

Vorwort

Mit der vorliegenden Rekonstruktion wird der Versuch unternommen, der musikalischen Praxis eine Werkfassung zurückzugewinnen, die sich nur als Fragment erhalten hat. Es handelt sich um eine frühere Version von Bachs wohlbekanntere *Sonate in h-moll für Querflöte und obligates Cembalo* BWV 1030. Das Autograph der Flötensonate – unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 975* Teil der Bestände der Staatsbibliothek zu Berlin – zeigt an verschiedenen Stellen noch Spuren der Transposition aus der Originaltonart g-moll. Den wichtigsten Schlüssel zur Vorgeschichte der Flötensonate aber bietet eine Kopistenabschrift aus der Zeit um 1770/80, die unter dem Stimmittel „Cembalo“ den Tastenpart der Sonate in einer offensichtlich älteren Fassung in g-moll überliefert. Die Abschrift wird heute in der Staatsbibliothek zu Berlin unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 1008* aufbewahrt. Die wohl ursprünglich dazu angefertigte Stimme für das Melodieinstrument ist nicht erhalten.

Mit welchem Melodieinstrument Bach bei der g-moll-Fassung gerechnet hat, ist daher eine offene Frage. Rätsel gibt aber vor allem der Tastenpart auf, der insgesamt für Cembalo ungewöhnlich tief liegt. In der Bach-Forschung wurden verschiedene Lösungen diskutiert. Was das Melodieinstrument betrifft, so vertrat Hans-Peter Schmitz, der die Flötensonate 1963 in der *Neuen Bach-Ausgabe* herausgab,¹ die Ansicht, dass schon die g-moll-Fassung für Flöte bestimmt gewesen sei. Raymond Meylan dagegen wies in einer 1972 publizierten Rekonstruktion den Part der Oboe zu.² Hans Eppstein stellte 1966 die These auf, dass die g-moll-Fassung in der von *P 1008* bezeugten Gestalt schon eine Bearbeitung war.³ Er postulierte, besonders für den ersten Satz, eine Vorlage für zwei Flöten und wollte im Diskant des Cembaloparts einen im Zuge der Bearbeitung tiefoktavierten zweiten Flötenpart sehen.

Ich selbst habe im *Bach-Jahrbuch* 1998 die These vertreten, dass die Sonate im Original ein Trio für Violine, Laute und ein Streichinstrument tiefer Lage war.⁴ Bei diesem zu Bachs Zeit recht verbreiteten Typus der Lautenkammermusik wird die eine der beiden Oberstimmen von einer Violine oder Flöte und die andere von der Laute gespielt; zusätzlich übernimmt die Laute im Rahmen ihrer begrenzten spieltechnischen Möglichkeiten in Umrissen die Basslinie sowie teils auch Akkorde, als Ganzes aber wird die Unterstimme vom Streichbass dargestellt.

Im vorliegenden Fall war, wie ich zeigen konnte, die spätere Flötenpartie ursprünglich der Violine zugeordnet. Für dieses Instrument, und gegen die Flöte, spricht vor allem die Tatsache, dass die Stimme bei konsequenter Durchführung des Oberstimmenkanons in T. 106f. des 1. Satzes (bei dem Bach, wie Korrekturen in *P 975* zeigen, offenbar mit Rücksicht auf die Flöte geändert hat) in Rücktransposition nach g-moll unter das d^1 , den tiefsten Ton des Flauto traverso, hinabreicht bis zum kleinen g, dem tiefsten Ton der Violine.

Der Cembalopart der Handschrift *P 1008* zeigt Besonderheiten, die auf spieltechnische Eigentümlichkeiten der Laute verweisen. Auch die verhältnismäßig tiefe Lage entspricht der Laute. Der Tiefumfang des Basses bis zum G_1 deutet auf ein

14-chöriges Instrument, das bis zu diesem Ton hinabreicht. Der Höhenumfang der Stimme ist weniger signifikant. Er reicht vereinzelt bis f^2 und g^2 , und damit in eine für die Laute extrem hohe und ungebräuchliche Lage. Bedenklicher mag erscheinen, dass der Part in der notierten Form auf der Laute stellenweise nur mit äußerster Schwierigkeit oder gar nicht spielbar ist.

Doch das spricht nicht gegen die Bestimmung für das Instrument. Um dies zu verstehen, muss man sich gewisse Besonderheiten der lautenistischen Praxis vergegenwärtigen: Die Lautenisten spielten damals wie heute gewöhnlich nicht aus der für die meisten Instrumente gebräuchlichen Notation, sondern hatten ihre eigene Aufzeichnungsform, die Lautentabulatur. Dabei handelt es sich um eine Griffschrift, die auf einem Sechsliniensystem mittels Buchstaben festlegt, auf welcher Saite („Chor“) jeder einzelne Ton gegriffen wird. Lautenisten waren damit vertraut, auf diese Weise Musik für ihr Instrument einzurichten, zu „intavolieren“. Bach selbst war kein Lautenist. Er mag mit den Anfangsgründen des Lautenspiels vertraut gewesen sein und hatte gewiss eine Vorstellung vom spezifischen Lautenstil und den Möglichkeiten und Grenzen des Instruments, aber die Einrichtung im Detail, die Intavolierung, dürfte er bei seinen Lautenkompositionen den jeweiligen Adressaten überlassen haben. Die Lautenkompositionen, die sich in Bachs Autograph erhalten haben, sind denn auch alle nicht in Tabulatur, sondern in konventioneller Notation geschrieben.

Man muss daher annehmen, dass Bach sich auch bei der g-moll-Sonate nicht der Lautentabulatur, sondern der konventionellen Notation bediente und es dem Spieler überließ, den Part für sein Instrument einzurichten, was unter Umständen auch bedeuten konnte: unspielbare Stellen spielbar zu machen. Pointiert gesagt: Bach notierte die musikalische Idee; Sache des Intavolators war es, sie auf seinem Instrument zu realisieren. Was Bach dem Lautenisten zur Einrichtung vorlegte, war also gewissermaßen nur das Konzept einer Lautenstimme, notiert wie eine Cembalostimme in traditioneller Notenschrift auf zwei Systemen. Was der Lautenist beim Intavolieren daraus gemacht hat, wissen wir nicht. Des Öfteren dürfte er jedenfalls von der naheliegenden Möglichkeit Gebrauch gemacht haben, den Lautenpart dadurch zu entlasten, dass er auf die Unterstimme verzichtete und diese dem mitgehenden Streichbass allein überließ.

Es ist anzunehmen, dass der g-moll-Cembalopart von *P 1008* auf das ursprünglich zur Intavolierung bestimmte Konzept Bachs zurückgeht. Und es ist wahrscheinlich, dass die Handschrift das Konzept nicht in seiner ursprünglichen Form überliefert, sondern in der nachträglichen Bearbeitung für ein Tasteninstrument. Diese erfolgte vermutlich, um das Werk – vor seiner Umarbeitung zur Flötensonate – auch dann musizieren zu können, wenn kein Lautenist zur Verfügung stand. Aus der Einrichtung für diesen Zweck erklärt sich wahrscheinlich die sehr vollstimmige Begleitung des 2. Satzes, der auf

dem Tasteninstrument leicht zu realisieren, auf der Laute aber – was auch Bach gewusst haben muss – so nicht spielbar ist. Weitere Änderungen mögen hinzugekommen sein, insbesondere dürften Hochoktavierungen in der Oberstimme nahegelegen haben.

Eine Frage für sich ist, was für ein Instrument mit der Bezeichnung „Cembalo“ in der Abschrift *P 1008* beziehungsweise in deren Vorlage gemeint war. Möglicherweise war es nicht das, was wir heute darunter verstehen, sondern ein Lautenklavier.⁵ Bachs Interesse für diese klanglich und baulich an der Laute orientierte Sonderform des Saitenklaviers ist bezeugt. Zwei solche Instrumente befanden sich 1750 in seinem Nachlass. Es ist also durchaus wahrscheinlich, dass Bach dieses Instrument als Lautenersatz verwendet hat, und somit durchaus möglich, dass es gelegentlich auch bei unserer Sonate die Laute vertreten hat.

Die hier vorgelegte Rekonstruktion zielt nicht auf das mutmaßliche Original mit Laute, sondern auf die vermutete Ersatzbesetzung mit „Cembalo“ – welches Tasteninstrument auch immer damit gemeint gewesen oder für den Part herangezogen worden sein mag. Ein Leitgedanke dabei ist, dass die Sonate mit ihrem tiefer liegenden Tastenpart und ihrer dunkleren Färbung in der musikalischen Praxis eine willkommene Ergänzung und Alternative zu Bachs *Sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo* (BWV 1014–1019) darstellen dürfte.

Für die Violinstimme wurde auf den Flötenpart der h-moll-Sonate zurückgegriffen. Über die mit der Rekonstruktion für Violine verbundenen Modifikationen des Notentextes und die Kennzeichnung von redaktionellen Zusätzen gibt der Rekonstruktionsbericht am Schluss dieses Heftes Aufschluss. Beim Cembalopart von *P 1008* wurden, abgesehen von Fehlerkorrekturen, keine substantiellen Eingriffe vorgenommen.

Die klangliche Stützung des Cembalos durch ein im Bass mitgehendes Streichinstrument ist nicht obligatorisch, entspricht aber einer von Bach geübten und befürworteten Praxis. So heißt es in der Besetzungsangabe seiner *Sechs Sonaten für*

Violine und obligates Cembalo in der Originalhandschrift *Mus. ms. Bach St 162* der Berliner Staatsbibliothek ausdrücklich: „col Baſo per la Viola da Gamba ... se piace“. Aus Umfangsgründen kommt für die vorliegende Sonate in erster Linie eine siebensaitige Gambe in Betracht, deren tiefste Saite eventuell von A_1 nach G_1 heruntergestimmt wird. Daneben ist, falls historische Instrumente zur Verfügung stehen, auch an einen Violone mit Tiefenumfang bis G_1 zu denken. Falls ein Violoncello den Part übernimmt, müssen die Tieftöne unter C hochoktaviert werden.

Der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz sei für die Erlaubnis zur Benutzung ihrer Bach-Handschriften für diese Rekonstruktionsausgabe verbindlich gedankt.

Göttingen, im Frühjahr 2012

Klaus Hofmann

- 1 Johann Sebastian Bach, *Werke für Flöte*, hrsg. von Hans-Peter Schmitz, Neue Bach-Ausgabe [= NBA] VI/3, Notenband, Kassel 1963, S. 33–53; Cembalopart der g-moll-Fassung S. 89–103; NBA VI/3, Kritischer Bericht, Kassel 1963, S. 28–42.
- 2 Johann Sebastian Bach, *Sonate für Oboe (Flöte), Cembalo und Viola da gamba (ad lib.) g-Moll*, hrsg. von Raymond Meylan, Frankfurt 1972.
- 3 Hans Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo* (= *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsaliensia, Nova Series 2*), Uppsala ²1983, S. 75–90.
- 4 Klaus Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung. Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in b-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 1998, Leipzig 1998, S. 31–59 (dazu *Kritische Nachbemerkung* von Hans Eppstein, S. 60–62).
- 5 Literatur: Uta Henning, *The most beautiful among the claviers. Rudolf Richter's reconstruction of a Baroque lute-harpsichord*, in: *Early Music* 10, 1982, S. 477–486; Siegbert Rampe, *Saitenklaviere: Clavichord, Cembalo, Spinett, Lauten-, Gamben- und Hammerklavier*, in: *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (= *Das Bach-Handbuch 4*), hrsg. von Siegbert Rampe, Teilband 1, Laaber 2007, S. 286–315, dort S. 308f.

Preface

The reconstruction presented here is an attempt to take a version of a work that has survived only in the form of a fragment and make it accessible to musical practice once again. The work in question is an earlier version of Bach's well-known *Sonata in B minor for Flute and Harpsichord obbligato* BWV 1030. The autograph of the flute sonata – now housed at the Staatsbibliothek zu Berlin under the shelfmark *Mus. ms. Bach P 975* – still shows traces of its transposition from the original key of G minor at various passages. The most important means of gaining a revealing insight into the history of the flute sonata, however, is offered by a copyist's transcription from around 1770/80: bearing the title "Cembalo", it is a performance part which transmits the keyboard part of the sonata in an obviously earlier version in G minor. The copy is located today in the Staatsbibliothek zu Berlin under the shelfmark *Mus. ms. Bach P 1008*. A performance part had no doubt also been prepared along with the harpsichord part, but it has not survived.

The question remains as to which melody instrument Bach envisaged in the G minor version. The most puzzling aspect is that the keyboard part is, on the whole, unusually low for the harpsichord. Various theories have been discussed in Bach scholarship. With regard to the melody instrument, Hans-Peter Schmitz, who edited the flute sonata in the *Neue Bach-Ausgabe* in 1963,¹ opined that already the G minor version was conceived for the flute. Raymond Meylan, in turn, assigned the part to the oboe in a reconstruction published in 1972.² In 1966 Hans Eppstein postulated the thesis that the G minor version was already an arrangement in the form confirmed by *P 1008*.³ He posited – especially for the first movement – a source for two flutes and felt that the descant part of the harpsichord was really a second flute part transposed an octave downward in the course of the arrangement. In the *Bach-Jahrbuch* 1998, I myself supported the thesis that the sonata was originally a trio for violin, lute and a stringed instrument of a low tessitura.⁴ In this type of chamber music for lute, which was widely disseminated in Bach's day, one of the two upper voices was played by a violin or flute, and the other by a lute; in addition, and in keeping with its limited performance-practical means, the lute also sketches the contours of the bass part and joins in for the occasional chord. As a whole, however, the lower part is played by a stringed bass. I was able to point out that in the present case, the later flute part was originally intended for the violin. What speaks above all for this instrument as opposed to the flute is the fact that the part – when the canon of the upper part in mm. 106f. of the 1st movement (which Bach apparently altered with respect to the flute, as can be seen in corrections in *P 975*) is consistently developed – descends below the *d*¹, the lowest note of the flauto traverso, all the way to the small *g*, the lowest note of the violin, when it is re-transposed to G minor.

The harpsichord part of the manuscript *P 1008* presents some unusual traits that point to performance-technical characteris-

tics of the lute. The relatively low register is also idiosyncratic to the lute. The low tessitura of the bass part, which descends to *G*₁, suggests a 14-course instrument that reaches down to this note. The compass of the upper range is less significant. It sometimes goes up to *f*² and *g*², and thus into a range that is extremely high and impractical for the lute. What is perhaps more serious is that the part, in its notated form, has passages that are sometimes playable on the lute only with great difficulty or not at all.

But this still does not preclude an attribution to this instrument. In order to understand this, one must recall certain characteristics of lute practice: Then as now, lutenists did not normally play from the notated music customary to most instruments; instead, they had their own form of notation, the lute tablature. This is a finger notation which, by means of letters on a six-line staff, lays down the string ("course") on which each note is to be stopped. Lutenists were used to arranging music for their instrument in this manner, to "intabulating." Bach himself was not a lutenist. He may have been familiar with the rudimentary aspects of lute playing and most certainly had an idea of the lute's specific style and the possibilities and limits of the instrument, but he must have left the details – the intabulation – up to the respective addressees in his lute works. The lute compositions that have survived in Bach's hand are thus all written in conventional notation and not in tablature.

It is likely that Bach also did not use lute tablature but conventional notation for the G minor sonata as well, and left it up to the player to arrange the part for his instrument. This might also have been taken to mean: make unplayable passages playable. To put it pointedly, Bach notated the musical idea; it was up to the intabulator to bring it to life on his instrument.

To a certain extent, what Bach presented to the lutenist was only the concept of a lute part, notated like a harpsichord part in traditional notation on two staves. No one knows what the lutenist made out of this during his intabulation. He must often have resorted to the most obvious resource of lightening the lute part by eschewing the lower voice and leaving it entirely to the string bass playing alongside.

It can be assumed that the G minor harpsichord part of *P 1008* is based on Bach's concept, which was originally intended for the intabulation. And it is likely that the manuscript does not transmit this concept in its original form, but in the subsequent arrangement for a keyboard instrument. This was presumably made so that the work – before its re-arrangement as a flute sonata – could be played when no lutenist was available. The arrangement for this purpose is probably responsible for the dense, full-voiced accompaniment of the second movement, which is easy to perform on a keyboard instrument, but cannot be played as such on the lute, which must also have been clear to Bach. Further alterations were possibly also made, such as upper octave trans-

positions in the upper part, which probably seemed perfectly natural.

One particular question concerns the instrument that was actually intended by the term “Cembalo” (harpsichord) in the copy *P 1008*, and/or in its source. Perhaps it is not the harpsichord we think of today, but a lute clavier.⁵ We know of Bach’s interest in this special form of string keyboard, whose sound and structure were oriented on the lute. Two such instruments were found in his estate in 1750. It is thus perfectly possible that Bach used this instrument as a lute substitute, and thus entirely plausible that it also occasionally stood in for the lute with our sonata as well. The reconstruction presented here does not aim to restore the alleged original with lute, but to bring to life the substitute scoring with the “Cembalo” – no matter what kind of keyboard instrument was meant by this or whichever was used for the part. One of our guiding principles here was that the sonata, with its lower-lying keyboard part and its darker coloration, should become a welcome addition to musical practice, and an alternative to Bach’s *Six Sonatas for Violin and obbligato Harpsichord* (BWV 1014–1019).

For the violin part, we have used the flute part of the B minor Sonata. The “Rekonstruktionsbericht” (Reconstruction Report) at the end of this volume contains information on the modifications of the musical text in connection with the reconstruction for violin as well as the identification of additions made by the editor. As to the harpsichord part of *P 1008*, no substantial interventions were made here other than the correction of errors.

The support provided to the harpsichord by a stringed instrument that accompanies the bass is not obligatory, but corresponds to a practice followed and endorsed by Bach. For example, the scoring of his *Six Sonatas for Violin and obbligato Harpsichord* in the original manuscript *Mus. ms. Bach St 162*

(Berlin Staatsbibliothek) explicitly reads: “col Baſſo per la Viola da Gamba ... se piace.” For reasons of range, one must consider using a seven-course gamba in the present sonata, with a lowest string that can, if possible, be tuned down from A_1 to G_1 . Should historical instruments be available, one might also try a violone with the lowest note G_1 . And if the part is played by a cello, the lowest notes (below C) will have to be transposed an octave upwards.

We wish to cordially thank the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz for its permission to use its Bach manuscripts for this reconstruction edition.

Göttingen, Spring 2012

Klaus Hofmann

- 1 Johann Sebastian Bach, *Werke für Flöte*, ed. by Hans-Peter Schmitz, Neue Bach-Ausgabe [= NBA] VI/3, music volume, Kassel, 1963, pp. 33–53; harpsichord part of the G minor version on pp. 89–103; NBA VI/3, Kritischer Bericht (Critical Report), Kassel, 1963, pp. 28–42.
- 2 Johann Sebastian Bach, *Sonate für Oboe (Flöte), Cembalo und Viola da gamba (ad lib.) g-Moll*, ed. by Raymond Meylan, Frankfurt, 1972.
- 3 Hans Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo* (= *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsaliensia, Nova Series 2*), Uppsala, 1983, pp. 75–90.
- 4 Klaus Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung. Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jahrbuch 1998*, Leipzig, 1998, pp. 31–59 (see also *Kritische Nachbemerking* by Hans Eppstein, pp. 60–62).
- 5 Bibliography: Uta Henning, *The most beautiful among the claviers. Rudolf Richter’s reconstruction of a Baroque lute-harpsichord*, in: *Early Music 10*, 1982, pp. 477–486; Siegbert Rampe, *Saitenklaviere: Clavichord, Cembalo, Spinett, Lauten-, Gamben- und Hammerklavier*, in: *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (= *Das Bach-Handbuch 4*), ed. by Siegbert Rampe, part 1, Laaber, 2007, pp. 286–315, there on pp. 308f.