil sich der harmonische Rhythmus hier intensiviert und er meinte, mehr Platz für den zunehmend dramatischen Inhalt zu benötigen. Solche Stellen vermitteln den Eindruck, dass er seine Aufmerksamkeit hier vom bloßen Kopiervorgang auf die Musik selbst verlagerte.

Vortragsbezogene Bezeichnungen wie Legatobögen sind nicht immer vorhanden, und ihre Platzierung über den entsprechenden Noten ist oft ungenau. Die Folgen werden im Kapitel über die begleitende Flötenstimme beschrieben (siehe S. XIII).

In der Partitur finden sich etliche Änderungen. Neben Korrekturen, die auf Transpositionsfehler zurückzuführen sind,⁵² enthält sie einige Überarbeitungen, die offensichtlich von Bachs intensiver Auseinandersetzung mit seiner Vorlage zeugen. Folgende Überarbeitungen finden sich in der Cembalostimme:

Satz I

T. 24 Cemb o: Der im 3. Akkord hinzugefügte Notenkopf *fis*¹ (samt einem zur Verdeutlichung wie in Tabulatur darüber notierten Tonbuchstaben *fis*) führt zu einem sonderbar dichten fünfstimmigen Akkord. Die Verdichtung des Notensatzes scheint jedoch nicht Bachs Hauptanliegen gewesen zu sein: Er beabsichtigte wohl, die Melodielinie der Sequenz in Cemb o konsistenter und idiomatischer zu gestalten. Man vergleiche die entsprechende Lesart $a^1-b^1-d^1$ ($cis^2-d^2-fis^1$ in h-moll) von P 1008, die einen ungelenken Sextsprung nach unten enthält. Bach korrigierte das ursprünglich vorgesehene *fis*¹ zu *a*¹, was zu der Lesart  $cis^2-d^2-a^1$ führt (vgl. T. 23: $dis^2-e^2-b^1$). Bei der Veränderung der Melodie wurde im Akkord jedoch versehentlich die Terz weggelassen, was dann später korrigiert wurde.

T. 35 Cemb o: Rhythmus und Noten in $Zz\ 1\ \ddot{\text{v}}$  $cis^2-b^1-a^1$ wurden aus $\ddot{\text{v}}$  cis^2 entwickelt.

T. 101 Cemb u: 7. Note von *e* zu *g* geändert. In der g-moll-Fassung war die zweite Takthälfte in glatten Achteln notiert:  $B-c-d-D$ ($d-e-fis-Fis$ in h-moll). Bei der Abschrift des Stücks entschied Bach, die Passage lebendiger zu gestalten, und schrieb erst $d-e-fis-e-fis$, was er dann zu $d-g-fis-e-fis$ korrigierte.

⁵¹ Siehe Fußnote 39.

⁵² Siehe Fußnoten 15, 16 und 17.

Satz III

- T. 86 Cemb: Beim 1. Akkord $el/h^1/e^2/g^2$ wurden zwei mit Notenfahnen versehene Achtelnoten h/e^1 mit der gleichen Tinte getilgt, vermutlich um die Einheitlichkeit des Notensatzes in den vier Stimmen zu erhalten und die Passage leichter spielbar zu machen. Der folgende h-moll-Sextakkord zeigt keine Überarbeitungsspuren. In BWV 1030.1 war dieser Akkord allerdings fünfstimmig (mit einer weiteren Terz); hier wurde er zu einem vierstimmigen Akkord korrigiert, ohne dass die Änderung Spuren hinterließ. Der Korrekturprozess bleibt allerdings letztlich unklar, wenn man BWV 1030.1 und 1030.2 miteinander vergleicht; der Grund für die Änderungen könnte eine Oktavierung in der Bassstimme sein.
- T. 111 Cemb u: Zz 3 aus  a zu  $a-e$ korrigiert, was zu mehr rhythmischer Vielfalt führt.
- T. 116 Cemb u: Zz 3  $fis-ais-b$; letzte zwei Noten aus $b-d^1$ korrigiert. Die g-moll-Fassung hatte einen einfacheren  -Rhythmus.
- T. 118 Cemb u: Zz 3  $H-dis-e$; letzte zwei Noten analog zur Überarbeitung von T. 116 aus $e-g$ korrigiert.

Überarbeitungen der überlegten Flötenstimme lassen sich nicht direkt auf die g-moll-Fassung beziehen. Die im Folgenden aufgelisteten Überarbeitungen können jedoch in die gleiche Gruppe wie die zuvor genannten eingeordnet werden: Sie scheinen ebenfalls Bachs kompositorische Arbeit widerzuspiegeln und dienten häufig dazu, die jeweilige Passage zu verdichten und stärker auszuarbeiten.

Satz I

- T. 39 f.: Drei Vorzeichen vor d^2/dis^2 scheinen nachträglich hinzugefügt worden zu sein. Chromatische Schattierungen werden bei diesem Motiv mit Tonwiederholungen erstmals eingeführt; das könnte auf einen kompositorischen Kurswechsel während des Kopierens hinweisen.
- T. 106: Bach vertauscht die Tonhöhen der ersten zwei Noten; dies ist eine weitere wichtige kompositorische Entscheidung in dieser kanonischen Passage.⁵³

Satz II

- T. 10: Erste Notengruppe  $ais^1-g^2-fis^2-e^2$ aus der weniger ausgearbeiteten Figur  $ais^1-fis^2-e^2$ korrigiert.

Satz III

- T. 55: Die 2. Achtelnote e^3 wurde von e^2 um eine Oktave nach oben versetzt; dies ist eine wichtige Entscheidung, die der Erkundung der höheren Tonlage des Instruments dient.⁵⁴
- T. 103: Nach 3. Note Zeilenwechsel in Bachs Partitur. Am Ende der 1. Zeile befinden sich zwei *cus-todes*: ein gis^1 (gleiche Tonhöhe wie vorherige Note) und ein gis^2 . Der letzte Eintrag muss späteren

Datums sein, da am Anfang der zweiten Akkolade die Note gis^2 steht. Hier trifft Bach eine weitere Entscheidung mit dem Ziel, die Flötenstimme lebendiger zu gestalten.⁵⁵ Durch die Transposition der Musik und die Verwendung der Flöte als neues Soloinstrument eröffneten sich ihm möglicherweise neue Perspektiven.

Im Notentext finden sich weitere Korrekturen und Überarbeitungen von Bach, die jedoch im Hinblick auf den Kompositionsprozess wenig aussagekräftig scheinen, möglicherweise weil es sich um bloße Übertragungsfehler oder sogar um verworfene Versuche handelt, eine Passage zu überarbeiten. Der Vollständigkeit halber sind sie separat im *Anhang* aufgelistet (siehe S. XV).

Alle oben genannten Korrekturen und Überarbeitungen wurden von Bach in der Tinte vorgenommen, mit der er bereits die Abschrift der Partitur begonnen hatte. Wie eine Untersuchung von Tinte, Feder und Handschrift erweist, enthält die Partitur daneben eine Reihe von Revisionen, die offensichtlich zu späterer Zeit erfolgten und sich in drei Gruppen unterteilen lassen.

Die erste Gruppe erscheint in einem helleren Braunton. Die Zeichen wurden vermutlich von Bach selbst während der Korrekturphase eingetragen:

Satz I

- T. 74 Cemb o:  h auf Zz 2 geändert von 

Satz II

- T. 1 f., 4 Fl: Vier Vorschlagsnoten  c^3, d^2, g^2, e^2 .
T. 2 Cemb o: 1. Gruppe von zwei Achtelpausen (γ/γ).

Satz III

- T. 124 f., 127 Fl, Cemb o: Drei *tr*-Zeichen.

Die zweite Gruppe erscheint in dunklem Schwarz. Die Überarbeitungen wurden vermutlich von einer anderen Person als Bach und in der Mitte des 19. Jahrhunderts hinzugefügt, da in den meisten erhaltenen Abschriften keiner der hinzugefügten Legatobögen zu finden ist.⁵⁶

⁵³ Für weitere Einzelheiten siehe Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung*, S. 51 f.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 52.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 52 f.

⁵⁶ Die hinzugefügten Bögen fehlen in den folgenden Quellen. Für BWV 1030.2: in den Abschriften von Johann Nicolaus Schober (D-B, Signatur Am.B 53), Johann Friedrich Hering (D-B, Signatur Mus.ms. Bach St. 404) sowie in den Abschriften des Voss-Kopisten Krüger P 530 und P 620. Für BWV 1030.1: in der Abschrift von Johann Friedrich Hering P 1008. Die einzige Ausnahme ist also die früheste erhaltene Abschrift von BWV 1030.2 durch Johann Christoph Altnickol (D-B, Signatur Mus.ms. Bach P 229), die zahlreiche Bogenvarianten enthält. Eine teilweise Übereinstimmung finden wir hier allerdings nur bei den letzten zwei Bögen, was Zufall sein mag.

Satz I

- T. 22 Fl: Bei Zz 2 langer Legatobogen über  $h^2-cis^3-d^3-cis^3-h^2-ais^2$ hinzugefügt.
- T. 53 Fl: Bei Zz 3 unteres Fähnchen der Vorschlagsnote nachgebessert; in Zz 4 Bogen über  $fis^2-gis^2-a^2-gis^2$ hinzugefügt.
- T. 53 Cemb o: Bei Zz 1 Legatobogen unter  $a^1-gis^1-fis^1$ hinzugefügt, oberes Fähnchen der folgenden Vorschlagsnote nachgebessert.
- T. 54 Fl: Bei Zz 1 Legatobogen über  $fis^2-e^{\flat 2}-d^2$ hinzugefügt.

Satz II

- T. 10 Fl: Fähnchen der Vorschlagsnote  e^2 nachgebessert.

Die dritte Gruppe von Überarbeitungen schließlich erscheint in ähnlicher Farbe wie die von Bach ursprünglich verwendete Tinte. Wie eine Untersuchung kalligraphischer Merkmale zeigt, wurden sie jedoch von anderer Hand eingetragen.

Satz II

- T. 2 Cemb o: 2. Gruppe von Achtelpausen (\forall/\forall) hinzugefügt, möglicherweise von Altnickol. Sie finden sich in allen späteren Abschriften.

Flötenstimme

Die Flötenstimme besteht aus einem einzigen Bogen Papier. Die Notensysteme wurden mit einem 7,6-mm-Rastral auf allen vier Seiten mit dünnerer Tinte eingetragen, 15 auf dem Außenfalz (S. 13 und 16) und 16 auf dem Innenfalz (S. 14 f.). Die Aufteilung wirkt großzügiger als in der Partitur. Alle Notensysteme sind zur Mitte der Seite hin leicht nach oben gewölbt.

Die Seiten sind sehr harmonisch gestaltet; besondere Sorgfalt wurde auf die Seitenwechsel verwendet: Der erste erfolgt nach T. 58 des ersten Satzes, kurz bevor der Flötist in die episodischen Triolenläufe eintaucht, der zweite Seitenwechsel fällt mit der Pause zwischen Fuge und Gigue zusammen. Die Notation ist im Allgemeinen sauber ausgeführt, und es gibt nur wenige und unbedeutende Korrekturen.⁵⁷

Die Identität des Kopisten war lange Zeit unbekannt, doch die sorgfältige Ausführung des Notentexts wurde allgemein anerkannt. Man ging weithin davon aus, dass der Kopist ein Schüler Bachs war und dessen autographe Partitur für die Abschrift der vorliegenden Flötenstimme benutzte.

Als Kopist wurde inzwischen Johann Gottlieb Goldberg (1727–56) identifiziert. Da eine von Bachs Originalquellen, ein Stimmensatz der Kantate „Durch die herzliche Barmherzigkeit“ (D-B, Signatur Mus. ms. 7918) BNB I/G/2 (BWV Suppl 2, S. 650), die Goldberg unter Bachs Anleitung komponierte und um 1745/46 in Leipzig aufführte, in der gleichen

Handschrift geschrieben ist, spricht vieles dafür, dass die Flötenstimme in der gleichen Zeit entstanden ist.⁵⁸ Die Diskrepanz zu Kobayashis Datierung des von Bach verwendeten Papiers mit Wasserzeichen Weiß 56 lässt sich damit erklären, dass Bach einen Restbestand des Papiers aus einem früheren Kauf besaß, den er seinem Schüler zur Verfügung stellte.

Der Stimmensatz der Goldberg-Kantate gibt auch Hinweise auf ihre Entstehungsbedingungen. Johann Nathanael Bammler, der gerade in die Dienste Bachs getreten war,⁵⁹ übernahm die Rolle des Hauptkopisten und begann mit der Anfertigung der Stimmen nach Goldbergs Partitur (D-B, Signatur Mus.ms. autogr. Goldberg, J. G. 1 M). Der Stimmensatz wurde schließlich mit Unterstützung von Bach selbst, Goldberg, Johann Christoph Friedrich Bach und zwei weiteren, unbekanntem Kopisten fertiggestellt, deren Handschrift nur aus dieser Quelle bekannt ist.⁶⁰ Man kann sich vorstellen, wie bereichernd die Zeit mit Bach für Goldberg in Leipzig gewesen sein muss und wie hoch er die Freundschaft schätzte, die sich dort mit Bachs Familie und seinen Schülern entwickelte. Vor diesem Hintergrund ist vielleicht auch die bekannte Anekdote über Goldbergs Verbindung zum letzten, im Herbst 1741 veröffentlichten Teil von Bachs *Clavierübung* zu sehen.

Dieses Modell [...] haben wir der Veranlassung [...] des Grafen Kaiserling zu danken, welcher sich oft in Leipzig aufhielt, und den schon genannten Goldberg mit dahin brachte, um ihn von Bach in der Musik unterrichten zu lassen. Der Graf kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg, der bey ihm im Hause wohnte, mußte in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen Bach, daß er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas muntern Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte, diesen

⁵⁷ Satz I T. 50: Letzte 16tel-Note $\#eis^1$ ($\#$ geändert, was zu einer fleckenartigen Form führt); T. 73: Drittletzte 16tel-Note $\#dis^2$ ($\#$ von \flat korrigiert?).

⁵⁸ Zur Identifizierung der Handschrift siehe Yo Tomita, *J. S. Bachs Flötensonate in h-Moll BWV³ 1030.2 und Johann Gottlieb Goldberg*, in: *Bach-Jahrbuch* 109 (2023), S. 209–216. Zu Goldbergs Lehrjahren bei Bach siehe Alfred Dürr, *Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037*, in: *Bach-Jahrbuch* 40 (1953), S. 72, und Alfred Dürr, *Vorwort*, in: *Kirchenkantaten / Gottfried Kirchoff und Johann Gottlieb Goldberg*, in: *Das Erbe deutscher Musik* 35: *Abteilung Oratorium und Kantate* 1 (Kassel: Bärenreiter 1957), S. vi. Zur Datierung des Stimmensatzes von Goldbergs Kantate siehe Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger, *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation*. NBA, Serie IX, Bd. 3 (2007), Textband, S. 175 f.

⁵⁹ Vgl. Peter Wollny, *Neue Bach-Funde*, in: *Bach-Jahrbuch* 83 (1997), S. 7–50, hier S. 40 f.

⁶⁰ Zur Arbeitsaufteilung unter den Schreibern siehe Alfred Dürr, *Kritischer Bericht*, in: *Kirchenkantaten / Gottfried Kirchoff und Johann Gottlieb Goldberg*, S. 128. Siehe auch Kobayashi und Beißwenger, *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs*, S. 176.

Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. Aber so wie um diese Zeit alle seine Werke schon Kunstmuster waren, so wurden auch diese Variationen unter seiner Hand dazu. [...] Der Graf nannte sie hernach nur *seine* Variationen. Er konnte sich nicht satt daran hören, und lange Zeit hindurch hieß es nun, wenn schlaflose Nächte kamen: Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen. Bach ist vielleicht nie für eine seiner Arbeiten so belohnt worden, wie für diese. Der Graf machte ihm ein Geschenk mit einem goldenen Becher, welcher mit 100 Louis d'or angefüllt war. Allein ihr Kunstwerth ist dennoch, wenn das Geschenk auch tausend Mahl größer gewesen wäre, damit noch nicht bezahlt.⁶¹

Die Entdeckung der Handschrift Goldbergs in der Flötenstimme der h-moll-Sonate ist ein weiteres Puzzleteil in der Rekonstruktion des Bildes dieses faszinierenden Musikers, der schon im April 1756 verstarb, wenige Wochen nach seinem 29. Geburtstag.

Werfen wir nun einen näheren Blick auf den Notentext der Flötensonate. Tonhöhe und Rhythmus sind bemerkenswert genau notiert; man könnte z. B. sogar meinen, dass die Flötenstimme die richtige Lesart der 3. Note (*gis*²) in Satz I T. 21 Zz 3 enthält, während die Lesart der Partitur (ohne \sharp : *g*²) falsch wirkt.⁶² Noch beeindruckender ist die Eigenständigkeit, die der Kopist beweist, wenn er die Wahl zwischen verschiedenen Optionen hat. Die Richtung der Notenhäse weicht häufig von Bachs Partitur ab (z. B. in T. 14), und Goldberg fühlte sich in diesem Aspekt der Notation offensichtlich nicht an seine Vorlage gebunden. Darüber hinaus scheint er Warnvorzeichen aus eigenem Antrieb eingefügt zu haben, um sicherzustellen, dass der Interpret keine unklaren Stellen vorfindet. Gelegentlich geben seine Warnvorzeichen sogar Einblicke in sein Musikverständnis, insbesondere die auf der II. Stufe eingefügten \sharp -Zeichen, die den Spieler an die intensive Klangfarbe der Subdominantparallele im Unterschied zur warmen Farbe des Neapolitaners erinnern.⁶³

Abweichungen von Bachs Partitur betreffen auch vortragsrelevante Zeichen wie Verzierungen, die er vollständiger ausschrieb,⁶⁴ sowie Phrasierungs- und Artikulationsangaben,⁶⁵ die allerdings nicht sehr zahlreich sind. Hinzu kommen rätselhafte Unterschiede der Bogensetzung in Partitur und Flötenstimme in einer eindringlichen Passage mit heiklen übermäßigen Sekunden und einer verminderten Quarte, die kurz vor einer einschneidenden Kadenz steht.

Bach setzt Bögen oft ungenau. In T. 13 beginnt der erste Bogen zwischen den ersten zwei Noten; der zweite stand ursprünglich über der 5. und 6. Achtelnote und wurde später bis zur davorstehenden 4. Achtelnote rückverlängert. Die Bögen in der Flötenstimme stehen über anderen Noten, wobei der zweite Bogen offenbar nachträglich hinzugefügt wurde.

T. 13
Partitur:



T. 13
Flötenstimme:



An einer späteren Stelle im Stück (T. 95 f.) erscheint diese Passage in e-moll; die Bogensetzung entspricht jedoch nicht der Parallelstelle:

T. 95 f.
Partitur:



T. 95 f.
Flötenstimme:



Bach hatte hier leider nicht genug Platz, um einen Bogen sauber über die Flötenstimme zu setzen, so dass er nur den ersten Bogen über den ersten drei Achtelnoten in unsicherer Handschrift notierte. In der Flötenstimme hingegen findet sich ein langer Bogen über sieben (oder sechs, falls er mit *gis*² beginnen sollte) Achtelnoten in sicherer Handschrift. Es scheint,

⁶¹ Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig: Hoffmeister & Kühnel 1802), S. 51 f.

⁶² Vgl. T. 100. Auch wenn diese Lesart heute falsch erscheint, ist die Notation laut Dürr in Bachs Gewohnheit, der hier sicher *gis*² meinte, korrekt. Dürr erklärt, dass Bach in einem solchen musikalischen Kontext das Vorzeichen manchmal fortlässt und vom Leitton zur VI. Stufe in Moll übergeht: Hätte er tatsächlich die Tonhöhe *g*² gewollt, hätte er ein Auflösungszeichen gesetzt, um die übermäßige Sekunde *ais*²-*g*² zu verdeutlichen. Siehe NBA, Serie II, Bd. 5, *Kritischer Bericht*, S. 162.

⁶³ Satz I T. 14 2. Note; Satz III T. 33 2. Note; T. 82 5. Note. Man beachte jedoch, dass das Weglassen von \flat vor *c*² in Satz I T. 88 letzte Note der 2. Zz sicher versehentlich erfolgte.

⁶⁴ Die Verzierungsnote bei Zz 2 von Satz I T. 112 findet sich nur in der Flötenstimme.

⁶⁵ Die folgenden Legatobögen finden sich nur in der Flötenstimme: Satz I T. 17: Zz 3 *d*³-*c*^{♯3}-*b*²; T. 21: Zz 1 *d*³-*cis*³-*b*²; T. 23: Zz 3 *d*²-*cis*²-*b*¹-*cis*²; T. 69: zweimal über *a*²-*b*²-*c*^{♯3}; T. 78: Zz 1 *e*²-*f*^{♯2}; T. 99: Zz 3 *b*²-*ais*²; Satz II T. 9: 4.-5. Note *g*²-*fis*²; T. 11: 2. Notengruppe:

als habe Goldberg als Interpret die Ausdruckskraft dieses Augenblicks einfangen oder die Absicht des Komponisten stellvertretend für diesen umsetzen wollen. Aber hat sich das wirklich so zugetragen? Gibt es eine andere, plausiblere Erklärung?

Bei den oben beschriebenen Qualitäten von Goldbergs Notentext stellt sich natürlich die Frage, ob sie tatsächlich als Ausdruck seiner musikalischen Reife verstanden werden können – immerhin war Goldberg zu dieser Zeit erst 18 Jahre alt. Wäre es naheliegender, sie als Beweis dafür zu sehen, dass er entsprechende Anweisungen von seinem Lehrer erhielt? Gehörte das Erstellen dieser Flötenstimme zu den Aufgaben, die ihm sein Lehrer erteilte? Die Tatsache, dass die Flötenstimme mehrere in der Korrekturphase eingetragene Änderungen enthält, verleiht dieser Vermutung zusätzliches Gewicht.⁶⁶ Ob es sich bei der Taktvorzeichnung der Gigue im dritten Satz – $\frac{12}{8}$ statt $\frac{12}{16}$, aber ohne Verdoppelung der Notenwerte im Notentext selbst –, um einen Fehler handelt, wird sich also nicht klären lassen.⁶⁷ Daneben könnte man auch vermuten, dass kurz nach der Fertigstellung der Partitur eine erste Flötenstimme erstellt wurde, die Bach nach einer Aufführung in Dresden nicht zurückerhielt. Goldbergs Aufgabe hätte also darin bestanden, das verlorene (oder nie zurückgegebene) Aufführungsmaterial zu ersetzen.

Die Ergebnisse der Untersuchung der Flötenstimme lassen sich wie folgt zusammenfassen: Sie ist ein integraler Bestandteil von Bachs Originalkomposition, da sie einige wichtige Textinformationen enthält, die in der Partitur nicht zu finden sind. Der Kopist war ein Schüler Bachs, der zu dieser Zeit fleißig lernte. Durch das Anfertigen der Flötenstimme konnte das Werk zudem aufgeführt werden: Der Cembalist benutzte die Partitur, der Flötist eine separate Flötenstimme.

Das vorliegende Faksimile gibt das Manuskript P 975 in Farbe wieder. Die Aufnahme der Flötenstimme in die Edition ist von besonderem Wert, da die Forschung in der Vergangenheit ihre Bedeutung nicht genug gewürdigt hat. Wie oben gezeigt wurde, sollte man sie als Teil des Originalmanuskripts des Komponisten betrachten.⁶⁸ Durch die Aufnahme der separaten Flötenstimme lässt sich das Faksimile zudem für Aufführungen verwenden, ähnlich wie einst das Originalmanuskript.

Newtownabbey, Herbst 2024
Yo Tomita

Anhang

Liste weiterer Fehlerkorrekturen in Bachs Partitur, darunter auch möglicherweise verworfene Revisionen und Korrekturen von Kopierfehlern

Satz I

- T. 1 Cemb o: Vorletzter Notenkopf aus b^1 zu cis^2 korrigiert, auch durch Auskratzen.
- T. 12 Cemb u: 6. und 7. Notenkopf $d-cis$ aus unbekanntem Grund geändert.
- T. 13 Cemb o: 8. Notenkopf aus b zu cis^1 korrigiert, um Quintparallelen mit Cemb u zu vermeiden.
- T. 15 Cemb o: 2. Notenkopf aus b^1 (?) zu ais^1 korrigiert, auch durch Auskratzen.
- T. 22 Cemb o: 3. Notenkopf in Unterstimme aus e^1 zu fis^1 korrigiert. Die Dominantseptime in der Lesart *ante correcturam* bringt harmonische Würze, muss aber nach d^1 aufgelöst werden, der Terz des folgenden Tonika-Akkords. Die korrigierte Note e^1 wirkt deshalb wie eine verworfene Verbesserung.
- T. 32 Cemb o: \sharp vor 1. Note gis^1 aus \natural korrigiert; Wiederherstellung der vorherigen Fassung, möglicherweise weil die Harmonik (ein neapolitanischer Sextakkord) zu aufdringlich klang.
- T. 35 Cemb o: 7. und 8. Note um eine Oktave nach unten versetzt, die überflüssigen Notenhäse und -fahnen wurden jedoch nicht ausgekratzt. (Es ist vorstellbar, dass die Lesart *ante revisionem* aus der Vorlage stammte und diese parallel auf die gleiche Weise korrigiert wurde.)
- T. 49 Fl: Aus $\underline{\quad}$ (?) zu \sharp korrigiert; aufgrund von Unachtsamkeit?
- T. 53 Cemb u: Viertletzter Notenkopf aus cis zu eis korrigiert, vgl. T. 101 (siehe *Bachs Partitur* S. XI).
- T. 96 Cemb u: 3. Notenkopf aus G zu A korrigiert.

⁶⁶ Die folgenden Vorzeichen sind offenbar in hellerer Tinte mit einem dünneren Federkiel hinzugefügt worden: Satz I T. 44: 5. Note $\natural d^2$; T. 59: 17. Note $\natural g^2$; T. 63: 11. Note $\natural c^2$. Ein weiteres \natural , das in der gleichen Tintenfarbe wie die Zeichen in seinem Umfeld erscheint, wurde später sowohl in der Partitur als auch in der Flötenstimme hinzugefügt: Satz I T. 83: Zz 2 2. Note $\natural a^1$.

⁶⁷ Man kann darüber nur spekulieren, doch es könnte eine Verbindung zu der Art bestehen, wie Kirnberger, der von 1739–41 ein weiterer Schüler Bachs war, den unterschiedlichen Charakter von $\frac{12}{16}$ und $\frac{12}{8}$ in einem seiner Bücher beschrieb. Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zweyter Theil, Erste Abtheilung* (Berlin und Königsberg: Decker & Hartung 1776), S. 123 f.

⁶⁸ Für ihre unschätzbaren Anmerkungen zu meinem ersten Entwurf möchte ich Nobuaki Ebata (Tokio) und Peter Wollny (Leipzig) danken. Zu Dank verpflichtet bin ich auch Norbert Müllermann vom G. Henle Verlag für seine aufschlussreichen Anmerkungen und Verbesserungsvorschläge.

Satz II

T. 2 Cemb u: Notenkopf und -hals $\text{♩ } f\sharp s$ (bei der 2. Achtel von Zz 2) ausgekratzt: Möglicherweise war $\text{♩ } f\sharp s$ vorgesehen, die Idee wurde jedoch aufgegeben.

Satz III

T. 76 Cemb u: 2. Note $\text{♩ } H$ aus $\text{♩ } cis$ oder H geändert? Das Auskratzen des Notenkopfs führte an dieser Stelle zu einem Loch im Manuskript. In

BWV 1030.1 stand der Abschnitt eine Oktave höher, und Bach suchte möglicherweise nach einer alternativen Lesart.

T. 79 Fl: 3. und 4. Notenkopf d^2-e^2 von einer Terz tiefer nach oben versetzt (Oktavparallelen mit Cemb o). Die melodische Form der Lesart *ante correcturam* ($d^2-cis^2-h^1-cis^2$) ist an vielen Stellen im Notentext zu finden, z. B. in T. 78 Cemb o, T. 80 Fl.

T. 86 Cemb u: Vorletzter und letzter Notenkopf $g-f\sharp s$ von $cis-H$ geändert, einer direkteren und weniger fantasievollen Lesart.

Abkürzungen

Literatur

- AbelWV Günter von Zadow, *Catalogue of Works of Carl Friedrich Abel (AbelWV)*, Beeskow: Ortus 2023.
- BGA *Johann Sebastian Bach's Werke*, hrsg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig: Breitkopf & Härtel 1851–1899. (Alte Bach-Gesamtausgabe)
- BNB Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel etc.: Bärenreiter 1992.
- BWV *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach* bearbeitet von Christine Blanken, Christoph Wolff und Peter Wollny, hrsg. von Bach-Archiv Leipzig, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. (Auflage im Text durch hochgestellte Ziffer gekennzeichnet)
- H Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven/London: Yale University Press 1989.
- NBA *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel etc.: Bärenreiter 1954–2007.
- WTK Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier Teil I und II*.

Instrumente

- Cemb o Cembalo oberes System
Cemb u Cembalo unteres System
Fl Flöte

Bibliotheken und Quellen

- D-B Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz
D-LEb Leipzig, Bach-Archiv
GB-Lbl London, British Library
PL-Kj Krakau, Biblioteka Jagiellońska
- P 530 Abschrift des Kopisten Krüger der Partitur und Stimme von BWV 1030.2. D-B, Signatur Mus.ms. Bach P 530.
- P 620 Abschrift des Kopisten Krüger der Partitur in einer Sammelhandschrift mit BWV 1030.2, BWV 1039 und BWV 1033, entstanden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. D-B Signatur Mus.ms. Bach P 620.
- P 975 Autographe Partitur, Reinschrift der h-moll-Fassung BWV 1030.2, zusammen mit einer Abschrift der Flötenstimme. D-B, Signatur Mus.ms. Bach P 975.
- P 1008 Abschrift der Cembalostimme einer Frühfassung des Werks in g-moll BWV 1030.1, entstanden im späten 18. Jahrhundert. D-B, Signatur Mus.ms. Bach P 1008.

Kommentar

Verantwortung für die Bach-Handschriften – Erhaltung für die Zukunft

In der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin wird heute die größte Bach-Sammlung weltweit verwahrt. Bereits seit der Begründung der Abteilung im Jahr 1842 in der Königlichen Bibliothek zu Berlin ist dieser Bestand aufgebaut worden, der inzwischen mehr als 80 Prozent aller erhaltenen Bach-Autographe umfasst. Im 19. Jahrhundert wurden mehrere Musikaliensammlungen mit umfangreichen Bach-Beständen erworben, sodass sich heute einige der bekanntesten Werke des Barockkomponisten in Berlin befinden: die h-moll-Messe, die Passionen nach Matthäus und Johannes, die Kunst der Fuge, der erste Teil des Wohltemperierten Klaviers, das Magnificat und die Brandenburgischen Konzerte. Zu diesen Werken von Bachs eigener Hand kommen noch frühe Abschriften, die im direkten Umkreis in seiner Familie und von Schülern angefertigt wurden und die teilweise den Rang von Primärquellen haben, wenn das Autograph selbst verloren ging. Außerdem befinden sich in Berlin große Bestände an Autographen der komponierenden Bach-Söhne und weitere Bach-Bestände, sodass die Staatsbibliothek zu Berlin für die Erforschung dieser Musik nahezu unerlässlich geworden ist.

Das hier faksimilierte Autograph der Flötensonate BWV 1030 kam 1864 in die Bibliothek. Es wurde jedoch, da es in Zusammenhang mit einer sehr großen allgemeinen Autographensammlung, der Sammlung des preußischen Generalleutnants Joseph Maria von Radowitz, erworben worden war, zunächst in der Handschriftenabteilung verwahrt und erst 1917 an die Musikabteilung übergeben. Als die Flötensonate in die Bibliothek kam, war der Komponist bereits über 100 Jahre verstorben, und seine Handschriften waren über viele Aufbewahrungsorte verstreut. Seine beiden ältesten Söhne, Wilhelm Friedemann (1710–84) und Carl Philipp Emanuel (1714–88), die zum Zeitpunkt von Johann Sebastian Bachs Tod ebenfalls schon hochangesehene Musiker waren, hatten große Teile der Noten des Vaters geerbt. Carl Philipp Emanuel bewahrte sorgsam auch solche Teile des väterlichen Notennachlasses bei sich auf, die ursprünglich zunächst seine Brüder erhalten hatten, Johann Christoph Friedrich (1732–95) und Johann Christian (1735–82). Mit dieser umfangreichen Notenbibliothek Carl Philipp Emanuels lagerten schon etliche Kompositionen des Vaters etwa 30 Jahre lang – während seiner Dienstzeit am Hof Friedrichs des Großen – in Berlin. Beim Amtswechsel nach Hamburg, wo Carl Philipp Emanuel bis zu seinem Tod wirkte, zog die umfangreiche Notenbibliothek um. 1805, lange nach seinem Tod, wurde sie in einer

Auktion in Hamburg versteigert, da die Witwe Johanna Maria Bach und auch die drei Kinder ohne weitere Nachkommen verstorben waren. Damit begann die Zerstreung der Bach-Handschriften, bis sich große Teile davon ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wieder in Berlin konzentrierten.

Die Autographe Johann Sebastian Bachs gehören zu den wertvollsten Handschriften, die die Staatsbibliothek zu Berlin verwahrt. Aus diesem Grund wird ihr Erhaltungszustand bereits seit über 150 Jahren regelmäßig geprüft. Schon damals war eine starke Alterung mancher Papiere der Bach-Handschriften zu beobachten, was sich durch Verbräunen bei gleichzeitig fortschreitendem sogenanntem Tintenfraß zeigte. Johann Sebastian Bach schrieb vor allem während seiner Tätigkeit als Leipziger Thomaskantor mit Eisengallustinte und Federkiel. Diese Tinte hatte leider eine ungünstige Zusammensetzung und veränderte sich durch Umwelteinflüsse im Lauf der Zeit: Um die Schrift herum bildeten sich teilweise Höfe oder die Tinte „fraß“ sich förmlich durch das Papier. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Restaurierungsmaßnahmen an den Bach-Handschriften notwendig geworden. Dabei wurden das instabile Papier und der fortschreitende Tintenfraß mit einer dünnen Auflage aus Chiffonseide restauriert, die mit Reissstärke aufgebracht wurde. Das Papier als Träger der Schrift konnte damit „verstärkt“ werden, doch der Oxidationsprozess der Tinte war nicht aufzuhalten. Als die zerstörerischen Substanzen wurden Schwefelsäure und Eisenionen in der von Bach verwendeten Eisengallustinte erkannt. Diese beiden Substanzen lösen die braunen Verfärbungen oder Höfe aus und verringern die Festigkeit des Papiers. Ein bedeutender Schritt zur Erhaltung der Handschriften bestand in der Optimierung der Klimabedingungen, die weitere Schädigungen möglichst sorgfältig ausschloss. Zudem wurden ab den 1990er-Jahren generell – soweit vorhanden – die Bindungen der Handschriften gelöst, um nicht alterungsbeständige Einbände abzunehmen. Jeweils zwischen die Seiten von Bachs Notenhandschriften wurden spezielle Trennblätter gelegt, um weiteres Abklatschen der Tinte zwischen den Seiten zu verhindern. Im Fall der Flötensonate geschah dies im Herbst 1998. Hier war freilich keine Bindung zu lösen, da die Handschrift nur einen Papierumschlag hatte. Die Aufbewahrung erfolgte in einer staubdichten Kassette, die zwar einen Luftaustausch ermöglichen, aber eine völlige dunkle Lagerung garantieren soll. Die Klimatisierung der Bach-Handschriften wurde auf 50 Prozent relative Luftfeuchtigkeit und konstante 18 Grad Celsius eingestellt. Dies sind nach heutigen Erkenntnissen wichtige Garantien, damit das Material von Papierhandschriften möglichst langsam altert.

Das Ausbrechen des Papiers an Stellen, an denen viel Tinte aufgetragen war, bedeutete einen Substanzverlust an den Bach-Autographen, dem man begegnen musste. An vielen Handschriften gab es bereits

Löcher im Papier. Damit die geschädigten Handschriften überhaupt noch benutzt bzw. umgeblättert werden konnten, mussten restauratorische Maßnahmen eingesetzt werden. Die Methode dafür wurde sehr sorgfältig gewählt, da man sich der Verantwortung für das kostbare Material bewusst war. Mit dem Verfahren der sogenannten Papierspaltung wurden in den Jahren 2000 bis 2003 die fragilen Bach-Handschriften bearbeitet. Die Partitur der Flötensonate war bereits früh für eine Behandlung vorgesehen, da ihre Schädigung schon weit fortgeschritten war. Im Juli 2000 begann die Restaurierung, bei der auf den Seiten 2 und 11, 4 und 9 sowie 6 und 7 die oben erwähnten Auflagen aus Chiffonseide entfernt wurden. Auf mehreren Seiten mussten nun auch Verklebungen mit Japanpapier, die ursprünglich zur Stabilisierung aufgebracht worden waren, gelöst werden. Anschließend wurden alle Blätter der Partitur, die von Bach selbst beschrieben worden waren, mit dem Verfahren der manuellen Papierspaltung behandelt. Die Flötenstimme hingegen wurde als nicht so schwer geschädigt eingestuft, daher wurden diese Blätter nicht gespalten.

Bei der Papierspaltung handelt es sich um ein Verfahren, das bereits im 19. Jahrhundert in England angewendet wurde und das seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiterentwickelt und optimiert werden konnte. Vereinfacht ausgedrückt wird das Blatt in zwei Hälften gespalten, indem zunächst Trägerpapiere mit Gelatine von beiden Seiten auf die Originalpapiere aufgebracht und fest zusammengepresst werden. Nach einer bestimmten Zeit kann das Papier von den Ecken her mit gleichmäßigem Zug von zwei Personen auseinandergezogen werden. Fehlstellen in den Blättern werden anschließend mit feinsten Zellulosefasern von innen ergänzt, die heute als helle Flecken sichtbar sind. Dann wird ein alkalisch gepuffertes Papier eingelegt, welches das wieder zusammengefügte Blatt mechanisch stabilisiert. Bei der Papierspaltung erfolgt auch eine chemische Behandlung, die den Prozess des Tintenfraßes stoppt. Dabei spielt das Klebemittel Gelatine eine wichtige Rolle: Freie Eisenionen, die den Tintenfraß fortschreiten lassen könnten, werden dabei gebunden. Abschließend werden die Trägerpapiere wieder abgenommen, was im Wasserbad erfolgen kann, da die Eisengallustinte nicht wasserlöslich ist.

Wie man inzwischen weiß, hatte die erwähnte Chiffonseide das Papier zwar äußerlich gefestigt; den Tintenfraß konnte sie jedoch nicht stoppen. Im Gegenteil, es muss vermutet werden, dass die Feuchtigkeit des Bindemittels zum Aufbringen der Chiffonseide die chemischen Prozesse begünstigt hat.

Außerdem hatten selbst die sehr feinen Seidenstoffe optische Beeinträchtigungen zur Folge, die den ästhetischen Anforderungen an die kostbaren Autographen nicht genügten. Selbst im Schwarz-Weiß-Faksimile der Flötensonate aus dem Jahr 1961 ist die Fadenstruktur der Seidenauflage sichtbar.

Etwa 3.500 Blätter, ein gutes Drittel des in Berlin verwahrten Bach-Bestands, sind durch Papierspaltung restauriert worden. Das konnte nur mit großzügiger Hilfe und Unterstützung zahlreicher öffentlicher und vor allem auch privater Spenderinnen und Spender gelingen.¹ Die Spendenaktion wurde unter dem Namen „Bach Patronat“ bekannt, das von prominenten Personen wie Alt-Bundeskanzler Helmut Schmidt unterstützt wurde. Oberstes Ziel dabei war es, die bedeutenden Autographe auch für die künftige Forschung und Nutzung zur Verfügung stellen zu können. Es gibt wohl kaum einen Autographenbestand eines europäischen Komponisten, der so gut erforscht ist wie derjenige Johann Sebastian Bachs. Alle Blätter sind inzwischen hochauflösend digitalisiert und stehen im Internet kostenfrei zur Verfügung. Dadurch können die kostbaren Originale geschont werden. Doch sind es immer wieder neue Fragestellungen oder moderne Forschungsmethoden, die es unumgänglich machen, das Original zu konsultieren. Darüber hinaus sind die Wünsche aller, sich am Anblick der handgeschriebenen Notenseiten zu erfreuen, durchaus berechtigt. In Ausstellungen, wie etwa dem hauseigenen Stabi Kulturwerk, dem Museum in der Staatsbibliothek, sind die Handschriften immer wieder für das Publikum zugänglich.

Die physische Aussagekraft und der haptische Eindruck können nicht durch ein Digitalisat, sondern nur durch ein hochwertiges Faksimile adäquat wiedergegeben werden. Die ästhetische Ausstrahlung von Bachs Notenschrift bewirkt dabei oft großes Staunen und Freude.

Berlin, Herbst 2024
Martina Rebmann

¹ Siehe *Herz und Mund und Tat und Leben: die Restaurierung der Autographen von Johann Sebastian Bach – vier erfolgreiche Jahre Bach Patronat; festliche Abschlussveranstaltung der Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz und der Freunde der Staatsbibliothek zu Berlin e.V. am 31. März 2004*. Red.: Jeanette Lamble, Berlin 2004.

Fortsetzung in der Druckausgabe.
Continued in the print edition. Suite
dans l'édition sur papier.