

Einleitung

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

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

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

Zur Entstehung des Werks

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

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

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

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

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

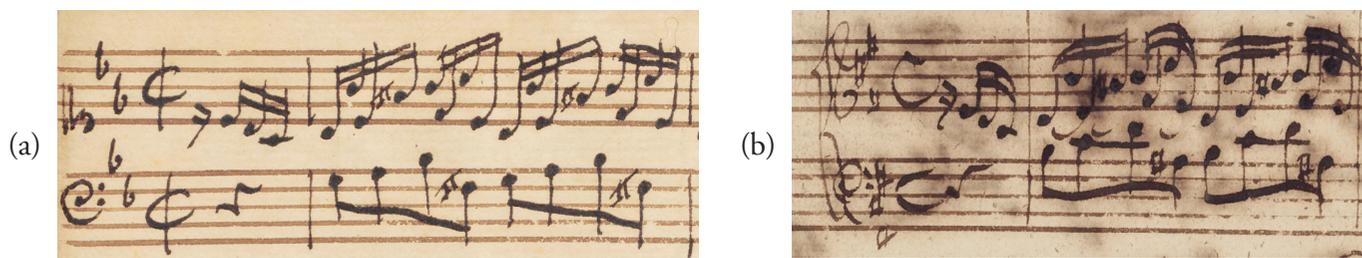
3 Die mutmaßliche frühe Fassung in g-moll BWV 1030.1 (P 1008) gibt als Titel *Siciliano* an; in der späteren h-moll-Fassung verwendete Bach einen allgemeineren Titel.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² Siehe Fußnote 7.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

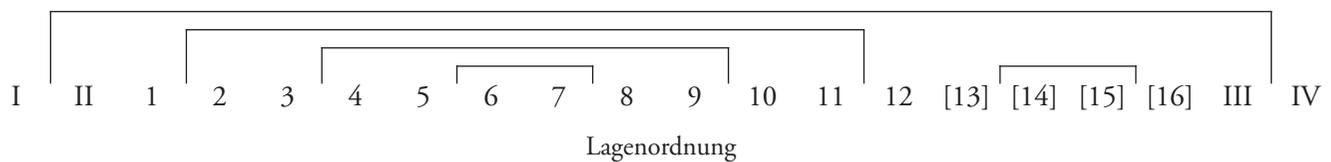
¹⁹ Ein Beispiel dafür findet sich in Bachs Autograph des „Qui tollis“ der h-moll-Messe (BWV 232 I/9).

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

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

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

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



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

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

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

Das Manuskript (P 975)

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

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

Äußere Merkmale des Manuskripts

Titelumschlag

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

Partitur

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

Flötenstimme

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

Titel des Werks in den einzelnen Teilen des Manuskripts

Titelumschlag

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

Partitur

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

Flötenstimme

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ Siehe Fußnote 39.

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

Titelumschlag und Provenienz

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

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

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

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

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

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

³² Vgl. ebd., S. 15 und 46.

³³ D-B, Mus.ms. Bach St 145.

³⁴ D-LEB, Breitkopf Mus.ms. 9.

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

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

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

³⁸ Siehe Fußnote 35.

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

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

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

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

⁴⁰ Siehe Martina Rebmans *Kommentar* im vorliegenden Faksimile.

⁴¹ Mitgeteilt in einem Privatgespräch im Juli 2023.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bachs Partitur

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

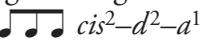
Der in Bachs Reinschriften übliche Untersatz der Noten in allen drei Stimmen konnte häufig aufgrund

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

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

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

Satz I

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

T. 35 Cemb o: Rhythmus und Noten in $Zz\ 1\ \ddagger$  $cis^2-b^1-a^1$ wurden aus \ddagger  cis^2 entwickelt.

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

⁵¹ Siehe Fußnote 39.

⁵² Siehe Fußnoten 15, 16 und 17.

Satz III

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

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

Satz I

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

Satz II

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

Satz III

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

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

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

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

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

Satz I

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

Satz II

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

Satz III

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

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

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

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 52.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 52 f.

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

Satz I

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

Satz II

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

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

Satz II

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

Flötenstimme

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

T. 13
Partitur:



T. 13
Flötenstimme:



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

T. 95 f.
Partitur:



T. 95 f.
Flötenstimme:



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Newtownabbey, Herbst 2024
Yo Tomita

Anhang

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

Satz I

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

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

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

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

Satz II

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

Satz III

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

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

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

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

Abkürzungen

Literatur

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

Instrumente

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

Bibliotheken und Quellen

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

Introduction

The Sonata in b minor for flute and obligato harpsichord (BWV 1030.2) is one of six sonatas for transverse flute (three with obligato harpsichord, three with continuo) that have been recognised as authentic works of Johann Sebastian Bach (1685–1750) since the mid-19th century.¹

Stylistically, this sonata stands out from the rest on several fronts. Perhaps the most striking is the sheer scale and complexity of the opening movement, which is headed *Andante*. Written in ritornello form, it belongs to the type known in Bach's time as *Sonate auf Concertenart* (sonata in the concerted manner) that was apparently cultivated at the royal court of Dresden in the 1720s and 30s.² In sharp contrast, the second movement, which is headed *Largo e dolce* but is really a siciliana³, is led by a lyrical and highly expressive melody supported by a richly elaborated continuo accompaniment. The second half of the sonata begins with a *stile antico* fugue, headed *Presto*, that ends with a half cadence and is followed by an agile gigue (in $\frac{12}{16}$). They are usually regarded as a pair of movements juxtaposed as if to fuse two distinct Baroque sonata traditions – the *Sonata da Chiesa* and *Sonata da Camera* – into one.⁴ All modern editions give continuous measure numbers (fugue: mm. 1–83; gigue: mm. 84–147), and for the sake of convenience this convention is also adopted in the present facsimile edition. It should be noted, however, that Bach himself appears to have regarded them as separate movements connected by an *attacca*.⁵

Highly technically demanding for performers, this sonata has for generations been widely regarded as Bach's most iconic piece for flute.

The Genesis of the Work

The sonata survives in Bach's autograph manuscript, which is presently held at the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz (D-B) under shelfmark Mus.ms. Bach P 975. This is a full score comprising the harpsichord and flute parts, and was written around 1736/37.⁶ All extant manuscript copies made during the 18th century appear to derive from it, except for a late-18th century copy of the harpsichord part written in g minor (D-B, Mus.ms. Bach P 1008) that must derive from an earlier version.⁷ The score is not a straightforward fair copy: closer examination (see below for details) reveals that among its beautifully and tightly scripted notation are many traces of small-scale corrections and revisions that hint that Bach was unquestionably trying to make a fair copy of the work but did not always succeed with the task, as he was simultaneously en-

gaged in transposing the work from g minor while actively seeking to make small improvements to it.

Why and for whom Bach made this fair copy of the sonata remains unknown. It may be tempting to associate it with one of two famous flautists among his musical circle at the time: either Pierre-Gabriel Buffardin (1693–1768), principal flautist of the royal court orchestra in Dresden, or Johann Joachim Quantz (1697–1773), who was second flautist. We know that in winter 1736 Bach visited Dresden in connection with the much-desired appointment at the royal court of the Polish king and the elector of Saxony as “*compositeur* to the royal court orchestra”, performing on the new Silbermann organ in the Frauenkirche there for two hours in the presence of dignitaries and artists.⁸ It is certainly conceivable that through this distinguished status Bach was able to

1 BGA vol. 9 (1860). In the 20th century, the authenticity of two of them, namely the Sonata in E♭ major for harpsichord and flute BWV 1031 and the Sonata in C major for flute and basso continuo BWV 1033, was questioned repeatedly by some scholars on grounds of style analysis, and as a result they were excluded from NBA, series VI, vol. 3 (1963), and listed as doubtful works (Anh. II) in BWV^{2a} (1998). In the present century, however, they are again considered as genuine Bach works on the grounds of source study (e.g. BWV³, 2022), even though they may have been modelled on works of other composers.

2 Cf. Jeanne R. Swack, *On the Origins of the Sonate auf Concertenart*, in: *Journal of American Musicological Society*, 46/3 (Fall 1993), pp. 369–414, here p. 375.

3 The supposed early version in g minor BWV 1030.1 (P 1008) gives the heading *Siciliano*, which Bach changed to a more generic heading in the later version in b minor.

4 Cf. Jeanne R. Swack, *Flute Sonatas and Partita*, in: *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. by Malcolm Boyd, Oxford University Press, 1999, p. 174.

5 Although Bach provides no heading for the gigue section, he must have regarded it as a separate movement as he starts the gigue with a fresh set of clefs (see p. 10, the 3rd system in P 975). Klaus Hofmann also considers the sonata as having four movements instead of three. See Klaus Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung: Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jahrbuch*, 84 (1998), pp. 31–59.

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

7 NBA, series VI, vol. 3, *Kritischer Bericht* (1963), p. 34. This harpsichord part, headed *Trio* at the top left and *Cembalo* in the top centre of the first musical page (fol. 1v), was copied around 1770 by Johann Friedrich Hering (1724–1810), a well-known scribe who was active in Berlin in the second half of the 18th century. *Bach Digital* gives the dating “c. after 1770”. Originally the first page of the ternio fascicle (fol. 1r) was left blank where subsequently the title of the work was written by one-time owner Otto Carl Philipp von Voss (1794–1836): *G. [corrected from H] moll | Sonata | al | Cembalo obligato | e | Flauto traverso | composta | da | Giov. Seb. Bach*. The confusion of key and its subsequent correction strongly hints that the scribe wrote it by referring to the title-wrapper of P 975 (or one of its copies). Hence the information on the title-page regarding the setting of this g-minor version has little credibility. See also note 46.

8 For its illuminating account of this event, see *Bach Dokumente II* (1969), nos. 388 and 389; English trans. in *The New Bach Reader* (New York: Norton, 1998), nos. 190 and 191, pp. 188 f.



Music example 1: m. 1 of BWV 1030, harpsichord part: (a) P 1008, (b) P 975

develop a stronger friendship with one of the flautists, and that this motivated him to work on the extraordinary sonata.

As regards its origin, scholars traditionally assumed that it was composed during Bach's Cöthen period (1717–23),⁹ and that it was initially written in g minor. Challenging the traditional view of the work's origin in Cöthen, Robert Marshall proposes a much later date, between 1729 and 1731, on stylistic grounds,¹⁰ which coincides with an important change that affected the direction of Bach's musical life in a significant way, i.e., his taking over directorship of the Collegium Musicum in Leipzig from March 1729. Marshall's view has gained wider support, including from Christoph Wolff, who assigns a more cautious dating of "perhaps 1729–36", which he justifies by stating that "the overall format of this sonata, particularly the expansive design of its first movement, has no parallel in any pre-Leipzig instrumental composition".¹¹ Regarding the latter point – i.e., that it was initially written in g minor – there is good evidence in surviving sources, namely the above-mentioned copy of the harpsichord part in that key (P 1008) and in Bach's autograph score itself (P 975), which contains traces of transposition from that key (see below for details). That is to say, the b-minor version originated in P 975. Still, the scoring of the g-minor version remains unclear because P 1008 consists solely of a harpsichord part, and is lacking the solo instrumental part corresponding to the flute part of the b-minor version. Moreover, the credibility of the textual information in P 1008 needs to be ascertained separately, given that it is a distant copy made after 1770.¹² To gain a better understanding of both the relationship between the two versions and the reliability of the information in P 1008 it is necessary to examine the two sources P 1008 and P 975 together. Our main findings are as follows:

First, the two versions, one in g minor and another in b minor, are essentially the same composition. Their length is identical, and while there are certainly minor differences between their musical text¹³ the version in g minor is clearly an earlier version of the work;¹⁴ moreover, Bach does not seem to have planned on or envisaged expanding the piece once he had embarked on writing out the score in b minor.

Second, numerous amendments in Bach's score strongly hint that the musical text of his model

looked like that of P 1008. The most illuminating of these are revisions as recorded in P 975 from the readings of P 1008, which are discussed separately under *Bach's Score* (see p. XXV) below. There are also many corrections of pitch errors from the third below, errors that Bach apparently made when transposing from g minor, which are found almost exclusively in either the flute part¹⁵ or the harpsichord

⁹ Cf. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany 1685–1750*, trans. by Clara Bell and J. A. Fuller-Maitland, vol. 2 (London: Novello, 1884), pp. 110 and 121 f.

¹⁰ Cf. Robert Marshall, *J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology*, in: *Journal of the American Musicological Society*, 32/3 (Fall 1979), pp. 463–498, esp. 484 f.; repr. in: *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, The Style, The Significance* (New York: Schirmer Books, 1989), p. 209. Part of his supporting evidence is the similarity of melodic material to that used in Cantata BWV 117/1, "Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut", which Bach composed between 1728 and 1731 and which was scored with flutes. But a more convincing case exists in the shape of Johann Bernhard Bach's Overture in g minor (BNB I/B/7), the fugue subject in the opening movement of which has a clear resemblance to the opening melody of BWV 1030.1. Bach performed it with two other overtures of Johann Bernhard Bach in Leipzig in 1730. See Spitta, *Johann Sebastian Bach*, vol. 1, p. 26, and Andreas Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, in: *Bach-Jahrbuch*, 67 (1981), pp. 43–75, here pp. 48 and 66.

¹¹ Christoph Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music*, 13/2 (May 1985), pp. 165–175, here p. 173; repr. in *Bach. Essays on His Life and Music* (Cambridge (MA): Harvard University Press, 1991), p. 234.

¹² See note 7.

¹³ As the number of variants is large I shall only be discussing them selectively in this introduction, and not listing them fully. Movement numbers are shown in Roman numerals (I, II and III).

¹⁴ See, for example, movement III mm. 116, 118, 132 and 134 in hpd I.

¹⁵ The corrections of transposition errors in the flute part are: movement I from m. 8 beat 3 to m. 9 beat 1: a series of seven note-heads at the beginning of the 3rd system of p. 1 was amended from a third below; movement II m. 2: the first two notes (or more) are corrected from a third below by scratching out; movement III m. 118: 1st note-head $d\sharp^3$ is amended from a third below (cf. compositional reference in m. 116, in the hpd u section).



Music example 2: P 1008, movement I mm. 58b–63a

left-hand part.¹⁶ The absence of errors of this kind in the right-hand part of the harpsichord section cannot be a coincidence,¹⁷ but must be related to the way in which the part was notated in his model. An answer to this riddle is found by looking at P 1008 (see Music example 1a on the left page), where this part was written using the soprano clef, while in P 975 (music example 1b) Bach used the treble clef for the transposition up a third; thus the position of the notes on the staff remained the same for this part.¹⁸

However, some readings in the harpsichord part in P 1008, such as the left-hand part in mm. 59–62 of the opening movement (music example 2), raise serious questions about whether or not it is a genuine harpsichord part, as it looks like the reduction of two continuo parts (one of them being a 16-ft instrument such as violone;¹⁹ also conceivable is viola da gamba²⁰).

This particular notational feature of P 1008 hints that an *ad libitum* instruction to make use of a separate continuo instrument was given in the g-minor version, and that this specific section of the harpsichord part happened to be elaborated.

Considering also that the g-minor version does not make good use of the higher range of the instrument (its highest note being g^2 , while the b-minor version attentively explores a broader range and even reaches $c\sharp^3$ in m. 103 of the first movement), another possible scenario emerges in which the g-minor version might have been written for a solo instrument and lute with some continuo instrument.²¹ But if this is indeed the case, we need to find an explanation for this part being labelled *Cembalo* on the first music page of P 1008, for it is uncharacteristic of copyist Johann Friedrich Hering to add a part designation by conjecture.²² Might it have happened that Bach's autograph score of the g-minor version included an instrument designation "for lute or harpsichord", from which a harpsichord part was made?²³ P 1008 could then have been a copy of this lost part.

Finally, it is also worth considering the possibility that this notational anomaly was the result of the copyist misinterpreting Bach's revisions made in preparation for creating the fair copy in b minor, i.e. P 975. The fact that Bach seemed ready to work on the production of a fair copy hints strongly that he was basically content with the state of musical text by that point. However, he apparently did two things at the same time in his model; his revisions to that layer

must have included the replacement of eighth-note rests with continuous eighth notes (cf. mm. 102–104 of the first movement), as well as provision of a continuo realisation for harpsichord as seen in music example 2. This might account for the double stems in the respective measures. It is worth adding that while in the first movement the latter point is further provided with thicker chords in his score in b minor

¹⁶ The corrections of transposition errors in the hpd I part are: movement I m. 4 beat 4: the position of \sharp is amended from $f\sharp$ to $a\sharp$; movement I m. 91: last note $a\sharp$ of which \sharp was initially written a third too low, subsequently cancelled and a replacement written in the correct position, but with the discarded symbol not erased properly; movement I m. 103 beat 3: located at the start of the 5th system on p. 6; the position of the note-head is revised from a third below, and the erroneous note-head scratched out; movement II m. 7 beat 1: note B revised from G .

¹⁷ There is a corrected accidental that must be connected with transposition: movement I m. 57 beat 1: $\sharp g$, amended from $\sharp g$.

¹⁸ It is worth noting that the same pattern of transposition, namely transposing up by a third using the soprano clef for the right-hand part while at the same time changing the clef to treble, is observed in the $A\flat$ major fugue of WTC II, BWV 886/2 (autograph, GB-Lbl, shelfmark Add. MS. 35021, fol. 14; and autograph D-B, shelfmark Mus.ms. Bach P 274, fasc. 4) and its early version, the Fugue in F major, BWV 901/2 (e.g. the copy by Johann Caspar Vogler, D-B, shelfmark Mus.ms. Bach P 1089).

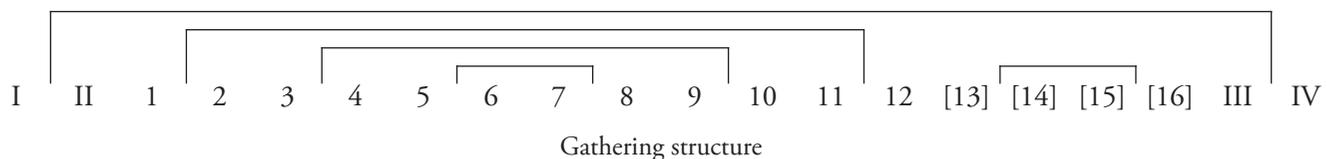
¹⁹ An example of such is found in Bach's autograph of the "Qui tollis" of the b minor mass (BWV 232 I/9).

²⁰ An example of such is found on the title-page of the copy of the Violin Sonatas BWV 1014–1019 in the hand of Johann Heinrich Bach (1707–83), D-B, shelfmark Mus.ms. Bach St 162: *Sei Sounate [sic] à Cembalo certato è Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace Composte da Giov: Sebast: Bach.*

²¹ Cf. Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung*, p. 49. As regards the range, see also the Suite for lute BWV 995 (which is also in g minor), Hofmann, p. 56.

²² See, for example, another extant harpsichord part of the work written by him (D-B, shelfmark Mus.ms. Bach St 404) in which we find *Andante* on the top left (instead of *Trio* in the g-minor version), and *Cembalo* in the top middle of the first musical page in exactly the same manner as in the g-minor version. This copy was most likely made directly from Bach's autograph P 975.

²³ An example of such is found in the title-page of Bach's autograph score of Prelude, Fugue and Allegro in $E\flat$ major for lute or harpsichord BWV 998 (dated around 1735): *Prelude pour la Luth. à Cembal. par J. S. Bach* (autograph in unknown private ownership since 2016).



(e.g. mm. 59 f.), the very elaborate realisation in the second movement was already fully worked out in his model.

Unfortunately, the model from which J. F. Hering copied P 1008 does not survive. Whether or not it was the same model from which Bach created P 975 cannot be ascertained. Nor is there any clue as to whether it was a score or a set of parts. Still, it seems probable that P 1008 is derived from Bach's lost autograph in g minor that served as the model for P 975, for despite the presence of numerous differences in text between the two sources they share a notable common error.²⁴

Based partly on knowledge gained from the source study and partly on an analytical study of the music itself, Hans Eppstein in 1966 took the lead in proposing that the early version in g minor was a trio sonata for two flutes and continuo that was based on an original concerto for flute,²⁵ a theory that was quickly contested by Alfred Dürr on the grounds of texture, key and range.²⁶ Meanwhile, the first (practical) reconstruction by Raymond Meylan of the early version, with oboe as the melody instrument, was published in 1972.²⁷ Following a pause in scholarly debate lasting more than two decades, a radically different theory – that of a trio for a melody instrument (implying violin) and lute, with some string instrument as continuo – was proposed in 1998 by Klaus Hofmann, who considered not only all the evidence examined by previous scholars but also other historical factors that had previously been neglected, such as the long-lost lute performance tradition, the presence among Bach's circle of highly skilled lutenists, and their works for this instrumental combination.²⁸

The Manuscript (P 975)

Bach's autograph score is kept with a separate flute part that is not in his handwriting, the two items contained within a title-wrapper. Each page of the whole manuscript is paginated in pencil at the top corner, presumably by one of its previous owners.²⁹ Each section of the manuscript bears the title of the work in different style and/or spelling, as described below.

External Features of the Manuscript

Title-wrapper

- Size (H × W): ca. 33.5 × 21 cm
- Watermarks: (a) Hollandia figure with letters PROPATRIA; (b) letters MORINGEN, and below it GLD.

Score

- Size (H × W): ca. 35 × 21 cm
- Watermarks: Weiß 46: (a) letters NM; (b) heraldic coat of arms of Zedwitz.

Flute part

- Size (H × W): ca. 34 × 21 cm
- Watermarks: Weiß 56: (a) crowned eagle with letters FR; (b) letters CGK.

Title of the Work as Given in Each Section of the Manuscript

Title-wrapper

H moll | SONATA | al | Cembalo obligato | e | Flauto traverso, | composta | da | Giov: Sebast: Bach, **in origineller Partitur**; written in the middle of p. I by Johann Nicolaus Forkel, with later additions (here indicated by bold) by C. P. E. Bach.

Score

[left:] *Sonata* [centre:] *a Cembalo obligato e Travers solo di J. S. Bach*; written on the top margin of p. 1.

Flute part

[left:] *Sonata* [centre:] *a Cembalo obligato e Traverso Solo*. [right:] *di J. S. Bach*; written on the top margin of p. 13.

The physical shape of the autograph has changed several times since Bach wrote the score onto the paper that bears the watermark Weiß 46,³⁰ which Kobayashi dates reasonably firmly to around 1736/37.³¹ The flute part was created some years later on paper

²⁴ Movement I m. 57 beat 3 1st note hpd u: $f\sharp^1$ instead of $c\sharp^1$ (P 975); d^1 instead of $c\sharp^1$ (P 1008).

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

²⁶ Cf. Alfred Dürr, *Zu Hans Eppsteins „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“*, in: *Die Musikforschung*, 21/3 (Jul–Sep 1968), pp. 332–340, here p. 335.

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

²⁸ See Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung*, pp. 49 and 59.

²⁹ See note 39.

³⁰ Cf. Wiso Weiß and Yoshitake Kobayashi, *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*. NBA, series IX, vol. 1 (1985). Since its publication Kobayashi has added critical information in his *Zur Chronologie*.

³¹ Cf. Kobayashi, *Zur Chronologie*, p. 12.

bearing watermark Weiß 56, which Kobayashi assigns a wider range, from after 31 May 1740 to around 1742.³² While the *terminus post quem*, derived from the letters FR (Fridericus Rex) in the watermark, is the date of Frederick the Great's accession to the throne, the *terminus ante quem* of around 1742 is obtained from analysis of calligraphic features in two other Bach manuscripts that use this paper: (1) the title-wrapper of the Concerto for Violin in a minor BWV 1041³³ and (2) the first layer of the Mass in C major by Francesco Bartolomeo Conti, copied by Bach³⁴, BWV¹ Anh. 25 / BWV³ Suppl 2, p. 655. As will be discussed below under *The Flute Part* (see p. XXVII), it is more likely around 1745/46 on handwriting evidence. The title-wrapper, added after Bach's lifetime, provides a rich history of its changing ownership.

Title-Wrapper and Provenance

The paper used for the title-wrapper was made after Bach's lifetime. The initials GLD in its watermark refer to Georg Ludwig Düwel, a papermaker active during the second half of the 18th century in Moringen near Göttingen. Düwel's paper frequently appears among the manuscripts of Johann Nikolaus Forkel (1749–1818). The provision of a fresh title-wrapper like this one is a common feature of the manuscripts that Forkel borrowed from Bach's two eldest sons, Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel.³⁵ The replacement of the wrapper was perhaps done with good intentions, to show his appreciation as he attentively gathered information about Bach's compositions in the 1770s. Unfortunately for us today, we can no longer gain access to any hints in the original wrapper that could have helped us learn more about the background of the manuscript; for instance, who inherited the manuscript upon Bach's death, who lent it to Forkel, and whether or not the flute part was kept together with the score when Forkel borrowed it, to name but three. The title description on the new wrapper most likely bears little resemblance to the wording and spelling on the lost original cover, as this particular wording in Italian ("composta da Giov.") is adopted widely in Forkel's copies of Bach's works.

Nevertheless, this title-wrapper helps shed further light on its provenance. Before returning the manuscript to C. P. E. Bach in Hamburg, Forkel made (or caused to be made) a copy of the score for his own keeping.³⁶ Forkel's title description in the source was subsequently annotated by C. P. E. Bach, who clarified the description of work as well as the scribe of the whole or part of it when the composer himself was involved, which must have been important when sorting out his family inheritance even though this manuscript is not one of those listed in the Nachlassverzeichnis of C. P. E. Bach.³⁷ Still, his inscription "in origineller Partitur", explicitly specifying only the

score as being J. S. Bach's original, rather than the word "Handschrift" (manuscript) used for the title page of the Sonata in g minor for harpsichord and viola da gamba BWV 1029,³⁸ indicates that the flute part (being a copy and not "originell") was present when C. P. E. Bach annotated this title-wrapper.

From the various entries found on this title-wrapper we can learn some of the history of its ownership after C. P. E. Bach's temporary possession. At some point in time it went into the collection of Joseph Maria von Radowitz (1797–1853), as at the top left of the page we find his stamp of ownership *v. RADOWITZ* in black ink. The number 8354 written directly below in pencil (and subsequently crossed-out) refers to the item as listed in the auction catalogue of his estate.³⁹ Later that year the manuscript was acquired by the Royal Library in Berlin.⁴⁰ Found immediately beside Radowitz's catalogue number is their shelfmark, written in pencil: *Mus. ms. autogr | P Bach 975*. At the centre of the top margin we find the entry *M. 1917.843* in ink, now appearing in dark brown: this is the accession number added when the manuscript was transferred from the

³² Cf. *ibid.*, pp. 15 and 46.

³³ D-B, Mus.ms. Bach St 145.

³⁴ D-LEb, Breitkopf Mus.ms. 9.

³⁵ There are two further original manuscripts of J. S. Bach for which Forkel supplied the title-wrapper and that contain similar annotations by C. P. E. Bach: the Concerto in A major for harpsichord and orchestra BWV 1055 (PL-Kj, shelfmark Mus.ms. Bach St 127) and the Sonata in g minor for harpsichord and viola da gamba BWV 1029 (now lost, but the essential information is given in BGA vol. 9, p. xxiii).

³⁶ This copy (now considered lost) is listed in Forkel's auction catalogue *Verzeichnis der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien, welche den 10ten May 1819 und an den folgenden Tagen [...] meistbietend verkauft werden* (Göttingen: Huth, 1819), as item 40: --- [Bach, J. Sebast.] *Sonate al Cembalo et Flauto trav G[eschrieben]*. *H moll.* on p. 136.

³⁷ *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hamburg: Gottlieb Friedrich Schniebes, 1790). Note that among the three original manuscripts as discussed in note 35, only the Concerto for harpsichord in A major BWV 1055 is listed in the Nachlassverzeichnis, on p. 66.

³⁸ See note 35.

³⁹ *Verzeichniß der von dem verstorbenen Preussischen General-Lieutenant J. von Radowitz hinterlassenen Autographen-Sammlung, nunmehr Eigentum der Königl. Bibliothek in Berlin* (Berlin: Hübner-Trams, 1864), p. 685. The entry reads: 8354. *Originalnotenschrift. „H moll Sonata al cembalo obbligato e Flauto traverso composta da Giov. Sebast. Bach (in origineller Partitur).“ Diese Ueberschrift ist von seinem Sohne Karl. Phil. Eman. Bach. 16 S. fol.* Note that the reference to "16-page folio" in the description can be interpreted as referring to either (1) the title-wrapper with the score only, i.e. without the flute-part; or (2) counting both the score and the flute part but ignoring the title-wrapper. If the pagination in pencil was entered during Radowitz's ownership, the second scenario looks more likely.

⁴⁰ See Martina Rebmann's *Commentary* in the present facsimile.

manuscript department to the music department in 1917. At the top right we find 385. Written in ink, now appearing dark brown with signs of a smudge, it looks like an addition by one of the early owners, probably the item number in their manuscript catalogue. There are two further pencil annotations around this number: *Gr Ing* on the left, and *10. 2* directly below. According to Peter Wollny⁴¹, the former refers to the Graf or Gräfin von Ingenheim, a well-known name in Bach scholarship as collectors of music and whose musical library was dispersed without much trace during World War II.⁴² This annotation is thus probably intended to show that the manuscript came from the Ingenheim collection. The meaning of the latter annotation is more difficult to make out, but an attempt will be made shortly. The distinct style and placement of 385 – a large and strong script with underline at the top right corner of the title-page – certainly closely matches a known sample from the Ingenheim collection, the trio sonata in c minor of disputed authorship, either by Carl Friedrich Abel (AbelWV C56) or C. P. E. Bach (H 592), that is presently held at the Stadtbibliothek Hannover.⁴³ The Ingenheim and Radowitz families are connected by the Voss family: Elisabeth Amalia Gräfin von Ingenheim (1766–89) was a sister of the great Bach collector Otto Carl Friedrich von Voss (1755–1823); and Radowitz married Maria Auguste Karoline Luise Gräfin von Voss (1807–89) and a distant relative of O. C. F. von Voss, on 3 May 1828 in Berlin.⁴⁴ By taking account of the information gathered so far, hypothetical exchanges of ownership can be suggested thus: it was most likely O. C. F. von Voss who acquired the manuscript from C. P. E. Bach in the 1780s, and he gave it to his sister as a gift. After her untimely death, her son Gustav Adolf Wilhelm Graf von Ingenheim (1789–1855), not only maintained a close contact with the Voss family but also became a keen music collector of music, and worked closely with them to expand their musical libraries.⁴⁵ Unless the manuscript was returned to the Voss family, it was the Graf von Ingenheim who gave it to Radowitz, perhaps around the time of the latter's marriage to Maria Auguste Karoline Luise Gräfin von Voss. It is likely that before this gifting was made, the junior Voss (Otto Carl Philipp), who assumed charge of the musical collection after his father's death, was consulted. Voss junior also arranged to make a few copies of the flute sonata BWV 1030 (P 530 and P 620) for his own collection.⁴⁶

The pencil entry *10. 2* remains to be discussed. Actually the number *10* is regularly seen on the title-pages or covers of the Voss sources, not only of BWV 1030⁴⁷ but also of the Sonata in C major for flute and basso continuo BWV 1033⁴⁸ and the Sonata in G major for two flutes and basso continuo BWV 1039,⁴⁹ and appears to refer to one of the Voss catalogues that is presumed lost.⁵⁰ As it happens, all

three of these works are gathered together in one of the sources, namely the copy P 620, which has the title-description *Drey Sonaten von J. S. Bach* together with the incipits of three sonatas – BWV 1039, 1030.2 and 1033 – all enumerated with Roman numerals, while the actual contents appear in a different order: BWV 1030.2, 1039 and 1033. Presumably the contents of this title-page must have replicated what was given in the lost catalogue. Note that the numbering of the first two was subsequently corrected from I to II and from II to I respectively. Thus the pencil annotation to P 975 quite obviously reflects the work number within the Voss catalogue, changing the roman numeral to an arabic *10. 2* and thus designating the second work within group 10, which must have been entered here before this numbering

⁴¹ In private communication in July 2023.

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

⁴³ No shelfmark. The manuscript, which is assigned number 160, gives C. P. E. Bach as the composer. The facsimile of the title-page appears in Faulstich, *Über Handschriften aus dem Besitz der Familie von Ingenheim*, p. 56.

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

⁴⁵ A graphic example of their collaboration is to be seen in the following entry in one of Voss's catalogue, D-B, shelfmark Mus.ms. theor. Kat 21, p. 136: *In nr. 618-628 folgen die durch den Grafen Ingenheim aus der Sammlung des Abbate Santini zu Rom in den Jahren 1824 u. 1825 erhaltenen Abschriften*. See also Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800* (Kassel: Bärenreiter, 1997), pp. 52 f.

⁴⁶ It was also around the same time that he wrote the title-page for P 1008 (see note 7). An additional piece of evidence may be offered here: from BGA vol. 9 we learn that the Ingenheim family owned Bach's autograph of BWV 1029 (lost during WWII), while the Voss family owned a 19th-century copy of it (D-B, shelfmark Mus.ms. Bach St 435). NBA, series VI, vol. 4, *Kritischer Bericht*, p. 33, assumes that Elisabeth Amalia von Ingenheim's copy (Bach's autograph) came from her brother, O. C. F. von Voss. This pattern of source ownership matches that of BWV 1030: Ingenheim = Bach's autograph; Voss = copies (P 1008, P 530, and P 620), hinting that the older brother gave his little sister the more precious manuscript while he was content with copies.

⁴⁷ See the two copies by the Voss copyist Krüger P 530 (*ad II 10.*) and P 620 (*II* [later addition] *10*) and the copy by Johann Friedrich Hering with the title by Otto Carl Philipp von Voss P 1008 (*ad 10.*).

⁴⁸ P 620 (see note 47) and the copy by Johann Heinrich Michel (D-B, shelfmark Mus.ms. Bach St 440 [*10.3*]) and the copy by the Voss copyist Krüger and Otto Carl Philipp von Voss (D-B, shelfmark Mus.ms. Bach St 441 [*ad 10*]).

⁴⁹ P 620 (see note 47) and the copy by Johann Heinrich Michel (D-B, shelfmark Mus.ms. Bach St 436 [*II 10'*]), and the copy by the Voss copyist Krüger and Otto Carl Philipp von Voss (D-B, shelfmark Mus.ms. Bach St 437 [*ad II 10*]).

⁵⁰ Cf. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, p. 203.

was corrected in the Voss catalogue. In the days when no published catalogue of works was available, making reference to the Voss' catalogue must have been considered the best option.

Below the main title we find a line of text in ink: (*der Titel von Carl Philipp Emanuel Bach, (filius) geschrieben*) [the title was written by Carl Philipp Emanuel Bach (son)]. Judging from the same inaccuracy found in the source description in the Radowitz catalogue⁵¹ it must have been entered during Radowitz's ownership. Below it is a pencil annotation by Max Schneider, dated 24 March 1916 and clarifying that only the words *H moll* and *in origineller Partitur* (including the preceding comma) are in the hand of Bach's son. At the back of the cover, on p. IV, is an entry in red ink near the top of the page: *autographum J. S. Bachii*. The identity of its writer is unknown.

Bach's Score

This score is a typical fair copy for Bach, in which his meticulous care in writing out the piece in calligraphic handwriting is clear to see. In preparation for this task he picked up three sheets, folded them in half, and stacked them up to create a ternio fascicle. On all twelve sides of it he then used a 9.6 mm rastrum to draw eighteen staves very neatly, carefully spacing them so as to create the six-system layout. Bach's agenda appears to be threefold: (1) to write out the piece beautifully but tightly within the space allocated for it; (2) to transpose the piece from g minor to b minor; (3) to revise musical details to make the piece more vibrant. Even though there are minor blemishes, such as the final measure of the piece spilling over at the end, and the tight layout preventing him from writing the slur at the climactic moment in mm. 95 f. of the first movement over the flute line (see below), his careful planning and execution are evident on every page.

Vertical alignment of notes in all three parts, which was Bach's normal practice when making fair copies, is frequently compromised by the need to save space. Usually the flute part was written first, which sometimes resulted in a shortage of space for writing the harpsichord part that led to it spilling over its allocated space. Occasionally, however, Bach loosened his resolve to write tightly. See e.g. p. 2, third and fourth systems. Bach could have written this passage more densely but did not, perhaps because the harmonic activity became intensified and he felt he needed more space for this increasing dramatic content. In such places it looks as if his attention was taken away from mere copying and directed towards the music itself.

Performance-related marks such as slurs are not fully provided, and their positioning is often imprecise as regards which notes are covered. The implication of this will be considered in the discussion of the accompanying flute part (see p. XXVII).

This score is not free from corrections. In addition to those relating to the transposition⁵² there are a number of revisions that appear to be related to Bach's active engagement with the piece when working from his model. Those appearing in the harpsichord part are:

Movement I

- m. 24 hpd u: The added note-head $f^{\sharp 1}$ at the 4th eighth note (and a note letter-name *f^{is}*, as in tablature writing, above it to clarify the reading) results in an awkwardly thick five-part chord. However, thickening the texture does not seem to be Bach's primary aim: what he wanted to achieve was surely to make the melodic line in hpd u more consistent and idiomatic in the sequential passage. Compare the reading of P 1008 at this point $a^1-bb^1-d^1$ ($c^{\sharp 2}-d^2-f^{\sharp 1}$ in b minor), containing an awkward downward leap of a sixth. Bach corrected the originally intended $f^{\sharp 1}$ to an a^1 , resulting in the reading $\text{♪♪♪ } c^{\sharp 2}-d^2-a^1$ (cf. m. 23: $d^{\sharp 2}-e^2-b^1$). However, when implementing this change to the melody the third was accidentally left out from the chord, which was subsequently fixed.
- m. 35 hpd u: The rhythm and notes of the first beat $\text{♪♪♪ } c^{\sharp 2}-b^1-a^1$ are elaborated from $\text{♪ } c^{\sharp 2}$.
- m. 101 hpd l: The 7th note *g* is revised from *e*. In the g minor version, the second half of the measure was written in plain eighth notes $\text{♪♪♪ } Bb-c-d-D$ ($d-e-f^{\sharp}-F^{\sharp}$ in b minor); while writing out the piece Bach decided to make the passage more distinctly active, first writing $d-e-f^{\sharp}-e-f^{\sharp}$, then correcting that to $d-g-f^{\sharp}-e-f^{\sharp}$.

Movement III

- m. 86 hpd: At the 1st chord $e/b^1/e^2/g^2$ two flagged eighth notes b/e^1 were cancelled in the same ink, presumably to maintain textural consistency in four parts as well as to make the passage more playable. The next chord (sixth chord in b minor) does not show any trace of revision; but in BWV 1030.1 this chord was a five-part one (containing another third), changed here to a four-part without leaving any trace of revision. The correction process of the whole measure is not completely clear when looking at both BWV 1030.1 and 1030.2; the reason for the changes might be an octave transposition in the bass part.

⁵¹ See note 39.

⁵² See notes 15, 16 and 17.

- m. 111 hpd l: 3rd beat  *a-e* revised from  *a*, adding variety in rhythmic thrust.
- m. 116 hpd l: 3rd beat  *f#-a#-b*, the last two notes revised from *b-d¹*. The g minor version had a simpler  rhythm.
- m. 118 hpd l: 3rd beat  *B-d#-e*, the last two notes revised from *e-g* as the chain-reactive revision of m. 116.

Revisions to the overlaid flute part cannot be directly connected to the g-minor version. But the following list of revisions can be considered to be in the same group as the ones previously mentioned: they also appear to capture moments of Bach's compositional engagement, often making the respective passage tighter and more elaborate:

Movement I

- mm. 39 f.: Three accidentals on *d²/d#²* appear to have been added as an afterthought. As the introduction of chromatic shading to this repeated-note motif occurs here for the first time in the piece, it may bear witness to a significant change of course in the composition that took place at the time of writing.
- m. 106: Bach swaps the pitch of the first two notes, which is another significant compositional decision at this canonic passage.⁵³

Movement II

- m. 10: The first constellation of notes  *a#¹-g²-f#²-e²* was revised from a less elaborate figure  *a#¹-f#²-e²*.

Movement III

- m. 55: The 2nd eighth note *e³* was amended from an octave below (*e²*). This is a significant decision to explore the upper register of the instrument.⁵⁴
- m. 103: Split over two systems in Bach's score after 3rd note. At the end of the first system are two *custodes*: *g#¹* (same pitch as the previous note) and an octave above. The latter must be the newer symbol, judging from the note *g#²* at the start of the second system. This is another of Bach's decisions to make the flute part more agile.⁵⁵ By transposing the music and using the flute as solo instrument new spaces might have opened up.

There are also other corrections and revisions by Bach that do not seem to reveal much about his compositional activity, perhaps as they are mere copying errors or even aborted attempts to revise the passage: for the sake of completeness, they are listed separately in the *Appendix* (see p. XXIX).

All the corrections and revisions discussed above are found to have been made in the same ink by Bach when he originally sat down to write out the score. The score also contains a number of revisions that

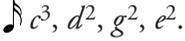
appear to have been entered at later times, as can be distinguished from the study of ink, quill and calligraphy. They can be classified into three kinds.

The first of them appears in a lighter brown shade. These symbols were probably written by Bach himself at the proof-reading stage:

Movement I

- m. 74 hpd u: In beat 2  *b* amended from 

Movement II

- mm. 1 f., 4 fl: Four grace notes  *c³, d², g², e²*.
- m. 2 hpd u: The 1st set of two eighth-note rests ().

Movement III

- mm. 124 f., 127 fl, hpd u: Three *tr* symbols.

The second kind appears in dark black. They are likely to have been entered by someone other than Bach himself in the mid-19th century, judging from the fact that none of the added slurs are found in the majority of extant copies.⁵⁶

Movement I

- m. 22 fl: Beat 2, adding the long slur above  *b²-c#³-d³-c#³-b²-a#²*.
- m. 53 fl: Beat 3, touching up the lower flag of grace-note; beat 4, adding a slur above  *f#²-g#²-a²-g#²*.
- m. 53 hpd u: Beat 1, adding the slur below  *a¹-g#¹-f#¹*, and touching up the upper flag of the following grace-note.
- m. 54 fl: Beat 1, adding a slur above  *f#²-e#²-d²*.

Movement II

- m. 10 fl: Touching up the flags of the grace note  *e²*.

Finally, the third kind appears in a similar shade of ink as the original ink used by Bach but was entered by someone else, judging from calligraphic features.

⁵³ For further discussion, see Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung*, pp. 51 f.

⁵⁴ Cf. *ibid.*, p. 52.

⁵⁵ Cf. *ibid.*, pp. 52 f.

⁵⁶ The following sources do not give the added slurs. For BWV 1030.2, the copies by Johann Nicolaus Schober (D-B, shelfmark Am.B 53), Johann Friedrich Hering (D-B, shelfmark Mus.ms. Bach St. 404), and the copies by the Voss copyist Krüger P 530 and P 620. For BWV 1030.1, the copy by Johann Friedrich Hering P 1008. Thus the earliest surviving copy of BWV 1030.2 in the hand of Johann Christoph Altnickol (D-B, shelfmark Mus.ms. Bach P 229), which contains numerous slur variants, is the sole exception. Here we find a partial correspondence at the last two slurs only, which seems coincidental.

Movement II

m. 2 hpd u: The 2nd set of eighth-note rests (♯/♯). These are found in all the later copies. They might have been added here by Altnickol.

The Flute Part

The flute part is a single bifolio. Staves are drawn in thinner ink on all four sides with a 7.6 mm rastrum, with fifteen on the outer fold (pp. 13 and 16), and sixteen on the inner fold (pp. 14 f.). Compared with the layout of the score it looks more generously spaced out. All staves are gently curbed, slightly rising towards the middle of the page.

The page layout is beautifully executed. Page turns are particularly well taken care of: the first time after m. 58 of the first movement, just before the flautist plunges into the episodic runs in triplets, and the second time coinciding with the pause between the fugue and the gigue. In general the musical notation is neat, and corrections few and insignificant.⁵⁷

While the identity of the scribe was previously unknown, the accuracy of the musical text has been widely acknowledged, as well as the strong probability that the scribe was one of Bach's pupils and used Bach's autograph score to make this part for flute.

This scribe has now been identified as Johann Gottlieb Goldberg (1727–56), and the part most likely made around 1745/46, judging from the identical handwriting found in one of Bach's original sources, a set of performance parts of Goldberg's cantata "Durch die herzliche Barmherzigkeit" (D-B, shelfmark Mus.ms. 7918) BNB I/G/2 (BWV Suppl 2, p. 650), which he composed under Bach's tutelage and performed in Leipzig around 1745/46.⁵⁸ The deviation from Kobayashi's dating of the paper bearing Weiß 56 watermarks used by Bach can be explained thus: Bach had a left-over stock of paper from an earlier purchase, which he gave his student to use.

From this set of parts for his cantata we can also learn about the circumstances of its production. Johann Nathanael Bammler, who had just begun to serve Bach,⁵⁹ took the role of main copyist and started making the parts from Goldberg's score (D-B, shelfmark Mus.ms. autogr. Goldberg, J. G. 1 M), which task was eventually finished with the help of Bach himself, Goldberg, Johann Christoph Friedrich Bach, and two other anonymous scribes whose handwriting is only known from this source.⁶⁰ One can imagine how rewarding for Goldberg the time with Bach in Leipzig was, and how much he appreciated the friendship that he developed there with Bach's family and pupils. This may have been the background to the famous anecdote about him in connection with the last instalment of Bach's *Clavier-Übung* series, published in autumn 1741.

For this model, [...] we are indebted to Count Kaiserling, [...] who frequently resided in Leipzig, and brought with

him Goldberg [...] to have him instructed by Bach in Music. The Count was often sickly, and then had sleepless nights. At these times Goldberg, who lived in the house with him, had to pass the night in an adjoining room to play something to him when he could not sleep. The Count once said to Bach that he should like to have some clavier pieces for his Goldberg, which should be of such a soft and somewhat lively character that he might be a little cheered up by them in his sleepless nights. Bach thought he could best fulfill this wish by variations, which, on account of the constant sameness of the fundamental harmony, he had hitherto considered as an ungrateful task. But as at this time all his works were models of art, these variations also became such under his hand. [...] The Count thereafter called them nothing but *his* variations. He was never weary of hearing them; and for a long time, when the sleepless nights came, he used to say: "Dear Goldberg, do play me one of my variations." Bach was, perhaps, never so well rewarded for any work as for this: the Count made him a present of a golden goblet, filled with a hundred Louis d'ors. But their worth as a work of art would not have been paid if the present had been a thousand times as great.⁶¹

The discovery of his hand in this flute part of the Sonata in b minor becomes another piece of the jigsaw reconstructing the image of this fascinating musician who died young in April 1756, a few weeks after his 29th birthday.

Let us turn to examine the musical text of the flute sonata more closely. The accuracy of the musical text in terms of both pitch and rhythm is remarkable. One could even argue, for example, that with regard to the pitch of the 3rd note of beat 3 ($g\sharp^2$) in m. 21 of the first movement the flute part gives the correct reading, and that in the score (without \sharp : g^2) looks

⁵⁷ Movement I m. 50: Last sixteenth note $\sharp e^1$ (\sharp amended, resulting in a blob-like shape); m. 73: 3rd sixteenth note from the end $\sharp d^2$ (\sharp corrected from \flat ?).

⁵⁸ On the identification of the handwriting, see Yo Tomita, *J. S. Bachs Flötensonate in h-Moll BWV³ 1030.2 und Johann Gottlieb Goldberg*, in: *Bach-Jahrbuch*, 109 (2023), pp. 209–216. For the account of Goldberg's study with Bach, see Alfred Dürr, *Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037*, in: *Bach-Jahrbuch*, 40 (1953), p. 72 and Alfred Dürr, *Vorwort*, in: *Kirchenkantaten / Gottfried Kirchhoff und Johann Gottlieb Goldberg*, in: *Das Erbe deutscher Musik*, 35: *Abteilung Oratorium und Kantate*, 1 (Kassel: Bärenreiter, 1957), p. vi. On the dating of the set of parts of Goldberg's cantata, see Yoshitake Kobayashi and Kirsten Beißwenger, *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation*. NBA, series IX, vol. 3 (2007), Textband, pp. 175 f.

⁵⁹ Cf. Peter Wollny, *Neue Bach-Funde*, in: *Bach-Jahrbuch*, 83 (1997), pp. 7–50, here pp. 40 f.

⁶⁰ For the division of work among scribes, see Alfred Dürr, *Kritischer Bericht*, in: *Kirchenkantaten / Gottfried Kirchhoff und Johann Gottlieb Goldberg*, p. 128. See also Kobayashi and Beißwenger, *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs*, p. 176.

⁶¹ Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802), pp. 51 f.; English trans. *The New Bach Reader*, pp. 464 f.

wrong.⁶² Even more impressive is the autonomy demonstrated by the scribe in the area of notational choice. The direction of stems frequently differs from Bach's score (e.g. m. 14), and Goldberg clearly did not feel obliged to mimic this notational aspect of his model. Extending our observations to the use of cautionary accidentals, we see that Goldberg appears to employ them proactively to ensure that the player will not be caught in an ambiguous situation. On occasion we may even catch a glimpse of his musical insights from some of his cautionary accidentals, especially those \sharp signs supplied on the supertonic, thus reminding the performer of the intense colour of the supertonic, and not the warm Neapolitan.⁶³

Deviation from Bach's score also extends to the area of performance-related marks such as more fully provided ornaments,⁶⁴ and to phrasing and articulation marks,⁶⁵ although they are not too numerous. There are also puzzling slur variants between score and part, located at an intense passage involving awkward leaps in augmented seconds and a diminished fourth approaching an important cadence.

m. 13 score:



m. 13
flute part:



Bach often places slurs imprecisely. Here in m. 13 the first slur begins between the first two notes; the second slur was initially placed above 5th and 6th eighth notes, then amended later to extend backwards to the 4th eighth note. The slurs in the flute part cover different notes, with the second apparently added subsequently. Later in the piece this passage reappears in e minor in mm. 95 f., and the slurs do not match those of the corresponding passage:

m. 95 f. score:



m. 95 f.
flute part:



Unfortunately for Bach there was no room above the flute part to write a slur properly, so he only wrote the first slur over the first three eighth notes in hesitant handwriting. The flute part on the other hand has a long slur covering seven (or six if intended to start at $g^{\sharp 2}$) eighth notes in assured handwriting, as if to capture the expression of the moment as a performer himself, or to fulfil the intention of the composer on his behalf. But is this really what happened? Is there another, more plausible, explanation?

Having considered the positive features of Goldberg's musical text one naturally wonders whether or not they can safely be ascribed to his maturity as a musician. Goldberg was only 18 years old at the time. Would it be more natural to consider them as evidence of him receiving specific instructions from his teacher? Was production of this flute part one of the assignments given to him by his teacher? The presence in the flute part of several proof-reading corrections lends further weight to this theory.⁶⁶ Thus the time-signature for the gigue section of the third movement – $\frac{12}{8}$ (instead of $\frac{12}{16}$) but without doubling the note-values of the musical text itself – might or might not be a mistake.⁶⁷ We may also be entertained by the conjecture that an original flute part was produced shortly after the score was completed, but was not returned to Bach after a performance in Dresden. Thus Goldberg's task was to create a replacement of the lost (or never-returned) performance material.

⁶² Cf. m. 100. Although it looks wrong to us, the notation is not actually wrong in Bach's convention (he clearly intended the note to be $g^{\sharp 2}$) according to Dürr, who explains that Bach occasionally omits the accidental in this specific melodic context, progressing from the leading-note to submediant in minor mode: if Bach really meant this pitch to be g^2 he would have provided a natural to clarify the augmented second between $a^{\sharp 2}$ and $g^{\sharp 2}$. See NBA, series II, vol. 5, *Kritischer Bericht*, p. 162.

⁶³ Movement I m. 14 2nd note; movement III m. 33 2nd note; m. 82 5th note. Note, however, that the absence of \natural from c^2 at movement I last note of beat 2 in m. 88, surely is oversight.

⁶⁴ The grace note at beat 2 in m. 112 of the first movement is only found in the flute part.

⁶⁵ Slurs exclusively found in the flute part are: movement I m. 17: 3rd beat $d^3-c^{\sharp 3}-b^2$; m. 21: 1st beat $d^3-c^{\sharp 3}-b^2$; m. 23: 3rd beat $d^2-c^{\sharp 2}-b^1-c^{\sharp 2}$; m. 69: on $a^2-b^2-c^{\sharp 3}$ twice; m. 78: 1st beat $e^2-f^{\sharp 2}$; m. 99: 3rd beat $b^2-a^{\sharp 2}$; movement II m. 9: 4th-5th notes $g^2-f^{\sharp 2}$; m. 11: 2nd constellation of notes: $d^3-c^{\sharp 3}-b^2$

⁶⁶ The following accidentals appear to have been added in lighter ink using a thinner quill: movement I m. 44: 5th note $\natural d^2$; m. 59: 17th note $\natural g^2$; and m. 63: 11th note $\natural c^2$. In addition there is a \natural which was subsequently added, appearing in the same colour of ink as the surrounding symbols, to both the score and the flute part: movement I m. 83: 2nd beat 2nd note $\natural a^1$.

⁶⁷ One can only speculate, but there may be a connection with how Kirnberger, another of Bach's students in 1739–41, discussed the difference of character between $\frac{12}{16}$ and $\frac{12}{8}$ in one of his books. Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zweyter Theil, Erste Abtheilung* (Berlin and Königsberg: Decker & Hartung, 1776), pp. 123 f.

What has emerged from this examination of the flute part can be summarised thus: it is an integral part of Bach's original creation, as it includes some important textual information that is not found in the score. The scribe was one of Bach's students who was studying hard at the time. With the production of the flute part the work has become playable too: a harpsichordist using the score, and a flautist playing from a separate flute part.

The present facsimile reproduces manuscript P 975 in full colour. The inclusion of the flute part is of particular note, as its importance has been ignored by scholars in the past. As has been shown, it should be seriously considered as part of the composer's original manuscript.⁶⁸ Inclusion of the separate flute part also allows the facsimile to be used in performance, just as the original manuscript would have been.

Newtownabbey, autumn 2024
Yo Tomita

Appendix

List of other corrections of errors in Bach's score, including possible aborted revisions and corrections of copying errors

Movement I

- m. 1 hpd u: Penultimate note-head revised from b^1 to $c^{\sharp 2}$ involving scratching out.
- m. 12 hpd l: 6th and 7th note-heads $d-c^{\sharp}$ amended for unknown reasons.
- m. 13 hpd u: 8th note-head amended from b to $c^{\sharp 1}$ to avoid parallel fifths with hpd l.
- m. 15 hpd u: 2nd note-head revised from b^1 (?) to $a^{\sharp 1}$ involving scratching out.
- m. 22 hpd u: 3rd note-head in lower voice amended from e^1 to $f^{\sharp 1}$. The reading *ante correcturam*, being the seventh of the dominant, enhances harmonic flavour but demands progress to d^1 , the third of the tonic chord that follows. Thus the corrected note e^1 looks like an aborted improvement.

- m. 32 hpd u: \sharp before 1st note $g^{\sharp 1}$ was amended from \flat , reverting to the initial decision, perhaps because the harmony (a Neapolitan 6/4) sounded too intrusive.
- m. 35 hpd u: 7th and 8th notes revised from an octave above, but the obsolete stems and beams are not scratched out. (It is conceivable that the reading *ante revisionem* originated in his model, with the same correction also made to his model at the same time.)
- m. 49 fl: \sharp amended from \flat (?), caused by lapse of attention?
- m. 53 hpd l: Fourth-to-last note-head amended from c^{\sharp} to e^{\sharp} , cf. m. 101 (see *Bach's Score* p. XXV).
- m. 96 hpd l: 3rd note-head A amended from G .

Movement II

- m. 2 hpd l: Note-head and stem $\flat f^{\sharp}$ (placed at 2nd eighth note of beat 2) are scratched out: perhaps $\flat f^{\sharp}$ was planned, but the idea abandoned.

Movement III

- m. 76 hpd l: 2nd note $\flat B$ amended from $\flat c^{\sharp}$ or B ? The scratching out of the note-head has resulted in a hole in the manuscript at this point. The passage was written an octave higher in BWV 1030.1, and Bach may have been seeking an alternative reading.
- m. 79 fl: 3rd and 4th note-heads d^2-e^2 amended from thirds below (parallel octaves with hpd u): the melodic shape of the reading *ante correcturam* ($d^2-c^{\sharp 2}-b^1-c^{\sharp 2}$) appears regularly, e.g. m. 78 hpd u, m. 80 fl.
- m. 86 hpd l: Penultimate and final note-heads $g-f^{\sharp}$ amended from $c^{\sharp}-B$, a more straightforward and unimaginative reading.

⁶⁸ I wish to thank Nobuaki Ebata (Tokyo) and Peter Wollny (Leipzig) for their invaluable comments on my early draft. I am also indebted to Norbert Müllemann at G. Henle Verlag for his insightful comments and suggestions for improvements.