

die venezianische Aufführung des *Edipo Tiranno* des Sophokles. Was diesem Werk die eigentümliche Größe gibt, ist vielmehr die endgültige Einheit, zu der hier Darlegung und Deutung in hoher Sprache verbunden sind und die geprägt ist von der Persönlichkeit Leo Schrades, dem die Wissenschaft.Bekennnis zur Geschichte war, zugleich aber Erfüllung des stets bejahten eigenen Lebensgesetzes.

J. S. Bachs Triosonate G-dur (BWV 1039) und ihre Beziehungen zur Sonate für Gambe und Cembalo G-dur (BWV 1027)

VON HANS EPPSTEIN, STOCKSUND

J. S. Bachs Kammermusik für Melodieinstrument (Violine, Gambe, Querflöte) und obligates Cembalo ist in vieler Hinsicht noch unerforscht. Eine in diesem Zusammenhang zentrale Frage, deren Erhellung mancherlei Perspektiven eröffnet, die aber gleichwohl bisher nur gelegentlich angeschnitten worden ist, ist ihre Entstehungsgeschichte, und zwar sowohl die des ganzen Werkkomplexes wie die der verschiedenen Besetzungsgruppen und der einzelnen Sonaten. Für die Violinsonate G-dur und das spezielle Problem ihrer drei Fassungen hat der Verfasser kürzlich eine Studie vorgelegt¹. Im übrigen besitzen wir in der Hauptsache nur Ulrich Siegeles Untersuchungen des Verhältnisses zwischen der Triosonate für zwei Flöten und Continuo G-dur (BWV 1039) und der Gambensonate G-dur (BWV 1027) sowie der Entstehung der Gambensonate g-moll (BWV 1029)². Siegele hat damit das wesentliche Verdienst, das Problem verschollener Urfassungen für diese Gruppe in Bachs Gesamtwerk erkannt und erstmalig beleuchtet zu haben. Er bleibt uns jedoch die Antwort schuldig, warum er seine Fragestellung auf die genannten Werke beschränkt hat. Sie dürfte in mehreren anderen Fällen aktuell sein und muß jedenfalls im Prinzip für jede einzelne dieser Sonaten untersucht werden. Wir werden dies in anderem Zusammenhang tun und richten hier den Blick auf das nächstliegende und darum als Ausgangspunkt für umfassendere Studien besonders geeignete Problem der Entstehung von BWV 1027 und 1039, wo ja das Faktum früherer und späterer Fassungen des gleichen Werkes außerhalb aller Diskussion steht. Daß die Entstehungsgeschichte dieses Sonatenpaares sich nicht auf die zwei bekannten Fassungen beschränken kann, hat schon Siegele richtig erkannt. Seine Mutmaßungen über die hinter ihnen liegende Urgestalt erscheinen jedoch anfechtbar; sie werden übrigens auch vom Herausgeber der Flötenkompositionen in NBA VI, 3, Hans-Peter Schmitz, in keiner Weise bestätigt³. Es erscheint darum notwendig, die beiden Sonaten und ihr gegenseitiges Verhältnis nochmals voraussetzungslos zu überprüfen.

¹ Zur Problematik von J. S. Bachs Sonate für Violine und Cembalo G-dur (BWV 1019), *AtMw* 1964, S. 217—242.

² *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Diss. Tübingen 1957 (maschinenschr.), S. 62—86 bzw. 126—131.

³ „Allein von den jetzt verfügbaren Quellen her sind Fragen nach der Erstfassung des Werkes überhaupt (folgt Fußnote mit ausdrücklichem Hinweis auf Siegeles Hypothese) und danach, ob BWV 1039 diese darstellt oder nicht . . . nicht eindeutig zu beantworten.“ (Kritischer Bericht zu NBA VI, 3, S. 52).

Beide Werke sind in allem Wesentlichen identisch, doch weichen sie im einzelnen erheblich stärker voneinander ab, als Friedrich Blume es dargestellt hat⁴. Die Authentizität der Komposition als solcher steht außer Zweifel, da die Gamben-version im Autograph vorliegt; wir können also direkt auf die entstehungs-geschichtlichen Fragen eingehen, nämlich 1. welche von beiden Fassungen die frühere darstellt, und 2. ob die Trio-version, falls sie sich in irgendeiner Weise als sekundär erweisen sollte, auch als authentisch betrachtet werden kann.

Die traditionelle Auffassung ist, daß BWV 1039 die ursprüngliche Fassung des Werkes darstellt und daß BWV 1027 aus ihr hervorgegangen ist. Sie kommt in der Ausgabe beider Fassungen durch Wilhelm Rust in BGA IX zum Ausdruck und wird von Spitta⁵, Schweitzer⁶ und den meisten anderen Verfassern und Herausgebern akzeptiert, teilweise auch von Siegele. Zugunsten dieser Auffassung spricht vor allem, daß Übertragungen von Triosonaten in solche für ein Melodieinstrument mit obligatem Klavier — dagegen nicht in umgekehrter Richtung — im 18. Jahrhundert häufig vorgenommen wurden, wenn auch hauptsächlich von etwas jüngeren Komponisten als Bach⁷. Für Bach selbst läßt sich diese Praxis durch erhaltene Werke sonst nicht mehr belegen (wenn man nicht die Triosonate BWV 1038 und die aus ihr hervorgegangene Sonate für Violine und Cembalo BWV 1022 für echt hält, was doch — speziell für die letztere — höchst unwahrscheinlich ist), wenn auch auf Grund spezieller Indizien gelegentlich vermuten. Da BWV 1027 nicht nur rein dreistimmig, sondern auch strikt triomäßig geschrieben ist, scheint es zunächst außer Zweifel zu stehen, daß die landläufige Auffassung über das Verhältnis der beiden Werkfassungen die richtige ist.

Bei einem genaueren Vergleich der beiden Fassungen melden sich jedoch gewisse Einwände an. Schon Blume hatte Zweifel geäußert⁸. Er fand, daß man hier, bei einer reinen Übertragung der Stimmen in eine andere Besetzung, von „Bearbeitung“ überhaupt nicht sprechen könne; da außerdem BGA die Herkunft des Trios nicht nachweise, sei „*durchaus nicht gesagt, welches von beiden Werken das frühere und welches das spätere ist*“. Blume gibt indessen keine überzeugende Motivierung für diese Ansicht. Er sagt nämlich, die beiden Fassungen der Sonate seien praktisch genommen gleichlautend; „*der dreistimmige Satz des Trios kehrt völlig unverändert und nur teilweise durch Oktavversetzung den Instrumenten angepaßt in der Gambensonate wieder*“. In Wirklichkeit gibt es jedoch eine Fülle von kleineren Abweichungen zwischen beiden Werkgestalten, die nichts mit Oktavversetzung zu tun haben (die letztere findet durchgehends nur in der Gambenstimme statt, die der zweiten Flötenstimme entspricht und natürlich tiefer als diese liegen muß; Klavieroberstimme und erste Flöte liegen durchweg in gleicher Höhe). Es genügt, hier als Beispiel den ersten Satz — er umfaßt 28 Takte — anzuführen, wo sich solche Verschiedenheiten zwischen den beiden Fassungen, Differenzen in der Ornamentik oder Artikulation hierbei ungerechnet, in einer oder mehreren Stimmen in

⁴ Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach, BJ 1928, S. 96—118.

⁵ Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 5/1962, Bd. I, S. 725.

⁶ J. S. Bach, Ausgabe Leipzig 1963, S. 357.

⁷ Vgl. u. a. H. Merzmann, Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland, AfMw II, 1919/20, S. 99—143; E. F. Schmid, Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, S. 110.

⁸ a. a. O., S. 115 f.

folgenden Takten finden: 2–6, 8, 11–16, 20, 24. Wie sich zeigen wird, lohnt es sich sehr, diese Abweichungen genauer zu studieren und zu fragen, was sich daraus für das Verhältnis der beiden Fassungen schließen läßt⁹. Dagegen ziehen wir bei diesem Vergleich die Orgelversionen von drei Sätzen aus BWV 1039/1027 nur ausnahmsweise heran, da sie höchstwahrscheinlich aus einer der Kammermusikfassungen hervorgegangen sind¹⁰.

Bei einem solchen vergleichenden Studium von BWV 1039 und 1027 fällt es nun zunächst auf, daß an mehreren Stellen der Trioversion die Flötenstimmen gegenüber analogen Stellen bzw. gegenüber den entsprechenden Stellen der Gambenversion in der Art zurechtgebogen erscheinen, wie dies bei Transkriptionen wegen der Verschiedenheiten im Tonumfang der Instrumente häufig nötig wird. So ist in II 12 (= Satz 2, Takt 12) das *cis'* von Flöte 1 offensichtlich ein melodisches Surrogat gegenüber der Klavieroberstimme in der Gambenversion wie auch gegenüber der entsprechenden Wendung in Flöte 2 im nächsten Takt (Notenbeispiel 1; vgl. auch Flöte 2 bzw. Gambe T. 45–47).

Beispiel 1

II 11 Gambe, Flöte 2 (1 Oktav höher)

Flöte 1
Cembalo
Continuo
Cembalo

Dasselbe gilt für die Phrasenschlüsse von Flöte 2 in II 28 und 106 im Vergleich zur Gambenstimme bzw. zur entsprechenden Stelle in Flöte 1 T. 59; die Abwärtswendung beim Taktübergang ist zweifellos die eigentlich gemeinte, aus der Sequenz hervorgewachsene Melodieführung. Die Verschiedenheit erklärt sich in beiden Fällen dadurch, daß die motivisch konsequente Wendung hier jeweils das *d'*, den tiefsten Ton der damaligen Flöte¹¹, unterschreiten würde, während sie auf der Gambe (eine Oktav tiefer) oder dem Cembalo natürlich ohne Hindernis spielbar

⁹ Vielleicht hatte A. Dürr einen solchen kritischen Vergleich vorgenommen, als er im Rahmen einer Diskussion äußerte, „daß bei Bachs G-dur-Sonate für zwei Flöten möglicherweise die Gambensonate die ursprüngliche Fassung darstelle und daß es fraglich sei, ob die Flöten-Variante von Bach selbst stamme“, leider ohne — laut Referat — Einzelbelege zu geben. (Bericht über die wissenschaftliche Bachtragung . . . Leipzig 1950, Leipzig 1951, S. 148).

¹⁰ Vgl. H.-P. Schmitz, a. a. O., S. 50f.

¹¹ nach Hotteterre, Mattheson, Walther und Quantz; vgl. H.-P. Schmitz, *Querflöte und Querflötenspiel*, Kassel-Basel 1952, S. 26.

ist. Ebenso verhält es sich mit der Abweichung vom genauen Imitationsmotiv in Flöte 1 in III 11 und dem Fehlen des zum Thema gehörigen und höchst charakteristischen Oktavsprungs in Flöte 2 in IV 95: durch diesen Fortfall, der die munter beschwingte Bourréemelodik des Themas bedenklich abplattet, wird der „normale“ Höhenunterschied zwischen den Stimmen der Gambe und Flöte 2, der für die ganze Sonate gilt, d. h. eine Oktav, wiederhergestellt, nachdem er von T. 89 an vorübergehend auf zwei Oktaven erweitert worden war, da die Flöte sonst in T. 90, 91 und 95 hätte *c'* spielen müssen.

Beispiel 2

IV 89

In der Orgelfassung des Satzes, die sonst weitgehend mit der des Flötentrios übereinstimmt, ist der Oktavsprung ebenfalls beibehalten¹².

Haben wir oben gesagt, daß aus der Faktur unserer zweifach überlieferten Sonate hervorzugehen scheint, daß sie von Anfang an ein Trio war, so deuten die eben angeführten Stellen auf das genaue Gegenteil, denn überall ist hier die Gambenversion jeweils die genuine, konsequentere und zugleich ungezwungenere, während die Flötenversion eine durch Anpassung an instrumententechnische Gegebenheiten geschaffene (Not-)Lösung darstellt. Diese paradoxe Situation zwingt zu der Annahme, daß keine der beiden vorliegenden Fassungen die ursprüngliche repräsentiert. Beiden muß eine ältere Version vorausgegangen sein, in der man wohl die Urgestalt von BWV 1039/1027 erblicken darf. Hat eine solche Urgestalt wirklich existiert, so brauchen die instrumentbedingten Besonderheiten der Flötenversion nicht durch sozusagen provisorische „Umbrüche“ in einer Originalfassung und auch nicht durch Umarbeitung der Gambenversion — was ja beides widersinnig wirkt — erklärt zu werden, sondern können bei Bearbeitung der Flötenversion aus der Urfassung entstanden sein.

¹² Alle diese Stellen hat schon Siegele in seiner Arbeit angeführt und ähnlich erklärt: er spricht jedoch z. B. bei II 28 und 106 gegenüber 59 in der Flötenfassung davon, „daß Umbrüche von Sequenzen, die wegen des beschränkten Umfangs der Flöten notwendig geworden waren, in der Gambensonate rückgängig gemacht werden“ (a. a. O., S. 68), was bei seiner Annahme der Flötenversion als der ältesten — eine Annahme, die er erst späterhin modifiziert; hierüber weiter unten — bedeutet, daß die erste Fassung Zurechtlegungen enthält, die der Komponist eigentlich nicht gemeint und darum bei der späteren Umarbeitung getilgt hat. Dies — und Entsprechendes an den anderen Stellen — wirkt weder logisch noch musikalisch überzeugend, genau so wenig wie wenn Siegele eine Verschiedenheit im Baß der beiden Fassungen am Schluß von II 103 in der Flötensonate — durchaus einleuchtend — als „Versehen“ erklärt, aber nicht danach fragt, wieso dann in der von dieser angeblich abhängigen Gambenversion der richtige Ton stehen kann (a. a. O., S. 72).

Diese Urfassung war allem Anschein nach eine Triosonate mit zwei Diskantinstrumenten, die — falls diese Fassung in der gleichen Tonart wie BWV 1039 und 1027 stand — in der Tiefe bis mindestens *h* bzw. *a*, in der Höhe bis *d'''* reichten; man darf sie sich also mit Violinen besetzt vorstellen, was ja auch historisch gesehen das Nächstliegende ist¹³. (Rein theoretisch wäre auch eine Triosonate mit zwei Gamben denkbar, mit beiden Oberstimmen eine Oktave tiefer, doch sprechen sowohl historische Wahrscheinlichkeit wie die klangtechnischen Komplikationen einer solchen Besetzung gegen diese Annahme.) Aus dieser Urversion hätte Bach danach zunächst, wohl auf Grund seines in Köthen geweckten Interesses für die Querflöte, das Trio mit Flöten BWV 1039 bearbeitet, wobei er zu Änderungen der oben angeführten Art gezwungen war. Die Flöten, die bisher ja gewöhnlich als die originalen Instrumente gegolten haben, erscheinen zwar dem gelösten und heiteren Grundcharakter der Sonate wohl angemessen; andererseits wirkt die melodische Erfindung oftmals eher streichermäßig, und dies gilt am meisten für den (stimmungsmäßig stark gegen die übrigen Teile abstechenden) mittleren langsamen Satz und hier wieder besonders für die Stellen, wo sich die Sechzehntelmelodik nach dem Muster von T. 3/4 über große Tonräume spannt, so vor allem in dem hoch-expressiven Schlußabschnitt mit seiner Unterscheidung zweier außenliegender „Scheinstimmen“ und eines doppelten Liegetones *dis/e*. Auch die elastisch federnden Themen der beiden munteren fugierten Sätze und die konzertanten Episoden des zweiten unter ihnen (man beachte besonders die Figuren in T. 26 ff.) lassen eher an Streichinstrumente denken, zumal die ersten Themeneinsätze von Flöte 1 in II bzw. von Flöte 2 in IV für dieses Instrument allzu tief und glanzlos liegen. Schließlich sei noch bemerkt, daß auch die verhältnismäßig geringe Ausnutzung der Höhenlage eher an Violinen denken läßt: in keiner seiner übrigen (authentischen) Sonaten mit Flöte beschränkt sich Bach, wie hier, auf *d'''*, sondern geht mindestens bis *e'''* mitunter aber bis *f'''* (*Musikalisches Opfer*; durch Triller) oder sogar *g'''* (Sonaten in *h*-moll und *e*-moll) und ausnahmsweise *a'''* (Partita für Soloflöte).

Wie aber hat man sich die Entstehung von BWV 1027 vorzustellen? Der landläufigen und zunächst plausiblen Annahme, die Gambensonate sei aus dem Flötentrio entstanden, widersprechen ja zunächst alle die genannten Stellen, wo die Gambenversion „richtiger“, im Gegensatz zu der des Trios also nicht irgendwie zurechtgelegt erscheint. Man könnte sie sich nun statt dessen aus der hypothetischen Urfassung entstanden denken, aber auch hierbei ergeben sich gewisse Schwierigkeiten. Eigentümlicherweise kehren nämlich eine Reihe von instrumententechnisch bedingten Zurechtbiegungen der Flötenversion völlig unverändert in der Gamben-

¹³ Bach läßt in den Sonaten mit obligatem Klavier die Violine zwar öfters bis *e'''* ansteigen, überschreitet aber in drei von ihnen, nämlich denen in *c*-moll, *f*-moll und *G*-dur, nicht das *d'''* (in der erstgenannten findet sich ein einziges *e'''*), ebensowenig wie in der Violinstimme der Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer*. — Natürlich kann in den Violinstimmen der Urfassung von BWV 1039/1027 auch *g* vorgekommen sein; es ist damit zu rechnen, daß an zahlreichen Stellen die ursprüngliche Melodiegestaltung nicht mehr erkennbar oder eindeutig nachweisbar ist. Eine Transposition bei der Überführung der Urfassung in das Flötentrio ist in keiner Weise belegbar und auch wenig plausibel. Rein technisch wären vor allem *F*-dur und *A*-dur als Ursprungstonarten denkbar. *F*-dur ist jedoch wegen der tiefen Lage der Violinen (höchster Ton *c'''*) in einem überwiegend hell getönten Werk unwahrscheinlich. Der entsprechende Gesichtspunkt könnte natürlich für *A*-dur angeführt werden, doch ergäbe sich dann die eigentümliche Situation, daß Bach beim Austausch von Violinen gegen Flöten nach unten transponiert hätte. Alles spricht also dafür, *G*-dur auch als Tonart der Urversion zu betrachten.

version wieder, obwohl hier kein äußerer Grund für solche Anpassungen vorliegt; aus der Urversion können sie logischerweise kaum stammen. Zu diesen Erscheinungen gehört zum Beispiel die Oktavversetzung von Flöte 2 bzw. Gambe in I 4–6, für die Flöte notwendig wegen des *cis'* (an der analogen Stelle T. 16–18 findet sich in T. 18 in beiden Oberstimmen der charakteristische Oktavsprung, der in T. 6 für die Flöte 2 wegfallen mußte – sein Rhythmus ist jedoch konserviert, was NBA im Gegensatz zu der Urtextausgabe des Flötentrios von Ludwig Landshoff in Edition Peters 4203a richtig wiedergibt –, entsprechend auch in der Gambe fehlt und wohl mit Rücksicht hierauf auch im Klavierdiskant weniger prägnant gemacht wurde, was dann seinerseits die Umrhythmisierung des Basses veranlaßt haben dürfte¹⁴.

Beispiel 3

a) 1 6 Flöte 2 (1 Oktav höher)
Gambe

b) 1 18 Gambe, Flöte 2 (1 Oktav höher)

Cembalo
Flöte 1
Continuo
Cembalo
Cembalo, Continuo

Ähnlicher Art ist – im gleichen Satz – die Oktavumlegung an der Taktgrenze 11/12, in der anderen Oberstimme zwei Sechzehntel später; sie ist in Flöte 1 bedingt durch *cis'* und *h* oder *a* in T. 12, auf welchen sich – samt auf das erste Sechzehntel der Cembalostimme in T. 13 – die Umlegung beschränkt, in Flöte 2 zunächst nur durch die Entsprechung in der Melodieführung, vielleicht doch auch durch die Fortführung in T. 14–15, falls man hier nicht für die Urversion mit einem Oktavsprung (Appoggiatur) nach oben zu Beginn von T. 13 rechnet; die „normale“ Behandlung des Motivs, bei der das sequenzmäßige Element klar hervortritt, findet sich bei seiner Wiederkehr in T. 23 und 24 (Beispiel 4)¹⁵. Zur

¹⁴ Siegel nimmt hier die Baßänderung als das primäre Moment an, was jedoch weniger wahrscheinlich wirkt (a. a. O., S. 67). Übrigens steht in der Orgelfassung des ersten Satzes T. 4–6 (bis zum ersten Achtel der zweiten Hälfte) eine Oktave tiefer als das Übrige; in T. 6 ist so auch hier der ursprüngliche motivische Oktavsprung bewahrt.

¹⁵ Es ist aber auch umgekehrt denkbar, daß die – zweifellos expressive – Stimmknickung bei T. 11/12 die ursprüngliche Absicht Bachs und die Formulierung von T. 23/24 eine nachträgliche Änderung darstellt, letztere für die Flöten notwendig, um das *c'* und *h* der Violinen zu umgehen, die hier entsprechend T. 11/12 eine Oktav tiefer lagen. Auch bei dieser Alternative wäre die Änderung nur für die Flöten, nicht aber für die Oberstimmen der Gambenversion motiviert. Für sie spricht u. a., daß bei ihr keine Schwierigkeit in der Art der obengenannten, die Führung der einen Originalstimme in T. 13 ff. befriedigend zu erklären, auftritt.

Beispiel 4

a)

I 11 Gambe, Flöte 2 (1 Oktav höher)

Flöte 1
Cembalo
Cembalo, Continuo

b)

I 23 Flöte 2 (1 Oktav höher)

Gambe
Cembalo, Flöte 1
Cembalo, Continuo

gleichen Kategorie gehört weiter die plötzliche Oktavversetzung innerhalb der Sequenz bei Flöte 1 und Cembalodiskant in II 102 (vgl. T. 24 und 55; der eventuelle Einwand, die beiden Cembalostimmen kämen sich ohne diese Versetzung zu nahe, wird dadurch hinfällig, daß in der Flötenversion der Baß – wohl im Anschluß an die Urfassung – in den kritischen Takten großenteils tiefer liegt, was ja für die Gambenversion hätte übernommen werden können). Auch die Oktavumlegung des dritten Viertels in III 6 und des ganzen folgenden Taktes (mit Auftaktsechzehntel) ist nur in der Flöte 2, nicht aber für die Gambe notwendig, und das Gleiche gilt für die Änderung des zweiten Viertels in T. 7 für Flöte 1 gegenüber dem Cembalo; das mutmaßliche Aussehen der ganzen Stelle, das sich teilweise mit Hilfe von T. 12 rekonstruieren läßt, ergibt sich aus Beispiel 5. Möglicherweise läßt sich auch die Abweichung von dem imitatorisch-motivischen Oktavsprung in IV 51 – in der Trioversion ist wenigstens sein Rhythmus beibehalten, während die Orgelbearbeitung auch hier den Sprung in seiner ursprünglichen Gestalt konserviert – entsprechend erklären: Bach fand die Wendung der Flöte 2 in T. 49–51 matt, wenn sie eine Oktave tiefer lag, und änderte darum diese Stimme von T. 47 (dessen „eigentliche“ Gestalt aus

Beispiel 5

III 5 Cembalo, Flöte 1

Violine 1 (Urversion)

Gambe (1 Oktav tiefer), Flöte 2

[8 Violine 2 (Urversion)]

Continuo

Cembalo usw.

T. 64, Flöte 1, zu erschließen ist) bis 51, erstes Viertel, was dann in der Gambenfassung — doch unter Tilgung der parallelen Quinten inmitten von T. 49 — ohne spezielle Ursache beibehalten ist. (Eine ähnliche Abweichung von diesem Oktavsprung in T. 123, Flöte 2 und Gambe, mit Rückgang vermutlich T. 126, ist dagegen zur Vermeidung von e'' gerade in der Gambe notwendig, für Flöte 2 aber nur insofern, als Bach in dieser Sonate d''' als obersten Grenzton auch für die Flöten ansah, was denkbar, aber nicht beweisbar ist.)

Stellen solcher Art lassen sich kaum anders erklären, als daß die Flötenversion trotz allem das Vorbild für die Gambensonate abgegeben hat. Hier stehen wir also vor einem neuen Dilemma. Doch auch dieses läßt sich vielleicht lösen. Es ist ja wohl keine allzu gewagte Konstruktion, wenn wir annehmen, daß Bach bei der Niederschrift der Gambensonate zwar in Gedanken die Urversion zum Vorbild und Ausgangspunkt nahm, sie aber aus irgendwelchen Ursachen nicht (mehr) zur Verfügung hatte und darum das Flötentrio als direkte Vorlage benutzen mußte. Da die An-

lehnung an die Urfassung also nur aus dem Gedächtnis und sozusagen entgegen der handgreiflich gegenwärtigen Flötenversion erfolgen konnte, wurde die Rekonstruktion der ersteren keineswegs vollständig, und mehrfach gingen, wie oben gezeigt, technisch bedingte Umformungen der Flötenfassung (versehentlich?) in die Gambenversion über. Für die Annahme einer derartigen Entstehung der letzteren spricht auch eine andere Einzelheit. Das Hauptthema des ersten Satzes erscheint bei seiner Rekapitulation im zweiten Teil des Satzes in der Klavierstimme etwas figuriert (T. 13, zweites Viertel). Da hier *d'* unterschritten wird, konnte diese Variante in der Flötenfassung nicht eingeführt werden. Sie ist aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht erst bei deren Umgestaltung zur Gambensonate entstanden, denn wäre dies der Fall gewesen, so wäre es Bach kaum unterlaufen, sie schon drei Takte später, an der entsprechenden Stelle der Gambenstimme wieder zu vergessen. Plausibler ist, daß er diese Wendung halb unbewußt, aus der Erinnerung, der Urfassung entnahm, bei der entsprechenden Stelle der Gambe aber versehentlich die Flötenstimme nachschrieb¹⁶. Wie weit die Veränderungen der Gamben gegenüber der Flötenversion auch sonst ein Zurückgehen auf die Urfassung bedeuten, läßt sich natürlich jeweils nur vermuten — abgesehen von solchen Stellen, wo sie offensichtlich durch die Ersetzung des Continuos durch einen „reinen“ Baß bedingt sind.

Akzeptiert man diese Hypothesen über das Verhältnis von BWV 1027 zu 1039, so beantwortet sich damit auch die zweite der beiden zu Anfang aufgestellten Fragen, nämlich wieweit die Flötenversion auf Bach selbst zurückgehen dürfte. Da er sie, wie eben dargelegt, als Vorlage zur Gambenversion verwendet zu haben scheint, muß sie von ihm selbst stammen; etwas anderes ist nicht gut denkbar.

Mit diesen Überlegungen sind nicht alle Fragen hinsichtlich Herkunft und Metamorphosen dieses Sonatenpaares beantwortet; besonders der Baß gibt, u. a. durch eigentümliche Lagenwechsel — zum Beispiel in I 7 und 20—21, Trioversion —, schwierige Rätsel auf¹⁷. Wir können jedoch zusammenfassend folgendes als wahrscheinlich hinstellen:

1. BWV 1039 und 1027 dürften beide auf eine verlorene Triosonate Bachs in G-dur für zwei Violinen und Continuo zurückgehen.
2. BWV 1039 ist nach dieser Urversion bearbeitet, und zwar von Bach selbst.
3. BWV 1027 ist aus BWV 1039 hervorgegangen, wobei sich Bach soweit möglich an die ihm bei der Transkription nicht zugängliche Urfassung anlehnte; hierbei ist

¹⁶ An dieser Stelle hatte Bach offensichtlich Eile, denn er schrieb auch im Baß der Gambenversion, sicherlich aus Versehen, in T. 17 die einfache Version von BWV 1039 ab, obwohl er an sämtlichen vorangehenden analogen Stellen (T. 2, 5 und 14) bei der Transkription den Baß durch eine Sechzehntelfigur belebt und in imitative Beziehung zu den Oberstimmen gesetzt hatte. (Er hatte dadurch auch, was Siegele a. a. O., S. 65 hervorhebt, den Wegfall des Quartklanges auf dem fünften Achtel des jeweiligen Taktes gewonnen; dieser Quartklang ließ sich bei Generalbaßspiel so behandeln, daß keine störende Leere entsteht, nicht ohne weiteres aber bei zusätzlicher Ausführung, wie sie in der Gambenversion aktuell geworden wäre.) Diese Figur stammt indessen wohl kaum aus der Urfassung, bei welcher der Baß ja Continuo-funktion hatte.

¹⁷ Siegele sieht hier (a. a. O., S. 67) den Baß der Flötenfassung jeweils als das Primäre an, da er ja diese zunächst für älter hält, und kommt dadurch — mit Hilfe einer Logik, deren Gültigkeit schon weiter oben in Zweifel gezogen wurde — etwa für T. 19—20 zu der eigentümlichen Feststellung, Bach habe hier für die Gambenversion geändert, „um einen Bruch der melodischen Linie zu vermeiden“. Diesen „Bruch“ hätte er also zunächst selbst geschaffen, um ihn später, bei der Umarbeitung, zu tilgen, und dies ist natürlich ganz unwahrscheinlich; wir müssen für beide Stellen annehmen, daß der Baß der Gambenversion der ursprüngliche, der der Flötenversion der veränderte ist, auch wenn wir nicht wissen, was die — melodisch schwächere — Formulierung der Flötenfassung veranlaßt hat.

er nicht immer konsequent verfahren. Im übrigen finden sich in dieser Fassung des Werkes zahlreiche kleinere Veränderungen gegenüber der Urversion wie auch gegenüber BWV 1039.

4. Die Orgelfassung wenigstens der beiden Außensätze enthält gelegentlich „korrektere“ Melodieversionen als BWV 1039 und 1027 und dürfte in irgendeiner Beziehung zur Urversion stehen. Die Frage ihrer Entstehung bedarf noch spezieller Untersuchung.

Zum Schluß müssen wir uns nochmals mit dem einschlägigen Kapitel der mehrfach zitierten Arbeit Ulrich Siegeles beschäftigen und speziell mit der Hypothese, die Siegale über die Vorgeschichte der beiden Sonaten aufstellt. Dies tut er erst ganz zum Schluß; vorher arbeitet er stets mit der traditionellen Annahme, daß BWV 1027 als Transkription aus BWV 1039 entstanden ist. Er vergleicht die Abweichungen der beiden Fassungen bis ins einzelne und macht dabei eine Reihe von interessanten und wertvollen Feststellungen über die Art, wie Bach mit kleinen Retuschen einen traditionellen Triosatz für zwei Diskantstimmen und Generalbaß in einen solchen für eine Stimme in Diskant-, eine in Tenor- und ein dritte in Baßlage (ohne Akkordauffüllung) verwandelt. An der von uns aufgezeigten Problematik der scheinbar wechselseitigen Abhängigkeit der beiden Fassungen geht er jedoch im wesentlichen vorbei. So berücksichtigt er nicht, daß gewisse, durch den begrenzten Umfang der Flöte bedingte melodische Umbildungen auch in der Gambenfassung vorkommen, was für uns ja ein sehr wesentliches Moment für die Mutmaßungen über Beziehungen und Entstehungsgeschichte des Werkpaares bildete. Dagegen erkennt er, daß gewisse Abweichungen zwischen beiden Fassungen eben auf diese Begrenzung der Flöte zurückzuführen sind, begehrt aber dabei, wie bereits dargelegt, den prinzipiellen methodischen Fehler, die „Umbrüche“ der Flötenfassung als primäre Formulierungen zu betrachten. Dadurch verbaut er sich den Weg zur Einsicht in die Art und Weise, in der die beiden Fassungen voneinander abhängig sind. Gleichwohl ist es von Interesse, Siegale in seinen Gedankengängen zu folgen. Am Ende des Kapitels sieht er sich nämlich trotz allem — gleich uns — genötigt, von der traditionellen Auffassung des Entstehungsganges der beiden Sonatenfassungen abzugehen und seinerseits eine beiden vorausgehende Urgestalt zu postulieren. Er glaubt jedoch, diese als Triosonate in B-dur mit zwei Blockflöten — gegenüber unserer Annahme von G-dur und Violinen — ansprechen zu können.

Rein spieltechnisch wäre dies ohne weiteres denkbar: dem von Bach geforderten Umfang der Querflöten $d'-d'''$ (der obere Grenztone nicht absolut feststehend) stände ein solcher für Blockflöten $f'-f'''$ gegenüber. Natürlich wären hier aber in den Diskantstimmen, obwohl es sich um eine Urfassung handeln würde, genau entsprechende „Umbrüche“ wie in der Querflötenfassung notwendig, und damit entfällt unseres Erachtens im voraus jede Wahrscheinlichkeit für Siegeles Hypothese. Sie ist auch sonst nicht sehr fest begründet. Siegale geht von dem „merkwürdigen Umstand“ aus, daß der Continuo in der Querflötenfassung dreimal den Ton C unterschreitet (zweimal mit *H*, einmal mit *A*), und nimmt „diese ungewöhnliche Unterschreitung des gebräuchlichen Tonumfangs als einen ersten Hinweis dafür, daß die Flötensonate ursprünglich eine kleine Terz höher, in B-dur gestanden haben könnte“ (a. a. O., S. 84). Indessen braucht diese Anwendung von tiefen

Tönen nicht mehr zu bedeuten, als daß Bach für die Ausführung des Continuos — außer durch das Cembalo, das er in seiner Kammermusik mitunter bis nach ,G führt — mit einer von folgenden Möglichkeiten gerechnet hat: 1. ohne Streichinstrument, 2. mit siebensaaitiger Gambe, die bis ,A reicht (Bach fordert sie u. a. in der Gambensonate D-dur), 3. mit Violoncell, das die wenigen nicht erreichbaren Töne transponiert. Der Ton ,H kommt auch in der Flöten-Continuosonate e-moll vor, und gerade diese dürfte kaum nach unten transponiert sein (höchster Ton der Flötenstimme g'''!). Der Continuo des Brandenburgischen Konzerts Nr. 6 (für „Violine e Cembalo“) geht in der Tiefe bis ,B. Was Siegele darüber hinaus anführt, um seine Annahme zu stützen (die er selbst „nicht für bewiesen“ hält; er glaubt lediglich, „sie zur Diskussion stellen zu sollen“, a. a. O., S. 86), ist nicht viel. Einmal ist in der Hauptquelle für BWV 1039, Mus. ms. Bach St 431 (Deutsche Staatsbibliothek Berlin), „im ersten Satz, Flöte II, T. 17 das fis“ im 6. Achtel zwar durch ein Auflösungszeichen, das fis“ im 8. Achtel aber durch ein *Be* aufgelöst“, was Siegele damit erklären will, daß die Flötenstimmen bei der Transposition von B-dur nach G-dur lediglich einen Wechsel des Schlüssels (vom französischen zum gewöhnlichen Violinschlüssel) und Veränderung der Akzidentien erforderten; hierbei konnte ein solches Versehen leicht eintreffen, „denn in B-dur waren die in Frage stehenden Töne nicht ein aufzulösendes fis“ sondern ein zu erniedrigendes a“ gewesen“ (a. a. O., S. 84). Aber auch hier können wir ihm nicht folgen, denn welcher Tonart die zitierte Akzidentiensetzung auch angehört, so läßt sie sich nur als Vermischung älterer und jüngerer Praktiken erklären, da hier in einem und demselben Takt Erniedrigungs- und Auflösungszeichen in der gleichen Bedeutung vorkommen; eine versehentliche Reminiszenz an B-dur können wir in ihr nicht finden. So bleibt nur die eventuelle Terzverschreibung eines einzigen Tones (II 103, letztes Achtel im Baß von BWV 1039 c, in 1027 A) als Argument für Siegeles Hypothese, und dies ist natürlich ungenügend. Er meint zwar, daß ein „Übelstand“ der Querflötenversion ebenfalls für die Hypothese einer Urform in B-dur mit Blockflöten spreche, nämlich daß „mehr als die Hälfte aller Töne . . . hier in der Oktave von d'—d“ (liegt), die auf Querflöten unbequem zu spielen ist“ (a. a. O., S. 85), was nicht für die entsprechende Lage f'—f“ der Blockflöte gilt; jedoch ist auch dieses Argument, so bestechend es klingt, nicht zwingend, da es in dieser Beziehung sehr große Unterschiede zwischen einzelnen Sätzen und Werken gibt. Man kann z. B. durch vergleichende Zählung der Töne bis zu bzw. oberhalb von d'“ konstatieren, daß im Mittelsatz der Flötensonate A-dur (BWV 1032) mehr als doppelt so viele Töne der tieferen Region angehören als der höheren, während es sich im Fragment des ersten Satzes genau umgekehrt verhält und das Finale ein leichtes Übergewicht (7:6) für die höhere Lage gegenüber der tieferen aufweist. In der Sonate e-moll (BWV 1034) herrscht in den drei ersten Sätzen die tiefere Lage vor, doch in variierendem Grad; das geringe Übergewicht der höheren Lage im Finale hindert nicht, daß bei der Sonate im ganzen die tiefere Lage über die höhere dominiert (25:22). Siegeles Vermutung einer Blockflöten-Urfassung in B-dur zeigt sich also auf der ganzen Linie als unbeweisbar.

Im letzten Abschnitt des einschlägigen Kapitels sucht Siegele klarzutun, daß beide Sonatenfassungen unabhängig voneinander aus der hypothetischen Urfas-

sung entstanden sein können; dies „würde verschiedene, sonst nicht eindeutig erklärbare Abweichungen zwischen beiden, vor allem in der Oktavlage des Basses, verständlich machen“ (a. a. O., S. 85). Gegen eine solche Unabhängigkeit spricht indessen nicht nur die gemeinsame Tonart beider Sonaten (wenn sich aus dieser Tatsache auch keine bestimmten Schlüsse ziehen lassen), sondern vor allem die von uns weiter oben (S. 130) angeführten auffallenden Übereinstimmungen in gewissen Einzelheiten beider Fassungen, aus denen die teilweise Abhängigkeit der Gamben- von der Flötenfassung hervorgeht. Siegele meint, daß die Querflötenfassung überhaupt nicht von Bach zu stammen brauche. Sie scheine zwar ganz in Bachs Nähe entstanden zu sein (was auch Schmitz¹⁸ annimmt; beide bestreiten dagegen Rusts Auffassung¹⁹, der Schreiber der Cembalostimme von BWV 1039 sei Bach selbst gewesen), doch verlange „die Bezifferung — nach Landhoffs Bemerkung (im Vorwort seiner Ausgabe der Triosonaten) — stellenweise ganz unbachisches Ausharmonisieren durchgehender Baßnoten“, und darum könne man sich also denken, daß die Querflötenfassung „zwei Schüler Bachs angefertigt haben mögen“ (a. a. O., S. 85 f.). Es scheint uns indessen gewagt, aus der Tatsache, daß die Bezifferung in der vorliegenden Gestalt kaum von Bach stammen kann, Schlüsse auf die Bearbeitung im übrigen zu ziehen; Bach kann sehr wohl die Übertragung der Querflötenfassung aus der Urversion (gleichgültig, wie diese aussah) selbst ausgeführt haben, doch ohne den Baß zu beziffern, was ja für seinen persönlichen Gebrauch völlig unnötig war. Das Autograph ist verloren. Was wir besitzen, sind Abschriften mit St 431 als der wichtigsten. Die Bezifferung in St 431 mag „unbachisch“ sein; aber sie weist vor allem eine Reihe von direkten Fehlern auf, die einem generalbaßbewanderten Musiker, auch wenn er weniger begnadet als Bach war, kaum unterlaufen sein können und sich nur so erklären lassen, daß die Bezifferung überhaupt nicht eigens für St 431 geschaffen worden, sondern nur dorthin abgeschrieben worden ist, und dies entweder in großer Eile oder von einem Generalbaßunkundigen (man vergleiche etwa im dritten Satz das \int zu Anfang von T. 7 oder den abschließenden [!] Septimenakkord, im vierten die dem Stimmenverlauf klar widersprechenden Nonenbezeichnungen zu Beginn von T. 117, 119 und 123, usw). Über die eigentliche Entstehung dieser Bezifferung wissen wir somit nichts; wir tun darum gut, sie aus der Debatte über die Urheberchaft von BWV 1039 ganz auszuschalten. Damit entfallen aber alle Ursachen, die Schaffung der Flötentrioversion einem anderen Musiker als Bach selbst zuzuschreiben. Daß sie von ihm selbst stammen dürfte, haben wir weiter oben mit positiven Argumenten zu zeigen versucht.

¹⁸ Kritischer Bericht zu NBA VI, 3, S. 48 f.

¹⁹ BGA IX, S. XV.