

Wer schrieb die Sonate g-Moll BWV 1020? Neue Überlegungen zu einer alten Streitfrage

Von Jürgen Samtleben (Hamburg)*

Die früher Johann Sebastian Bach zugeschriebene Sonate in g-Moll, überliefert in der Besetzung mit Violine und obligatem Cembalo, findet heute im einschlägigen Schrifttum keine eindeutige Zuordnung.¹ Hatte sie in der ersten Ausgabe des BWV von 1950 noch eine Nummer im Hauptteil erhalten, so wanderte sie in der zweiten Ausgabe von 1990 (BWV²) in den Anhang der Bach „fälschlich zugeschriebenen“ Stücke. Zeitweise wurde sie als Werk von Carl Philipp Emanuel Bach angesehen, doch wird diese Ansicht heute nur noch von wenigen Forschern vertreten.² Es ist also offen, wer als Komponist dieser Sonate anzusehen ist. Das hat ihrer Beliebtheit jedoch keinen Abbruch getan; davon zeugen zahlreiche Ausgaben und eine kaum überschaubare Zahl von Tonaufnahmen, auch in der Bearbeitung für verschiedene andere Instrumente. Während der Autor der Sonate ungewiß erscheint, herrscht doch heute weitgehend Einigkeit, daß es sich – trotz der Überlieferung als Violinsonate – in Wirklichkeit um eine Flötensonate handelt. Bereits Philipp Spitta hatte dies angenommen, weil die Stimmung der Sonate ganz dem Charakter der Flöte entspreche.³ Später hat Leo Balet zur Begründung angeführt, daß die Melodiestimme die G-Saite der Violine nicht nutzt und auch keine Doppelgriffe enthält.⁴ Zwingend ist dieses Argument nicht; so hat Jane Ambrose darauf aufmerksam gemacht, daß die meisten der gesicherten Violinwerke Bachs ohne Doppelgriffe auskommen und einige auch auf den Einsatz der G-Saite verzichten.⁵ Was aber entscheidend für diese Ansicht spricht, ist die enge Verbindung

* Der Aufsatz basiert auf meiner Studie *Eine Flötensonate von Johann Sebastian Bach – oder von wem sonst? Ein Beitrag zum Streit um den Autor der Sonate g-Moll BWV 1020*, Düren 2020 (im folgenden zitiert als: Samtleben, *Flötensonate*), enthält aber auch weiterführende Gedanken.

¹ Als „Sonate voller Rätsel“ bezeichnet sie P. Holtslag im CD-Booklet zu: *Bach a Cembalo obligato e Travers solo. Sonatas for flute & harpsichord BWV 1020, 1030–1033* (P. Holtslag/K. Haugsand), Heckenmünster 2016 (Aeolus), S. 11.

² Näheres dazu unten in Abschnitt V.

³ Spitta I, S. 729.

⁴ *Joh. Seb. Bach (1685–1750), Sonate G-Moll für obligates Cembalo und Flöte*, hrsg. von L. Balet, Hannover 1931 (Nagels Musik-Archiv. 77.), S. 2.

⁵ J. Ambrose, *The Bach Flute Sonatas: Recent Research and a Performer's Observations*, in: *Bach. Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 11/3 (1980), S. 32–45, hier S. 38.

mit der Flötensonate Es-Dur BWV 1031, die darauf hindeutet, daß beide Sonaten als „Werkpaar“ geschaffen wurden.

Für Wilhelm Rust, den Herausgeber der Werke in der BG, war nicht zweifelhaft, daß beide Sonaten von J. S. Bach stammen, und diese Meinung hat sich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts gehalten.⁶ Erst danach setzte sich dann die Ansicht durch, daß deren Stil nicht dem überkommenen Bach-Bild entspreche und einer späteren Generation zuzurechnen sei.⁷ Zwar haben sich gewichtige Stimmen dafür eingesetzt, daß jedenfalls die Es-Dur-Sonate aus der Feder J. S. Bachs stamme, ohne aber diese Ansicht auf die g-Moll-Sonate zu übertragen.⁸ Dies spiegelt sich auch in der NBA, deren 2006 erschienener Band VI/5 zwar die Es-Dur-Sonate, nicht aber die g-Moll-Sonate enthält.⁹ Nur wenige Autoren haben sich dagegen in dieser Zeit dezidiert dafür ausgesprochen, auch die g-Moll-Sonate als Werk von J. S. Bach anzuerkennen. Diese Aussagen sind freilich nur auf das musikalische Gefühl gestützt und enthalten keine nähere Begründung.¹⁰ Daß tatsächlich gute Gründe für diese Ansicht sprechen, soll im folgenden näher dargelegt werden. Eine eingehende Prüfung und Neubewertung der Quellen ist dafür unumgänglich. Insbesondere wird es aber darum gehen, die stilistischen Argumente zu überprüfen, die gegen die Autorschaft J. S. Bachs angeführt werden.

I.

Die Sonate liegt in drei Abschriften vor; ein Originalmanuskript ist nicht erhalten.¹¹ Das wohl älteste und insgesamt verlässlichste Manuskript stammt aus dem Nachlaß von Johannes Brahms und wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Signatur XI 36271 (NBA VI/5, S. 87: Quelle B) verwahrt.¹² Als Komponist ist auf der Titelseite und auf der Violin-Stimme „C. P. E. Bach“ angegeben. Als Schreiber konnte der Hamburger Tenorist Johann Heinrich Michel ermittelt werden, der viele Jahre als Kopist

⁶ BG 9 (1860), S. XIII–XXVI, hier S. XXV.

⁷ Siehe bei Samtleben, *Flötensonate* S. 23–32.

⁸ Nähere Nachweise ebd. S. 1, Fußnote 6.

⁹ Zur Begründung siehe NBA VI/5 Krit. Bericht (K. Hofmann, 2006), S. 87 f.

¹⁰ Ambrose (wie Fußnote 5); H. Vogt, *Johann Sebastian Bachs Kammermusik*, Stuttgart 1982, S. 27.

¹¹ Außer Betracht bleibt hier das „Naumburger Manuskript“, erwähnt von Gustav Scheck im Hüllentext zu seiner Aufnahme für die Archiv Produktion der Deutschen Grammophon (13 039 AP, 1957). Dabei handelt es sich um einen bloßen Irrtum.

¹² Siehe die Quellenbeschreibung bei C. Blanken, *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog*, Hildesheim 2011, Bd. 1 (LBB 10), S. 320 f.

für C. P. E. Bach tätig war.¹³ Dessen Autorschaft wurde daher aufgrund dieser Umstände lange als gesichert angesehen.¹⁴ Demgegenüber haben Ulrich Leisinger und Peter Wollny darauf hingewiesen, daß die Sonate weder in C. P. E. Bachs Nachlaß-Verzeichnis noch im Katalog der Bachschen Auktion von 1789 verzeichnet ist und daß auch das Manuskript keinerlei Korrekturen oder Eintragungen von seiner Hand enthält, die darauf hindeuten, daß es sich in seinem Besitz befunden hätte. Sie gehen vielmehr davon aus, daß es sich bei diesem Manuskript um eine unautorisierte Kopie handelt, da Michel auch für andere Auftraggeber als Kopist gearbeitet hat.¹⁵ Nach allem kann dieses Manuskript nicht als Beleg für die Autorschaft von C. P. E. Bach dienen.

Die zweite Quelle stammt aus der Sammlung von Johann Gottfried Schicht (1753–1823, Thomaskantor seit 1810), einem Enkelschüler von J. S. Bach, und wird in der Berliner Staatsbibliothek unter der Signatur *P 1059* verwahrt (NBA VI/5, S. 87: Quelle A).¹⁶ Sie trägt auf dem Umschlag die Zuschreibung „Del Sign. Bach“, die auch im Notenteil wiederholt wird. Dieses Manuskript, dem gegenüber der Wiener Quelle einige Takte fehlen und das auch sonst einige offenkundige Fehler enthält, hat als Vorlage sowohl für die BG als auch für die erste Einzelausgabe von Balet gedient.¹⁷ Wie *P 1059* in den Besitz von Schicht gelangt sein mag, ist ungeklärt. Nach Yoshitake Kobayashi hat Schicht einen großen Teil seiner Musikalien von Breitkopf bezogen.¹⁸ Es ist also denkbar, daß es sich dabei um dieselbe Handschrift handelt, die im Breitkopf-Katalog von 1763 als „Sonata del Sigr. C. P. E. Bach“ angezeigt ist.¹⁹ Diese Anzeige könnte sich leicht dadurch erklären, daß der Verlag das nur mit dem Namen Bach bezeichnete Manuskript C. P. E. Bach zuordnete, der zu dieser Zeit viel bekannter war als sein Vater (und eher einen Verkaufserfolg versprach). Ebenso ist es aber auch möglich, daß Schicht das Manuskript in den Beständen der Thomasschule aufgefunden hat, wo es abschriftlich tradiert worden war. Es ist wohl anzunehmen, daß Schicht, der sich damals besonders für das Schaffen seines großen Vorgängers einsetzte, dieses Manuskript als ein Werk von J. S. Bach angesehen und bewahrt hat.

¹³ Vgl. TBB 1, S. 24.

¹⁴ Y. Kobayashi, *Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen*, BJ 1978, S. 43–60, hier S. 52.

¹⁵ U. Leisinger und P. Wollny, „*Altes Zeug von mir*“, *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–204, hier S. 195.

¹⁶ Siehe TBB 2/3, S. 59.

¹⁷ Balet (wie Fußnote 4). Bereits Rust hatte in der BG einige Ergänzungen vorgenommen, die Balet in seiner Ausgabe übernimmt.

¹⁸ Kobayashi (wie Fußnote 14), S. 53.

¹⁹ Siehe *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, hrsg. von B. S. Brook, New York 2003, Sp. 126.

Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang das dritte Manuskript, das von dem Wiener Kopisten Anton Werner um die Mitte des 19. Jahrhunderts angefertigt wurde und unter der Signatur *P 471* ebenfalls in der Berliner Staatsbibliothek verwahrt wird (NBA VI/5, S. 87: Quelle C).²⁰ Dieses Manuskript, das von dem Wiener Konservatoriums-Professor Josef Fischhof und später mit dessen Sammlung von der Preußischen Staatsbibliothek erworben wurde, trägt die Aufschrift „comp: da G.[iovanni] Seb. Bach“. Es wird jedoch allgemein als bloße Abschrift von Quelle A angesehen, weil ebenso wie dort bestimmte Takte fehlen und auch sonst vielfach Übereinstimmung besteht; der Hinweis auf J. S. Bach wird deshalb als willkürliche Hinzufügung des Kopisten betrachtet.²¹ Eine genauere Betrachtung der beiden Manuskripte zeigt allerdings signifikante Unterschiede. So enthält Quelle A in der Cembalo-Stimme verschiedene Fehler, die sich nicht in C finden.²² Zahlreiche Fehler sind in A mit Tinte oder Bleistift korrigiert. Während die mit Tinte korrigierten Stellen in Quelle C korrekt sind, zeigt sie bei den Bleistiftkorrekturen regelmäßig die unkorrigierte Version. Nur die in A mit Bleistift korrigierte Stelle im dritten Satz (Takt 6, 1. Zählzeit: 16tel- statt Achtelpause in der Violine) ist in C richtig wiedergegeben. Im ersten Satz (Takt 21) enthalten beide Manuskripte die gleiche Korrektur (letztes Sechzehntel im Cembalodiskant *g'* statt *a'*), was bei einer reinen Abschrift unverständlich wäre. Ferner sind die in Quelle A mit Wiederholungszeichen versehenen Takte (1. Satz, Takt 118 f. und 121 f., 3. Satz, Takt 12 f.) in Quelle C ausgeschrieben, dafür fehlt in diesem Manuskript im letzten Takt des 3. Satzes im Baß die punktierte Viertelnote – ebenso wie in Quelle B. Schließlich ist auffällig, daß Quelle C zu Beginn des zweiten Satzes im Baß nicht wie Quelle A punktierte Viertelpausen, sondern Viertel- mit Achtelpausen enthält. Dies alles deutet darauf hin, daß die Quellen A und C auf eine gemeinsame, heute verschollene Vorlage zurückgehen, die mit Abweichungen auf unterschiedlichen Wegen überliefert wurde. Es ist somit durchaus denkbar, daß schon diese Vorlage den Namen J. S. Bachs trug, der dann in A als selbstverständlich weggelassen wurde.

²⁰ Siehe TBB 2/3, S. 33; weitere Angaben bei Blanken (wie Fußnote 12), S. 753 und 863.

²¹ So zuerst A. Dürr im Vorwort seiner Ausgabe: *J. S. Bach. Sonate C-Dur für Flöte und Basso Continuo, Sonaten Es-Dur, g-Moll für Flöte und obligates Cembalo*, Kassel 1975, S. 2, und ihm folgend das weitere Schrifttum.

²² 1. Satz, Takt 110, 2. Zählzeit, 1. H. (*A* statt *G*); 2. Satz, Takt 37, 3. Zählzeit, r. H. (*c''* statt *b'*); 3. Satz, Takt 8, 1. Zählzeit, r. H. (drei 16tel statt zwei 16tel und Achtel).

II.

Schon 1860 hatte Wilhelm Rust, der die g-Moll-Sonate als Werk von J. S. Bach ansah, dies mit der Verwandtschaft zu der von ihm ebenfalls als echt angesehenen Sonate in Es-Dur BWV 1031 begründet, „mit welcher diese in allem Technischen die grösste Verwandtschaft zeigt.“²³ Ebenso hielt später Philipp Spitta dafür, daß BWV 1020 „mit der Es dur-Sonate zu gleicher Zeit verfaßt wurde“: „so durchaus bis ins Einzelste übereinstimmend ist auch die Factur“.²⁴ Auch von den Autoren, die J. S. Bach nicht für den Verfasser dieser Sonaten halten, wird überwiegend die enge Verwandtschaft der beiden Sonaten betont, die durchaus als „Werkpaar“ verstanden werden.²⁵ Bereits die Wahl der Tonarten spricht dafür, daß beide Sonaten aufeinander bezogen sind. So steht der Mittelsatz der Es-Dur-Sonate in g-Moll (statt in c-Moll), der Mittelsatz der g-Moll-Sonate in Es-Dur (statt in B-Dur). In beiden Sonaten wird der erste Satz „auf Concertenart“²⁶ mit einem Cembalo-Solo als Ritornell eröffnet, und zwar mit einer durchgehenden Sechzehntelpassage, die auftaktig mit dem zweiten Sechzehntel beginnt und in einer kraftvollen Kadenz endet, an die sich eine brillante Passage anschließt. Für den weiteren Verlauf des ersten Satzes der Es-Dur-Sonate liegen zwei Analysen vor, die sich nur graduell unterscheiden. Während Jeanne Swack den Satz grob in drei vom Cembalo getragene Ritornelle und die dazwischen der Flöte zugewiesenen und vom Cembalo unterbrochenen Solo-Episoden gliedert,²⁷ wertet Siegbert Rampe auch solche Passagen, die nur den Anfang des Themas aufgreifen, als Ritornelle und kommt deshalb auf acht Ritornelle mit sieben Solo-Episoden.²⁸ Welchem dieser Modelle man den Vorzug geben will, sei hier dahingestellt – für beide läßt sich die entsprechende Gliederung auch im ersten Satz der g-Moll-Sonate nachweisen. Umgekehrt hat Dominik Sackmann eine harmonische Analyse des ersten Satzes der g-Moll-Sonate vorgelegt,²⁹ die sich ebenso auf den ersten Satz der Es-Dur-Sonate übertragen läßt.

²³ BG 9, S. XXV.

²⁴ Spitta I, S. 729.

²⁵ Vgl. Leisinger/Wollny (wie Fußnote 15), S. 194.

²⁶ Siehe dazu J. Swack, *On the Origins of the „Sonate auf Concertenart“*, in: JAMS 46 (1993), S. 369–414.

²⁷ J. Swack, *Quantz and the Sonata in Eb major for flute and cembalo BWV 1031*, in: *Early Music* 23 (1995), S. 31–53, hier S. 33.

²⁸ Siehe *Bachs Orchester- und Kammermusik*, Teilbd. 2, hrsg. von S. Rampe und D. Sackmann, Laaber 2013 (Das Bach-Handbuch. 5/2.), S. 153 f.

²⁹ D. Sackmann und S. Rampe, *Bach, Berlin, Quantz und die Flötensonate Es-Dur BWV 1031*, BJ 1997, S. 51–84, hier S. 76.

Als erster hat dagegen Werner Danckert bereits 1934 die Verwandtschaft der Sonaten BWV 1020 und 1031 bestritten und nur die letztere als Werk von J. S. Bach anerkannt. Er begründete dies mit der „statischen Paraphrasierung“ als Grundprinzip der Es-Dur-Sonate im Gegensatz zur „transzendentalen, stets vorgreifenden, gestisch betonten Gestaltungsweise des g-moll-Werks“.³⁰ Dies versuchte er bereits in der Cembaloeinleitung der ersten Sätze mit deren vermeintlich unterschiedlicher Phrasierung zu belegen, die er jedoch falsch interpretierte.³¹ Als Hauptargument diene ihm die unterschiedliche Gestalt des Flötenthemas in diesem Satz: Während es in der Es-Dur-Sonate mit dem betonten ersten Viertel beginnt („Mit festem Griff setzt es auf dem Schwerpunkt ein“), geht ihm in der g-Moll-Sonate (BWV 1020) eine Achtelpause voraus und wird daher von Danckert gestisch gedeutet („Das Flötenthema gibt sich völlig sentimentalisch, als bloße Gebärde“).³² Eine genaue Betrachtung zeigt aber gerade die enge Verbindung dieser beiden Themen, die durch mehrere gleiche Intervallfolgen kunstvoll miteinander verknüpft sind (Beispiel 1). Dies wird allerdings durch die gegensätzliche Faktur (Dur-Moll, gerader-ungerader Takt, Volltakt-Auftakt) und die unterschiedliche rhythmische Gestaltung völlig verschleiert. Insgesamt lassen sich vier Abschnitte a–d unterscheiden, von denen a, b und d jeweils die gleiche Intervallfolge enthalten, während c die Intervallfolge umkehrt. Diese Übereinstimmung ist so frappant, daß sie nicht durch Zufall zu erklären ist. Hier war ein überlegener Geist am Werk, der an derartigen verborgenen Verbindungen seine Freude hatte. Diese Verknüpfung der Themen belegt nicht nur die einheitliche Konzeption beider Sonaten, sondern läßt auch einen Autor wie J. S. Bach vermuten. Die unmittelbare thematische Beziehung zwischen den Sätzen zeigt eine weitere Passage: Bald nach dem Einsatz der Flöte kommt es in der g-Moll-Sonate (Takt 25–31) zu einem Oktavsprung in der Flöte, der von einer Dreiklangsfigur im Cembalo umspielt wird, wobei dieses Spiel anschließend mit vertauschten Stimmen wiederholt wird. Das gleiche Muster finden wir ebenso im ersten Satz der Es-Dur-Sonate in verkürzten Notenwerten (Takt 18–20). Nach Sackmann lassen diese Takte der Es-Dur-Sonate in ihrer raffinierten Anlage ebenfalls auf einen Komponisten wie J. S. Bach schließen³³ – was dann auch für die g-Moll-Sonate gelten muß. Auch die Mittelsätze in ihrem wiegenden 6/8- bzw. 9/8-Rhythmus entsprechen einander. Daß das Thema des Adagios der g-Moll-Sonate eine Parallele im langsamen Satz von J. S. Bachs Doppelkonzerts für zwei Violinen findet,

³⁰ W. Danckert, *Beiträge zur Bach-Kritik I*, Kassel 1934 (Jenaer Studien zur Musikwissenschaft. 1.), S. 39.

³¹ Näher dazu Samtleben, *Flötensonate* S. 52–54.

³² Danckert (wie Fußnote 30), S. 36.

³³ Sackmann/Rampe (wie Fußnote 29), S. 79.

hat bereits Spitta hervorgehoben.³⁴ Diese Ähnlichkeit wird besonders augenfällig, wenn man dafür Bachs Bearbeitung des Doppelkonzerts als Konzert für zwei Cembali BWV 1062 zugrunde legt (dessen Largo in der gleichen Tonart Es-Dur steht wie das Adagio der g-Moll-Sonate): Der langgezogene Melodieton steigt stufenweise abwärts, die Fortführung der Phrase endet in der Terz der Dominante und zugleich setzt die Melodiestimme im Quintabstand neu mit dem Thema ein (Beispiel 2). Dagegen meinte Danckert, daß „die Grundhaltungen der beiden Sätze außerordentlich verschieden sind, und zwar in zeitstilistischer wie in personalstilistischer Hinsicht“. Während das Largo des Doppelkonzerts auf einem festgefühten Generalbaß-Fundament beruhe, schwebte die Oberstimme des Adagios „fast gerüstlos“ auf einem nur angedeuteten Orgelpunkt, „von arpeggierenden Mittelstimmen leicht grundiert.“³⁵ Tatsächlich ist jedoch die Cembalo-Stimme akkordisch geprägt; dabei wird der Orgelpunkt durch die punktierten Viertel auf dem schweren Taktteil mehr als angedeutet und vom Hörer latent wahrgenommen. Es gibt genügend Beispiele, in denen J. S. Bach den Orgelpunkt in dieser Weise skizziert hat.³⁶ Auch im *Siciliano* der Es-Dur-Sonate erscheint der Grundton nur auf der ersten und vierten Zählzeit. Im übrigen bemängelte Danckert, daß die Flötenstimme in BWV 1020 sich nach ihrem Eingangston „mit einem kurzen, unverbindlichen Abstieg bis zur Terz“ begnügt und keine lineare Fortsetzung findet,³⁷ wobei er übersah, daß die Linie im Cembalo fortgesetzt wird (in Beispiel 2 entsprechend in Takt 4 markiert).

Schließlich sind auch die Schlußsätze der g-Moll- und Es-Dur-Sonate ähnlich angelegt, was sich schon in ihrer Zweiteilung mit jeweiliger Wiederholung manifestiert. In beiden beginnt das Cembalo mit einer Sechzehntelpassage, in die die Flöte auftaktig mit einer parallelen Figur einfällt. Dagegen weist Sackmann, der wie Danckert nur die Es-Dur-Sonate als Werk J. S. Bachs anerkennen will, auf einen vermeintlichen Unterschied zwischen den beiden Schlußsätzen hin und hält den der g-Moll-Sonate für spannungsarm: „Synkopische oder hemiolische Bildungen wie im Finale des Es-Dur-Werkes sucht man hier vergebens.“³⁸ Dieses Verdikt ist unverständlich, denn tatsächlich fallen im letzten Satz der g-Moll-Sonate Flöte und Cembalo bereits in Takt 2

³⁴ Spitta I, S. 729 (Fußnote 66).

³⁵ Danckert (wie Fußnote 30), S. 40. Umgekehrt meint Sackmann (wie Fußnote 29), die Flöte habe überhaupt kein eigenes Thema, sondern nur Haltetöne, und im Cembalo werde das Thema noch durch eine weitere Stimme ergänzt.

³⁶ Vgl. etwa das Präludium Cis-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier II, ferner den Beginn des Präludiums in a-Moll (Takt 1–3) aus dem Wohltemperierten Klavier I, wo die Sechzehntel und Achtel im Baß als „grundierende Mittelstimme“ interpretiert werden können.

³⁷ Danckert (wie Fußnote 30), S. 40 f.

³⁸ Sackmann (wie Fußnote 29).

und 4 gemeinsam mit einer Synkope ein. Insgesamt ist der Anteil der Synkopen in beiden Sätzen etwa gleichmäßig verteilt. Hemiolische Bildungen sucht man allerdings im dritten Satz der g-Moll-Sonate vergebens, denn solche sind in einem geraden Zeitmaß ausgeschlossen. Bei der Es-Dur-Sonate steht der erste Satz im geraden Takt, der letzte im ungeraden Takt, bei der g-Moll-Sonate ist es umgekehrt. Daher lassen sich hemiolische Bildungen in der g-Moll-Sonate nur im ersten, in der Es-Dur-Sonate nur im letzten Satz finden.³⁹ Daß sich der dritte Satz der g-Moll-Sonate auch durch die „unbefriedigend hohe Lage der Cembalostimme“ von der Es-Dur-Sonate unterscheidet, wie Sackmann meint, erweist sich ebenfalls bei näherer Betrachtung als unbegründet.

Insgesamt ergibt sich aus dieser Untersuchung das Bild, daß die Sonaten in Es-Dur und g-Moll in ihrer musikalischen Struktur parallel aufgebaut und als gleichwertige Zwillingswerke anzusehen sind. Wenn man die Es-Dur-Sonate J. S. Bach zuschreiben will, so muß dies daher ebenfalls für die g-Moll-Sonate gelten. Gewichtige Meinungen im Schrifttum gehen allerdings dahin, daß beide Sonaten nicht dem Schaffen J. S. Bachs zuzurechnen sind. Die dafür maßgebenden Argumente sind stilistischer Natur und sollen im folgenden näher überprüft werden. Dabei wird sich erweisen, daß keines dieser Argumente stichhaltig ist.⁴⁰

III.

Die Gründe, die gegen J. S. Bach als Autor geltend gemacht werden, gehen in ihrer allgemeinen Tendenz dahin, daß die Sonate nicht dem überkommenen Bach-Bild, sondern vielmehr dem galanten Stil der Nachfolgeneration entspreche. Die Frage, inwieweit Bach selbst vom galanten Stil beeinflusst war, soll hier nicht vertieft werden.⁴¹ Dagegen soll anhand des konkreten musikalischen Befundes geprüft werden, inwieweit die Elemente, die für den Ausschluß der g-Moll-Sonate aus dem Schaffen Bachs vorgebracht werden, sich auch in anderen Werken Bachs nachweisen lassen. Damit scheidet solche Äußerungen aus der Betrachtung aus, die sich nur allgemein auf den musi-

³⁹ Vgl. die Beispiele bei Samtleben, *Flötensonate*, S. 69.

⁴⁰ Die Widerlegung der gegen die Echtheit vorgebrachten Argumente wird als eines von drei Verfahren der stilistischen Echtheitskritik ausdrücklich hervorgehoben von K. Hofmann, *Bach oder nicht Bach? Die Neue Bach-Ausgabe und das Echtheitsproblem*, in: *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988*, hrsg. von H. Bennwitz, Stuttgart 1991 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1991, Nr. 11), S. 9–48, hier S. 41.

⁴¹ Näheres dazu Samtleben, *Flötensonate*, S. 48–51.

kalischen Eindruck stützen. So ist etwa die Aussage, die Sonate gehöre dem galanten Stil an, weil die Melodik „galant-sentimentalisch“ sei,⁴² ohne eigenen Erklärungswert und eine schlichte *petitio principii*. Auch entspricht die subtile Themenverknüpfung zwischen den Sonaten (Beispiel 1) wohl kaum der einfachen und gefälligen Themenwahl des galanten Stils. Im übrigen ist auch hier zu beobachten, wie Echtheitszweifel und Unechtheitsurteile in der Bach-Forschung ungeprüft tradiert werden – „unreflektiert abgeschrieben und immer wieder paraphrasiert und variiert, ohne daß ein substantielles Argument, geschweige denn eine eigene Analyse des Sachverhalts dahinter steckte.“⁴³

Als Hauptargumente, die in der Diskussion seit den 1970er Jahren immer wiederkehren, lassen sich drei Elemente festhalten: „ständige Klopfbässe“, akkordische Melodik und kleingliedrige Phrasenbildung.⁴⁴ Vor einer unkritischen Verwendung dieser Kriterien hat allerdings schon Klaus Hofmann auf dem Mainzer Kolloquium über Echtheitsfragen 1988 gewarnt. Besäßen wir, so Hofmann, von der Triosonate des Musikalischen Opfers nur den Notentext, aber keine Informationen über deren Schöpfer oder den Anlaß der Entstehung, so würde nach seiner Vermutung das Urteil über die Autorschaft Bachs negativ ausfallen mit eben der Begründung: „Der Stil ist eher der einer jüngeren Generation, ist bereits deutlich monodisch-homophon geprägt; ganz untypisch für Bach sind die Klopfbässe im ersten wie auch die kleingliedrige, ungewöhnlich stark von Seufzermotivik beherrschte Erfindung im dritten Satze“.⁴⁵


Es ist erstaunlich, daß Klopfbässe überhaupt als untypisch für J. S. Bach angesehen werden. Dieser Terminus wird in keinem der gängigen Musiklexika näher erläutert; das allgemeine Verständnis geht aber wohl dahin, daß damit über eine längere Zeitdauer repetierende Achtelnoten im Baß gemeint sind. Solche Passagen finden sich in zahlreichen Werken von J. S. Bach, etwa in den Brandenburgischen Konzerten (man denke nur an den ersten Satz des Sechsten Konzerts, dessen Baßstimme fast ausschließlich aus Klopfbässen besteht). Die monumentalen Eingangssätze der Matthäus-Passion und der Johannes-Passion ruhen ebenfalls weithin auf dem festen Fundament eines

⁴² So Dürr (wie Fußnote 21), S. 3.

⁴³ K. Hofmann, *Zur Echtheitskritik in der Bach-Forschung. Versuch einer Bestandsaufnahme*, in: *Bach oder nicht Bach*, Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposium 2004, hrsg. von R. Emans und M. Geck, Dortmund 2009 (Dortmunder Bach-Forschungen. 6.), S. 71–89, hier S. 83.

⁴⁴ So zuerst Dürr (wie Fußnote 21), S. 3; ähnlich A. M. Gurgel im Nachwort ihrer Ausgabe von BWV 1020 (Leipzig 1981) und B. Kuijken im Nachwort seiner Breitkopf-Ausgabe (Wiesbaden 2003), S. 19–22, hier S. 20; siehe auch die Autoren unten Fußnote 50, 52, 56.

⁴⁵ Hofmann (wie Fußnote 40), S. 20.

durchgehenden Klopfbasses; ferner sei auf die eindringliche Wirkung der Klopfbässe in den Arien „Erbarme dich, mein Gott“ aus der aus der Matthäus-Passion (Satz 39) sowie auf die Arien „Betrachte, mein Seel“ (Satz 19) und „Zerfließe, mein Herz“ (Satz 35) aus der Johannes-Passion hingewiesen. Aus der Kammermusik sei hier als ein Beispiel die Gambensonate in g-Moll BWV 1029 genannt, in deren dritten Satz die linke Hand des Cembalo über längere Passagen in Achteln auf *B* (Takt 19–22) beziehungsweise *F* (Takt 23–27) verharrt. Weitere Klopfbässe finden wir in den Orgelsonaten, den Kantaten und anderen Werken.⁴⁶ Es kann also keine Rede davon sein, daß diese musikalische Figur in Bachs Schaffen fremd ist. Allerdings kommen gerade in der hier besprochenen g-Moll-Sonate solche Klopfbässe kaum vor. Längere Passagen mit repetierenden Achtelnoten im Baß enthält allein der dritte Satz; diese Repetitionen gehen aber regelmäßig nicht über einen Takt hinaus.⁴⁷ Wenn also auf die „ständigen Klopfbässe“ in dieser Sonate verwiesen wird,⁴⁸ so müssen damit andere Figuren gemeint sein, etwa der 3/8-Auftakt-rhythmus  oder Passagen, in denen der Baß stufenweise in Achtelgruppen auf- oder absteigt. Diese Figuren sind aber im Werk J. S. Bachs so verbreitet, daß sie seiner eigenen Tonsprache zugerechnet werden müssen.⁴⁹ Die Zugehörigkeit zum galanten Stil kann damit nicht begründet werden.

Das Gleiche gilt für die akkordische oder dreiklangsbetonte Melodik, die angeblich für den galanten Charakter der g-Moll-Sonate sprechen soll. Dazu schreibt Hans Eppstein, dessen Untersuchung von 1966 die Diskussion wohl am stärksten beeinflusst hat: „Nicht nur die Melodik, sondern auch das polyphone Stimmgefüge ist oft in einer Weise akkordisch angelegt, wie dies bei Bach sonst nirgendwo in ähnlichem Ausmaß vorkommt.“⁵⁰ Diese Feststellung ist unrichtig. Man vergleiche dazu nur den ersten Satz der Violinsonate in G-Dur BWV 1019, in dessen ersten sechs Takten Violine und Cembalo nicht nur das polyphone Gegeneinander in unterschiedlicher Form auf die Dreiklangfigur stützen, sondern auch im weiteren Verlauf des Satzes die jubelnde Dreiklangseligkeit geradezu auskosten. Ähnliche Beispiele lassen sich vielfach in der übrigen Kammermusik, in den Orgelsonaten und im Wohltemperierten Klavier nachweisen.⁵¹ Ebenso ist die Thematik der Orchesterwerke (etwa der Brandenburgischen Konzerte) häufig durch Drei-

⁴⁶ Siehe die Nachweise bei Samtleben, *Flötensonate*, S. 98.

⁴⁷ Siehe die Takte 52, 64, 66, 99, 117 und 119; die einzige Ausnahme findet sich in Takt 13 f.

⁴⁸ Dürr (wie Fußnote 21), S. 3.

⁴⁹ Näheres dazu mit Beispielen bei Samtleben, *Flötensonate* S. 58 und 99–102.

⁵⁰ H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966 (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsaliensia Nova Series. 2.), S. 179.

⁵¹ Siehe Samtleben, *Flötensonate*, S. 84.

klangfigurationen geprägt. In diesen Zusammenhang gehört auch das oft verwendete Argument, demnach die in der g-Moll-Sonate anzutreffenden Terz- oder Sextparallelen gegen J. S. Bach als Autor sprächen.⁵² Es genügt ein Blick auf den zweiten Satz der Flötensonate in A-Dur BWV 1032, um dieses Argument zu widerlegen. Weitere Beispiele lassen sich in Bachs Werk leicht finden.⁵³ Ob diese Parallelen auf den Einfluß des galanten Stils zurückzuführen sind oder zu Bachs eigener Tonsprache gehören, ist im vorliegenden Zusammenhang unerheblich. Eppstein selbst hat in seiner Untersuchung auf die Terz- und Sextparallelen in der Violinsonate h-Moll (BWV 1014) hingewiesen.⁵⁴ Im Kantatenwerk Bachs schreibt Alfred Dürr noch 2010 den Terzparallelen ausdrücklich einen „innigen Charakter“ zu und spricht sogar von „vielfacher Terzen- und Sextenseligkeit“.⁵⁵ Mit diesem Argument kann also die Autorschaft J. S. Bachs an der g-Moll-Sonate nicht ausgeschlossen werden.

Für die Zugehörigkeit der Sonate zum galanten Stil wird ferner die kleingliedrige oder kurzzügige Phrasenbildung angeführt.⁵⁶ Allgemein hat Carl Dahlhaus 1985 „die Neigung zu kurzen, faßlichen und außerdem häufig repetierten Phrasen“ als Merkmal des galanten Stils hervorgehoben.⁵⁷ Dem hatte schon Friedrich Blume 1951 die „langlinige Ornamentalität“ der obligaten Instrumentalstimmen bei Bach gegenübergestellt.⁵⁸ Angesprochen ist damit der barocke Fortspinnungstypus, der freilich nicht in allen Werken J. S. Bachs gleichermaßen ausgeprägt ist.⁵⁹ Was nun die g-Moll-Sonate betrifft, so beginnt sie in ihrem ersten Satz mit einem langen Ritornell über 13 Takte, in denen sich die rechte Hand „langlinig“ und ornamental entfaltet. Die kurze Unterbrechung nach dem Flöteneinsatz ist dem Wechsel von Episode und

⁵² Eppstein (wie Fußnote 50); Sackmann (wie Fußnote 29); Kuijken (wie Fußnote 44).

⁵³ Siehe etwa in der h-Moll-Messe die Sätze „Christe eleison“, „Domine Deus“ und „Quoniam tu solus sanctus“; im Wohltemperierten Klavier I die Präludien 12, 15 und 18; weitere Nachweise bei Samtleben, *Flötensonate*, S. 104, Fußnote 194.

⁵⁴ Eppstein (wie Fußnote 50), S. 142. Auch Sackmann (wie Fußnote 29), S. 79 hebt die „sexten- und terzenhaltigen Verflechtungen“ in der von ihm für echt gehaltenen Es-Dur-Sonate besonders hervor.

⁵⁵ Dürr KT, S. 220 (zu BWV 154), S. 528 (zu BWV 94), S. 571 (zu BWV 77), S. 610 (zu BWV 95), S. 756 (zu BWV 167); siehe auch S. 574 (zu BWV 33).

⁵⁶ Danckert (wie Fußnote 30), S. 36f.; Eppstein (wie Fußnote 50), S. 179, ferner die Autoren oben Fußnote 44.

⁵⁷ *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von C. Dahlhaus, Laaber 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. 5.), S. 30.

⁵⁸ MGG, Bd. 1 (1951), Sp. 1013 (F. Blume).

⁵⁹ Vgl. etwa zur „Kleingliedrigkeit“ der frühen Kantaten Bachs Dürr KT, S. 27f.; allgemein sieht J.-C. Zehnder darin ein Stilmerkmal des jungen J. S. Bach; siehe Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs: Stil – Chronologie – Satztechnik*, Basel 2009 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta. 1.), S. 399f.

Ritornell geschuldet. Anschließend übernimmt dann die Flötenstimme in weiteren sieben Takten die Führung wiederum mit einer weitausschwingenden Linie. Im weiteren Verlauf des Satzes wechseln weitschwingende Passagen mit kurzzeitigen Unterbrechungen, die andere Werke J. S. Bachs (wie die Orgelsonaten) aber ebenso aufweisen.⁶⁰ Auch die durchgehende Gliederung dieser Passagen in Abschnitte von jeweils geraden Takten spricht nicht gegen seine Autorschaft. Man denke nur an das f-Moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier II, das Alfred Dürr unter anderem wegen seiner „klaren Gliederung in Abschnitte von 2, 4 und 8 Takten [...] in unmittelbare Nähe des Galanten Stils der Söhnegeneration“ ansiedelt⁶¹ – es ist aber unzweifelhaft von J. S. Bach. Weitere Beispiele lassen sich unschwer in anderen Kompositionen Bachs finden.⁶² Das Argument der kurzen Phrasenbildung kann daher ebenfalls nicht dazu dienen, die g-Moll-Sonate aus seinem Werk auszuschließen.

IV.

In der Diskussion um die Echtheit der Sonate haben einige Autoren weitere Argumente für ihre Ansicht vorgebracht, J. S. Bach komme als Autor des Werks nicht in Betracht. Der Ausschluß der Sonate aus der NBA stützt sich vor allem auf die bereits genannten Untersuchungen von Werner Danckert, Friedrich Blume und Hans Eppstein. Beim Studium dieser Untersuchungen kann man sich allerdings des Eindrucks nicht erwehren, daß diese Autoren von der vorgefaßten Meinung ausgingen, daß die g-Moll-Sonate nicht von J. S. Bach stammen könne, und nachträglich dafür die Argumente zusammengesucht haben. Das zeigt sich in den genannten Untersuchungen vor allem daran, daß sie sich allein auf die g-Moll-Sonate konzentrieren, ohne überhaupt den naheliegenden Vergleich etwa mit den „echten“ Flötensonaten Bachs zu unternehmen. So kritisierte etwa Danckert die Tatsache, daß die Flöte im ersten Satz der Sonate das Thema wiederholt, als „unbachsch“;⁶³ ohne zu be-

⁶⁰ Beispiele bei Samtleben, *Flötensonate* S. 73.

⁶¹ A. Dürr, *Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel 2000, S. 334.

⁶² Vgl. B. Billeter, *Bachs Klavier- und Orgelmusik*, Winterthur 2010, S. 16, zu Johann Sebastians Spätstil: „Taktgruppen zu 2, 4, 8 und 16 Takten, die vor allem in Tanzmusik und deshalb in Suitensätzen heimisch waren, breiten sich bei Bach auf Präludien, Fugen, Kanons; Sonaten- und Konzertsätze aus“; siehe auch Dürr KT, S. 140, 171 f. und 222 (zu BWV 40, 122 und 124). Auf die periodische Gliederung der Goldberg-Variationen hat R. L. Marshall hingewiesen; siehe seinen Aufsatz *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, in: *Musical Quarterly* 62 (1976), S. 313–357, hier S. 349–353.

⁶³ Danckert (wie Fußnote 30), S. 36.

merken, daß sich eine solche Themenwiederholung ebenso im ersten Satz der h-Moll-Flötensonate, aber auch in mehreren Violinsonaten und in anderen Werken Bachs findet. Gegen Bachs Autorschaft sollte nach Danckerts Meinung ferner die „vorwärtsweisende Motivbildung“ sprechen, wofür er insbesondere solche Stellen in der Flötenstimme anführte, die auf den Schwerpunkt des nächsten Taktes zielen, aber dort durch eine Pause enttäuscht werden (1. Satz, Takt 42–44).⁶⁴ Die gleiche Struktur finden wir aber – sogar noch ausgeprägter – in der h-Moll-Flötensonate (1. Satz, Takt 65–68) sowie in anderen kammermusikalischen Werken Bachs. Als „besonders sinnfälliger Zug“ für die unbachsche Satzweise diene ihm die „scharf querständige Führung“ *as*/'a' in Takt 77 f. des ersten Satzes.⁶⁵ Eben denselben Querstand, nur umgekehrt und oktaversetzt *a/As*, enthält das Präludium C-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier I in den Takten 22 f., wo der Kontrast durch den Querstand *Fis/f* noch verstärkt wird. Bekanntlich hat diese Reibung schon im 18. Jahrhundert zur Einfügung des sogenannten „Schwenckeschen Taktes“ zwischen Takt 22 und 23 geführt, der die anstößige Stelle glätten sollte.⁶⁶ Auch sonst hatte Bach keine Scheu vor Querständen, wenn der musikalische Zusammenhang es verlangte.⁶⁷ Für unvereinbar mit Bachs Stil hielt Danckert ferner den langgezogenen Eingangston der Flöte im 2. Satz, dem er eine „gestische Wirkung“ zuschrieb.⁶⁸ Eine solche Einführung des Solo-instruments findet sich aber häufig in der Kammermusik J. S. Bachs, etwa in den Eingangssätzen der Violinsonaten h-Moll BWV 1014 und f-Moll BWV 1018.⁶⁹ In gleicher Weise erweisen sich die übrigen Argumente Danckerts als unzutreffend, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll. Auch Blume stand der Sonate offenbar nicht ganz unvoreingenommen gegenüber. In einem 1954 gehaltenen Vortrag vor der Universität Uppsala beklagte er die Zunahme angeblich von J. S. Bach stammender Werke, die „seit Abschluß der Bach-Gesamtausgabe [...] neu aufgetaucht und von entdeckungsfreudigen Herausgebern manchmal etwas bedenkenlos akzeptiert worden sind.“⁷⁰ Als Beispiel dafür nannte er an erster Stelle „die beiden Flötensonaten mit Generalbaß in Es-Dur und g-moll, die man heute fast mit Gewißheit als unecht ablehnen kann.“ Nun handelt es sich dabei weder um Sonaten mit Generalbaß, sondern mit obligatem Cembalo, noch sind sie nach dem Abschluß der BG „neu aufgetaucht“, sondern waren bereits in dieser ediert

⁶⁴ Ebenda, S. 37.

⁶⁵ Ebenda, S. 38.

⁶⁶ Vgl. Dürr (wie Fußnote 61), S. 100 f.

⁶⁷ Siehe Samtleben, *Flötensonate*, S. 61.

⁶⁸ Danckert (wie Fußnote 30), S. 40.

⁶⁹ Weitere Beispiele bei Samtleben, *Flötensonate*, S. 64.

⁷⁰ F. Blume, *Neue Bachforschung*, in: ders., *Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften*, hrsg. von M. Ruhnke, Kassel 1963, S. 448–466, hier S. 453.

worden. Die erste Notenausgabe der g-Moll-Sonate beruhte gerade auf der Bach-Gesamtausgabe. In seinem MGG-Artikel zu J. S. Bach versuchte Blume, den Bachschen Personalstil an zehn Kriterien festzumachen und solche Werke als unecht auszuschneiden, „die keines dieser Stilmittel erkennen lassen.“⁷¹ Als Beispiele nannte er wiederum an erster Stelle die Flötensonaten in Es-Dur und g-Moll, daneben die Lukas-Passion sowie einzelne Kantaten, darunter auch solche, die von anderen Bach-Forschern durchaus als echt angesehen werden.⁷² Daß die g-Moll-Sonate keines der von Blume genannten Kriterien erfüllt, wird durch eine unbefangene Untersuchung nicht bestätigt. Schon das erste Kriterium, die „Durchdringung“ der Sonate „mit den Formen des Konzerts“, wird durch die genannten Analysen belegt, wonach der erste Satz der g-Moll-Sonate sich in eine Abfolge von Ritornellen und Episoden gliedert. Für das weitere Kriterium der „langlinigen Ornamentalität“ der Instrumentalstimmen kann ebenfalls auf die obigen Ausführungen verwiesen werden. Ein anderes Kriterium ist „die gerne bis zu den äußersten Grenzen ausgreifende Melodik“.⁷³ Nun umfaßt der Tonumfang der Flöte jedenfalls im ersten und dritten Satz der g-Moll-Sonate den gesamten Bereich von *d'* bis *d'''*. Das entspricht in etwa dem damaligen Umfang der Traversflöte. Laut Johann Joachim Quantz war deren tiefster Ton das *d'*, der höchste „brauchbare“ Ton das *e'''*,⁷⁴ das aber nicht genuin zur Tonart g-Moll gehört. Auch die in diesem Zusammenhang von Blume geforderte „Präzision des metrischen Gefüges“ wird man der g-Moll-Sonate nicht absprechen können. Die weiteren Kriterien der „oft hochgespannten Alterationsharmonik“ und die „Dichte der Polyphonie“⁷⁵ sind allerdings in der g-Moll-Sonate nicht zu finden. Es gibt aber genügend Werke Bachs, die ohne diese Elemente auskommen.⁷⁶ Auf die übrigen, zum Teil problematischen Kriterien Blumes soll hier nicht näher eingegangen werden.

Eppstein hat seine Argumente vorwiegend an der Es-Dur-Sonate exemplifiziert.⁷⁷ Bei näherer Betrachtung erweisen sich aber auch diese Argumente als unzutreffend. Soweit er sich zur Begründung seiner Ansicht auf die akkor-

⁷¹ Blume (wie Fußnote 58), Sp. 1023.

⁷² So die Kantaten BWV 146 und 150. Vgl. Dürr KT, S. 357, 852, der die Echtheitszweifel an diesen Kantaten als unberechtigt ansieht; an älterer Literatur Spitta I, S. 438–444, der BWV 150 für eine der „vollendetsten Cantaten dieser Gattung überhaupt“ und BWV 146 für „eine That virtuoser compositorischer Gewandtheit“ hält (Spitta II, S. 558 f.). Beide Kantaten wurden auch in die NBA übernommen.

⁷³ Blume (wie Fußnote 58), Sp. 1023.

⁷⁴ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752 (Reprint: Kassel 1992, S. 33 und 49).

⁷⁵ Blume (wie Fußnote 58), Sp. 1023.

⁷⁶ Siehe Samtleben, *Flötensonate*, S. 75.

⁷⁷ Eppstein (wie Fußnote 50), S. 179 f.

dische Harmonik der Sonaten und die darin verwendeten Terz- und Sextparallelen stützt, wurde dazu schon oben Stellung genommen. Sein Hinweis, daß sich die Sonaten durch die geringe Ausnutzung der Höhenlage der Flöte, also des Bereichs über *d''*, von allen authentischen Flötensonaten Bachs unterscheide, wird schon die A-Dur-Sonate BWV 1032 widerlegt, wo die Flöte den Spitzenton *e''* nur ein einziges Mal erreicht. Auch in der Triosonate des Musikalischen Opfers reicht das Spektrum nur an wenigen Stellen bis zum *es''*.⁷⁸ Ganz unverständlich ist es aber, wenn Eppstein eine „Schlafheit der polyphonen Arbeit“ darin sehen will, daß eine der beiden Melodiestimmen sich auf einen liegenden Ton beschränkt. Diese Gestaltung ist in den Sonaten von J. S. Bach sehr häufig anzutreffen, etwa in der h-Moll-Flötensonate (3. Satz, Takt 121–123 und 127–129), aber auch in anderen Sonaten. Desgleichen lassen sich für das angeblich für Bach ungewöhnliche „klein-dimensionierte“ Stimmtauschverfahren oder die einfache Wiederholung zweistimmiger Episoden unter Austausch der Oberstimmen hinreichend Beispiele in anderen Bach-Sonaten finden. Im übrigen macht Eppstein verschiedene satztechnische Eigenheiten geltend, die nach seiner Meinung die Autorschaft Bachs ausschließen. Eine Auseinandersetzung mit diesen Argumenten würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen.⁷⁹

V.

Als Ergebnis kann festgehalten werden: Die weithin akzeptierte These, derzufolge J. S. Bach als Autor der Sonate BWV 1020 nicht in Betracht kommt, hält einer Nachprüfung nicht stand. So erscheint es nach den Quellen durchaus möglich, daß das ursprüngliche Manuskript, auf das die überlieferten Quellen zurückgehen, seinen Namen trug, der dann in einer der Handschriften auf „Bach“ verkürzt wurde; dabei könnte es sich um die Handschrift handeln, die später im Breitkopf-Katalog unter dem Namen seines Sohnes Carl Philipp Emanuel angeboten wurde (I). Die enge Verwandtschaft mit der Sonate BWV 1031 spricht andererseits dafür, daß das Urteil über die Autorschaft beider Sonaten nur einheitlich ausfallen kann (II). Die stilistischen Argumente, die gegen die Autorschaft von J. S. Bach an diesen Sonaten geltend gemacht werden, können nicht überzeugen, weil sich die Elemente, die angeblich für eine spätere Komponistengeneration sprechen, auch im Werk

⁷⁸ Quantz (wie Fußnote 74) hielt den Bereich oberhalb von *e''* für kritisch. Bach hat ihn dem Flötisten nur in der Partita in a-Moll BWV 1013 und in der h-Moll-Ouvertüre nur im Double der Polonaise zugemutet. Die Verwendung einzelner Spitzentöne in der h-Moll-Flötensonate dürfte mit der Transkription aus der ursprünglichen Tonart g-Moll zusammenhängen.

⁷⁹ Siehe die Ausführungen bei Samtleben, *Flötensonate*, S. 78–83 und 93–94.

von J. S. nachweisen lassen (III–IV). Die vergebliche Suche nach einem anderen Autor liest sich bei Barthold Kuijken so: „Als Schlußfolgerung der vielen Überlegungen bleibt vorläufig, daß, wie BWV 1031, auch BWV 1020 für Vater Bach viel zu dünn, für Carl Philipp Emanuel Bach wie für die anderen Bach-Söhne untypisch und für Quantz zu gut ist. Andere Namen aus deren Generation drängen sich leider nicht auf: man würde sich freuen, diesen guten, ehrlichen Komponisten kennen zu lernen!“⁸⁰ Gesucht wird also ein Komponist, der schlechter als J. S. Bach, aber besser als Quantz komponiert und nicht zu den Bach-Söhnen gehört. Das Feld der Komponisten dieser Zeit ist gut erforscht – sollte es wirklich möglich sein, daß der wahre Komponist bisher der Aufmerksamkeit entgangen ist?

Zeitweise wurde die Sonate als Werk von Carl Philipp Emanuel Bach angesehen und fand als solches Eingang in das Werkverzeichnis von E. Eugene Helm (H. 542.5). Auch mehrere Notenausgaben und Tonaufnahmen der Sonate erschienen unter seinem Namen.⁸¹ Die Vertreter dieser Ansicht müssen aber einräumen, daß die Sonate nicht dem Stil des reifen Carl Philipp Emanuel Bach entspricht.⁸² Es wird deshalb angenommen, daß wir die Sonate „einer Periode in Philipp Emanuels Schaffen zuzurechnen haben, da er im elterlichen Hause unter dem unmittelbaren Einfluß des Vaters stand und sich noch nicht wie später seine eigene Art von Stil völlig herangebildet hatte“.⁸³ Auch mit den frühen Sonaten Carl Philipp Emanuels lassen sich aber keine Übereinstimmungen feststellen, wie dies bereits von Leisinger/Wollny und anderen näher begründet worden ist.⁸⁴ Vielfach wird deshalb angenommen, daß die Sonate noch im Unterricht bei seinem Vater entstanden ist, weshalb dessen Einfluß darin noch deutlich sichtbar sei.⁸⁵ Nun handelt es sich aber bei der Sonate in keiner Weise um eine Schülerarbeit, sondern nach Kuijken um „ein

⁸⁰ B. Kuijken (wie Fußnote 44), S. 21.

⁸¹ Siehe bei Samtleben, *Flötensonate* S. 28 f.

⁸² Bereits E. F. Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 121, hielt die Zuweisung der Sonate an C. P. E. Bach für „aus stilistischen Gründen sehr zweifelhaft“.

⁸³ U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.), S. 45.

⁸⁴ Leisinger/Wollny (wie Fußnote 15), S. 195 f.; L. Miller, *C. P. E. Bach's Sonatas for Solo Flute*, in: *Journal of Musicology* 11 (1993), S. 203–249, hier 232; Kuijken (wie Fußnote 44), S. 20. Ebenso S. Rampe, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*, Laaber 2014, S. 123 f.: „weil der Stil des Werkes eindeutig barock erscheint“.

⁸⁵ Das erwägt bereits Dürr (wie Fußnote 21), S. 3; ebenso Miller (wie Fußnote 84), S. 233, unter Berufung auf R. L. Marshall; ausdrücklich in diesem Sinne argumentieren auch K. Kubota, *C. P. E. Bach. A Study of His Revisions and Arrangements*, Tokio 2004, S. 156, und Rampe (wie Fußnote 84), S. 124.

übersichtliches und ausgewogenes Werk eines reifen, stilsicheren Komponisten“.⁸⁶ Und wenn Rampe zur Es-Dur-Sonate meint, daß ihre formale Anlage „auf einen handwerklich sehr versierten Komponisten und jedenfalls keinen Anfänger hindeutet“,⁸⁷ so muß das ebenso für die g-Moll-Sonate gelten, die auf der gleichen formalen Anlage beruht. Im Übrigen hat Carl Philipp Emanuel Bach nach seinem eigenen Zeugnis seine Jugendarbeiten vernichtet, weil sie seinem eigenen Urteil nicht mehr genügten.⁸⁸ Warum sollte er ausgerechnet ein im Unterricht bei seinem Vater entstandenes Werk aufgehoben und sogar eine Abschrift davon in Auftrag gegeben haben? Liegt es da nicht näher, wenn die Sonate so deutlich die Züge des vermeintlichen Lehrers zeigt, diesen selbst als Verfasser der Sonate anzusehen? Nach allem kann die Zuschreibung der Sonate an Carl Philipp Emanuel Bach nicht länger aufrechterhalten werden. In die 1993/94 erschienene Sammlung seiner obligat begleiteten Flötensonaten wurde die Sonate daher zu Recht nicht aufgenommen.⁸⁹ Und auch aus der Gesamtausgabe seiner Werke (1995–2019) wurde sie ausdrücklich ausgeschlossen.⁹⁰

Angeregt durch Klaus Hofmann, der den Ursprung der Flötensonate h-Moll in einem Lautentrio vermutet,⁹¹ hat Stephan Olbertz die Ansicht vertreten, daß die g-Moll-Sonate wie auch die Es-Dur-Sonate ebenfalls auf Lautentrios zurückgeht, als deren Urheber er Carl Heinrich Graun ansieht.⁹² Dieser hatte zwar im Rahmen seiner Ausbildung an der Dresdner Kreuzschule Unterricht bei dem berühmten Lautenisten Silvius Weiß, ist aber später weder als Lautenspieler noch als Lautenkomponist hervorgetreten; von seinen zahlreichen

⁸⁶ Kuijken (wie Fußnote 44), S. 20.

⁸⁷ Rampe (wie Fußnote 28), S. 153 f.

⁸⁸ Siehe C. Wolff, *Carl Philipp Emanuel Bachs Verzeichnis seiner Clavierwerke von 1733 bis 1772*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, hrsg. von C. Wolff, Leipzig 1999, S. 217–235, hier S. 222 f. In diesem Verzeichnis hat C. P. E. Bach vermerkt: „Alle Arbeiten, vor dem Jahre 1733, habe ich, weil sie zu sehr jugendlich waren, caßiret“.

⁸⁹ C. P. E. Bach, *Complete Sonatas for Flute and Obligato Keyboard*, hrsg. von U. Leisinger, Bd. I–VI, Monteux 1993/94.

⁹⁰ Zur Begründung siehe CPEB: CW II/3.2 (S. Zohn, 2010), S. xi–xx, hier S. xix f.

⁹¹ K. Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung. Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in hMoll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach*, BJ 1998, S. 31–59 mit der Anregung, auch für die Sonaten Es-Dur und g-Moll die Lösung des Echtheitsproblems in dieser Richtung zu suchen (S. 59).

⁹² S. Olbertz, *Verborgene Trios mit obligater Laute? – Zu Fragen der Fassungsgeschichte und Autorschaft der Sonaten Es-Dur und g-Moll, BWV 1031 und 1020*, BJ 2013, S. 261–277.

Trios enthält keines eine Lautenstimme.⁹³ Dem hält Olbertz entgegen, daß wohl „eine partielle Repertoire-Gemeinschaft von Laute und Cembalo oder Lautenwerk existierte“,⁹⁴ was freilich seiner These der Umarbeitung des Lautentrios zur Cembalo-begleiteten Flötensonate die Überzeugungskraft nimmt. Olbertz selbst hat auf die „im Vergleich zum Lautenbaß schon im g-Moll-Trio relativ bewegte Streichbaßstimme“ hingewiesen, die er aber durch Grauns Violoncello-Spiel erklärt.⁹⁵ Wenn er jedoch die Sonaten als „wenig cembalistisch“⁹⁶ bezeichnet, so kann dem nicht gefolgt werden – beide Sonaten sind in der überlieferten Fassung für Cembalo ohne weiteres spielbar und musikalisch befriedigend. Dagegen hat Olbertz für die von ihm vorgelegte Rekonstruktion der Lauten-Trios⁹⁷ verschiedene Änderungen für notwendig gehalten. So wurden nicht nur die Mittelsätze in die für die Laute geeignete Tonart transponiert, sondern auch „einige wahrscheinliche Änderungen des ursprünglichen Textes rückgängig“ gemacht, „die im Zuge der Umarbeitung eines Lautentrios in eine Sonate für Flöte und Cembalo eingebracht sein dürften.“⁹⁸ Ist es da nicht wahrscheinlicher, daß die Stimmen von vornherein für die Flöte und das Cembalo konzipiert waren? Auch das von Olbertz skizzierte Szenario, auf dem die Sonate den Weg von Carl Heinrich Graun zur Familie Bach genommen haben könnte, erscheint reichlich spekulativ.⁹⁹ Insgesamt lassen sich daher gegen die Thesen von Olbertz die gleichen Bedenken geltend machen, wie sie auch schon gegen die Ansicht Hofmanns im Zusammenhang mit der h-Moll-Sonate erhoben worden sind.¹⁰⁰

⁹³ Vgl. GraunWV, S. 535 ff., 610 ff. und für die zweifelhaften Werke S. 663 ff., 783 ff. und 879 ff.

⁹⁴ Olbertz (wie Fußnote 93), S. 273.

⁹⁵ Ebenda, Fußnote 54. Auch daß, anders als BWV 1020 und 1031, keines der bekannten Trios von Graun „auf Concerten-Art“ angelegt ist, hält Olbertz nicht für entscheidend und erhofft Aufschluß durch weitere Forschungen (S. 276).

⁹⁶ Ebenda, S. 262.

⁹⁷ „Bach“, *Carl Heinrich Graun (?)*. *Zwei Sonaten für Violine, Laute und Violoncello. Sonate g-Moll BWV 1020/H 542.5, Sonate Es-Dur BWV 1031/H 545*, rekonstruiert von S. Olbertz, Wuppertal 2014.

⁹⁸ Olbertz (wie Fußnote 92), S. 266 f.

⁹⁹ Ebenda, S. 277: C. H. Graun könnte (!) das Lautentrio seinem Lehrer Silvius Weiß gewidmet, dieser es dann in Dresden mit Wilhelm Friedemann Bach, dem Geigenschüler seines Bruders Johann Gottlieb, gespielt und dieser wiederum eine Abschrift davon gefertigt und bei einem Familienbesuch nach Leipzig gebracht haben.

¹⁰⁰ B. Kuijken, *Weiss – Quantz/Blockwitz/Braun – Blavet – Taillart ... und J. S. Bach? Kreuz- und Querverbindungen im Repertoire für Flöte solo des 18. Jahrhunderts*, in: *Tibia* 31/32 (2006/2007), S. 9–19, 93–100, hier S. 95 f. mit der Schlußfolgerung: „Hofmann braucht für seine These so viele rein hypothetische Einzelschritte, daß

VI.

Nachdem sich die stilistischen Bedenken gegen die Autorschaft J. S. Bachs als unbegründet erwiesen haben, für die Autorschaft eines anderen Komponisten aber keine überzeugenden Argumente sprechen, ist davon auszugehen, daß die Sonate tatsächlich von J. S. Bach stammt, solange nicht neue Funde oder Untersuchungen diese These widerlegen. Allgemein gilt aber die von Hofmann erhobene Forderung, „daß ein Werk zweifelhafter Echtheit, das für echt erkannt wird, biographisch eingeordnet werden können muß, d.h. daß eine Zeit, ein Stilphase, eine Situation erkennbar oder wenigstens denkbar sein muß, in der der Komponist das Werk geschaffen haben könnte.“¹⁰¹ In diesem Zusammenhang ist zunächst auffällig, daß offenbar eine Verbindung der Sonaten in Es-Dur BWV 1031 und g-Moll BWV 1020 zu zwei Trios von Johann Joachim Quantz in Es-Dur (QV 2:18) und g-Moll (QV 2:35) für Flöte, Violine und Basse continuo besteht. Quantz hat von diesen Stücken – wie von anderen seiner Trios – auch eine Fassung für Flöte und obligates Cembalo erstellt, und diese Fassungen wurden im Breitkopf-Katalog von 1763 zusammen mit der g-Moll-Sonate BWV 1020 angeboten.¹⁰² Siegbert Rampe hat 1993 darauf aufmerksam gemacht, daß sich sowohl in der Sonate BWV 1031 wie in der Trio-Sonate des Musikalischen Opfers thematische Anklänge an das Quantz-Trio in Es-Dur (QV 2:18) finden.¹⁰³ Auf diese Verbindungen weist auch Jeanne Swack in einem zur gleichen Zeit entstandenen Aufsatz hin, aber ebenso auf Parallelen zwischen der g-Moll-Sonate (BWV 1020) und dem g-Moll-Trio von Quantz (QV 2:35). Insbesondere betont sie in diesem Zusammenhang die gleiche Satzfolge, die Eröffnung ohne das Soloinstrument und die ungewöhnliche Wahl der Tonart Es-Dur für den Mittelsatz, ferner auch weitere Ähnlichkeiten von BWV 1020 zu den beiden Es-Dur-Werken.¹⁰⁴ Sie hält es deshalb für denkbar, daß die im Breitkopf-Katalog angebotenen Abschriften der Quantz-Trios und der g-Moll-Sonate BWV 1020 aus derselben Quelle stammen und möglicherweise J. S. Bach gehörten. Swack

das Ganze pure Spekulation bleibt: ein interessantes Gedankenspiel vielleicht, nicht viel mehr.“

¹⁰¹ Hofmann (wie Fußnote 40), S. 19.

¹⁰² Siehe den Katalog oben Fußnote 19. Unter den „Trio a Clavicembalo obligato con Flauto ô Violino“ sind dort auf S. 12 (Brook, Sp. 126) die Sonate BWV 1020, auf S. 13 (Brook, Sp. 127) die beiden Quantz-Sonaten verzeichnet.

¹⁰³ S. Rampe, *Quantz und das Musicalische Opfer*, in: Concerto. Das Magazin für Alte Musik 84 (1993), S. 15–23, hier S. 17 f.

¹⁰⁴ Swack (wie Fußnote 27), S. 31–45. Hinzuzufügen wäre noch die Zweiteiligkeit des dritten Satzes und die petite reprise am Ende des ersten sowie der beiden Teile des dritten Satzes von QV 2:35 (zu BWV 1020 vgl. Samtleben, *Flötensonate*, S. 80–83).

stellt zugleich die Vermutung auf, daß Bach sich durch die beiden Werke von Quantz zur Komposition der Sonaten Es-Dur und g-Moll habe anregen lassen.¹⁰⁵ Für die Es-Dur-Sonate haben Sackmann und Rampe in einer eingehenden Untersuchung überzeugend begründet, daß sie wie die Triosonate des Musikalischen Opfers mit Bachs Besuch am Berliner Hof in Verbindung steht, wobei dieser sich an dem dort gepflegten Stil und insbesondere an dem Es-Dur-Trio von Quantz (QV 2:18) orientierte.¹⁰⁶ Diese These kann aber gleichfalls auf die g-Moll-Sonate übertragen werden: Wenn diese Sonate, wie oben nachgewiesen, mit der Sonate Es-Dur ein eng aufeinander bezogenes Werkpaar bildet, so ist auch von einer gleichzeitigen Entstehungszeit auszugehen. Schließt man sich der These von Sackmann und Rampe an, wonach die Es-Dur-Sonate in den 1740er Jahren entstanden ist, wird man auch die g-Moll-Sonate auf diese Zeit datieren.¹⁰⁷ Die aufgezeigten Parallelen zu den Quantz-Trios in Es-Dur und g-Moll sprechen dafür, daß Bach sich dabei durch diese Trios oder die daraus abgeleiteten Sonaten zu seinen eigenen Sonaten inspirieren ließ. Die Sonate in g-Moll BWV 1020 läßt sich danach nicht nur stilistisch, sondern auch biographisch durchaus in das Werk J. S. Bachs einordnen.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 45. Die dort ebenfalls erwogene Möglichkeit, daß Quantz selbst der Urheber der Sonaten BWV 1020 und 1031 ist, kann aus mehreren Gründen ausgeschlossen werden; siehe dazu Samtleben, *Flötensonate*, S. 116–121.

¹⁰⁶ Sackmann/Rampe (wie Fußnote 29), S. 60–66, 75 und 78–85.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 75–77; die Autoren schließen diese Möglichkeit allerdings aus, weil sie zu Unrecht die Sonate „aus handwerklichen Gründen“ nicht als Werk Johann Sebastian Bachs ansehen, vielmehr für eine in dessen Unterricht verfertigte Schüleraufgabe von C. P. E. Bach halten (so Rampe, wie Fußnote 84). Die dafür vorgebrachten Argumente können aber nicht überzeugen; eingehend dazu Samtleben, *Flötensonate*, S. 38 und 66–70.

Beispiel 1

BWV 1031, 1. Satz T. 9–11, Fl.

Musical notation for BWV 1031, 1. Satz T. 9–11, Fl. The score is in G minor, 3/4 time. It shows three measures of music with fingerings 'a', 'b', 'c', and 'd' indicated above the notes. Measure 9 starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. Measure 10 has a quarter note Bb4, followed by quarter notes A4, G4, and F4. Measure 11 has a quarter note E4, followed by quarter notes D4, C4, and B3. Fingerings are: 'a' for G4, A4, Bb4; 'b' for Bb4, A4, G4; 'c' for G4, F4, E4; 'd' for D4, C4, B3.

BWV 1020, 1. Satz T. 13–16, Fl.

Musical notation for BWV 1020, 1. Satz T. 13–16, Fl. The score is in G minor, 3/4 time. It shows four measures of music with fingerings 'a', 'b', 'c', and 'd' indicated above the notes. Measure 13 starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. Measure 14 has a quarter note Bb4, followed by quarter notes A4, G4, and F4. Measure 15 has a quarter note E4, followed by quarter notes D4, C4, and B3. Measure 16 has a quarter note A3, followed by quarter notes G3, F3, and E3. Fingerings are: 'a' for G4, A4, Bb4; 'b' for Bb4, A4, G4; 'c' for G4, F4, E4; 'd' for D4, C4, B3.

Beispiel 2

BWV 1020, 2. Satz Adagio T. 1–8

Musical notation for BWV 1020, 2. Satz Adagio T. 1–8, Flöte and Cembalo. The score is in G minor, 3/8 time. The Flöte part (top staff) has a melodic line with a slur over measures 1–8. The Cembalo part (bottom two staves) has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 1–8. Measure 1: Flöte G4, Cembalo G4, Bb4, D5. Measure 2: Flöte A4, Cembalo A4, Bb4, D5. Measure 3: Flöte Bb4, Cembalo Bb4, D5, G5. Measure 4: Flöte C5, Cembalo C5, Bb4, D5. Measure 5: Flöte Bb4, Cembalo Bb4, D5, G5. Measure 6: Flöte A4, Cembalo A4, Bb4, D5. Measure 7: Flöte G4, Cembalo G4, Bb4, D5. Measure 8: Flöte F4, Cembalo F4, E4, D4.

Musical notation for BWV 1020, 2. Satz Adagio T. 9–12, Fl. and Cembalo. The score is in G minor, 3/8 time. The Flöte part (top staff) has a melodic line with a slur over measures 9–12. The Cembalo part (bottom two staves) has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 9–12. Measure 9: Flöte E4, Cembalo E4, D4, C4. Measure 10: Flöte D4, Cembalo D4, C4, B3. Measure 11: Flöte C4, Cembalo C4, B3, A3. Measure 12: Flöte B3, Cembalo B3, A3, G3.

Musical notation for BWV 1020, 2. Satz Adagio T. 13–16, Fl. and Cembalo. The score is in G minor, 3/8 time. The Flöte part (top staff) has a melodic line with a slur over measures 13–16. The Cembalo part (bottom two staves) has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 13–16. Measure 13: Flöte A3, Cembalo A3, G3, F3. Measure 14: Flöte G3, Cembalo G3, F3, E3. Measure 15: Flöte F3, Cembalo F3, E3, D3. Measure 16: Flöte E3, Cembalo E3, D3, C3.

BWV 1062, 2. Satz Largo T. 1-4

Cembalo

Cembalo

Cmb.

Cmb.