

Vorwort

In der Theorie wie auch der Praxis der instrumentalen Kammermusik wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Trio zum satztechnischen Ideal erhoben, denn hier schienen Kontrapunkt, vollklingende Harmonie und kantable Melodie eine vollkommene Synthese einzugehen. Musiktheoretiker wie Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz und Johann Adolph Scheibe erklärten den Triosatz zum Prüfstein für jeden Komponisten von Rang. Mattheson etwa beschrieb die besonderen Anforderungen der Gattung wie folgt: „es müssen hier alle drei Stimmen, jede für sich, eine feine Melodie führen; und doch dabey, soviel möglich, den Dreyklang behaupten, als ob es nur zufälligerweise geschehe“ (Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint Kassel 1954, S. 344).

Dieses Ideal hat seinerzeit kaum ein Komponist in solch vollkommener Weise verwirklicht wie Johann Sebastian Bach (1685–1750). Von dessen Trios schwärmte sein Sohn Carl Philipp Emanuel 1774, sie klängen „noch jetzt sehr gut [...], ohngeacht sie über 50 Jahre alt sind“ und enthielten „einige Adagii, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen“ könne (C. P. E. Bach, Brief an Johann Nikolaus Forkel vom 7. Oktober 1774, zitiert nach *Bach-Dokumente*, Bd. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig/Kassel 1972, S. 279, Nr. 795). Die Tatsache, dass Bachs Triokompositionen auch heute noch in der Gattungstradition eine prominente Stellung einnehmen, lässt leicht vergessen, dass er insgesamt nur relativ wenige Werke dieses Typs geschaffen hat. Hierzu zählt neben den Orgeltrios BWV 525–530, den Violin-, Flöten- und Gambesonaten BWV 1014–1019, BWV 1030–1032 und BWV 1027–1029, dem Trio für zwei Flöten BWV 1039 und der Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer* BWV 1079 auch

das hier vorgelegte Trio für Flöte, Violine und Basso continuo in G-dur BWV 1038.

Das Werk ist in einem autographen Stimmensatz erhalten, der sich im 19. Jahrhundert zunächst im Besitz von Ferdinand David und später von Julius Rietz befand und der 1901 schließlich vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg angekauft wurde. Die Handschrift umfasst die drei Stimmblätter „Traversa“, „Violino discordato“ (Stimmung: $g-d^1-g^1-d^2$) und „Continuo“. Das Wasserzeichen des Papiers und die spezifischen Merkmale der Handschrift Bachs erlauben eine Datierung auf die Zeit zwischen 1732 und 1735. Ein originales Titelblatt ist nicht vorhanden; ebenso fehlt in den Kopftiteln die Autorenbezeichnung. Das Werk ist also streng genommen anonym überliefert.

Mit der unsicheren Überlieferung geht ein merkwürdiger musikalischer Befund einher: Das Trio BWV 1038 weist denselben Bass auf wie die Violinsonate BWV 1021, ist jedoch hinsichtlich seiner Oberstimmen von dieser gänzlich unabhängig. Dies lässt auf einen ungewöhnlichen Entstehungsprozess schließen: Die Oberstimmen wurden offenbar nachträglich zu einer bereits vorhandenen Basslinie komponiert, und zwar gemäß einem Gestaltungsprinzip, das Ulrich Siegele als „Motivverkettung“ bezeichnet hat, also die Konstruktion „einer von Takt zu Takt ineinandergreifenden Kette [...], deren Glieder die einzeln aufeinander bezogenen Motive sind“ (Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975, Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3, S. 33). Auf BWV 1038 wiederum beruht das Trio für Violine und obligates Cembalo in F-dur BWV 1022, bei dem es sich um eine im zweiten Satz durch neu komponierte Einschübe stark erweiterte Fassung handelt.

In der Forschung hat sich die Ansicht durchgesetzt, dass die Violinsonate BWV 1021 als authentisch anzusehen ist, die beiden auf ihrem Bass fußenden Trios BWV 1022 und BWV 1038 hin-

gegen als Arbeiten eines Bach-Sohns (mutmaßlich Carl Philipp Emanuel) zu gelten haben. In jüngerer Zeit hat Klaus Hofmann versucht nachzuweisen, dass BWV 1038 eine Bearbeitung eines verschollenen Trios für Violine, Viola und Basso continuo sein müsse, das der zweitälteste Bach-Sohn mit seinem Vater „gemeinschaftlich verfertigt“ haben will (so die Formulierung im Nachlassverzeichnis C. P. E. Bachs, zitiert nach Klaus Hofmann, *Zur Echtheit der Triosonate G-Dur BWV 1038*, in: *Bach-Jahrbuch 2004*, S. 65–85; vgl. auch Klaus Hofmann, *Kritischer Bericht*, in: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI/5*, Kassel 2006, S. 55–60). Die hierfür vorgebrachten Indizien erscheinen allerdings zu schwach, um solche weitreichenden Folgerungen stützen zu können. Auch bleibt unklar, warum Bach ein unter seiner Anleitung entstandenes Frühwerk seines Sohnes nochmals einer tiefgreifenden Umarbeitung unterzogen haben sollte. Nach derzeitigem Kenntnisstand lassen sich demnach bezüglich der drei Sonaten mit gemeinsamem Bass folgende Schlüsse ziehen: BWV 1021 ist in einer von Bach selbst signierten Originalhandschrift erhalten und somit über jeden Zweifel erhaben. Bei BWV 1022 und 1038 handelt es sich wohl nicht um Werke C. P. E. Bachs oder eines anderen Bach-Sohns, und es gibt keine stichhaltigen Hinweise darauf, dass die beiden letztgenannten Werke ursprünglich für eine andere Besetzung konzipiert gewesen wären. Vor diesem Hintergrund ist daher die gesamte Werkgruppe als authentisch anzusehen.

Die – verglichen mit Bachs „großen“ kammermusikalischen Werken – verhältnismäßig kleinen Dimensionen und geringen technischen Anforderungen des Trios BWV 1038 lassen an ein Auftragswerk denken, das Bach für einen Musikliebhaber oder adligen Schüler geschrieben haben könnte. Die Verwendung einer bereits existierenden Basslinie wäre dann im Sinne der Arbeitsökonomie zu deuten: Bach hätte sich das Anlegen von wohlproportionierten Satzabläufen und einem harmonischen Plan erspart und ganz auf den Aspekt

des Komponierens konzentrieren können, der ihm ohnehin am leichtesten von der Hand ging – die kontrapunktische Ausarbeitung der konzertierenden Oberstimmen.

Die Vermutung, dass es sich um ein für einen musikalischen Liebhaber komponiertes Auftragswerk von eher bescheidenen technischen und musikalischen Ansprüchen handelte, vermag auch die in Bachs Schaffen nur einmal nachweisbare Verwendung der Violinskordatur zu erklären. Das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbreitete Umstimmen der Violinsaiten zur Erzielung eines oberton- und resonanzreichen, dem Charakter einer Viola d'amore angenäherten Klangs war zu Bachs Zeit nicht mehr den Virtuosen vorbehalten; im mittleren 18. Jahrhundert findet die Technik sich immer wieder auch in Werken, die im weitesten Sinne der Sphäre der nichtprofessionellen Musikpflege zuzuordnen sind (die Tatsache, dass Bach die Partie der Violine erst beim Ausschreiben der Stimmen in Skordatur notiert hat, könnte darauf hindeuten, dass es sich hier um eine Vorgabe des Auftraggebers handelte).

Insgesamt ist das Trio für Flöte, Violine und Basso continuo BWV 1038 als ein charmantes und frisches Gelegenheitswerk für das häusliche und private Musizieren zu bewerten, das dem Musikliebhaber auf eine gefällige und unaufdringliche Weise die Komplexität der großen Kompositionen Johann Sebastian Bachs nahezubringen sucht.

Allen in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe genannten Bibliotheken sei herzlich für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial gedankt.

Leipzig, Frühjahr 2013
Peter Wollny

Preface

In instrumental chamber music of the first half of the eighteenth century, both in theory and in practice, the trio was elevated to a stylistic ideal because counterpoint, full-sounding harmony and cantabile melody appeared to find a perfect synthesis within it. Music theorists such as Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz and Johann Adolph Scheibe declared the composition of trios to be a touchstone for any composer of note. Mattheson, for example, described the special challenges of the genre as follows: "Here each of the three voices must proceed with a dignified melody of its own; and yet, as much as possible, the three-part harmony must be presented as if it were occurring only by chance" (Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, reprinted Kassel, 1954, p. 344).

Scarcely any composer realised this ideal more perfectly than Johann Sebastian Bach (1685–1750). In 1774, his son Carl Philipp Emanuel enthused of his father's trios that they sounded "very good even today [...], regardless of the fact that they are over 50 years old", and that they contained "some Adagios that could not be more melodiously set today" (C. P. E. Bach, letter of 7 October 1774 to Johann Nikolaus Forkel, cited from *Bach-Dokumente*, vol. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, presented and with commentary by Hans-Joachim Schulze, Leipzig/Kassel, 1972, p. 279, no. 795). The fact that Bach's trio compositions still occupy a prominent position in this genre tradition makes it easy to forget that he composed only relatively few works of this type. Among their number, in addition to the Organ Trios BWV 525–530, the sets of Sonatas for violin, flute and viola da gamba BWV 1014–1019, BWV 1030–1032 and BWV 1027–1029, the Trio for two flutes BWV 1039 and the Trio Sonata from the *Musikalisches Opfer* BWV 1079, there is the Trio for flute,

violin and basso continuo in G major BWV 1038 presented here.

This work survives in an autograph set of parts that in the nineteenth century first belonged to Ferdinand David and later to Julius Rietz, and in 1901 were bought by the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg. The manuscript comprises the three parts "Traversa", "Violino discordato" (with tuning $g-d^1-g^1-d^2$) and "Continuo". The watermark of the paper and specific features of Bach's handwriting enable us to date it between 1732 and 1735. There is no original title page, and no author's name appears among the head titles. The work has thus, strictly speaking, survived anonymously.

This uncertain transmission of the source is compounded by a remarkable musical feature, namely that the Trio BWV 1038 has the same bass line as the Violin Sonata BWV 1021, but in its top parts is entirely independent of that work. This permits the conclusion that the compositional process here was unusual, with the top parts apparently composed later above a pre-existing bass line, following a formal principle that Ulrich Siegele has described as "motivic linkage", i. e. its construction is that of "an enmeshed chain extending from measure to measure [...], whose links are drawn from shared motives" (Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhäusen-Stuttgart, 1975, Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, vol. 3, p. 33). The Trio for violin and obligato keyboard BWV 1022, in F major, is based in turn on BWV 1038; its second movement presents a strongly extended version using newly composed sections.

There has been a general belief among researchers that the Violin Sonata BWV 1021 should be regarded as authentic, while on the other hand the two trios founded upon its bass part, BWV 1022 and BWV 1038, are the work of one of Bach's sons (presumably Carl Philipp Emanuel). More recently, Klaus Hofmann has attempted to show that BWV 1038 must be an arrangement of a trio for violin, viola and con-

tinuo, now lost, which this second-eldest of Bach's sons must have "jointly completed with his father" (thus reads the note in the catalogue of C. P. E. Bach's estate, as cited in Klaus Hofmann, *Zur Echtheit der Triosonate G-Dur BWV 1038*, in: *Bach-Jahrbuch 2004*, pp. 65–85; see also Klaus Hofmann's *Kritischer Bericht to Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VI/5, Kassel, 2006, pp. 55–60). The evidence presented there, however, appears too weak to support such a far-reaching conclusion. It also remains unclear why Bach should have undertaken a thorough-going revision of an early work produced by his son in the course of his instruction. Our current state of knowledge permits the following conclusions to be drawn regarding the three sonatas with the shared bass part: BWV 1021 survives in an original manuscript signed by Bach himself, and thus is undoubtedly his. BWV 1022 and 1038 are probably not works by C. P. E. Bach or another of Bach's sons, and there is no solid evidence that these two works were originally conceived for a different instrumentation. Set against this background, the entire group of works may therefore be regarded as authentic.

The comparatively small dimensions and minor technical challenges of the Trio BWV 1038 – in comparison with Bach's "large" chamber music works – suggest a work that might have been commissioned from Bach by a music-lover or aristocratic pupil. The adaptation of a pre-existing bass line may then be interpreted as a labour-saving device: Bach would have saved himself the trouble of having to set out well-proportioned movements and a harmonic plan, and would have been able to concentrate wholly on the compositional aspect that came to him most easily – i. e., the contrapuntal working-out of the concertante top parts.

The suggestion that we are dealing with a commissioned work of rather modest technical and musical ambitions for a musical amateur may also serve to explain the use here – unique in Bach's output – of violin scordatura. The practice, widespread in the second half of

the seventeenth century, of changing the tuning of the violin strings so as to realise overtone and resonance possibilities that approached the character of a viola d'amore was, by Bach's time, no longer confined to virtuosi. In the mid-eighteenth century the technique is more and more found in works that can be assigned in the broadest sense to the sphere of non-professional music-making (the fact that Bach only notated the scordatura when writing out the parts may indicate that he was following a stipulation from the person who commissioned the work).

Taken as a whole, the Trio for flute, violin and basso continuo BWV 1038 may be regarded as a charming and fresh occasional work for domestic and private music-making that seeks to introduce the amateur to the complexity of Johann Sebastian Bach's large-scale compositions in a pleasing and low-key fashion.

Our thanks go to all those libraries mentioned in the *Comments* at the end of the present edition for kindly making the source material available.

Leipzig, spring 2013
Peter Wollny

Préface

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, la sonate en trio était considérée d'un point de vue théorique et pratique comme le genre idéal au sein de la musique de chambre car elle semblait réunir en une parfaite synthèse contrepoint, plénitude harmonique et mélodies chantantes. Des théoriciens comme Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz et Johann Adolph Scheibe voyaient en elle la pierre de touche révélant le compositeur de valeur. Voici par exemple comment Mattheson décrivait les exigences particulières du genre: «Ici, les trois voix

doivent dessiner une belle mélodie indépendamment l'une de l'autre; et en même temps conforter le plus possible l'accord parfait comme s'il se produisait par hasard» (Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hambourg, 1739, réimpression Cassel, 1954, p. 344).

Cet idéal dix-huitiémiste, nul autre compositeur ne l'a réalisé aussi parfaitement que Johann Sebastian Bach (1685–1750). En 1774, son fils Carl Philipp Emanuel ne tarissait pas d'éloges sur ses sonates en trio: «[Elles sonnent] encore maintenant superbement [...] bien qu'elles aient été écrites il y a plus de cinquante ans [et renferment] quelques adagios que l'on ne [pourrait] pas composer de manière plus chantante aujourd'hui» (C. P. E. Bach, lettre à Johann Nikolaus Forkel du 7 octobre 1774, citée d'après *Bach-Dokumente*, vol. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, réunis et présentés par Hans-Joachim Schulze, Leipzig/Cassel, 1972, p. 279, n° 795). Du fait que les sonates en trio de Bach occupent encore aujourd'hui une place de choix au sein du genre, on oublie facilement qu'il n'en a composé que relativement peu. On dénombre celles pour orgue BWV 525–530, celles pour violon et clavecin BWV 1014–1019, flûte et clavecin BWV 1030–1032, viole de gambe et clavecin BWV 1027–1029, celle pour deux flûtes et continuo BWV 1039, celle pour flûte, violon et continuo de *Musikalisches Opfer* BWV 1079, ainsi que celle présentée ici, également pour flûte, violon et continuo, en Sol majeur, BWV 1038.

Cette Sonate en trio BWV 1038 nous est parvenue dans un jeu de parties autographe qui appartenait au XIX^e siècle à Ferdinand David, puis à Julius Rietz, et qui fut finalement acquis en 1901 par le Musée national allemand de Nuremberg. L'autographe comprend trois feuillets pour les trois instruments: «Traversa», «Violino discordato» (violon accordé *sol-ré-sol-ré* au lieu de *sol-ré-la-mi*) et «Continuo». Le filigrane du papier et les caractéristiques de l'écriture manuscrite de Bach permettent de dater l'œuvre de entre 1732

et 1735. Il n'y a pas de page de titre originale et nulle part d'indication du compositeur. Il s'agit donc *stricto sensu* d'une œuvre anonyme.

Cet autographe anonyme va de pair avec une découverte curieuse: il présente la même basse que la Sonate pour violon et continuo BWV 1021, mais en diffère complètement par ses parties supérieures. Par ce fait, on peut conclure que la genèse de l'œuvre était assez extraordinaire. Il semble que les parties supérieures aient été écrites après coup sur la ligne de basse suivant le principe de composition qu'Ulrich Siegele a nommé «enchaînement motivique» (*Motivverkettung*), c'est-à-dire la construction «d'une chaîne ininterrompue [...] dont les maillons sont formés par les motifs liés entre eux» (Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart, 1975, Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, vol. 3, p. 33). Mais ce n'est pas tout: la Sonate pour violon et clavecin obligé en Fa majeur BWV 1022 reprend la musique du Trio BWV 1038 en élargissant sensiblement son deuxième mouvement par l'ajout de passages entiers.

L'opinion s'est imposée chez les musicologues que la Sonate BWV 1021 serait authentique, par contre que les Trios BWV 1022 et BWV 1038 reposant sur la même basse seraient de la plume d'un fils de Bach, vraisemblablement de Carl Philipp Emanuel. Récemment, Klaus Hofmann a tenté de montrer que le Trio BWV 1038 serait une transcription d'un trio perdu pour violon, alto et continuo que Carl Philipp Emanuel affirma avoir «écrit en commun» avec son père (c'est

la formule que l'on trouve dans l'inventaire de décès de C. P. E. Bach, cité d'après Klaus Hofmann, *Zur Echtheit der Triosonate G-Dur BWV 1038*, dans: *Bach-Jahrbuch 2004*, pp. 65–85; cf. également Klaus Hofmann, *Kritischer Bericht*, dans: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI/5*, Cassel, 2006, pp. 55–60). Les indices avancés nous paraissent cependant trop faibles pour étayer cette hypothèse audacieuse. Par ailleurs, on se demande pourquoi Bach aurait repris une œuvre de jeunesse de son fils écrite sous son égide pour la remanier en profondeur. Suivant l'état actuel des connaissances, on peut affirmer ceci à propos de ces trois œuvres à la basse commune: la Sonate BWV 1021 nous est parvenue dans un manuscrit original signé de Bach lui-même, sa paternité ne fait donc aucun doute; les Trios BWV 1022 et BWV 1038 ne sont probablement pas de C. P. E. Bach ou d'un autre fils de Bach, et il n'existe aucune preuve irréfutable indiquant que ces deux partitions auraient été conçues à l'origine pour une autre combinaison instrumentale; ces raisons permettent de considérer cet ensemble d'œuvres comme authentique.

Vu les dimensions relativement modestes et la moindre difficulté technique du Trio BWV 1038, comparé aux grandes pages de musique de chambre du compositeur, il pourrait bien s'agir d'une œuvre de commande écrite pour un amateur ou un élève aristocrate. L'utilisation d'une ligne de basse existante s'expliquerait alors par la volonté de gagner du temps: Bach n'aurait ainsi pas eu besoin de concevoir un plan harmonique et de créer des mouvements bien proportionnés et aurait pu se con-

centrer sur l'écriture contrapuntique des parties concertantes supérieures, ce qui était pour lui la tâche la plus facile.

L'hypothèse qu'il s'agisse d'une œuvre de commande d'une ambition plutôt modeste destinée à un amateur expliquerait peut-être aussi l'utilisation de la *scordatura*, dont nous n'avons pas d'autre exemple dans toute l'œuvre de Bach. Cette pratique très répandue dans la deuxième moitié du XVII^e siècle consistant à changer l'accord du violon afin d'obtenir une plus grande résonance et une sonorité riche en harmoniques qui se rapproche du caractère d'une viole d'amour n'était plus réservée aux seuls virtuoses à l'époque de Bach: au milieu du XVIII^e, on la rencontre régulièrement dans des pièces destinées aux amateurs de tout poil (le fait que Bach ait écrit la partie de violon en *scordatura* seulement au moment de recopier les parties séparées pourrait indiquer qu'il s'agissait d'un souhait du commanditaire).

D'un point de vue général, le Trio pour flûte, violon et basse continue BWV 1038 est une œuvre de circonstance fraîche et charmante destinée plutôt à être exécutée en privé par des amateurs et qui permet de s'approcher d'une manière agréable et détendue de la complexité des grandes œuvres de Bach.

Nous aimerions remercier ici toutes les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition d'avoir aimablement mis les sources à notre disposition.

Leipzig, printemps 2013
Peter Wollny