

# Bach, Berlin, Quantz und die Flötensonate Es-Dur BWV 1031\*

Von Dominik Sackmann (Basel) und Siegbert Rampe (Engelskirchen)

Vor zwanzig Jahren veröffentlichte der amerikanische Bachforscher Robert L. Marshall seine Überlegungen zu Bachs Spätwerk in einem Aufsatz mit dem geschichtsbelasteten Titel „Bach the progressive: Observations on his later works.“<sup>1</sup> Marshall versuchte zu zeigen, daß Bach „während der 1730er und frühen 40er Jahre anscheinend mehr und mehr vom galanten Stil beeinflusst“ wurde, „als er sich nämlich bemühte, seine Beziehungen zur Dresdener Musikwelt enger zu gestalten.“<sup>2</sup> Marshalls Thesen<sup>3</sup> erfuhren zum Teil heftige Kritik. So hat Frederick Neumann sämtliche Beobachtungen, die Marshall zu den galanten Stilanleihen in gewissen Werken geäußert hatte, entweder widerlegt oder als unsignifikant dargestellt.<sup>4</sup> In bisweilen aggressiver Argumentierlust verteidigte Neumann die herkömmliche Vorstellung, in den 1730er und 1740er Jahren habe sich Bachs Zug zum Lehrhaften und damit zur Hinwendung zu historisch weit zurückliegenden Stilen verstärkt und er habe seine Entwicklung und sein „unshakeable late-Baroque idiom“ niemals so weit verleugnet, daß er sich dazu hergegeben hätte, sich pragmatisch den Modeströmungen seiner eigenen Zeit auszusetzen.<sup>5</sup> Neumanns Entgegnung zeigt, wie wenig Marshalls Vermutungen beweisbar sind, wie leicht sie als „unconvincing“<sup>6</sup> hingestellt werden können, ohne daß anhand der von Marshall herangezogenen Werke das Gegenteil oder ihr „ungalantes“ Wesen bewiesen wäre. Wie lange es dauern kann, bis eine mit schlagenden Argumenten untermauerte These tatsächlich bewiesen werden kann, zeigt das Beispiel der instrumentalen Bestimmung der Kunst der Fuge: Von Gustav Leonhardts Basler Diplomarbeit von 1952<sup>7</sup> dauerte es ganze vierzig Jahre bis zu Thomas Wilhelmis Publikation jenes „Avertissements“, in dem das Werk unmißverständlich

\* Der vorliegende Aufsatz geht zurück auf verschiedene Vorarbeiten und teils unpublizierte, teils publizierte Äußerungen der beiden Autoren. Abgesehen von zahlreichen Gesprächen, gegenseitigen Anregungen und Korrekturen, die dem Aufsatz zugrunde liegen, stammen die Abschnitte I, IV und VI bis IX von Dominik Sackmann, und die Abschnitte II, III und V von Siegbert Rampe.

<sup>1</sup> R. L. Marshall, *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, in: *The Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313–357; Neudruck in: ders., *The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance*, New York 1989, S. 3 ff. (S. 54–58 *Postscript*).

<sup>2</sup> So faßte Marshall selbst seine Thesen zusammen in seinem späteren Aufsatz *Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen*, in: *Bach-Symposium Marburg 1978*, S. 48–71. Das Zitat stammt von S. 54. Dieser Text ist zuerst in englischer Sprache erschienen: *J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology*, *JAMS* 32, 1979, S. 463–498.

<sup>3</sup> Veränderter und erweiterter Neudruck der englischen Version in: *The Music of Johann Sebastian Bach* (vgl. Fußnote 1), S. 201 ff.

<sup>4</sup> F. Neumann, *Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria*, in: *The Musical Quarterly* 71, 1985, S. 281–294.

<sup>5</sup> Neumann, a. a. O., S. 294. <sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> G. M. Leonhardt, *The Art of the Fuge: Bach's Last Harpsichord Work*, Den Haag, 1952.

als „zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet“ bezeichnet ist.<sup>8</sup>

Die folgenden Überlegungen nehmen die Ergebnisse aus Marshalls beiden genannten Aufsätzen auf, modifizieren sie aber und kreisen um ein einziges Werk, die Sonate für Flöte und obligates Cembalo Es-Dur BWV 1031. Dabei geht es nicht nur um das Problem der Echtheit, sondern in dessen Konsequenz um Fragen der Datierung, der instrumentalen Bestimmung, der stilistischen und zeitlichen Nachbarschaft zu anderen Werken von Johann Sebastian Bach und zuletzt um die Konsequenzen, die sich daraus ergeben im Hinblick auf die Bach-Biografie. Auch diese Überlegungen sind letztlich positiv nicht beweisbar und geben keine letztgültigen Antworten, aber sie versuchen so plausibel wie möglich längst vertraute Argumente und Erkenntnisse neu zu beleuchten und damit gewisse Widersprüche bisheriger Forschungen als scheinbare zu verstehen.

## I.

Am Schluß von Neumanns Replik entsteht der Eindruck, daß Marshall seine Thesen mit der gebotenen Differenzierung, aber mit beinahe übergroßer Vorsicht formuliert hatte. Denn er beschränkt seine provokativen Beobachtungen ausschließlich auf Kompositionen, die zweifelsfrei von Johann Sebastian Bach stammen. Hätte er nicht nur auf die galanten Anteile innerhalb von zumeist autograph überlieferten Werken in Bachs polyphoemem Personalstil zurückgegriffen, sondern auch Stücke des Thomaskantors einbezogen, die fast vollständig von progressiven Zügen geprägt sind – darunter auch die Flötensonate in Es-Dur –, hätte er womöglich Neumanns Verdikt provoziert, die betreffenden Kompositionen stammten gar nicht von Bach.<sup>9</sup> Echtheitsbestimmungen sind aber nicht immer so eindeutig, und Unechtheitserklärungen<sup>10</sup> sind es mit wenigen Ausnahmen noch viel weniger. Im Falle der Flötensonate BWV 1031 besteht die Kluft darin, daß sie in den vorhandenen Abschriften aus dem 18. Jahrhundert unzweideutig Johann Sebastian Bach zugeschrieben ist, daß ihr Stil und ihre Eigenart aber schlecht in den Gesamtbestand von Bachs Werken passen.

Schon Wilhelm Rust, der die Sonate im Rahmen der BG ediert hat, und nach ihm Philipp Spitta waren nicht sicher, ob die Sonate tatsächlich von Bach komponiert worden war. Rust begründete die Aufnahme in die Gesamtausgabe unter Vorbehalt und nur „so lange C. Ph. E. Bach's schriftliches Zeugnis gilt“,<sup>11</sup> und Philipp Spitta formuliert äußerst vage, „daß die Sonate [gemeint ist die Sonate in g-Moll BWV 1020] nicht unecht sein kann, so lange der Ursprung der Es dur-

<sup>8</sup> T. Wilhelmi, *Carl Philipp Emanuel Bachs „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge*, BJ 1992, S. 101–105, speziell S. 102.

<sup>9</sup> Neumann (Fußnote 4), S. 294. Wir beziehen uns auf Sätze wie „If then Bach's late-Baroque idiom was ‚unshakeable‘, then he did not succumb to the ravishing siren song of the Italian melodists. If we do find, once in a long while, echoes of Italian galant operatic melody in his works, it is significant that they are so few and so ephemeral.“

<sup>10</sup> Zuletzt R. D. Claus, *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565*, Köln 1995.

<sup>11</sup> BG IX, S. XXV.

Sonate unbezweifelt ist.<sup>12</sup> Um 1950 hat Friedrich Blume erstmals die Echtheit des Werks völlig verworfen, da es ihm „wesentlicher Komponenten des Bachschen Stils zu ermangeln“ schien.<sup>13</sup> Hans-Peter Schmitz übernahm offenbar Blumes Ansicht und schloß das Werk von der Veröffentlichung im Rahmen der NBA aus – „der starken Zweifel an der Echtheit wegen“.<sup>14</sup> Hans Eppstein lieferte in seiner Dissertation von 1966 weitere Argumente für die Unechtheit der Es-Dur-Sonate wie auch der Sonate für Flöte und obligates Cembalo g-Moll, BWV 1020. Eppsteins Überlegungen basieren auf seiner intimen Kenntnis der Sonatenwerke der Köthefer Zeit: „Beide Sonaten unterscheiden sich in so vieler Hinsicht von allen gesicherten M/KI-Werken [gemeint sind: Werke für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo], daß Bachs Autorschaft für sie kaum in Frage kommt.“<sup>15</sup> Allerdings mochte Eppstein diese beiden Werke auch nicht allzu weit von Bachs Umkreis wegrücken, weil sie „echte Duos im von Bach entwickelten Sinne“ sind und darum „auf die Anregung von Bachs M/KI-Sonaten, besonders derer mit Flöte, hin entstanden sind, also im Umkreis seiner Söhne und Schüler.“<sup>16</sup> Neben anderen Editionen des Notentextes erschien 1975 beim Bärenreiter-Verlag, aber außerhalb der NBA, eine Ausgabe der drei Flötensonaten BWV 1031, 1020 und 1033 von Alfred Dürr, der sie ausdrücklich aufgrund von Eppsteins Echtheitszweifeln mit dem Hinweis „überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs“ versah, die Veröffentlichung unserer Es-Dur-Sonate aber mit dem eindeutigen Quellenbefund rechtfertigen konnte.<sup>17</sup> Inzwischen hat Oskar Peter das Werk, ebenfalls zusammen mit der g-Moll-Sonate BWV 1020, als Komposition von Carl Philipp Emanuel Bach ediert.<sup>18</sup>

In der Zwischenzeit war es wiederum Robert L. Marshall, der die Es-Dur-Sonate aufgrund der eindeutigen Autorangabe in den Quellen als echt erklärte, hinter der g-Moll-Sonate jedoch eine Gemeinschaftsarbeit von Vater und Sohn Bach im Rahmen von Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionsunterricht vermutete.<sup>19</sup> Mit diesem Aufsatz erging es Marshall nicht besser als mit „Bach the Progressive“; jetzt war es Hans Eppstein, der ihm replizierte. Eppstein spricht den beiden genannten Sonaten „explizit ‚galante‘ Züge“ ab.<sup>20</sup> Obwohl seiner Meinung nach die Es-Dur-Sonate „ein ausgereiftes Werk ist, das rein qualitativ hier ohne Zweifel seinen Platz behaupten könnte“,<sup>21</sup> kritisiert er nochmals einige der schon 1966 erwähnten Stellen und kommt zu dem Schluß, daß Bach der neumodischen

<sup>12</sup> Spitta I, S. 729, Anm. 66.

<sup>13</sup> MGG I, Sp. 1023.

<sup>14</sup> NBA IV/3, S. VI.

<sup>15</sup> H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensis Nova series. 2.), S. 179.

<sup>16</sup> Ebd., S. 180.

<sup>17</sup> BA 4418, hrsg. von A. Dürr, Kassel etc. 1975, Vorwort S. 2 f.

<sup>18</sup> C. P. E. Bach, *Zwei Flötensonaten*, hrsg. von O. Peter, Winterthur 1987 (Amadeus BP 717), Vorwort.

<sup>19</sup> Marshall (Fußnote 2), S. 54.

<sup>20</sup> H. Eppstein, *Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten*, BJ 1981, S. 77–90, speziell S. 84.

<sup>21</sup> Ebd., S. 83.

Tonsprache gegenüber bewußt Konzessionen gemacht haben könnte, die „offen zu tage treten (und treten sollen)“, es andererseits aber „kaum denkbar“ ist, daß Bach „hierbei gewisse tiefer liegende Wesenszüge aufgegeben hätte, die zum Kern seiner musikalischen Sprache gehören, deren er sich aber kaum bewußt war, wie etwa die Dichte des Geschehens und das ständige Um- und Weiterbilden melodischen Grundmaterials“.<sup>22</sup>

## II.

Ein völlig anderes Bild bietet hingegen die Quellenlage zu BWV 1031: Hauptquellen und zugleich einzige Vorlagen aus dem 18. Jahrhundert sind zwei Partituraschriften aus der Zeit um 1750. Die eine (SBB P 649) stammt von der Hand des als „Anonymus 4“ oder „Hauptkopist H“ bezeichneten Schreibers, der in den Jahren 1748 und 1749 öfter für Bach tätig war,<sup>23</sup> und entstand somit gleichsam „unter den Augen des Thomaskantors“.<sup>24</sup> Diese Kopie ging, wohl bei der Erbteilung 1750, in den Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs über, der, vermutlich in späteren Jahren, auf dem Titelblatt vermerkte: „*Es d[ur] | Trio | Fürs obligate Clavier u. die Flöte | Von | J. S. Bach*“. Die Überschrift des Anonymus 4 nennt denselben Autor: „*Sonata di J. S. B.*“. Die andere Quelle (SBB P 1056) wurde um 1755 teilweise von Christian Friedrich Penzel geschrieben, einem der „wichtigsten und zuverlässigsten (wenn auch nicht unfehlbaren) Überlieferer und Kopisten von J. S. Bachs Werken“.<sup>25</sup> Penzels Titel lautet: „*Sonate | a | Flauto Travers. | ed | Cembalo obligato | di | I. S. Bach | Poss. Penzel*“.<sup>26</sup> Damit ist hinsichtlich der Quellenlage Johann Sebastian Bachs Autorschaft praktisch über jeden Zweifel erhaben. Beide Abschriften gehen unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage zurück, die, Johann Sebastian Bachs Autorschaft vorausgesetzt, durchaus ein Autograph dargestellt haben könnte. Dieses wiederum hätte bei der Erbteilung 1750 Wilhelm Friedemann Bach zufallen können.<sup>27</sup>

So eindeutig die Quellen den Namen des Komponisten überliefern, so wenig helfen sie bei der exakten Datierung der Sonate. Als Terminus ante quem kann mit einiger Sicherheit das Jahr 1749 angesetzt werden. Welches jedoch ist der frühestmögliche Zeitpunkt für die Entstehung von BWV 1031? Marshall verweist an dieser Stelle ausdrücklich auf seinen früheren Aufsatz, „Bach the Progressive“, und kommt aufgrund des „galanten Stils des Werkes“ zu dem Schluß, „daß J. S. Bach die Es-dur-Sonate in den frühen 1730er Jahren hätte schreiben können

<sup>22</sup> Ebd., S. 84.

<sup>23</sup> Kobayashi Chr, S. 36 und 61–63, sowie Peter Wollnys Beitrag im vorliegenden Bande.

<sup>24</sup> U. Leisinger u. P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–204, hier vor allem S. 194.

<sup>25</sup> Marshall (Fußnote 2), S. 49f.

<sup>26</sup> Alle Angaben nach dem Krit. Bericht von A. Dürrs Neuausgabe (s. Fußnote 17), S. 40f.

<sup>27</sup> Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang H.-J. Schulzes Hinweis auf Beziehungen zwischen dem Kantor Johann Georg Nacke (1718–1804) in Oelsnitz/Vogtland und seinem Schüler Penzel (Schulze Bach-Überlieferung, S. 21f.). Nacke dürfte von W. F. Bach mehrere Handschriften aus dem Nachlaß von dessen Vater erworben haben. Jedenfalls hatte Penzel seit etwa 1755 Zugang zu Musikalien aus dem Besitz Wilhelm Friedemanns.

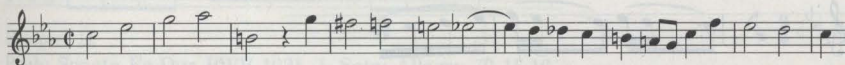
und sie dann C. P. E. Bach als Muster beim etwa gleichzeitigen Komponieren der g-moll-Sonate – für Violine – gedient hätte (d. h. vor 1734, dem Jahr, in dem Philipp Emanuel Leipzig verließ)<sup>28</sup>.

### III.

Erst 1993 kam erneut Bewegung in die Diskussion um BWV 1031, als ich auf enge thematische Zusammenhänge zwischen Bachs letztem erhaltenen Kammermusikwerk, dem Musikalischen Opfer BWV 1079 (1747), und einem bislang kaum beachteten Trio Es-Dur QV 2: 18 von Johann Joachim Quantz hinwies,<sup>29</sup> die ich bei der Vorbereitung einer Tonaufnahme entdeckt hatte.<sup>30</sup> Quantz' Trio<sup>31</sup> teilt mit BWV 1079 drei b-Vorzeichen, die Maximalbesetzung, bestehend aus Traversflöte, Violine und Cembalo (gegebenenfalls mit einem Melodieinstrument in Baßlage) sowie mehrere thematische Gemeinsamkeiten: Der Kopf des „Thema regium“, also des Grundgedankens, auf dem das gesamte Musikalische Opfer basiert, findet sich zu Beginn der Baßstimme des c-Moll-Mittelsatzes (Larghetto) aus besagtem Quantz-Trio, erweitert um gerade zwei Durchgangsnoten:

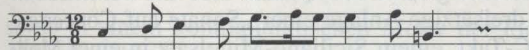
Beispiel 1

Bach: Ricercar (a 3) BWV 1079/1, T. 1-8



Beispiel 2

Quantz: Trio Es-Dur, Larghetto, T. 1-2



Dieses Zitat greift Bach selbst ebenfalls in der Continuo-Stimme des ersten Satzes (Largo) seiner Triosonate aus BWV 1079 auf:

<sup>28</sup> Marshall (Fußnote 2), S. 54.

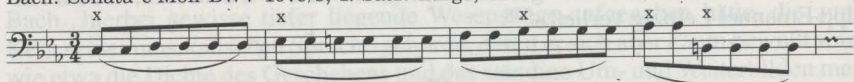
<sup>29</sup> S. Rampe, *Bach, Quantz und das Musikalische Opfer*, in: *Concerto*, Jg. 10, Nr. 84, Juni 1993, S. 15–23, vor allem S. 17f.

<sup>30</sup> Johann Sebastian Bach, *Musikalisches Opfer BWV 1079, Sonata Es-Dur BWV 1031*; Johann Joachim Quantz, *Trio Es-Dur*; Ensemble La Stravaganza (Hamburg), Siegbert Rampe, Leitung und Cembalo; EMI Classics 5 44035 2 (1993). Wohl zur gleichen Zeit begann die amerikanische Musikwissenschaftlerin Jeanne Swack, sich mit diesem Trio von Quantz zu beschäftigen (siehe J. Swacks Antwort auf Ralph Leavis' Beitrag *C. P. E. Bach lost or Quantz found?*, in: *Early Music* 24, 1996, No. 1, February, S. 189). Bei der Abfassung ihres Beitrages *Quantz and the Sonata in E♭ major for flute and cembalo BWV 1031*, in: *Early Music* 23, 1995, No. 1, February, S. 31–53, war J. Swack meine 1993 veröffentlichte Studie offenbar nicht bekannt. Ich selbst wiederum erfuhr von ihren Untersuchungen erst durch den 1995 publizierten Artikel.

<sup>31</sup> Erstausgabe, hrsg. von H. Ruf, Kassel etc. 1987. Vgl. hierzu auch K.-H. Köhler, *Die Triosonate bei den Dresdener Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs*, Dissertation (masch.-schr.), Jena 1956, Thematisches Verzeichnis, Nr. 19. Zur Quellenlage von Quantz' Triosonate siehe unten. Die Nummer QV 2: 18 bezieht sich auf H. Augsbach, *Johann Joachim Quantz: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Dresden 1984, S. 11.

## Beispiel 3

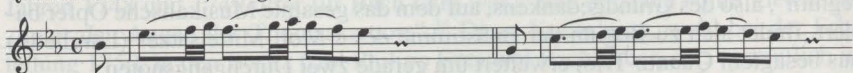
Bach: Sonata c-Moll BWV 1079/8, 1. Satz: Largo, T. 1-4



Mag solche Übereinstimmung noch als zufällige Parallele im Zuge der Modulation von der Tonika über den Sextakkord der Subdominante in den Sextakkord der Dominante gelten, so fällt die Analogie des eher ungewöhnlichen Anfangs des Flöthemas im Eingangssatz (Allegro) von Quantz' Trio zum Thema des zweiten Satzes (Allegro) von Bachs Triosonate BWV 1079/8 bereits wesentlich stärker ins Gewicht:

## Beispiel 4

Quantz: Trio Es-Dur, Allegro, T. 12 und 30



## Beispiel 5

Bach: Sonata c-Moll BWV 1079/8, 2. Satz: Allegro, T. 1-2



Erst recht zu denken gibt aber der Vergleich von Quantz' Es-Dur-Trio mit Johann Sebastian Bachs Sonate BWV 1031 für Traversflöte und obligates Cembalo in derselben Tonart: Stilistisch gleicht das Quantz-Trio der Flötensonate nicht nur im Hinblick auf die dreisätzig Anlage einer „Sonate auf Concertenart“<sup>32</sup> mit einem Kopfsatz im C-Takt, einem Siciliano-Mittelsatz in einer Moll-Tonart und einem Finale im 3/8-Takt, sondern auch hinsichtlich der motivischen Unabhängigkeit beider Melodiestimmen in den Eingangssätzen (Allegro): dem ersten Flöteneinsatz geht bei Quantz wie auch in BWV 1031 ein ausgedehntes Ritornell der Violine beziehungsweise des obligaten Cembalos voraus. Der Themenkopf zu Beginn von BWV 1031/1 indes ist im Allegro-Violinthema des Quantz-Trios vollständig, wenn auch oktaversetzt, enthalten:

## Beispiel 6

Quantz: Trio Es-Dur, Allegro, T. 1-2



## Beispiel 7

Bach: Sonate Es-Dur BWV 1031, 1. Satz: Allegro, T. 1



<sup>32</sup> J. A. Scheibe, *Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745 (Reprint Hildesheim etc. 1970), S. 675 ff.

Betrachtet man beide Sätze näher, so begegnet man weiteren Übereinstimmungen selbst in melodisch-rhythmischen Details, in gebrochenen Akkorden der Violine (Quantz) und des Cembalos (BWV 1031),

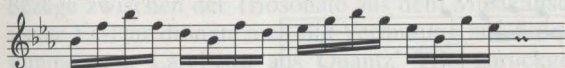
Beispiel 8

Quantz: Trio Es-Dur, Allegro, T. 5



Beispiel 9

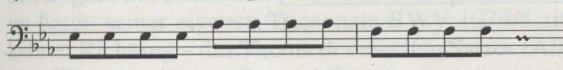
Bach: Sonate Es-Dur BWV 1031, 1. Satz: Allegro, T. 19-20



in den Tonrepetitionen der Baßstimmen

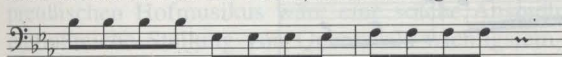
Beispiel 10

Quantz: Trio Es-Dur, Allegro, T. 14-15



Beispiel 11

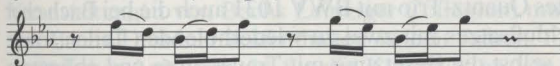
Bach: Sonate Es-Dur BWV 1031, 1. Satz: Allegro, T. 15-16



sowie in einem kontrapunktischen Motiv der Flöte, wiederum in Gestalt von Akkordbrechungen:

Beispiel 12

Quantz: Trio Es-Dur, Allegro, T. 40



Beispiel 13

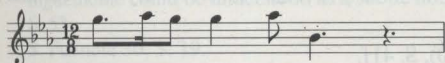
Bach: Sonate Es-Dur BWV 1031, 1. Satz: Allegro, T. 64



Gewisse, wenngleich auch deutlich weniger stark ausgeprägte Ähnlichkeiten demonstrieren sogar die Themenköpfe der Mittelsätze,

Beispiel 14

Quantz: Trio Es-Dur, Larghetto, T. 1



## Beispiel 15

Bach: Sonate Es-Dur BWV 1031, Siciliana, T. 1-2



vor allem aber die Finali von Quantz' Trio und von BWV 1031, in welchen sich die Flöte zunächst jeweils auf Terzverdoppelungen beschränkt:

## Beispiel 16

Quantz: Trio Es-Dur, Vivace, T. 1-3

## Beispiel 17

Bach: Sonate Es-Dur BWV 1031, 3. Satz: Allegro, T. 1-3

Schließlich aber teilt besagtes Quantz-Trio mit BWV 1031 auch die bei Bach eher seltene binäre Form des Schlußsatzes mit zwei zu wiederholenden Teilen sowie die Grundtonart Es-Dur, ja selbst die Besetzung mit Traversflöte und obligatem Cembalo kehrt in einer zeitgenössischen Variante von Quantz' Komposition wieder: in einer Berliner Stimmenabschrift wahrscheinlich von der Hand Johann Joseph Friedrich Lindners, eines Neffen des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel und Schülers von Quantz (SBB, Ms. Thulemeier 179),<sup>33</sup> als Incipit in Breitkopfs Katalog von 1763 (part IV, S. 13) und in einer Stimmenabschrift „vermutlich aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ in portugiesischem Privatbesitz (H. Ruf – vgl. Fußnote 31 – im Vorwort seiner Edition). Auch für die wohl ursprüngliche Fassung für Traversflöte, Violine und Continuo existieren drei unterschiedliche Quellen: eine autographe Stimmenabschrift aus Dresden (London, British Library, R. M. 21. d. 7), eine Stimmenabschrift, gefertigt wahrscheinlich von dem Dresdner „Hofnotisten“ Johann Gottfried Grundig und den Dresdner Hofmusikern Johann George Kremmler oder Johann

<sup>33</sup> Zur Quellenlage siehe Swack (Fußnote 30), S. 41f.



Gottlieb Morgenstern, aus der Zeit um 1730 (Dresden SLB, *Mus. 2470-Q-21*); diese enthält außerdem Eintragungen von Pisendels Hand. Hinzu kommen Zitate aus QV 2:18 im Rahmen der „Solfeggi pour la Flûte Traversière avec l'enseignement. Par Monsr. Quantz“ (Kopenhagen, Kongelige Bibliothek, *Ms. 6210.2538, Giedde Collection I.16*). Demnach ist anzunehmen, daß QV 2:18 spätestens um 1730 entstand, in unterschiedlichen Fassungen sowohl in Dresden als auch in Berlin verbreitet war und – wie Pisendels aufführungspraktische Hinweise in der Dresdner Quelle beweisen – tatsächlich auch gespielt wurde. Wesentlich schwieriger ist es hingegen, aus diesen Beobachtungen plausible Schlußfolgerungen zu ziehen. Unmittelbar nach der Auffindung der musikalischen Bezüge zwischen der Triosonate aus dem Musikalischen Opfer und der Flötensonate Es-Dur drängte sich die Vermutung auf, Friedrich II. habe auf die Baßstimme zum Larghetto aus Quantz' Trio zurückgegriffen, als er bei seiner legendären Begegnung mit Johann Sebastian Bach am 7. Mai 1747 das „Thema regium“ als Improvisationsaufgabe formulierte, wobei Quantz, seit 1741 Kammermusiker des Monarchen, bei der Themenbildung durchaus hilfreich eingegriffen haben könnte. Demnach hätte Bach, gleichsam als Reverenz an Quantz, den Beginn der Baßstimme von dessen Larghetto zu Anfang der Continuo-Stimme im Largo seiner eigenen Triosonate BWV 1079/8 zitiert und darauf – in umgekehrter Richtung – das Thema des zweiten Satzes (Allegro) von BWV 1079/8 aus dem Flötenmotiv von Quantz' Eingangssatz gewonnen.<sup>34</sup> Ungeachtet möglicher persönlicher Beziehungen zwischen dem Leipziger Thomaskantor und dem preußischen Hofmusiker wäre eine solche Anspielung allein schon durch die einflußreiche Stellung von Quantz als wichtigstem musikalischen Berater des Königs begründet gewesen.

Aufgrund dieser Vermutung ergab sich keine Notwendigkeit, Marshalls Datierung der Sonate BWV 1031 auf die erste Hälfte der dreißiger Jahre anzuzweifeln. Das Werk könnte, so lautete damals die Erklärung, sogar für Quantz komponiert worden sein – entweder anlässlich eines Leipzig-Besuches des damaligen Dresdner Hofflötisten (mit einer Aufführung im Rahmen der wöchentlichen Veranstaltungen von Bachs Leipziger Collegium musicum) oder während eines von Bachs Dresdner Aufenthaltes in den Jahren 1731, 1733 und 1736.<sup>35</sup> Als zusätzlicher Anhaltspunkt für die Komposition von BWV 1031 in den 1730er Jahren hatte die Dresdner Überlieferung von Quantz's Triosonate gedient, hatte dieser seine Stellung am kursächsischen Hof doch erst 1741 aufgegeben, um dem Ruf nach Berlin zu folgen.

Meine Arbeit von 1993 begnügte sich mit der Feststellung musikalischer Kongruenzen, die Datierung der Flötensonate blieb dabei aber unangetastet. Die Schlußfolgerung lautete, verkürzt wiedergegeben: Sicherlich beweisen die Analogien von Quantz' Trio zu BWV 1079/8 und BWV 1031 nicht die Authentizität

<sup>34</sup> In diesem Sinne äußert sich auch J. Swack, wobei sie jedoch allein die thematischen Bezüge zwischen dem ersten Satz des Quantz-Trios und dem zweiten Satz der Triosonate aus dem Musikalischen Opfer erwähnt: „If this is indeed more than mere coincidence, then the fugal theme could be understood as a subtle homage to Quantz.“ Siehe Swack (Fußnote 30), S. 53.

<sup>35</sup> S. Fußnote 30, S. 19.

der Bach zugeschriebenen Flötensonate in Es-Dur, aber sie liefern ein starkes Argument für die Vermutung, daß sich Bach – ebenso wie in BWV 1079/8 – auch bei der Komposition von BWV 1031 mit der Vorlage von Quantz beschäftigt haben könnte.

## IV.

Nun stellt sich aber trotz der eindeutigen Quellenlage die Frage, ob Johann Sebastian Bach diese Sonate – hinsichtlich ihrer Gestalt und ihres Stils – komponiert haben kann oder ob sie ihm nur unterschoben wurde. Denn offensichtlich ist sie geprägt von Eigentümlichkeiten, die innerhalb von Bachs Musik zunächst singular erscheinen. Dazu gehören zum einen der für Bach anscheinend undenkbar Einsatz der Flötenstimme nach einer Sechzehntelpause auf der Quarte über dem Grundton in der zweigestrichenen Oktave zu Beginn des Schlußsatzes und zum anderen die bisherige, seltsam erscheinende Annahme, daß Bach zweimal auf eine Komposition von Quantz zurückgegriffen habe, einmal vor 1734 in der Flötensonate in Es-Dur und dann erst wieder nach mindestens dreizehn Jahren im Musikalischen Opfer von 1747. Beide Fragenkreise werden nacheinander zu klären sein: Der Vergleich mit ähnlichen Erscheinungen in anderen, echten Werken, die ebenso wie das Musikalische Opfer alle in Bachs letztem Lebensjahrzehnt entstanden sind, wird zum einen das Problem der Echtheit in neuem Licht erscheinen lassen und zum anderen Anlaß geben, die Flötensonate BWV 1031 neu zu datieren. Diese neue Hypothese zur Datierung wird sich bestätigen lassen durch vergleichende organologische Betrachtungen, und anschließend werden die Argumente zu prüfen sein, welche die bisherige Diskussion um dieses Werk wesentlich bestimmt haben.

Ein ähnlicher absteigender Einsatz wie im Finale der Flötensonate findet sich am Beginn des Allegros aus Präludium, Fuge und Allegro in Es-Dur für Laute oder Cembalo BWV 998. Dort beginnt die absteigende Tonleiter nach einer Sechzehntelpause, allerdings mit dem Oktavton, da ja hier kein anderes Instrument den tonartlichen Boden schon einen Takt lang bereitet hat:

## Beispiel 18

Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998, Allegro, T. 1-8

Allegro

Beide Sätze stehen im 3/8-Takt und in Es-Dur, und beide haben taktweise Tonrepetitionen im Baß wie auch einen auffälligen Hang zu deutlicher Periodik. Reine Viertaktigkeit überwiegt im Mittelteil des Allegros von BWV 998, im ersten Allegro von BWV 1031 dagegen in den Rahmenteil, die weniger als der „durchführende“ Mittelabschnitt von der engräumigen, wechselweisen Vertauschung der Oberstimmen geprägt sind.

Aber nicht nur das Allegro, sondern auch die beiden ersten Sätze aus BWV 998 werfen möglicherweise neues Licht auf das Umfeld der Es-Dur-Sonate. Das Präludium im 12/8-Takt besteht aus Akkordbrechungen mit gelegentlichen Wechselbeziehungweise Durchgangsnoten in der Partie der rechten Hand, mit reichlich von Pausen unterbrochenen Baßtönen anfangs nur am Beginn und in der Mitte der Takte, später auf jedem Taktteil.

## Beispiel 19

Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998, Präludium, T. 1-7

1. Prelude

3

5

Ähnliches begegnet in der Cembalostimme des Siciliano aus BWV 1031: Akkordbrechungen mit Wechsel- und Durchgangsnoten rechts, Baßtöne am Beginn und in der Mitte der Takte beziehungsweise später zu Achteln verkürzt links.

## Beispiel 20

Sonate Es-Dur BWV 1031, 2. Satz: Siciliano, T. 25-33

28

31

Die Fuge aus BWV 998 wirklich noch als Fuge „in Bachs Sinne“ zu bezeichnen, wäre eine starke Übertreibung. Nach einer neuntaktigen dreistimmigen Exposition und einem Sechzehntel-Überleitungstakt spielt nur noch der Baß das Thema, allerdings ohne Unterbrechung gleich dreimal hintereinander;

### Beispiel 21

Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998, Fuge, T. 1-18

2. Fuga

5

9

12

16

darauf folgt – immer noch in der Unterstimme – dreimal der Themenkopf in der Umkehrung, und in T. 21 erklingt erstmals wieder das Thema in der Oberstimme, worauf dessen zweite Hälfte in Sexten, Terzen und Dezimen durch alle möglichen Stimmpaare wandert. Damit ist der A-Teil dieser Da-capo-Fuge beendet; im B-Teil wirkt das Thema, entweder ganz oder halbiert, eher als Begleitung denn als Kern des Satzes. Viel wesentlicher sind in diesem weitgehend zweistimmigen Abschnitt die Sechzehntelfigurationen, während der A-Teil (und die Ankündigung seines Wiedereintritts am Schluß des Mittelteils) wesentlich von absteigenden Sekund-Seufzern in Achteln bestimmt ist (siehe Notenbeispiel 21).

Diese Figur erinnert überdeutlich an den dritten Satz der Triosonate aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079/8. Daß Ursula Kirkendale die Herkunft dieses Satzes aus der „Institutio oratoria“ des Marcus Fabius Quintilianus erklärt,<sup>36</sup> spricht nicht notwendigerweise gegen dessen Zuordnung zum galanten Stil;

## Beispiel 22

Sonata c-Moll BWV 1079/8, 3. Satz: Andante, T. 4-6

4

<sup>36</sup> Neumann (Fußnote 4), S. 293, wo er sich – unter unvollständiger Literaturangabe – bezieht auf U. Kirkendale, *The Source of Bach's Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian*, JAMS 33, 1980, S. 88–141.

auch im ersten Satz dieser Triosonate begegnen wieder die dem galanten Stil zugehörigen Tonrepetitionen aus BWV 1031 und 998 (und aus Quantz' Trio); siehe Notenbeispiel 3.

Seufzermelodik, Tonrepetitionen, klare (viertaktige) Periodik und die ungleiche Behandlung der melodietragenden (Solo-) Instrumente sind außerdem Kennzeichen des langsamen Satzes aus Bachs Konzert für drei Cembali und Streicher d-Moll BWV 1063: in allen Episoden dieses fast vollständig in viertaktigen Perioden verlaufenden Satzes brilliert das erste Cembalo, während die beiden übrigen einen eher dürftig zu nennenden Generalbaß zu spielen haben.

#### Beispiel 23

Konzert für drei Cembali und Streicher BWV 1063, 2. Satz: Alla Siciliana  
(Stimme: Cembalo 1), T. 1-8

#### 2. Alla Siciliana

Dieser F-Dur-Satz hat übrigens eine seltsame Form: 8 Takte Ritornell, 8 Takte Episode, 24 Takte Ritornell (in F-Dur schließend), 24 Takte Episode (wiederum in F-Dur) und ein in die Dominante von d-Moll modulierender Anhang von 4 Takten. So wenig dieser Satz in ein gängiges Formschema zu passen scheint, so wenig gilt dies für den Kopfsatz der Flötensonate BWV 1031: nach einem achttaktigen Vorspiel setzt die Flöte in der Grundtonart ein, und nach weiteren fünf Takten ist – angesichts der Ausdehnung des ganzen Satzes – erstaunlich früh die Dominante B-Dur erreicht.

## Beispiel 24

Sonate Es-Dur BWV 1031, I. Satz: Allegro, T. 9-14

Diese Tonart wird in T. 26, 32 und 34 „förmlich“ bestätigt, nach einer kurzen, insgesamt dritten Wiederaufnahme des Cembalo-Vorspiels ist man unvermittelt nach Es-Dur (T. 36) zurückgekommen, das während der ganzen zweiten Hälfte des 71 Takte umfassenden Satzes nur noch vorübergehend verlassen wird. Wie im Mittelsatz des Cembalokonzertes sind auch hier die sonatentypischen Modulationsvorgänge auf die erste Hälfte des Satzes zusammengepreßt und die Wiederaufnahme der Ausgangstonart ungefähr in die Satzmitte verlegt. Dabei soll nicht verschwiegen sein, daß der Verlauf der zweiten Satzhälfte in der Sonate bei weitem abwechslungsreicher gestaltet ist als im Konzert.

Der Einbezug dieser drei Werke ausschließlich aufgrund musikalischer Ähnlichkeiten führt zu einem überraschenden Resultat: alle drei sind, soweit ihre Hauptquellen eine Datierung nahelegen, um die Mitte der 1740er Jahre entstanden, und – abgesehen von den Quantz-Anleihen in der Flötensonate – zwei von ihnen, das Musikalische Opfer und das Konzert für drei Cembali und Streicher, weisen nach Berlin:<sup>37</sup> Das Lautenwerk BWV 998 ist als Autograph aus der Zeit von „Anfang bis Mitte der 1740er Jahre“ überliefert,<sup>38</sup> das Musikalische Opfer wurde bekanntlich 1747 gedruckt, und die älteste Quelle des Konzerts für drei Cembali und

<sup>37</sup> Außer acht bleiben müssen die verbindenden Merkmale in der Stimm- und Melodieführung zwischen dem Cembalo-Allegro aus der Sonate für Violine und obligates Cembalo BWV 1019 in ihrer spätesten Fassung (der Handschriften ABFGH) und den Soloepisoden der drei Cembali im Finale von BWV 1063, s. NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 201 (R. Gerber) bzw. NBA VII/6, Notenband, S. 40, 42 und 47f.

<sup>38</sup> NBA V/10 Krit. Bericht, S. 152f.

Streicher ist eine Abschrift von Johann Friedrich Agricola, welche dieser in seiner Zeit als Schüler und Assistent von Johann Joachim Quantz sowie als Cembalist am Berliner Hof nicht vor 1741 angefertigt hat.<sup>39</sup>

Die Sonate BWV 1031 hat somit eine doppelte Voraussetzung: einerseits läßt sie sich hinsichtlich der stilistischen Besonderheiten durchaus mit Werken von Johann Sebastian Bach aus den 1740er Jahren vergleichen, zumal mit der Trio-sonate des Musikalischen Opfers; andererseits basiert ihre formale und thematische Gestaltung auf einem Trio von Johann Joachim Quantz, das Jeanne Swack in ihrem erwähnten Aufsatz (S. 41 f.) mit einleuchtenden Argumenten auf die Jahre um 1730 datiert hat. Wohl ist der Abstand zwischen diesen Entstehungsdaten beträchtlich, und man müßte plausible Erklärungen dafür finden. Möglicherweise fehlen uns dazu aber schlicht die entscheidenden Quellen, welche den Weg des Es-Dur-Trios von Quantz zu Bach, wohl in der Form für Flöte und obligates Cembalo, dokumentieren könnten. Einziger Anhaltspunkt ist womöglich die Tatsache, daß Bach das Trio von Quantz schon 1736 gekannt hat, als er die Sonate in A-Dur BWV 1032 für Flöte und obligates Cembalo schrieb (Swack, S. 44f.). Jedoch: aufgrund dieser ungelösten Probleme die Sonate BWV 1031 ebenfalls Quantz zuzuschreiben, ersetzt kaum den Mangel an weiteren Fakten und Erklärungsmöglichkeiten. Angesichts der Ähnlichkeit zwischen den zwei Es-Dur-Sonaten muß es als unwahrscheinlich gelten, daß ein Komponist sich selbst so deutlich kopiert. Viel eher ließen sich diese Korrespondenzen erklären als Ergebnis eines Wettbewerbs zwischen zwei Komponisten, die beide am gleichen Projekt, der neuen Gattung der „Sonaten auf Concertenart“, arbeiteten und sich dabei gegenseitig ergänzten und korrigierten. Andererseits zeigen die Unterschiede zwischen beiden Werken, daß der Komponist von BWV 1031 trotz seines Bemühens um modebedingte Einfachheit über mehr Erfahrung im Umgang mit polyphonen Stimmführungen verfügte als Quantz. Das Hauptargument gegen eine Zuweisung dieser Sonate an Quantz liefert aber nach wie vor ihre eindeutige Quellenlage.

## V.

Zu denken gibt weiterhin die Traversflötenart Es-Dur, die man – abgesehen von zwei später zu diskutierenden Ausnahmen – in Werken gesicherter Authentizität mit konzertanter Flöte sowohl Johann Sebastian Bachs als auch seiner deutschsprachigen Zeitgenossen vergeblich sucht. Die Bewältigung dieser Tonart bereitete auf der einklappigen drei- oder vierteiligen Traversflöte der Bachzeit erhebliche grifftechnische und intonatorische Schwierigkeiten, erforderte sie doch eine Transposition der natürlichen D-Dur-Stimmung des Instruments um einen halben Ton. Die entstehenden Intonationseinbußen gegenüber der durch Plazierung der Grifflöcher auf D-Dur und andere Tonarten mit bis zu zwei Vorzeichen gestimmten Flöte hatte der Flötist durch veränderte Griffe, vor allem aber durch Ansatz und Blasdruck auszugleichen. Deshalb steigerten sich die spieltechnischen Anforderungen bereits in Tonarten wie A-Dur und E-Dur insbeson-

<sup>39</sup> NBA VII/6 Krit. Bericht, S. 12 (R. Eller und K. Heller).



dere durch den intonationstechnisch unsicheren Ton *gis*". Der Ton *Dis* wiederum war durch die einzige (*Dis*-) Klappe des Instruments festgelegt und daher auch durch Veränderung der Fingerlage beim Abdeckvorgang zum Schließen der Griff-löcher (Halbdeckung – Ganzdeckung) nicht auszugleichen. Beschränkten sich die Problemtöne in solchen Tonarten auf wenige Fälle, so fielen innerhalb der Tonart Es-Dur regelmäßig mindestens drei wesentliche Töne aus dem Rahmen der vorgegebenen Stimmung: der Grundton *es'* und *es''*, der Ton *as''* (eigentlich ein an sich schon intonatorisch labiles *gis''*) und die intonatorisch ebenfalls instabilen Töne *f''/fis''*.

Solche Intonationsschwierigkeiten steigerten sich erst recht beim Zusammenspiel mit Tasteninstrumenten (also in sämtlichen generalbaßbegleiteten Flötenwerken sowie in Kompositionen mit obligatem Cembalo), weil sich die an der Naturtonreihe ausgerichtete Flötenintonation hier an den enharmonisch auswechselbaren Halbtonschritten der Klaviatur zu orientieren hatte. Vor allem die Verwendung der gleichstufigen („gleichschwebenden“) oder einer ungleichstufigen („ungleichschwebenden“) wohltemperierten Stimmung, bei der die Intervallabstände enharmonisch derart ausgeglichen sind, daß die meisten oder gar sämtliche Tonarten zum Klingen zu bringen waren, ohne Unterschiede im Klangcharakter der Tonarten gänzlich einzubüßen, verschärfte die Intonationsproblematik beträchtlich.

So nimmt es nicht wunder, daß Tonarten mit drei und mehr *b*-Vorzeichen innerhalb von Werken mit solistischer Flötenpartie zur Bach-Zeit Ausnahmen blieben. Lediglich die Tonart *c*-Moll tritt in wenigen Fällen und dort gleichsam als besondere Herausforderung an den oder die Flötisten auf. Allerdings ist darauf hinzuweisen, daß die intonatorisch kritischen Töne *Dis/Es* in *c*-Moll nicht unbedingt als Grundtöne auftreten und deshalb durch Griff- und Blastechnik sowie Ansatz erheblich besser auszugleichen sind als in Es-Dur. Johann Mattheson schreibt 1739 über die wichtigsten Grundkenntnisse, über die ein angehender Komponist verfügen sollte:

„An den Bässen nimmt man es insgemein wahr, wie weit es der Verfasser auf dem Clavier gebracht hat. Wenn jemand eine Sonate für die Qveerflöte aus dem *b* oder *dis* setzet, so merckt man alsofort, daß er des Instruments keine Kundschaftt habe. Wer bey Trompeten und Waldhörnern ihren Umfang oder Sprengel nicht kennet, noch ihnen zu rechter Zeit das Pausiren angedeihen läßt, der wird sich ganz gewiß bloß geben.“<sup>39a</sup>

Einen Überblick über die Tonarten, die Bachs deutschsprachige und französische Zeitgenossen gewöhnlich für ihre Traversflötenwerke mit Generalbaß heranzogen, bieten Tabelle 1 und 2 anhand sämtlicher Instrumentalwerke mit solistischer Flöte ausgewählter Komponisten, deren Œuvre im Flötenrepertoire eine repräsentative Rolle einnimmt.<sup>40</sup> Hier und in den folgenden Tabellen beziehen sich die zuerst genannten Ziffern auf die Anzahl von Werken<sup>41</sup> einer bestimmten

<sup>39a</sup> J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Reprint, hrsg. von M. Reimann, Kassel etc. 1954 [Documenta Musicologica, Erste Reihe. V.]), S. 105f.

<sup>40</sup> Diese Übersicht und die folgenden Tabellen wurden erstellt nach den Angaben bei Frans Vester, *Flute Music of the 18th Century. An Annotated Bibliography*, Monteux 1985.

<sup>41</sup> Berücksichtigt wurden sämtliche bekannte überlieferte Kompositionen sowie verschollene Werke, deren Existenz und Tonarten dokumentarisch belegbar sind. Literatur ohne General-

Grundtonart (abweichende Tonarten einzelner Sätze – beispielsweise Mittelsätze – bleiben unberücksichtigt), die darunter befindlichen Prozentwerte auf den Anteil der Tonart am gesamten „Flöten-Œuvre“ beziehungsweise an der betreffenden Werkgattung der genannten Komponisten<sup>42</sup>.

Tabelle 1:

Georg Philipp Telemann (1681 – 1767): Sämtliche Instrumentalwerke (Sonaten für Traversflöte und Continuo, Triosonaten, Quartette, Concerti und Ouverturen mit Traversflöte)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
6	38	44	26	10	11	8	–	18	30	18	1	10	11	6	2
2,5%	15,9	18,4	10,9	4,2	4,6	3,5	–	7,5	12,6	7,5	0,4	4,2	4,6	2,5	0,8

Johann Mattheson (1681 – 1764): 12 Sonaten (Sonaten für Traversflöte und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
–	2	2	3	–	–	–	–	–	2	2	–	1	–	–	–
–	16,7%	16,7	25,0	–	–	–	–	–	16,7	16,7	–	8,3	–	–	–

Christoph Graupner (1683-1760): Sämtliche Instrumentalwerke (Sonaten für Traversflöte und Continuo, Triosonaten, Concerti und Ouverturen mit Traversflöte)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
2	10	9	3	4	6	3	1	1	5	1	–	3	2	–	–
4,0%	20,0	18,0	6,0	8,0	12,0	6,0	2,0	2,0	10,0	2,0	–	6,0	4,0	–	–

Johann Friedrich Fasch (1688 – 1758): Sämtliche Instrumentalwerke (Sonate für Traversflöte und Continuo, Triosonaten, Concerti und Ouverturen mit Traversflöte)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
1	5	5	–	–	1	1	–	–	4	2	–	1	–	–	–
5,0%	25,0	25,0	–	–	5,0	5,0	–	–	20,0	10,0	–	5,0	–	–	–

Johann Ludwig Krebs (1713 – 1780): Sämtliche Instrumentalwerke (Sonaten für Traversflöte und obligates Cembalo/Continuo, Triosonaten mit Traversflöte)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
1	3	4	2	–	–	–	–	2	3	1	–	1	–	–	–
5,9%	17,6	23,5	11,8	–	–	–	–	11,8	17,6	5,9	–	5,9	–	–	–

baßbegleitung bleibt unberücksichtigt, weil sich die Flötenintonation hier nicht nach Tasten- bzw. Akkordinstrumenten zu richten hat.

<sup>42</sup> Die Prozentangaben wurden auf eine Kommastelle gerundet. Diese Werte mögen allein einem vergleichenden Überblick dienen und sind – angesichts der niedrigen Gesamtzahl an Komponisten – statistisch irrelevant.

Tabelle 2:

Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737): Sämtliche Instrumentalwerke (Suiten und Concerts für ein bis zwei Traversflöten und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
-	1	3	-	-	1	1	-	1	2	1	-	-	-	1	-
-	9,1%	27,3	-	-	9,1	9,1	-	9,1	18,2	9,1	-	-	-	9,1	-

Jacques Martin Hotteterre (1674–1763): Sämtliche Instrumentalwerke (Suiten und Sonaten für ein oder zwei Traversflöten und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
-	2	3	1	-	-	-	-	-	2	2	-	-	2	1	-
-	15,4%	23,1	7,7	-	-	-	-	-	15,4	15,4	-	-	15,4	7,7	-

Michel de la Barre (ca. 1675–ca. 1743): Sämtliche Instrumentalwerke (Suiten und Sonaten für ein oder zwei Traversflöten und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
2	7	6	3	-	2	3	-	1	7	4	-	2	3	2	-
4,8%	16,7	14,3	7,2	-	4,8	7,2	-	2,4	16,7	9,5	-	4,8	7,2	4,8	-

Jean-Marie Leclair (1697–1764): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti, Sonaten und Trios für ein oder zwei Traversflöten und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
4	4	4	3	-	2	3	-	1	7	4	-	2	3	2	-
10,3%	10,3	10,3	7,7	-	5,1	7,7	-	2,6	18,0	10,3	-	5,1	7,7	5,1	-

Michel Blavet (1700–1768): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti mit Traversflöte, Sonaten für Traversflöte und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
-	3	3	2	-	-	-	-	3	3	1	-	2	2	-	-
-	15,6%	14,3	10,5	-	-	-	-	15,8	15,8	5,3	-	10,5	10,5	-	-

Unter Bachs deutschsprachigen Zeitgenossen (Tabelle 1) dominieren – je nach Komponist mit unterschiedlicher Gewichtung – die Flötentonarten G-Dur, D-Dur, e-Moll, dazu auch A-Dur und bestätigen die oben dargelegte Problematik von Spieltechnik und Intonation. C-Dur, F-Dur, B-Dur, a-Moll, h-Moll, d-Moll und g-Moll treten seltener auf. Noch spärlicher vertreten ist E-Dur, die Tonarten fis-Moll, c-Moll und sogar f-Moll werden allein von Telemann verlangt.

Ähnlich ist das Bild bei den französischen Bach-Zeitgenossen (Tabelle 2): Hier überwiegen wiederum G-Dur, D-Dur, e-Moll und A-Dur; h-Moll und c-Moll finden sich immerhin häufiger als bei deutschsprachigen Kollegen. Die Verwendung der Tonarten C-Dur, F-Dur, B-Dur, a-Moll, d-Moll und g-Moll ist dagegen mit Tabelle 1 vergleichbar.

Die Tonart Es-Dur indes sucht man in beiden Tabellen vergeblich – abgesehen von zwei Beispielen, die zu den schon oben erwähnten Ausnahmen hinzukommen. Die Beispiele betreffen Telemann und Graupner: Von Telemann existiert eine Sammlung mit „Nouvelles Sonatines à Clavessin et Violon ou Flûte traversière“, die um 1730/31 im Hamburger Selbstverlag des Autors erschien. Für die zweite und fünfte Sonatine in Es-Dur beziehungsweise a-Moll vermerkt das Titelblatt der Erstausgabe: „dont 2. sont accommodées pour la Flûte à bec [Blockflöte]“. <sup>43</sup> Das zweite Beispiel bezieht sich auf zwei in der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt (Signaturen: *Mus. ms. 464–13* und *464–36*) in autographischer Reinschrift überlieferte Ouvertüren Graupners in Es-Dur (Es: 2 und 3), bestimmt für 2 Traversflöten, 2 Oboen, Streicher und Continuo. Denkbar ist, daß diese Werke auf Verbindungen nach Dresden beruhen, die der Darmstädter Hof damals unterhielt. <sup>44</sup>

Mit Ausnahme dieser Beispiele ist mir aus Bachs Lebenszeit im deutschsprachigen und französischen Raum keine einzige Instrumentalkomposition mit solistischer Traversflöte in der Grundtonart Es-Dur bekannt, die – und hier kommen wir zu den angesprochenen Ausnahmen – nicht im Umkreis der Höfe von Dresden und Berlin entstanden wäre. In Berlin hatte sich 1740 mit Beginn der Regentschaft Friedrichs II. unter der Leitung Carl Heinrich Grauns (1703/04–1759) als Kapellmeister eine neue Hofkapelle formiert (ihre Vorgängerin war mit Antritt der Regierung durch Friedrichs Vater, Friedrich Wilhelm I., im Jahre 1713 aufgelöst worden); zu ihr stieß 1741 Johann Joachim Quantz, der seine vormalige Position als zweiter Traversflötist der Dresdner Hofkapelle mit der Stellung als Kammermusiker, Flöten- und Musiklehrer Friedrichs II. in Berlin vertauschte. Betrachtet man nun die Tonarten von Werken mit Traversflöte, die seit jener Zeit in Berlin entstanden, gewinnt man den Eindruck, daß *b*-Tonarten innerhalb der Flötenliteratur gegenüber anderen deutschsprachigen Regionen wesentlich häufiger und im Werk einiger Komponisten, allen voran Friedrich II. und Quantz, nahezu ebenso regelmäßig verwendet wurden wie *♯*-Tonarten (siehe Tabelle 3).

Tabelle 3:

Johann Joachim Quantz (1697–1773): Sämtliche Concerti (Concerti mit Traversflöte[n])

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
25	34	40	26	2	24	19	21	10	32	23	–	8	17	15	–
8,4%	11,5	13,5	8,8	0,7	8,1	6,4	7,1	3,4	10,8	7,8	–	2,7	5,7	4,2	–

<sup>43</sup> Vester (Fußnote 40), S. 92.

<sup>44</sup> C. Großpietsch, *Graupners Ouvertüren und Tafelmusiken. Studien zur Darmstädter Hofmusik und thematischer Katalog*, Mainz etc. 1994 (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. 32.), insbesondere S. 103ff. Das Papier der beiden Graupner-Autographe datiert aus den Jahren 1735–1737.

Johann Joachim Quantz: Sämtliche Sonaten und Trios (Sonaten und Trios für und mit Traversflöte[n] und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
23	53	63	22	5	15	14	16	14	35	15	–	1	18	13	1
7,5%	17,3	20,6	7,2	1,6	4,9	4,6	5,2	4,6	11,4	4,9	–	0,3	5,9	4,2	0,3

Carl Heinrich Graun (1703/04–1759): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti mit Traversflöten, Sonaten und Trios für Traversflöte[n] und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
6	19	24	1	2	11	2	3	–	5	1	–	1	1	–	–
7,9%	25,0	31,6	1,3	2,6	14,5	2,6	4,0	–	6,6	1,3	–	1,3	1,3	–	–

Johann Gottlieb Janitsch (1708–1762): Sämtliche Instrumentalwerke (Ouverture mit Traversflöten, Trios und Quartette mit Traversflöte[n] und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
4	6	1	3	1	5	4	1	2	1	3	–	–	–	2	–
12,1%	18,2	3,0	9,1	3,0	15,2	12,1	3,0	6,1	3,0	9,1	–	–	–	6,1	–

Franz Benda (1709–1786): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti mit Traversflöte, Sonaten für Traversflöte und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
2	7	2	2	1	2	–	1	2	4	–	–	–	1	–	–
8,3%	29,2	8,3	8,3	4,2	8,3	–	4,2	8,3	16,7	–	–	–	4,2	–	–

Friedrich II. von Preußen (1712–1786): Sämtliche Sonaten und Trios (Sonaten und Trios für Traversflöte[n] und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
12	18	15	14	4	11	10	10	5	6	7	–	3	8	10	–
9,0%	13,5	11,3	10,5	3,0	8,3	7,5	7,5	3,8	4,5	5,3	–	2,3	6,0	7,5	–

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti und Sonaten mit Traversflöte[n], Sonaten und Trios für Traversflöte[n] und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
10	15	19	2	3	3	6	3	5	3	1	–	7	1	–	–
12,8%	19,2	24,4	2,6	3,8	3,8	7,7	3,8	6,4	3,8	1,3	–	9,0	1,3	–	–

Betrachtet man die in Tabelle 3 genannten Berliner Komponisten und ihre Kompositionen für oder mit Traversflöte(n), so läßt sich zwar auch hier in den meisten Fällen eine Bevorzugung der Tonarten G-Dur, D-Dur und e-Moll feststellen. Darüber hinaus aber offenbart das Werk aller sechs Autoren eine deutliche Tendenz zu einer ausgewogenen Verteilung sämtlicher Tonarten bis zu vier #- und

b-Vorzeichen (mit Ausnahme von fis-Moll und zumeist auch f-Moll). So treten in den Kompositionen von Quantz und Friedrich II. Tonarten wie F-Dur, B-Dur, Es-Dur, g-Moll und c-Moll regelmäßig und fast ebenso häufig wie C-Dur, A-Dur und h-Moll auf, bei Graun kehrt Es-Dur öfter wieder als A-Dur, B-Dur, h-Moll, d-Moll und g-Moll, bei Janitsch so häufig wie D-Dur, E-Dur und e-Moll, bei Benda so häufig wie E-Dur und g-Moll und bei Carl Philipp Emanuel Bach immerhin öfter als A-Dur, h-Moll und g-Moll.

Die Erklärung für dieses Phänomen, ebenso einfach wie schlüssig, reicht in die Dresdner Schaffenszeit von Quantz zurück: Noch bevor Quantz 1727 als zweiter Flötist Mitglied der kursächsischen Hofkapelle wurde, hatte er um 1726 für die einklappige barocke Traversflöte eine zweite, sogenannte Es-Klappe entwickelt,<sup>45</sup> so daß das Instrument nun über je eine Klappe für die Töne Dis und Es verfügte. In seinem Lehrbuch von 1752 berichtet er über die Hintergründe dieser Erfindung:

„[...] das ordentliche Fis ist auf der Flöte, sowohl gegen das Gis, als das E mit dem Kreuze [Eis], zu tief. Giebt aber die Flöte dieses Fis ohne [zweite] Klappe nicht an, so muß man die große [Dis-] Klappe dazu aufmachen, und den Wind [Blasdruck] mäßigen. [...]

Die Ursache welche mich veranlaßet hat, der Flöte noch eine Klappe, welche vorhin nicht gewesen ist, hinzuzufügen, rühret von dem Unterschiede der großen und kleinen halben Töne her. Wenn eine Note auf eben derselben Linie, oder auf eben demselben Zwischenraume durch ein Kreuz erhöht [...] oder durch ein *b* erniedriget wird [...]; so besteht der Unterschied zwischen dieser und dem Haupttone, aus einem kleinen halben Tone. Wenn hingegen eine Note auf der Linie, die andere aber eine Stufe höher steht, und durch ein *b* erniedriget wird, [...] oder wenn eine Note auf der Linie steht, und durch ein Kreuz erhöht wird; die andere aber auf dem Zwischenraume, eine Stufe höher ist, und natürlich bleibt, [...] so beträgt der Unterschied zwischen diesen beyden Noten, einen großen halben Ton. Der große halbe Ton hat fünf Kommata, der kleine aber hat deren vier. Folglich muß Es um ein Komma höher seyn als Dis. Hätte man nur eine Klappe auf der Flöte, so müßten beyde das Es und Dis, wie auf dem Claviere, da man sie auf einem Taste greift, schwebend gestimmt werden: so daß weder das Es zu dem B, als Quinte von unten; noch das Dis zu dem H, als große Terze von oben, rein stimmen würden. Um nun diesen Unterschied zu bemerken, und die Töne in ihrer Verhältniß rein zu greifen, war nöthig, der Flöte noch eine Klappe hinzuzufügen. [...]

Ungeachtet ich den Gebrauch dieser zwei Klappen schon vor etlichen und zwanzig Jahren bekannt gemacht habe; so ist er doch bisher noch nicht allgemein worden. Vielleicht haben nicht alle den Nutzen davon eingesehen: vielleicht haben sie sich eine große Schwierigkeit im Spielen dabey vorgestellt. Weil aber die krumme [Dis-] Klappe zu nichts als denen [...] vier Noten [dis<sup>1</sup>, ais<sup>1</sup>, dis<sup>2</sup>, gis<sup>2</sup>], wenn nämlich ein Kreuz davor steht, gebraucht wird; die kleine [Es-Klappe] hingegen, zu allen übrigen, natürlichen, erhöhten oder erniedrigten Tönen, zu welchen nur sonst eine Klappe nöthig ist, dienet: so wird man sehen können, daß diese eingebildete Schwierigkeit nicht viel auf sich hat.“<sup>46</sup>

Die Rezeption dieser sogenannten „Quantz-Flöte“, die der Erfinder nach eigenen Entwürfen bauen ließ und wohl selbst intonierte<sup>47</sup>, ist tatsächlich unge-

<sup>45</sup> G. Müller, *Die Quantz'schen Königs-Flöten*, in: Zeitschrift für Instrumentenbau 52, 1932, S. 238.

<sup>46</sup> J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, S. 37f. Reprint, mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz hrsg. von H. Augsbach, Kassel etc. 1983.

<sup>47</sup> Mindestens neun gesicherte Exemplare solcher Traversflöten, die Quantz fertigen ließ, sind u. a. in den Musikinstrumenten-Museen von Berlin, Paris, Washington D.C. und

wiß<sup>48</sup>. Die oben in Tabelle 3 angeführten Flötenkompositionen aus dem Umfeld der Berliner Hofkapelle Friedrichs II. dokumentieren freilich unmißverständlich das Bestreben, nahezu sämtliche Tonarten bis zu vier  $\sharp$ - und  $\flat$ -Vorzeichen als Grundtonarten für Flötenliteratur zu erschließen. Quantz' Unterrichtsdidaktik<sup>49</sup> und Friedrichs tägliche Flötenübungen<sup>50</sup> basierten sogar auf der Transposition von Spielfiguren durch sämtliche Tonarten. Außerhalb Berlins dagegen, so steht zu vermuten, scheint die Es-Klappe keine nennenswerte Verbreitung gefunden zu haben.

Unter diesen Voraussetzungen leuchtet ein, daß Bach – nach Werken in geradezu „klassischen“ Traversflöten-Tonarten wie dem Solo a-Moll BWV 1013 (ca. 1722–1723), den Sonaten e-Moll BWV 1034 (ca. 1725/26), h-Moll BWV 1030 (ca. 1736) und A-Dur BWV 1032 (ca. 1736<sup>51</sup>) sowie der Triosonate G-Dur BWV 1039 (ca. 1736–1741) und der Ouverture h-Moll BWV 1067 (ca. 1738–1739<sup>52</sup>) – für seine beiden mit Sicherheit für den Berliner Hof bestimmten Flötenwerke – die Sonate BWV 1035 für Friedrichs Privatsekretär, Vertrauten und Flötenpartner Michael Gabriel Fredersdorf (1708–1758)<sup>53</sup> und die Triosonate BWV 1079/8 für Quantz oder gar für Friedrich persönlich – ausgerechnet die Tonarten E-Dur und c-Moll wählte, bestand in der preußischen Metropole doch ein anhaltender Bedarf an Flötenkompositionen, die die Wirkung von Dis- und Es-Klappen zu demonstrieren vermochten! Über die neue Berliner Flötenpraxis hätte Johann Sebastian Bach durch seine Schüler auf mehrfachem Weg in Kenntnis gesetzt worden sein können: über Carl Philipp Emanuel Bach, seit 1738 Cembalist der Privatkapelle und seit 1740 der Hofkapelle Friedrichs II., über Christoph Nichelmann (1717–1762), seit 1744 zweiter Cembalist der preußischen Hofkapelle, und über Johann Friedrich Agricola (1720–1774), seit seiner Übersiedlung von Leipzig nach Berlin 1741 Schüler und Assistent von Quantz.

---

Halle/Saale sowie im Besitz der Hohenzollern-Familie seit längerer Zeit bekannt. Vgl. G. Müller, *Friedrich der Große, seine Flöten und sein Flötenspiel*, Berlin 1932, pass.; F. von Huene, *Six Quantz Flutes*, in: *Continuo*, an *Early Music Magazine*, Vol. 3/5, Febr. 1980, S. 9–10; P. T. Young, *4900 Historical Woodwind Instruments*, London 1993, Artikel Quantz, S. 182; H. Heyde, *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tutzing 1994, S. 40; A. Powell und D. Lasocki, *Bach and the flute: the players, the instruments, the music*, in: *Early Music* 23, 1995, No. 1, February, S. 9–29 (speziell S. 23 und 29). Zwei Exemplare tauchten erst in den beiden letzten Jahren im Inventar des Markgrafen von Baden und im Leipziger Musikinstrumenten-Museum auf, vgl. E. Dehne-Niemann, *Zum 300. Geburtstag. Zwei unbekannte Quantz-Flöten neu entdeckt*, in: *Tibia* 22, 1997, H. 1, S. 356f. Ebenfalls zwei Quantz zugeschriebene, jedoch ungesicherte Instrumente befinden sich in Stockholm und Münster/Nordrhein-Westfalen, vgl. Powell und Lasocki, S. 29.

<sup>48</sup> Immerhin berichtet J. G. Tromlitz in seinen Schriften von 1793 und 1800 von Quantz' Erfindung.

<sup>49</sup> Siehe hierzu: *J. J. Quantz, Solfeggi*, hrsg. von W. Michel und H. Teske, Winterthur, 1978, Vorwort.

<sup>50</sup> Überliefert in: J. F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Teil II, Berlin 1791 (Reprint Hildesheim etc. 1969), S. 40 („Musicalische Anekdoten“).

<sup>51</sup> Datierung jeweils nach Marshall (Fußnote 2), S. 55.

<sup>52</sup> Datierung jeweils nach C. Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music*, Jg. 13, No. 2, Mai 1995, S. 165–175 (hier insbesondere S. 169).

<sup>53</sup> Marshall (Fußnote 2), S. 67f.

Schließlich könnte Johann Sebastian Bach schon vor seinen Berlin-Besuchen 1741 sowie im Mai 1747 über die zweiklappige Traversflöte informiert gewesen sein, nämlich durch Quantz selbst, mit dem Bach bei seinen Dresden-Aufenthalten 1731 und 1736 hätte zusammentreffen können. Umgekehrt dürfte die „Quantz-Flöte“ schon frühzeitig Eingang in die Privatkapelle des preußischen Kronprinzen gefunden haben, genoß Friedrich doch seit 1728 regelmäßigen Unterricht durch den kursächsischen Hofflötisten, bevor er diesen 1741 an seinen neuen Hof berief.<sup>54</sup>

Auch in der Umgebung des Dresdner Hofes lassen sich Spuren der von Quantz entwickelten doppelklappigen Traversflöte nachweisen: Von Quantz selbst liegen in den Beständen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, die auf die Sammlung des kursächsischen Hofes zurückgehen, neben dem oben in Teil III besprochenen Es-Dur-Trio das Titelblatt eines Concerto Es-Dur (*Mus. 2470-Q-14*), ein Trio Es-Dur für zwei Traversflöten und „Basso“ (*Mus. 2470-Q-22*), ein Trio f-Moll für die gleiche Besetzung (*Mus. 2470-Q-36*) sowie zwei c-Moll-Trios für Traversflöte, Oboe und „Basso“ (*Mus. 2470-Q-38*) und für Traversflöte, „Violino ô Viola d'amore“ und „Basso“ (*Mus. 2470-Q-41*) vor.<sup>55</sup> Diese Werke dürften in der Zeit entstanden sein, als Quantz in der Dresdner Hofkapelle tätig war (1727–1741).

Besondere Aufmerksamkeit verdient eine Sammlung mit „Sechzig Arien, eingetheilt in funffzehn Suitten vor Violino oder Hautbois absonderlich aber vor Flute traversiere nebst Basse Continue“ von Johann Martin Blochwitz, die ohne Angabe des Erscheinungsjahrs bei Christoph Matthäi in Freiberg/Meißen verlegt wurde<sup>56</sup>. Blochwitz ist zwischen 1717 und mindestens 1740 als weiterer Flötist der kursächsischen Hofkapelle nachweisbar<sup>57</sup>. Seine Arien umfassen neben den „Traversflöten-Tonarten“ D-Dur, e-Moll, G-Dur, A-Dur und h-Moll auch C-Dur, d-Moll, F-Dur, g-Moll, a-Moll und B-Dur, insbesondere aber c-Moll, Es-Dur, E-Dur und fis-Moll.

Abgesehen von den Beispielen von Quantz und Blochwitz und von einem Quartett in Es-Dur namens „Mortorium à 5. 1 tromba c. sordini, 1 hautb[ois]. c. sord. 1 fl. trav., 1 violon c: sord. et basso continuo sord. en Dis [Es] composée [...] ce 12 Avril 1737“<sup>58</sup> von Johann Georg Linicke (um 1680– um 1755), der seit 1714 als „Hochfürstl. Sächs. Konzertmeister“ am Hof von Sachsen-Weißenfels, seit 1718 als Konzertmeister in Merseburg und seit 1725 in Hamburg wirkte, ist jedoch im engeren und weiteren Umfeld des Dresdner Hofes offenbar keine Komposition feststellbar, die die Verwendung einer doppelklappigen Traversflöte nahelegte. Die „offizielle“ Dresdner Hofmusik, also Werke der Hofkapellmeister Johann David Heinichen und Johann Adolph Hasse, beschränkte sich, so die Übersicht in Tabelle IV, vielmehr auf die „traditionellen“ Flötentonarten jener Epoche:

<sup>54</sup> E. E. Helm, *Music at the Court of Frederick the Great*, Norman: University of Oklahoma Press [o. J.], S. 158f.

<sup>55</sup> Siehe hierzu: Köhler (Fußnote 29) und vor allem Vester (Fußnote 40), S. 407f.

<sup>56</sup> Vester (Fußnote 40), S. 72.

<sup>57</sup> Ebd. Neben der Namensform „Blochwitz“ erscheint vereinzelt „Blockwitz“.

<sup>58</sup> Manuskript in der Landesbibliothek Schwerin: Vester (Fußnote 40), S. 294. Erstausgabe Monteux 1974.



Tabelle 4:

Johann David Heinichen (1683–1729): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti und Trios mit Traversflöte[n])

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
1	19	5	–	–	1	–	–	–	2	–	–	–	2	–	–
3,3%	63,3	16,7	–	–	3,3	–	–	–	6,7	–	–	–	6,7	–	–

Johann Adolph Hasse (1699–1783): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti, Sinfonien, Sonaten und Trios für und mit Traversflöte[n])

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
9	34	22	4	1	2	1	–	2	5	4	–	–	–	–	–
10,7%	40,5	26,2	4,8	1,2	2,4	1,2	–	2,4	6,0	4,8	–	–	–	–	–

Daß die Es-Klappe in die höfische Musikpraxis der Dresdner Kapelle keinen Eingang fand, läßt sich überzeugend damit erklären, daß der erste Traversflötist der Kapelle in den Jahren 1715 bis 1749, Pierre Gabriel Buffardin (1689–1768) – der Flötenlehrer von Quantz und vielleicht auch von Blochwitz –, diese spieltechnische Neuerung seines Schülers und untergeordneten Kollegen nicht annahm. Berücksichtigt man nun die Tonartenverteilung innerhalb der oben angeführten Tabellen 1–4, so ist überaus wahrscheinlich, daß auch die Sonate Es-Dur BWV 1031 für Aufführungen im Umfeld der Höfe in Dresden oder Berlin unter dem Eindruck der Quantzschen Erfindung entstand. Bedenkt man hingegen, daß die älteste Quelle von BWV 1031 erst um 1748 niedergeschrieben wurde – zu einer Zeit, da Quantz längst in Berlin ansässig war –, liegt die Vermutung nur allzu nahe, daß das Werk für den Berliner Hof bestimmt war. Spricht diese Interpretation zunächst eher für eine Autorschaft Carl Philipp Emanuel Bachs an BWV 1031, so bliebe unverständlich, weshalb der preußische Hofcembalist, dem die Berliner Flötentradition ja aus alltäglicher Praxis bekannt war, die Es-Dur-Sonate als Werk seines Vaters hätte ausgeben sollen, hätte er sie in Wirklichkeit selbst geschrieben. Weshalb aber hätte er BWV 1031 Johann Sebastian Bach zuweisen sollen, wäre er nicht über dessen Kenntnis der doppelklappigen Traversflöte im Bilde gewesen?

## VI.

Marshall und Peter haben die Entstehung der Es-Dur-Sonate aufgrund stilistischer Überlegungen in die Jahre kurz nach 1730 verlegt, in denen Carl Philipp Emanuel Bach bei seinem Vater Kompositionsunterricht nahm. Diese Ausbildung fand ihren Abschluß mit Carl Philipp Emanuel Bachs Übersiedelung nach Frankfurt an der Oder im Herbst 1734. Tatsächlich taucht die Jahreszahl 1731 in Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlaßverzeichnis immer wieder auf, so daß die Annahme einer Entstehung der Sonaten in Es-Dur und g-Moll zu jener Zeit naheliegt. Da diese beiden Werke seit Rust und Spitta immer wieder geradezu als Paar betrachtet wurden, gilt es nun, die häufig angeführten Gemeinsamkeiten zwischen ihnen

deutlich in Frage zu stellen – abgesehen davon, daß die g-Moll-Sonate in den vier bei Marshall zitierten Quellen unterschiedslos als Violinsonate von Carl Philipp Emanuel Bach vermerkt ist.<sup>59</sup>

Betrachtet man in den ersten Sätzen die Anlage der Baßstimme, so wirkt diejenige in Es-Dur regelmäßiger und ausgeglichener, diejenige in g-Moll trotz ihrer Bewegungsvielfalt dürriger und klanglich ärmer. Davon ist auch der harmonische Ablauf geprägt. Besonders in den Abschnitten mit Flöte bewegt sich fast alles auf den Hauptstufen der jeweiligen Tonart, die modulierenden Abschnitte basieren auf schematischen Sequenzierungen: nach der Wiederholung des Flöten- (und des Cembalo-) Soggetto sinkt der Baß von g-Moll in Quintschritten nach Es-Dur und gelangt von dort nach B-Dur zurück. Von T. 28 bis zur Wiederaufnahme des Cembalo-Vorspiels in T. 49 und von hier bis T. 63 verharrt die Komposition in B-Dur, erst eine Scheinreprise in g-Moll gibt dem Satz weiteren Antrieb. Allerdings führt sie in die „falsche“ Tonart c-Moll, was wiederum eine schematische Quintfallsequenz verursacht, welche zur eigentlichen Wiederaufnahme des Anfangs in der Grundtonart führt. Während in der Es-Dur-Sonate von diesem (verfrühten) Punkt an noch manche Abwechslung und Überraschung auftritt (siehe oben), sind es hier größtenteils bekannte Wendungen, die wiederholt werden. Auch der Anteil reiner Stimmtauschverfahren ist in diesem „konzertierenden“ Satz weit höher als im Kopfsatz der Es-Dur-Sonate.

Der Mittelsatz der g-Moll-Sonate kennt nicht die klar getrennte Rollenverteilung der drei beteiligten Stimmen, wie sie aus dem Siciliano der Sonate in Es-Dur bekannt ist. Hier sind es entweder bloße Haltetöne der Flöte, welche das Tasteninstrument regelrecht begleiten, oder es sind reine Terzen- und Sextparallelen. Außerdem bedarf es im Cembalothema – die Flöte hat kein eigenes – einer dritten Stimme, um den Satz zu beleben.

Das Finale prägen wiederum Stimmtausch- oder Parallelisierungsvorgänge in einfacher Harmonik. Synkopische oder hemiolische Bildungen wie im Finale des Es-Dur-Werkes sucht man hier vergebens. Die Tonwiederholungen ab T. 37 wirken eher als Verlegenheitslösung. Auffällig ist in T. 10f. die Anspielung auf T. 112f. aus dem Kopfsatz, hier allerdings ohne Wiederholung im Stimmtausch. Anders als im Schlußsatz der Es-Dur-Sonate wirkt die periodische Gliederung eher willkürlich.

Was in der Es-Dur-Sonate einigermaßen konsequent als galantes Stilmittel ausgeführt ist, wirkt hier spröde, weshalb sich der Eindruck von einer Sonate der galanten Epoche<sup>60</sup> niemals so richtig einstellt. Dies hängt möglicherweise auch mit der über weite Strecken unbefriedigend hohen Lage der Cembalostimme zusammen, zusätzlich potenziert durch die weitgehend einförmige Führung des Basses. Diese Beobachtungen sollten gezeigt haben, daß trotz der gegenläufigen Anordnung der Tonarten (Es-g-Es/g-Es-g) die beiden Sonaten wenig miteinander gemeinsam haben: wenn BWV 1020 das Werk eines Schülers ist, dann muß diese Sonate nicht aufgrund des Musters von BWV 1031 komponiert worden sein, und

<sup>59</sup> Marshall (Fußnote 2) S. 50 und S. 4, hier speziell Anm. 26.

<sup>60</sup> Philipp Spitta gesteht dies der Es-Dur-Sonate BWV 1031 ausdrücklich zu: „Mittelsatz (Siciliano) und Schluß-Allegro sind vollendet, der weiche, wohl lautende Gesamtausdruck stimmt so recht zu dem Charakter der Flöte.“ Spitta I, S. 729.

dann muß es auch keine zeitliche Nähe zwischen beiden Werken geben. Wenn der Schüler, der sie komponiert hat, nicht genauer bestimmt werden kann, dann ist diese Sonate für die Erörterung der Es-Dur-Sonate von untergeordneter Bedeutung und sollte diese nicht weiter beeinflussen und „behindern“.

Wenn schon der Vergleich mit gleichzeitig entstandenen Kompositionen von Carl Philipp Emanuel gezogen wird, so darf nicht verschwiegen werden, daß im Nachlaßverzeichnis sechs Kammermusikwerke aufgeführt sind mit der Bezeichnung: „L[eipzig] 1731. E[rneuert] B[erlin] 1747“<sup>61</sup>, und außerdem ein Werk ausfindig gemacht werden konnte, das sowohl in der (früher sogar Johann Sebastian Bach zugeschriebenen) Frühform wie auch in der revidierten Endfassung existiert: das Trio d-Moll (BWV 1036 bzw. Wq 145/H 569).<sup>62</sup> Man müßte diese Stücke des Bach-Sohnes nicht nur als Bestätigung für eine Datierung von BWV 1031 zwischen 1730 und 1734 heranziehen, sondern die Ähnlichkeiten zwischen der Flötensonate und den 1747 revidierten Fassungen von Carl Philipp Emanuel Bachs „Trii“ untersuchen. Sosehr die spätere Jahreszahl auch mit unserer Datierung anhand von stilistisch vergleichbaren Werken von Johann Sebastian Bach in Einklang zu bringen ist, so wenig bestätigt der stilistische Vergleich den Verdacht, Carl Philipp Emanuel sei der Komponist der Es-Dur-Sonate gewesen. Der Beweis allerdings, daß nicht er diese Sonate komponiert hat, ist noch lange kein Beweis dafür, daß Johann Sebastian Bach dies tat. In diese Richtung weist viel eher die eindeutige Quellenlage: „Wir wären froh, hätten wir für andere Werke eine ähnlich sichere Beglaubigung“.<sup>63</sup>

## VII.

Bisher wurden Diskussionen zu Echtheit und Chronologie der Es-Dur-Sonate anhand des Bestandes von Johann Sebastian Bachs übriger Kammermusik geführt, am deutlichsten und am stärksten ablehnend von deren bestem Kenner, Hans Eppstein.

In seinem Aufsatz von 1966 zählte Hans Eppstein der Reihe nach als unbachische Züge auf:

- die Sonatensatzform des späteren 18. Jahrhunderts in den Finalsätzen und in gewissem Maß auch in den ersten Sätzen trotz des konzertmäßigen Einschlags,
- die von Bach kaum je angewandte „petite reprise“ wie im Finale,
- die akkordische Anlage nicht nur der Melodik, sondern auch des polyphonen Stimmgefüges, speziell in den T. 18 ff. des Kopfsatzes und 13 ff. des Finale,
- die Vorliebe für kleindimensioniertes Stimmtauschspiel, besonders in T. 24 des Anfangssatzes und in T. 17 f. des Mittelsatzes,
- die häufige Parallelführung der beiden Oberstimmen, besonders im Schluß-Allegro,

und er kommt zu dem Schluß: „Von der für Bachs Tonsprache so kennzeichnenden ‚Dichte der Polyphonie‘ findet sich so gut wie nichts“.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> NV, S. 36–42.

<sup>62</sup> Leisinger/Wollny (Fußnote 24), S. 174–179.

<sup>63</sup> Dürr (Fußnote 17), Vorwort, S. 2.

<sup>64</sup> Eppstein (Fußnote 15), S. 179f. In seiner Replik auf Marshalls Thesen verweist Eppstein

Aufgrund der bisher formulierten Beobachtungen gilt es nun, die Stichhaltigkeit von Eppsteins Überlegungen zu prüfen. Er ist offenbar davon ausgegangen, daß es eine kontinuierliche Entwicklung in Bachs Sonatenschaffen gegeben haben muß. Tatsächlich mußte es Eppstein schwerer fallen, den stilistisch großen Abstand zwischen BWV 1031 und den mutmaßlich in Köthen nur gut zehn Jahre zuvor komponierten Sonaten zu erklären, wenn er als Entstehungszeit der Flötensonate die frühen dreißiger Jahre annahm. Akzeptiert man hingegen die von uns vorgeschlagene Datierung auf Bachs letztes Lebensjahrhundert, so ist hypothetisch vorauszusetzen, daß sich Bach in einer damals neuen lebensgeschichtlichen Situation kompromißlos im galanten Stil versuchte, wie er am Berliner Hof beliebt war, und sich eben nicht mehr nur mit Anleihen begnügte, wie sie Marshall in gewissen Werken aufgespürt hat, die für Dresden entstanden sind (oder sein können). Dann wäre vielleicht auch denkbar, daß die Sonate BWV 1031 im Charakter eines singulären, womöglich experimentell intendierten Werks das private, vielleicht auch spitzbübisch augenzwinkernde Seitenstück zum repräsentativeren, dem König dedizierten Musikalischen Opfer – in der Paralleltonart! – darstellt. Außerdem wäre es denkbar, daß Johann Sebastian Bach sich auseinandersetzte mit dem musikalischen Stilwandel, der zur gleichen Zeit auch Carl Philipp Emanuel dazu veranlaßte, frühere Werke einer grundlegenden stilistischen Renovation zu unterziehen.<sup>64a</sup>

Diese Möglichkeiten sollten zumindest in Erwägung gezogen werden, damit Bach, der äußerst wendige, vielgesichtige und polyglotte Komponist, zu dessen Eigenart es ja gehört, daß er die verschiedensten und unterschiedlich alten musikalischen Idiome auswertete und zu einer Synthese brachte, nicht sogleich mit seinen eigenen Waffen, der „Dichte der Polyphonie“,<sup>65</sup> geschlagen wird.

Wenn also Bach sich nicht etwa der neuen Musiksprache seines Sohnes zuwandte, welcher um die Mitte der vierziger Jahre ja schon seine Preußischen und Württembergischen Sonaten geschrieben hatte, sondern jenem offiziellen Berliner Musikstil, wie er seit 1741 durch Quantz und Graun konsolidiert worden war, so müßten Umfang, Eigenart und Hintergründe von Bachs Stiladaptation noch genauer untersucht werden.

Könnte man nicht die Perspektive so abwandeln, daß nicht vom „bekannten“ Bach aus, sondern vom zeitgenössischen (oder auch etwas späteren) Berliner Musikschrifttum aus auf dieses Ausnahmewerk geblickt würde? Carl Philipp Emanuel Bach geht im Kapitel „Vom Vortrage“, dem „Dritten Hauptstück“ seines „Versuchs“, ganz offensichtlich davon aus, daß ein gutes Stück keine barocke „unité de mélodie“, sondern mehrere Affekte aufweisen soll, wenn er als „das Sprechende“ das „hurtig Ueberraschende von einem Affekte zum andern“ bezeichnet.<sup>66</sup> Und Johann Joachim Quantz definiert in seinem „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“:

---

auf seine früheren Untersuchungen und ergänzt sie lediglich um den Hinweis auf die „Kleingliedrigkeit der Solomelodik“ (Fußnote 20), S. 84.

<sup>64a</sup> S. Fußnote 24.

<sup>65</sup> Eppstein (Fußnote 15), S. 180.

<sup>66</sup> C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Erster Teil, Berlin 1753 (Reprint, hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1976), S. 123f. et passim.

„Ein guter Vortrag muß nicht weniger: mannigfaltig seyn. Licht und Schatten muß dabey ständig unterhalten werden.“<sup>67</sup> „Und weil in den meisten Stücken immer eine Leidenschaft mit der andern abwechselst: so muß auch der Ausführer jeden Gedanken zu beurtheilen wissen“<sup>68</sup> „zugeschweigen, dass, wie ich schon gesaget habe, jedes Stück von oben bemeldeten Charakteren, unterschiedene Vermischungen von pathetischen, schmeichelnden, lustigen, prächtigen, oder scherzhaften Gedanken in sich haben kann, und man sich also, so zu sagen, bey jedem Tacte in einen andern Affect setzen muß, um sich bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft, u.s.w. stellen zu können.“<sup>69</sup>

Angesichts dieser in den Schriften von Carl Philipp Emanuel Bach und Quantz mehrfach hervorgehobenen Grundgegebenheit des neuen Stils kommt man zu dem Schluß, daß diese Beschreibung zu keinem Werk von Johann Sebastian Bach so gut paßt wie zu der Es-Dur-Sonate. Der Sinn der motivischen Differenz zwischen den beiden Oberstimmen und ihre kleingliedrige Sprachähnlichkeit ist die Basis für einen Dialog zwischen zwei unterschiedlich charakterisierten Partnern. Dies ist nicht eine Schwäche eines „unbachischen“ Werks, sondern vielmehr der Ausdruck einer galanten Grundhaltung, mit welcher der Komponist die stilistische Zeitgenossenschaft mit den angesehenen Musikern des Berliner Hofes nicht verschmäht. Dagegen verblissen die oben angeführten Echtheitsvorbehalte von Hans Eppstein, welcher aus der Sicht von Bachs Köthener Sonaten argumentierte und das spezielle Umfeld sowie die neue Stilhaltung dieser um ein Vierteljahrhundert später entstandenen Sonate nicht berücksichtigte. Was Bach in der „konzertierenden“ Sonate in A-Dur BWV 1032 erst im Kern angelegt hatte, gelingt ihm hier auf eindruckliche, viel konsequentere Weise. Scheinpolyphone Dialoganteile und sexten- und terzenhaltige Verflechtungen, verbunden mit dem fast durchweg beibehaltenen Fundament des in Achteln fortschreitenden Basses, garantieren den Zusammenhalt der Musik, vor allem im Kopfsatz. Für ein derartiges Täuschungsmanöver wie im Diskant des Cembalos in Takt 19f. des ersten Satzes braucht es vielleicht einen Komponisten wie Johann Sebastian Bach, welcher die Flöte die erwarteten Akkordbrechungen in Sechzehnteln gewitzt überspringen und sogleich in die Austerzung der skalaren Melodieketten des Cembalodiskants einstimmen läßt.

## Beispiel 25

Sonate Es-Dur BWV 1031, 1. Satz: Allegro, T. 18-21

<sup>67</sup> Quantz (Fußnote 46), S. 106.

<sup>68</sup> Ebd., S. 107.

<sup>69</sup> Ebd., S. 108.

20

Denn so offenkundig das Stimmtauschverfahren in den Takten 18–20 auf dem Papier erscheint, so klar faßt der Hörer die aus drei Achteln bestehende Figur (T. 19 im Cembalodiskant und T. 20 in der Flöte) fälschlicherweise als Beginn und nicht als Abschluß einer Phrase auf. Vor diesem Hintergrund muß auch der Takt 13 nicht Leere verkörpern, sondern der Cembalopart hat hier lediglich die Funktion, die anmutige Melodie des eben eingetretenen Akteurs Flöte in schlichter Weise zu unterstützen und dadurch hervorzuheben, anstatt sie mit polyphoner Begleitung einzuhüllen (siehe Notenbeispiel 24). Für einen überdurchschnittlich versierten Komponisten, der sich mit Erfolg die Rhythmik des galanten Stils angeeignet, sprechen auch die vielfältigen und unaufdringlichen synkopischen Bildungen in den Ecksätzen.

Wie man sich zu solchen Beobachtungen verhält, ist letztlich eine Frage der Bereitschaft, auch dem rund sechzigjährigen Bach noch Neues, vielleicht „unerträglich Leichtes“ zuzutrauen; beweisen lassen sie sich letztlich nicht.

### VIII.

Akzeptiert man die Einreihung der Es-Dur-Flötensonate BWV 1031 aufgrund ihrer Quellenlage, ihrer Tonart und ihres Stils unter Bachs späteste Werke und ist man bereit, daneben auch das Konzert für drei Cembali BWV 1063 sowie Präludium, Fuge und Allegro BWV 998 zu Bachs späten Adaptionen des Berliner Stils zu zählen, so muß zuletzt die Frage erlaubt sein nach der Tragweite dieser Neuausrichtung des mehr als sechzig Jahre alten Thomaskantors. Was bedeutete sie für Bach selbst, und inwiefern wird dadurch auch eine Korrektur der allgemein akzeptierten Vorstellungen nötig, die man sich bisher von Bachs gesellschaftlicher Haltung und den künstlerischen Zielen in seinem letzten Lebensjahrzehnt gemacht hat? Im folgenden geht es nicht um völlig neue Erkenntnisse, sondern höchstens um eine veränderte Gewichtung längst bekannter Fakten. Es gehörte offenbar zu Bachs Wesen, daß er stets mit dem Erreichten nicht zufrieden war und nach Titeln und Ehrungen strebte. Von Köthen aus versuchte er sein Glück mit der Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jacobi in Hamburg,<sup>70</sup> und mit der Übersendung der Widmungspartitur der Brandenburgischen

<sup>70</sup> Dok II, S. 77ff.

Konzerte vermutlich um eine Position als Kapellmeister in Berlin.<sup>71</sup> In Leipzig war Bach fortwährend bemüht, seine Arbeitsbedingungen zu verbessern. Dazu gehörten auch Kontakte zu Adelshöfen außerhalb der Messestadt. Den Köthener Hofstapel behielt er bis spätestens 1730,<sup>72</sup> nach dem Tod des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen im November 1728 war Bach „Hochfürstlich Sächsisch-Weisenfelsische(r) würckliche(r) Capellmeister“.<sup>73</sup> Spätestens seit 1733 strebte er mit der Überreichung des Stimmensatzes der „Missa“, der ersten beiden Teile der sogenannten h-Moll-Messe, einen Dresdner Hofstapel an,<sup>74</sup> den er im November 1736 auch erhielt.<sup>75</sup> Offensichtlich brachen die Kontakte zu Weißenfels sogar nach der drastischen Reduktion der Hofkapelle im Jahre 1736 nicht ab;<sup>76</sup> denn Bach nannte sich noch 1748, mithin nach der vollständigen Aufhebung des Weißenfeler Hofes im Jahre 1746, noch Capellmeister,<sup>77</sup> allerdings ohne genaue Ortsangabe.<sup>78</sup> Vermutlich überdauerten einmal verliehene Titel sogar die Existenz der Personen und Institutionen, welche sie einst gewährt hatten. Seinen Zeitgenossen außerhalb Leipzigs galt Bach vornehmlich als Kapellmeister,<sup>79</sup> während für ihn selbst der Titel des sächsischen „Hofcompositeurs“ bis zu seinem Tod im Vordergrund stand.<sup>80</sup>

Dennoch hatte Bach von der Ernennung zum kurfürstlichen Hofkomponisten wahrscheinlich mehr erwartet. Friedrich August II. ließ sich im sogenannten Präfektenstreit nicht einspannen,<sup>81</sup> auch repräsentative Kompositionsaufträge an den „Hofcompositeur“ blieben aus.<sup>82</sup> Womöglich hat dies Bach dazu bewogen, ab Oktober 1739 wieder die Leitung des Leipziger Collegium musicum zu übernehmen.<sup>83</sup>

<sup>71</sup> *Johann Sebastian Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050, Faksimile des Originalstimmensatzes*, hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 1976, Textbeilage, S. 7f.

<sup>72</sup> Dok I, S. 23f.

<sup>73</sup> Dok I, S. 232.

<sup>74</sup> Dok I, S. 74f.

<sup>75</sup> Dok II, S. 147.

<sup>76</sup> E.-M.-Ranft, *Zum Personalbestand der Weissenfelsischen Hofkapelle*, BzBf 6, S. 6.

<sup>77</sup> Dok I, S. 105f.

<sup>78</sup> In Riemers Bericht über Bachs Tod (Dok II, S. 472f.) wird Bach „HoffCompositeur, Hochfürstlich Anhalt-Cöthischer und Sachsen Weisenfelsischer Capellmeister, wie auch Director und Cantor der Schulen zu St. Thom.“ genannt.

<sup>79</sup> In den fremdschriftlichen Dokumenten (Dok II, Nr. 482–605) tritt von Oktober 1740 bis zum 22. Juli 1750 achtzehnmal der Titel „Hofcompositeur“ (o. ä.) auf, dazu fünfundvierzigmal die Bezeichnung „Capellmeister“, zum kleineren Teil „aus Leipzig“, zum größeren Teil ohne Ortsangabe.

<sup>80</sup> In den Schriftstücken von Bachs Hand von 1735 bis zu seinem Tode (Dok I, passim) nannte sich Bach fünfmal „Capellmeister“, zwölfmal „Hofcompositeur“ und viermal „Hofcompositeur etc.“ (o. ä.).

<sup>81</sup> Dok I, S. 106.

<sup>82</sup> Die Cembalokonzerte BWV 1052–1059 scheinen nicht im Auftrag des Dresdner Hofes komponiert worden zu sein, wiewohl sie wahrscheinlich für Dresden bestimmt waren. Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, hrsg. von P. Ansehl, K. Heller und H.-J. Schulze (Bach-Studien. 6.), Leipzig 1981.

<sup>83</sup> Dok II, S. 371.

Im Jahre 1746 fühlte sich Bach vom Dresdner Hof doppelt vor den Kopf gestoßen: Nach Zelenkas Tod wurde nicht er offizieller „Kirchenkomponist“, sondern Pater Michael Breunich, ein „mittelmäßiges Talent“,<sup>84</sup> als Organist der Dresdner Sophienkirche hingegen wurde „ein unbekannter Komponist“<sup>85</sup> verpflichtet statt Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol, obwohl gerade ihn der vorige Amtsinhaber Wilhelm Friedemann Bach als Nachfolger nachdrücklich empfohlen hatte<sup>86</sup> – zweifellos auf Bitten des Vaters. Es ist also durchaus anzunehmen, daß persönliche Kränkungen Bach dazu veranlaßten, Dresden den Rücken zu kehren. Seine Hinwendung zum Berliner Hof mag in der Absicht geschehen sein, einen preußischen Hoftitel als Ersatz für den Weißenfelder Kapellmeistertitel zu erlangen, der ja 1746 gegenstandslos geworden war, und sie war eine Genugtuung für die Respektlosigkeiten, die er aus Dresden hatte hinnehmen müssen. Möglicherweise mag auch die Tatsache, daß er Wilhelm Friedemann auf seinen Besuch nach Berlin und Potsdam mitnahm, eine bewußt gegen Dresden gerichtete Demonstration gewesen sein.

Zudem waren damals die Perspektiven für das Dresdner Hof- und Musikleben denkbar schlecht. Nach Verlusten durch die beiden schlesischen Kriege, insbesondere nach der verheerenden Niederlage in der Schlacht bei Kesselsdorf am 15. Dezember 1745 war die sächsische Außenpolitik, welche von Heinrich Graf von Brühl persönlich diktiert wurde, ebenso geschäftig wie verzweifelt.<sup>87</sup> Bach selbst mußte im Dezember 1745 sogar die Besetzung Leipzigs durch die preußischen Truppen miterleben.<sup>88</sup> Die finanzielle Situation Sachsens war so katastrophal, daß die Stadt Leipzig mit zusätzlichen Steuern so weit belastet wurde, daß sie Kredite außerhalb aufzunehmen gezwungen war.<sup>89</sup> Der „Hofcompositeur“ hatte also zu befürchten, daß sich die kriegsbedingte Finanznot auch direkt auf das Musikleben am Dresdner Hof auswirken würde. Darüber hinaus gab es für den vielgerühmten Opernbetrieb der Residenzstadt seit dem 7. Juli 1746 Konkurrenz durch ein „hölzernes Theater“, das von Mai bis September ausreichend für Unterhaltung, zumal unter bürgerlichen Schichten, sorgte.<sup>90</sup> In dieser Situation bestand tatsächlich keine Hoffnung mehr für Bach, in Dresden etwas für sein eigenes Fortkommen zu erreichen.

Was lag also näher als sich dem siegreichen, aufstrebenden Preußen und dem erfolgversprechenden König in Berlin zuzuwenden? Dieser hatte gleich nach der Thronbesteigung im Juni 1740 seine ohnehin schon leistungsfähige Kapelle ausgebaut und im Dezember 1741 den Dresdner Hofflötisten Quantz<sup>91</sup> als persönli-

<sup>84</sup> M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861–62 (Reprint Leipzig 1971), Bd. 2, S. 245.

<sup>85</sup> Ebd., S. 221.

<sup>86</sup> Ebd., S. 221 sowie Dok I, S. 149.

<sup>87</sup> W. Fellmann, *Heinrich Graf Brühl. Ein Lebens- und Zeitbild*, Leipzig 1989, besonders S. 249–290.

<sup>88</sup> Dok I, S. 118f.

<sup>89</sup> C. Fröde, *Zu einer Kritik des Thomanerchores von 1749*, BJ 1984, S. 53–58, besonders S. 55.

<sup>90</sup> Fürstenau (Fußnote 84), S. 243f. sowie 246f.

<sup>91</sup> C. G. Crockett, *The Berlin Flute Sonatas of Johann Joachim Quantz: A Study of the Repertory and Its Performance Options*, Dissertation, Austin: Univ. of Texas 1982, S. 6.



chen Flötenlehrer und Kammerkomponisten an seinen Hof verpflichtet.<sup>92</sup> Überdies war der König seit 1738 auch Dienstherr von Carl Philipp Emanuel Bach.<sup>93</sup> Gerade um die Mitte der vierziger Jahre scheinen sich Vater und Sohn wieder näher gekommen zu sein: Johann Sebastian Bach wurde Taufpate von Carl Philipp Emanuels ältestem Sohn, Johann August, obgleich er bei der Taufe am 10. Dezember 1745<sup>94</sup> nicht persönlich zugegen sein konnte.<sup>95</sup> Zu einem Besuch bei Sohn, Schwiegertochter und den älteren beiden Großkindern ist es, soweit dokumentarisch belegbar, wohl erst im Mai 1747, im Zusammenhang mit der berühmten Begegnung mit Friedrich II., gekommen. Möglicherweise hat Carl Philipp Emanuel bei dieser Gelegenheit auch seine Leipziger Jugendkompositionen aus den frühen dreißiger Jahren erstmals wieder in die Hände bekommen,<sup>96</sup> ja vielleicht hat sie ihm der Vater damals sogar eigenhändig nach Berlin mitgebracht.

Noch einen anderen Bekannten, bei dem Bach einst in Dresden verkehrt hatte, muß er damals in Berlin wiedergetroffen haben: Hermann Carl Graf von Keyserling, welcher als russischer Gesandter im Mai 1745 Dresden verlassen hatte und nun in gleicher Funktion in Berlin wirkte.<sup>97</sup> Auch diese persönliche Verbindung zum Dresdner Hof war demnach um die Mitte der vierziger Jahre abgebrochen. Die Kontaktnahme mit dem preußischen Königshof hingegen konnte auf solchem diplomatischen Weg um so leichter zustande kommen. Denn genau darum scheint es sich gehandelt zu haben; wozu sonst hätte Bach mit mehreren Werken – und nicht nur mit dem Musikalischen Opfer – direkte und indirekte Avancen in Richtung Potsdam und Berlin unternommen?

Damit erhalten die näheren Umstände von Bachs Besuch in Berlin und Potsdam zusätzliches Gewicht innerhalb seiner Biographie. Forkel hat versucht, die Begegnung zwischen Bach und Friedrich II. als Begegnung zweier Könige emporzustilisieren: Der Preußenkönig soll den Wunsch geäußert haben, den Vater seines Hofcembalisten kennenzulernen.<sup>98</sup> Das aber kann nicht der Wirklichkeit entsprochen haben, denn wenn Johann Sebastian Bach in irgendeiner Weise eingeladen oder auch nur erwartet worden wäre, hätte der König seinen Namen nicht beinahe zufällig auf der Gästeliste, dem „geschriebenen Rapport“,<sup>99</sup> entdeckt. Nein, es muß schon Bach gewesen sein, der sich um Anerkennung durch den Monarchen bemühte. Warum aber, so fragt man sich, hatte sich Bach dem Berliner Hof nicht schon früher genähert? Aktuell wurde dieser Wunsch erst im Verlaufe des Jahres 1746, als Bach die erwähnten Zurücksetzungen aus Dresden entgegennehmen mußte, außerdem wäre vorher der Zeitpunkt auch gar nicht günstig gewesen, da der Preußenkönig bis 1745 und sogar noch darüber hinaus (bis zum Frieden von Aachen am 18. Oktober 1748) mit den Schlesischen Kriegen und

<sup>92</sup> E. E. Helm, Artikel Quantz, in: New GroveD, Bd. 15, S. 495.

<sup>93</sup> E. E. Helm (Fußnote 54), S. 174.

<sup>94</sup> Dok II, S. 422.

<sup>95</sup> Dok II, S. 118 (s. auch Fußnote 88).

<sup>96</sup> S. Fußnote 24.

<sup>97</sup> Dok I, S. 240f.

<sup>98</sup> J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802; Neuauflage, hrsg. von M. F. Schneider, Basel o. J., S. 27.

<sup>99</sup> Ebd.

deren diplomatischen Nachwirkungen beschäftigt war. Bach spielte darauf noch in der später verfaßten Widmungsvorrede des Musikalischen Opfers an, wenn er von Friedrichs „Größe und Stärke“ „in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften“ schrieb.<sup>100</sup> Äußeres Zeichen für die soeben angebrochene Friedenszeit war die Einweihung des Schlosses Sanssouci vor den Toren Potsdams nur gerade sechs Tage vor Bachs Besuch.<sup>101</sup>

Um womöglich eine Stellung in Berlin, wenigstens aber einen Titel zu erwerben, schlug Bach eine Doppelstrategie ein: Offiziell knüpfte er mit der Widmung der Ricercari und Kanons des Musikalischen Opfers an seinen Ruf als Kontrapunktist an – und ließ dies womöglich unter Mithilfe seines Sohnes den Zeitungen verkünden.<sup>102</sup> Gleichzeitig aber entstanden Werke wie die Triosonate aus BWV 1079 sowie die Flötensonate BWV 1031, in denen Bach die wesentlichen Stilmerkmale des fast ausschließlich auf den Berliner Hof beschränkten, von Quantz, Graun und Hasse geprägten Stils übernahm.<sup>103</sup>

Schon Philipp Spitta hat angesichts der Widmungsvorrede des Musikalischen Opfers auf den selbstbewußten Stolz des Autors hingewiesen.<sup>104</sup> Dieser Text läßt sich im übrigen mit dem Widmungsschreiben zu den „Concerts avec plusieurs instruments“ BWV 1046–1051 vergleichen. Solange man Bachs aktive Bemühung um Anerkennung durch den Berliner Hof in Betracht zieht, ist die Widmung des Musikalischen Opfers nicht viel mehr als die Wiederholung jenes Gesuchs um eine Stellung im Berliner Musikleben an den Markgrafen von Brandenburg vom März 1721. Was damals angesichts der prekären Position des musikliebenden Markgrafen gegenüber seinem macht- und militärstrotzenden Neffen Friedrich Wilhelm I. zum Scheitern verurteilt sein mußte,<sup>105</sup> sollte jetzt beim regierenden Monarchen selbst von Erfolg gekrönt sein. Tatsächlich aber hatte Bach Friedrichs sparsamere Haushaltsführung zu wenig bedacht. Denn Hof- und Kammerkomponisten hatte der königliche Patron genug und sah – im Gegensatz zu Friedrich August II. von Sachsen elf Jahre zuvor – keinen Grund, die Stimmung innerhalb der Kapelle durch die Berufung einer zwar geschätzten, letztlich aber doch entbehrlichen und zudem auswärtigen Persönlichkeit zu gefährden.

Möglicherweise führte der eher öffentlich inszenierte als private „Kniefall“ vor dem musikliebenden Preußenkönig und dessen Hof für Bach allerdings allein zu jener ungewollten Konsequenz, daß sich ausgerechnet der sächsische Außen- und nunmehr Premierminister Heinrich Graf von Brühl an ihm rächte mit der gezielten vorzeitigen Propaganda für Gottlob Harrer als Bachs designierten Nachfolger im Amte des Thomaskantors.<sup>106</sup> Unter den politischen Gegebenheiten mußte damals der Leipziger Rat diese unerhörte Einmischung ohne Gegenwehr hinnehmen. Für Bach selbst aber bedeutete sie nicht nur einen persönlichen Denkkzettel, sondern auch eine gegen ihn gerichtete, antipreußische „Retourkutsche“, die er

<sup>100</sup> Dok I, S. 242.

<sup>101</sup> Dok II, S. 435.

<sup>102</sup> C. Ahrens, *Joh. Seb. Bach und der „neue Gusto“ in der Musik um 1740*, BJ 1986, hier S. 78.

<sup>103</sup> C. Burney, *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773, S. 172–176.

<sup>104</sup> Spitta II, S. 714.

<sup>105</sup> H. Besseler, *Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg*, BJ 1956, hier S. 20.

<sup>106</sup> Fröde (Fußnote 89), S. 56.

mit der maliziösen Umtextierung der Kantate BWV 201 quittierte: die Figur des „Orbilius“ benannte Bach in „Birolius“, den pseudo-lateinischen Anklang an den Namen Brühl, um.<sup>107</sup>

## IX.

Diese neue Sicht von Bachs Persönlichkeit, die sich offenbar noch im Alter als erstaunlich aufgeschlossen und offen für neue Entwicklungen erwies, und insbesondere die Erörterung seiner Stellung in den politischen Auseinandersetzungen jener Zeit, die sich als Konsequenz aus Überlegungen zu Echtheit, instrumentaler Bestimmung, Datierung und stilistischer Einordnung der Flötensonate BWV 1031 ergeben haben, verändern kaum grundsätzlich die Einschätzung von Bachs Stellung in der Musikgeschichte. Dennoch lenken sie nochmals das Augenmerk auf die progressiven Züge in Bachs Spätwerk und bergen somit ein Gegengewicht zur einseitigen Betonung von Bachs Tätigkeit des „Sammelns und Bewahrens“ wie auch der prononcierten Rückwendung zu älteren musikalischen Stilen ab etwa 1739.<sup>108</sup> Wenn Bach nur noch abstrakt und gelehrt zu komponieren und den Stile antico zu pflegen gedachte, dann sind auch so gesicherte Werke wie die E-Dur-Flötensonate BWV 1035, Präludium, Fuge und Allegro für Lautenwerk BWV 998 sowie das Musikalische Opfer undenkbar.

Wohl erledigte er seine eigentlichen Amtspflichten mit möglichst wenig Aufwand, um sich der schöpferischen Tätigkeit zu widmen. Diese ist aber nicht allein nach innen gerichtet, nicht nur die Arbeit eines „Privatiers“ „am eigenen Denkmal“,<sup>109</sup> sondern geschieht gleichsam öffentlich, in aktiver Auseinandersetzung mit den Zeitgenossen. In seinen letzten Lebensjahren stellte sich Bach – wohl auch als Konsequenz aus der unerquicklichen Scheibe-Auseinandersetzung – zwei unterschiedlichen, von außen an ihn herangetragenen Herausforderungen: er antwortete auf Matthesons 1739 öffentlich dargelegte Forderung mit der Komposition der Kunst der Fuge<sup>110</sup> und bemühte sich gleichzeitig um die stilistischen Eigenarten, die im vielversprechenden Zentrum der politischen und ökonomischen Macht auf deutschem Boden gepflegt und gehütet wurden.<sup>111</sup> Betrachtet man diese Bestrebungen des selbstbewußten, „fortschrittlichen Bach“ nicht nur als ephemere Nebenerscheinungen innerhalb seines Spätwerks, sondern als ebenso bedeutend für Bachs künstlerische Entwicklung, so erscheinen die späten Drucke und Werkzyklen – noch eindringlicher als bisher – als Synthesen von konservativer Satztechnik und progressiver Affektsprache am Ende des Barockzeitalters.

<sup>107</sup> Ebd., S. 57f.

<sup>108</sup> C. Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.), S. 156f.

<sup>109</sup> M. Geck, *Johann Sebastian Bach mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Hamburg 1993, S. 123.

<sup>110</sup> J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (vgl. Fußnote 39a), S. 441.

<sup>111</sup> S. Fußnote 103.