

„BACH“

CARL HEINRICH GRAUN (?)



Zwei Sonaten

für Violine, Laute und Violoncello

Sonate g-Moll

BWV 1020/H 542.5

Sonate Es-Dur

BWV 1031/H 545

Rekonstruiert von Stephan Olbertz

Inhalt	3
Vorwort.....	5
Zur Rekonstruktion der Sonaten Es-Dur und g-Moll (BWV 1031/1020) als Trios mit obligater Laute und zu Fragen ihrer Autorschaft	7
I. Einführung.....	7
II. BWV 1031.....	9
1. Quellen.....	9
2. Rekonstruktion	10
III. BWV 1020.....	14
1. Quellen.....	14
2. Rekonstruktion	15
IV. Zur Frage der Autorschaft	18
V. Verzeichnis verwendeter Musikalien und Literatur	24
1. Musikalien.....	24
2. Literatur.....	25
Notenbeispiele zu BWV 1031	29
Notenbeispiele zu BWV 1020	34
Sonate Es-Dur, BWV 1031, Partitur	45
Sonate g-Moll, BWV 1020, Partitur	57
Anmerkungen zur Edition	70
I. Sonate Es-Dur, BWV 1031	70
1. Allegro moderato	70
2. Siciliana.....	71
3. Allegro.....	71
II. Sonate g-Moll, BWV 1020.....	71
1. Allegro	71
2. Adagio	72
3. Allegro.....	72

I. Einführung¹

Die Frage nach der Authentizität der beiden unter dem Namen Bach als Querflöten- bzw. Violin-Solosonaten mit obligatem Cembalo überkommenen Sonaten in Es-Dur BWV 1031/H 545 und g-Moll BWV 1020/H 542.5 ist von zahlreichen Autoren immer wieder behandelt worden.² Schon die Konjekturen in den Titeln der erhaltenen Abschriften zeugen von der Ratlosigkeit der Schreiber oder Sammler. Zelters Aufschrift unter der Zuschreibung an J. S. Bach in BWV 1031/Quelle F (siehe Abschnitt II) *Zu viel Ehre!* und die (nicht identifizierte) Ergänzung *Creti und Pleti* sind aus heutiger Sicht humorige Äußerungen, die aber den Kern des Problems treffen. In der Vergangenheit hat sich die Forschung hauptsächlich um die Frage gedreht, ob die beiden Werke von Johann Sebastian bzw. Carl Philipp Emanuel Bach komponiert wurden oder nicht, und ob sie beide aus ein- und derselben Feder stammen können.³ So wurden bis heute die verschiedensten Kombinationsmöglichkeiten durchgespielt: Einer anfänglich (teilweise zögernden) Zuschreibung beider Werke an Johann Sebastian Bach⁴ folgten immer öfter Äußerungen des Zweifels an der Echtheit⁵ und die Zuschreibung mindestens der g-Moll-Sonate an Carl Philipp Emanuel Bach, wobei die Quellenlagen einerseits und stilistische Befunde andererseits zu Theorien von gemeinsamen, korrigierten oder inspirierten Arbeiten führten.⁶ In der Folge wurde die Es-Dur-Sonate eher mit dem Vater, die g-Moll-Sonate eher mit dem Sohn in Verbindung gebracht, in beiden Fällen jedoch mehr denn je mit einem großen Fragezeichen versehen.⁷

Noch lebendiger (wenn auch nicht übersichtlicher) wurde die Diskussion in jüngerer Zeit mit dem

Auftauchen einer Triosonate für Flöte, Violine und B.c. von Johann Joachim Quantz in Es-Dur (QV 2:18), die als deutlich verwandt mit BWV 1031 erkannt wurde.⁸ So sah man sie mal als Schwesterwerk von BWV 1031 (mit dem gemeinsamen Autor Quantz),⁹ mal als Kompositionsvorlage für Bach senior.¹⁰ BWV 1031 ist jedoch einerseits das deutlich reifere Werk,¹¹ „... soviel besser, daß man es Quantz kaum zutrauen kann“,¹² andererseits lässt der Stilbefund bei nüchterner Betrachtung eine auffällige Ähnlichkeit zu anderen Werken Bachs einfach nicht erkennen und passt „... entschieden besser zu einem Komponisten der nachfolgenden Generation.“¹³ Noch deutlicher sieht es mit dem g-Moll Trio BWV 1020 aus. Zwar bestehen auch hier, neben den Parallelen zu BWV 1031 einige äußere Ähnlichkeiten zu einem weiteren Quantz-Trio, QV 2:35,¹⁴ jedoch deutet thematisch und stilistisch noch weniger auf den Komponisten Quantz oder gar Johann Sebastian Bach hin als bei BWV 1031.¹⁵ Auch in C. P. E. Bachs Jugendwerk ließe es sich schwerlich einordnen.¹⁶ So fasst Barthold Kuijken zusammen: „Wie BWV 1031 ist auch BWV 1020 mindestens genauso untypisch für C. P. E. wie für J. S. Bach.“¹⁷

1998 gab Klaus Hofmann der Diskussion einen neuen Impuls, indem er mögliche Parallelen zu dem lange in seiner Authentizität angezweifelten und kurz zuvor als Bearbeitung Bachs einer Lautensonate von

¹ Der vorliegende Text ist ähnlich auch in einem Artikel im Bach-Jahrbuch 2013 erschienen. Abschnitt II und III bieten hier jedoch eine ausführliche Erläuterung des Rekonstruktionsprozesses, während die Abschnitte I und IV in Einzelaspekten sowohl erweiterte, als auch gekürzte Umarbeitungen der entsprechenden Passagen des Artikels darstellen (vgl. OLBERTZ 2013).

² Im Folgenden wird die Es-Dur-Sonate nur noch als BWV 1031 bezeichnet, die g-Moll-Sonate als BWV 1020.

³ Für eine Übersicht über die Echtheitsdiskussion beider Werke vgl. HOFMANN 2006, S. 32 ff und 87 ff, sowie KUBOTA 2004, S. 153 f. Eine Bibliographie aller Ausgaben bis 1999 ist in POWELL: Editions zu finden.

⁴ Vgl. RUST 1860, S. XIX und XXV, SPITTA 1873, S. 729. Zu den Anfängen der Echtheitskritik in der Bachforschung vgl. HOFMANN 2009, S.71–81.

⁵ BLUME 1951, Spalte 1013, EPPSTEIN 1966, S. 176–181.

⁶ Vgl. vor allem SCHMITZ 1963, EPPSTEIN 1981a und b, DÜRR 1975, MARSHALL 1981, 1989.

⁷ Vgl. HELM 1989, SCHMIEDER 1990, WOLFF 1993.

⁸ Unabhängig voneinander durch RAMPE 1993 und SWACK 1995, vgl. auch RAMPE/SACKMANN 1997. Die Ähnlichkeiten beziehen sich auf Form, Satzweise, Struktur und Thematik vor allem der Ecksätze.

⁹ SWACK 1995.

¹⁰ RAMPE 1993, RAMPE/SACKMANN 1997.

¹¹ Hierzu ausführlich RAMPE/SACKMANN 1997, S. 76.

¹² KUIJKEN 1999. Er fährt fort: „(Von der stärksten Quantz-Sonate müßten doch Kopien unter seinem Namen überliefert sein...)“.

¹³ HOFMANN 2006, S. 33. Vgl. auch DÜRR 1975, S. 3, sowie KUIJKEN 2003, S. 16: „Stilistisch sind beide Werke [BWV 1031 und BWV 1020] – gelinde gesagt – untypisch für Johann Sebastian. Sie gehören eher zum galanten Stil der nächsten Generation: viele Klopfbässe, gefällige kurze Phrasen, durchaus konsonant, mehr Terz- oder Sextparallelen als die für J. S. Bach charakteristischen Imitationen, ohne starke strukturelle Spannungen.“

¹⁴ Ebenfalls mit Flöte, Violine und B.c. besetzt. Die Ähnlichkeiten umfassen lediglich eine dreisätzig Anlage in g-Moll/Es-Dur/g-Moll, einen langsamen Mittelsatz im ungeraden Takt mit Reprisenwirkung, einen ersten Satz mit unbegleitetem Ritornell. SWACK 1995 sieht außerdem eine unmittelbare Rückkehr in die Tonika während bzw. nach dem zweiten Ritornell als verbindend an (S. 45). Sie erwähnt außerdem eine dritte formal verwandte Quantz-Sonate in D-Dur, QV 2:9 (S. 42).

¹⁵ Vgl. KUIJKEN 2003, S. 20 f.

¹⁶ LEISINGER/WOLLNY 1993, S.195 f.

¹⁷ KUIJKEN 2003, S. 20. Vgl. auch LEISINGER/WOLLNY 1993, S. 196.

Silvius Leopold Weiss erkannten Trio in A-Dur BWV 1025 andeutete:¹⁸

Die Zuschreibung gilt – pointiert gesagt – nicht dem Komponisten, sondern dem Bearbeiter Bach. Wir halten für möglich, daß bei der ähnlich vertrauenswürdig als Werk Bachs überlieferten und ebenfalls aus stilistischen Gründen umstrittenen Sonate für Querflöte und obligates Cembalo in Es-Dur BWV 1031 und deren Schwesterwerk in g-Moll BWV 1020 die Lösung des Echtheitsproblems in derselben Richtung liegt und diese Werke sich eines Tages als Bachsche Bearbeitungen fremder Kompositionen, womöglich gar von Trios mit obligater Laute erweisen. Doch dazu bedürfte es weiterer Untersuchungen und neuen Finderglücks.¹⁹

In der Tat wirken die Obligato-Partien insgesamt wenig cembalistisch,²⁰ auch eine Triosonaten-Bearbeitung von BWV 1031, in der eine Violine den Part der rechten Hand des Cembalisten ausführt, ist nicht überzeugend.²¹ In BWV 1020 verhindert das Sextenthema des zweiten Satzes die Ausführung auf der Violine. Hinweise auf einen möglichen Ursprung der beiden Sonaten als Kammermusik mit obligater Laute gibt es dagegen einige: So ist in beiden Werken die häufig in Akkordbrechungen geführte Oberstimme in gleichmäßig fließenden Sechzehnteln oder Achteln gesetzt, die trotz der neueren, galanten Tonsprache noch sehr an den hochbarocken Lautenstil eines Silvius Leopold Weiss erinnern. In den Mittelsätzen begegnen uns nur bedingt für ein Streichinstrument geeignete begleitende Akkordzerlegungen und zweistimmig angelegte Dreiklangsthematik, sowie insgesamt mehrfach Passagen mit pausierender Oberstimme, in denen der Bass ausgesetzt werden muss.²²

¹⁸ HOFMANN 1998. Zu BWV 1025 vgl. WOLFF 1993, SCHRÖDER 1995a, HOFMANN 2006, S. 68 ff.

¹⁹ HOFMANN 1998, Nachwort, S. 59.

²⁰ Für BWV 1031 vgl. KUIJKEN 1999, S. 16, sowie LEISINGER/WOLLNY 1997, S. 196. RAMPE/SACKMANN 1997, S. 76 sehen in BWV 1020 auch eine „über weite Strecken unbefriedigend hohe Lage der Cembalo-stimme“ und eine „einförmige Führung des Basses“.

²¹ Eine in den Beständen der Berliner Sing-Akademie wiederentdeckte Fassung von BWV 1031 (Quelle F, siehe Abschnitt II.1) trägt deutliche Spuren einer späteren, teilweise dilettantischen Bearbeitung (HOFMANN 2006, S. 27 f). KUIJKEN argumentiert: „Da die Violinstimme dieser Fassung ungewohnt tief und nicht wesentlich günstiger liegt als die rH [rechte Hand], gibt es keinen zwingenden Grund anzunehmen, daß die Triosonatenbesetzung die ursprüngliche sei.“ (KUIJKEN 1999, S. 16).

²² Jeweils in den Sätzen I und III. Als einzige Quelle zu BWV 1031 bietet die erwähnte Quelle F eine Bezifferung, die wohl aus der Vorlage übernommen wurde (HOFMANN 2006, S. 27 f). Satz III, T. 19–20 ist dort allerdings unbeziffert, ebenso die Abschriften von BWV 1020 in den Sätzen II und III in den kurzen Passagen ohne rechte Hand. Für den ersten Satz jedoch bieten dort beide Haupt-

Weitere Besonderheiten betreffen die Satzweise und den Ambitus. So erweisen sich der langsame harmonische Rhythmus und der meist stufenweise, selten in schneller Bewegung geführte Bass als ideal für die Darstellung auf der Laute. Der Diskant steigt in den Ecksätzen nur selten unter d' hinab, der dem fünften Chor d der oktavierend verstandenen Barocklaute entspricht. Dieser ist noch unisono bespannt, der sechste Chor (A) ist wie die tieferen Chöre bereits mit einer Oktavsaiten versehen und wird deswegen in der Regel als Basschor eingesetzt.²³ Dass die zweiten Sätze in den überkommenen Fassungen teilweise recht tief liegen, müsste allerdings auf bearbeitende Eingriffe zurückgeführt werden.

Die Triobesetzung mit Barocklaute, Violine oder Flöte und (Streich-) Bass²⁴ entwickelte sich von einem solistisch angelegten, überwiegend zweistimmigen Lautenstück mit colla parte spielenden Streichinstrumenten zu Beginn des 18. Jahrhunderts hin zu echter Dreistimmigkeit, bei der Violine (oder Flöte) und Lautenoberstimme dem spätbarocken Trio entsprechend angelegt sind und das Bassinstrument die eher harmonisch orientierten Lautenbässe meist eine Oktave höher rhythmisch/melodisch ausgestaltet.²⁵ Da Johann Sebastian Bach nachweislich mit vielen Lautenisten bekannt und befreundet war, die Lautentrios nicht nur spielten, sondern zum Teil auch selber komponierten,²⁶ sind ihm und seinen komponierenden Söhnen solche Werke aus dem näheren Umfeld sicher bekannt gewesen. Die Autorenangaben in den Titeln der Manuskripte beziehen sich somit wohl eher auf Johann Sebastian (BWV 1031) bzw. Carl

quellen eine Bezifferung.

²³ Dass der Diskant in BWV 1031 und 1020 trotzdem einige Male den sechsten Chor benutzen würde, ist kein Indiz für einen nicht selbst die Laute spielenden Komponisten. Weder entstehen dadurch größere spieltechnische Schwierigkeiten, noch wäre dies eine Ausnahme in der Lautenliteratur. Beispielsweise kommen solche Melodieführungen auch in den Lautensonaten des Bach-Schülers Rudolf Straube vor (STRAUBE: *Due Sonate*). Auch in zwei zeitgenössischen Lautenbearbeitungen von Cembalosonaten Johann Adolf Hasses steigt die Oberstimme häufig bis auf den sechsten Chor hinab (HASSE: *Suonate*). Somit könnte man eher umgekehrt davon ausgehen, dass der Komponist mit den technischen Möglichkeiten des Instruments gut vertraut war.

²⁴ Neben dem häufig explizit geforderten Violoncello lässt die Besetzungsangabe „Basso“ auch auf die alternative Verwendung von Bass-Gambe in D oder (8-Fuß-) Violone in G schließen.

²⁵ Das Lautentrio wird mitunter als Vorgänger des frühen Klaviertrios gesehen, vgl. Crawford 2005. FARSTAD 2000, Appendix II, S. 385 ff bietet eine nach Komponisten geordnete Quellenübersicht mit zahlreichen Trio-Nennungen. Die Firma Breitkopf allein bot in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über 150 Werke für Lautentrio an (vgl. CRAWFORD/POULTON 2001). Eine aktuelle und umfassende Darstellung des Lautentrios des 18. Jahrhunderts steht noch aus.

²⁶ Hier vor allem Silvius Leopold Weiss und nach 1735 auch Johann Kropfgans. Zu den teilweise lange bekannten Lautenisten-Kontakten Bachs (vgl. die Übersicht in HOFMANN 1998, S. 56 f) wird in jüngerer Zeit auch die Autorin der Dichtungen zu neun Kirchenkantaten Bachs, Christiane Mariane von Ziegler, gezählt (FARSTAD 2011, S. 61 f).

Sonate Es-Dur

BWV 1031/H 545

Rekonstruktion für Violine, Laute und Violoncello von Stephan Olbertz

Überliefert unter dem Namen
„Johann Sebastian Bach“
(Carl Heinrich Graun?)

1. Allegro moderato

The image displays a musical score for three instruments: Violine (Violin), Laute (Lute), and Violoncello (Cello). The score is written in E major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked "1. Allegro moderato".

The score is organized into systems. The first system shows the beginning of the piece. The Violine part starts with a whole rest. The Laute part has a treble clef and a 3/8 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with trills (tr) in the later measures. The Violoncello part has a bass clef and a 3/8 time signature, playing a steady eighth-note accompaniment.

Subsequent systems continue the piece, with measures 5, 9, and 14 marked. The Laute part includes fingering numbers (6, 5, 6, 7, 7, 6, 6, 6, 7, 7, 6, 5) and trills (tr) in various measures. The Violoncello part also includes fingering numbers (9, 6, 5) in some measures.

2. Siciliana

The musical score for "2. Siciliana" is presented in three systems. Each system consists of three staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in two staves (treble and bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score begins with a treble clef and a common time signature of 6/8. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with frequent sixteenth-note patterns. The vocal line consists of a single melodic line with a mix of quarter and eighth notes. The first system covers measures 1-5, the second system covers measures 6-10, the third system covers measures 11-15, and the fourth system covers measures 16-20. The piece concludes with a final cadence in the vocal line.

Sonate g-Moll

BWV 1020/H 542.5

Rekonstruktion für Violine, Laute und Violoncello von Stephan Olbertz

Überliefert unter dem Namen „Bach“
(Carl Heinrich Graun?)

1. Allegro

The musical score is arranged for Violine, Laute, and Violoncello. It is in G minor (two flats) and 3/4 time. The score is divided into four systems, each with three staves. The Violine part is mostly rests, with some melodic lines in the later systems. The Laute part features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violoncello part provides a steady bass line with some melodic movement. The score includes measure numbers 6, 11, and 17. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The Laute part has a 6/8 time signature in the first system.

2. Adagio

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a single treble clef line. The second and third staves are grouped as a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a single bass clef line. The music is in 3/8 time and B-flat major. It begins with a melodic line in the top staff, followed by a complex accompaniment in the grand staff and a supporting bass line in the bottom staff.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a single treble clef line. The second and third staves are grouped as a grand staff. The bottom staff is a single bass clef line. The music continues with melodic and accompanimental lines, featuring some chromatic movement in the upper staves.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a single treble clef line. The second and third staves are grouped as a grand staff. The bottom staff is a single bass clef line. The music continues with melodic and accompanimental lines, featuring some chromatic movement in the upper staves.

The fourth system of the musical score consists of four staves. The top staff is a single treble clef line. The second and third staves are grouped as a grand staff. The bottom staff is a single bass clef line. The music continues with melodic and accompanimental lines, featuring some chromatic movement in the upper staves.

Sonate Es-Dur

Überliefert unter dem Namen
„Johann Sebastian Bach“
(Carl Heinrich Graun?)

BWV 1031/H 545

Rekonstruktion für Violine, Laute und Violoncello von Stephan Olbertz

1. Allegro moderato

3

6

9

12

15

18

21

24

* Generalbassakkorde vom Bearbeiter ausgesetzt

