

## Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß

Von Hans Eppstein (Stocksund, Schweden)

Bachs Sonatenwerk hat die Forschung längst nicht in dem Maße beschäftigt, wie es seiner historischen Bedeutung und seinem künstlerischen Gewicht entsprechen würde; für die verschiedenen ihm zugehörigen Werkgruppen gilt dies jedoch in unterschiedlichem Grade. Zu den am wenigsten beachteten Sonaten gehören ohne Zweifel die für ein Melodieinstrument mit Generalbaß. Besetzungsmäßig handelt es sich hier – im Gegensatz zu den Sonaten für Solovioline, für ein Melodieinstrument (Querflöte, Gambe, Violine) und obligates Klavier, für Orgel – um traditionsgebundene Werke. Ihre Anzahl ist gering: Nach heutiger Auffassung, so wie sie sich u. a. in ihrer Aufnahme in die NBA spiegelt, sind es nur vier, und diese wenigen Kompositionen bilden nun wieder in keiner Weise eine Einheit; sie sind nur in Einzelquellen überliefert, strukturell und stilistisch sehr verschiedenartig und dazu von unterschiedlicher Besetzung: Zwei rechnen mit Violine, die beiden übrigen mit Querflöte. Die beiden Violinsonaten stellen in verschiedener Hinsicht Außenseiter in Bachs Kammermusik dar und sollen uns im Rahmen dieser Studie nicht beschäftigen. Die Flötensonaten erscheinen im Vergleich hierzu bedeutend „normaler“. In der einschlägigen Literatur werden sie fast völlig übergangen oder höchstens mit wenigen Worten abgetan. Ihrer Individualität ist man überhaupt nicht gerecht geworden, wobei in früheren Jahren die Einbeziehung der heute als unecht beiseite gelegten Sonate in C-Dur (BWV 1033) ein erschwerendes Moment bildete. Die folgenden Zeilen stellen so einen ersten Versuch dar, diesen beiden Sonaten näherzukommen und sie besser als bisher geschehen, in den Zusammenhang von Bachs Kammermusik-Oeuvre einzuordnen.

BWV 1033 liegt in mehreren Abschriften vor, die ältesten von Carl Philipp Emanuel Bach und dessen Hamburger Schreiber Michel (BB *Mus.ms.Bach St 460* bzw. 440), zu deren erstgenannter laut TBSt 2/3, S. 88, auch der Titel wahrscheinlich von C. P. E. Bach herrührt. Zuweisungen von seiner Hand sind jedoch nicht in sämtlichen Fällen überzeugend, wenn es auch heute unmöglich ist festzustellen, worauf die anzunehmenden Irrtümer beruhen. Für den Ausschluß der Sonate aus NBA VI/3 waren insbesondere die Echtheitszweifel Friedrich Blumes maßgebend, die dieser schon in seinem Artikel *Johann Sebastian Bach* in MGG I geäußert hatte (Mitteilung von Dr. Alfred Dürr). Indessen: Worauf sich auch Blumes Zweifel gründen mögen, so erscheinen sie vollauf berechtigt. Für Querflöte hat Bach erst in Köthen zu komponieren begonnen (vgl. weiter unten), und daß er zu dieser Zeit noch ein so schwaches Werk geschrieben haben sollte, ist wenig überzeugend. Von vielen möglichen negativen Argumenten – wo hätte Bach übrigens eine Sonate mit einer so steifen Sequenz begonnen wie hier? – seien nur diese angeführt: die rhythmische Monotonie zusammen mit dem Mangel an melodisch-motivischem Profil im einleitenden Andante und im Allegro, weiter die schablonenhafte Führung des Basses in diesen Sätzen und ihr auffallender, u. a. auf dem geringen Anteil von Vorhaltsdissonanzen beruhender Mangel an klanglicher Spannung. Merkwürdig ist nun die wesentlich höhere musikalische Qualität der beiden letzten Sätze, nicht zum wenigsten im Hinblick auf die eben genannten Momente. Ihr melodischer Duktus steht dem Bachs bedeutend näher, auch wenn etwa die Form des Adagios sowie seine Kürze und die vergleichsweise Unbestimmtheit seiner The-

matik Bachs direkte Urheberschaft nicht wahrscheinlich machen. In Menuett I, dessen auskomponierte Klavierstimme manchen von Bachs authentischen Menuetten, z. B. dem in der ersten Klavierpartita (B-Dur), nicht unähnlich ist, fällt als ein feiner melodischer Zug auf, wie die vier ersten Takte zum Schluß in komprimierter Gestalt wiederkehren, und auch im zweiten Menuett finden sich geistreiche Einzelheiten, z. B. die geschickte Sequenzarbeit in T. 5–7, der Anklang an den Anfang im Baß, T. 25, und der Abschluß mit der Schlußwendung von Menuett I. Die Möglichkeit, daß Bach in irgendeiner Form an der Entstehung dieser beiden Sätze beteiligt ist, läßt sich somit nicht völlig von der Hand weisen.

Die Ungleichmäßigkeit des Ganzen ist nicht leicht zu verstehen. Man könnte sich vorstellen, daß die Sonate das Werk zweier Schüler ist – wobei der Urheber der beiden letzten Sätze seinem Kollegen entschieden überlegen war – und daß Bach korrigierend eingegriffen hat. Eine solche Entstehung in disparaten Teilen könnte auch die eigentümliche und kaum für Bach charakteristische Gesamtform des Werkes begreiflich machen. Sollte die Zuweisung durch C. P. E. Bach eventuell auf einem solchen pädagogischen Anteil seines Vaters beruhen? Wie auch immer – es erscheint undenkbar, die Sonate als Ganzes Bach zuzuschreiben, und solange sein Anteil daran nicht klargestellt werden kann, dürfte es am richtigsten sein, sie aus seinem Sonatenwerk auszuschneiden.

Daß es innerhalb von Bachs Ensemblesonaten markante Entwicklungszüge gibt, hat man lange Zeit kaum gesehen. Sie galten – wohl zu Recht – als größtenteils in Köthen entstanden, und damit begnügte man sich. In einer Arbeit über die Sonaten mit obligatem Klavier (hier im weiteren als M/Kl-Sonaten bezeichnet)<sup>1</sup> habe ich versucht, u. a. Antwort auf diese Fragen zu finden, und auch wenn sich einige der dort aufgewiesenen Einzelheiten als irrig erweisen sollten, so dürften gewisse Grundzüge dennoch feststehen. Einer darunter ist, daß sich innerhalb dieses Werkkomplexes verschiedene Stadien abzeichnen, wobei unter den M/Kl-Sonaten im ganzen gesehen die mit Flöte am Anfang, die mit Gambe in der Mitte und die mit Violine (die sich ihrerseits chronologisch aufgliedern lassen) am Ende stehen; ein anderer, daß die Idee der Sonate mit obligatem Klavier keineswegs den Ausgangspunkt von Bachs Ensemble-sonatenschaffen darstellt: er hat sichtlich (vor allem) mit Triosonaten begonnen und hieraus zunächst M/Kl-Sonaten mit Flöte bzw. Gambe transkribiert, und auch als er späterhin direkt mit obligatem Klavier konzipierte, hat er das „Trio“ für zwei Instrumente nicht aufgegeben, ihm aber einen völlig neuen Typ echter Duokomposition beigelegt.<sup>2</sup>

Ist Bach somit in seinem Sonatenschaffen, stärker als früher angenommen und stärker, als es das erhaltene Oeuvre ausweist, von der traditionellen Triobesetzung ausgegangen, die ihm jedoch allmählich als unbefriedigend erschien, so liegt die parallele Annahme nahe, daß er zunächst auch gleich vielen seiner Zeitgenossen Solosonaten mit Generalbaß geschrieben, bald aber die viel reicheren Möglichkeiten des eigentlichen Duosatzes erkannt und diesen vor allem

<sup>1</sup> H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966.

<sup>2</sup> Für alle Einzelheiten dieses faszinierenden Prozesses, dessen Erkenntnis Wesentliches zum Bilde des denkenden, bewußt an Problemlösungen arbeitenden Musikers Bach beiträgt, sei auf die obengenannte Arbeit verwiesen.

in zahlreichen langsamen Sätzen der M/Kl-Sonaten mit Violine zu genial neuartigen Schöpfungen ausgewertet hat.<sup>3</sup> Für die Violinsonate mit Continuo BWV 1023 nimmt ihr Herausgeber in NBA VI/1, G. Hauswald, eine Entstehung noch in Weimar an, für BWV 1021 spätestens gegen 1720. Mit der Querflöte ist Bach dagegen erst in Köthen bekannt geworden; jedenfalls sind sämtliche Flötenstimmen in datierbaren Werken der vorköthener Zeit für Blockflöte bestimmt,<sup>4</sup> während in datierten Köthener Kompositionen (Kantaten, Brandenburgische Konzerte) weitgehend die Querflöte verwendet wird. Hieraus hat man überall den einfachen Schluß gezogen, die Flötensonaten einschließlich derer mit Generalbaß seien mit Sicherheit den Köthener Jahren zuzurechnen. Mit der Möglichkeit späterer Entstehung im Zusammenhang eines (wie auch immer motivierten) stilistischen „Rückfalls“ hat man also überhaupt nicht gerechnet, obwohl es hierfür gerade unter den Sonaten ein wohlbekanntes Beispiel gibt: Bach hat Jahrzehnte, nachdem die Triosonate für ihn inaktuell geworden war, innerhalb des „Musikalischen Opfers“ nochmals auf diese Besetzung zurückgegriffen. Offensichtlich war dies eine Konzession an den musikalischen Geschmack des Berliner Hofes, die sich leicht mit seinem eigenen Wunsch nach hoher Polyphonie vereinbaren ließ. Sollte man nicht auch für die Flötensonaten eine solche Eventualität einkalkulieren, anstatt sich im voraus auf eine bestimmte Entstehungszeit festzulegen, wie plausibel diese auch zunächst erscheinen mag?

Was zu dieser Vorsicht insbesondere mahnt, ist die enorme Verschiedenheit der beiden Flöten-Continuosonaten, die von der Forschung bisher nie eingehender diskutiert worden ist; sie sind alles andere als ein Zwillingsspaar. Die in e-Moll (BWV 1034) ist, im Ganzen gesehen, eine erheblich „strengere“ sowie größer dimensionierte Komposition als die in E-Dur (BWV 1035). Sie ist im wesentlichen eine Kirchensonate, jedenfalls soviel oder sowenig wie die Mehrzahl der M/Kl-Sonaten, denen sie, speziell denen mit Violine, in vieler Hinsicht nahesteht (mehr hierüber weiter unten). Das E-Dur-Werk stellt dagegen eine ausgesprochene Kammersonate dar, wie Bach kaum eine zweite geschrieben hat. Daß man dies nicht erkannt hat, dürfte u. a. darauf zurückzuführen sein, daß nur der dritte unter ihren vier auch tempomäßig der sonata da chiesa entsprechenden Sätzen eine Tanzüberschrift hat, und gerade diese – *Siciliano* – kommt nicht selten in Kirchensonaten vor, auch bei Bach selbst (u. a. Violinsonate c-Moll, BWV 1017). Sämtliche Sätze sind zweiteilig. Der

<sup>3</sup> Einzelne Sätze der M/Kl-Sonaten von ausgesprochenem Solocharakter haben vielleicht ursprünglich eine Generalbaßbegleitung gehabt; der dritte Satz der Violinsonate f-Moll steht in einer erhaltenen älteren Fassung (siehe NBA VI/1) dem Generalbaßsatz noch sehr nahe, und in der wahrscheinlich ältesten Gestalt der Violinsonate G-Dur hat Bach noch einen Satz mit Continuo aufgenommen (falls nicht ein Streicherduo beabsichtigt war), dessen Oberstimme zwar verloren, aber rekonstruierbar ist (vgl. hierzu meinen Aufsatz über diese Sonate in AfMw 1964, Heft 3/4, sowie meine Ausgabe der sechs Violinsonaten im G. Henle Verlag, München-Duisburg). Man vergleiche auch den zweiten Satz der Flötensonate mit obligatem Klavier h-Moll.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu A. Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951.

erste ist ohne Wiederholungen und hat außerdem eine Coda, eine in Bachs langsamen Sonatensätzen häufige Formanlage; seine Melodik ist kompliziert und expressiv, im Charakter eines hochgespannten Präludiums. Die drei folgenden Sätze dagegen sind – einzig in Bachs Sonatenschaffen – alle nach Suitenart in zwei Reprisen angelegt; der erste hat deutlich den Charakter eines Rigaudons, der zweite eines Sicilianos, der letzte einer (beschleunigten) Polonaise. Es handelt sich also sichtlich um eine viersätziges sonata da camera, so wie etwa Corelli zahlreiche geschrieben hat, nur daß dieser nach dem Präludium hauptsächlich die traditionell zentralen Suitensätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue (sowie Gavotte) verwendet,<sup>5</sup> während Bach eine freie Typenfolge hat, wenn auch, wie bereits bemerkt, ebenfalls in der allgemeinen Sonatenordnung Langsam-Schnell-Langsam-Schnell; das Sonatenmäßige ist auch dadurch unterstrichen, daß das Siciliano in der Paralleltönenart steht, was in Kammersonaten (nach Suitenmanier) sonst ungebrauchlich ist.<sup>6</sup> Doch zunächst zu BWV 1034. Wie bei der Mehrzahl der M/Kl-Sonaten sind hier concertomäßige Züge eingearbeitet: Das erste Allegro ist gleich vielen M/Kl-Allegros eine „Tuttifuge“,<sup>7</sup> der langsame Mittelsatz baut sich wie die entsprechenden in BWV 1014 und 1016 (sowie in den beiden Violinkonzerten; verwandte Züge finden sich auch in anderen Sonaten) über einem Ostinato auf. Was die Tuttifuge betrifft, so ist deren Struktur – fugierte „Tutti“-ritornelle, Zwischensätze mit „Solo“-charakter – klar ausgeprägt, doch liegt ein Unterschied, der sich als Zeichen früherer Entstehung deuten läßt, gegenüber den der M/Kl-Sonaten darin, daß in den Soloabschnitten<sup>8</sup> keine Zitate des Fugenthemas vorkommen. Bach hat jedoch in anderer, individuell diesem Satz angepaßter Weise Tutti- und Soloteile miteinander integriert. So gibt er dem (gestaltmäßig wechselnden) Kontrasubjekt der Fugenteile ein solomäßiges, figurativ laufartiges Gepräge, das er in den Abschnitten noch verstärkt, die in den ersten beiden Tuttis den eigentlich fugierten Teilen angehängt, durch Baßführung und Kadenzierung aber noch eindeutig den Tuttis zugehörig sind (T. 9–15 und 32–39). Einen ähnlich aus Tutti- und Soloelementen gemischten Abschnitt fügt er in T. 48–55 dem zweiten Solo an, und in das Schlußtutti T. 55–70 schiebt er nochmals einige Solotakte ein (59 ff.), gibt ihm dazu eine Art Miniaturkadenz (T. 68–69) mit einem durch Querstand verschärften Höhepunktsblitz, der mit seiner Dissonanzspannung innerhalb der Solomelodik wie ein Vorläufer zu der Kadenz am Ende des ersten Satzes der Violinsonate h-Moll wirkt (Notenbeispiel 1). Die Betonung des motorischen Elements in der Solomelodik teilt der Satz mit einigen wahrscheinlich relativ frühen unter den M/Kl-Sonaten, nämlich dem zweiten der Violinsonate A-Dur und dem vierten der Gambensonate G-Dur. Zu dem erstgenannten steht der Flötensatz aber noch in einer weiteren Beziehung: die Fugenthemen sind einander so auf-

<sup>5</sup> W. S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959, S. 75.

<sup>6</sup> W. S. Newman, a.a.O., S. 79.

<sup>7</sup> Zu diesem Begriff vgl. H. Eppstein, *Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen*; in: BJ 1969, S. 9.

<sup>8</sup> Die Ausdrücke Tutti und Solo sind hier immer in Anführungszeichen zu denken.

fallend ähnlich, daß es scheint, als habe Bach hier bewußt versucht, aus gleichartigen Grundelementen zwei verschiedene Themen zu bilden (Beispiel 2). In beiden Fällen ist aus einem Motiv mit anapästischem Ansatz und im Zickzack geführten Achteln eine dreiteilige Sequenz entwickelt (terzweise steigend im Violin-, fallend im Flötensatz) und außerdem nur eine überwiegend anapästisch rhythmisierte Skalenbewegung verwendet; das Violinthema erscheint hierbei als die glücklichere Lösung, u. a. weil Bach hier die Monotonie und relative Kraftlosigkeit vermeidet, die bei dem Flöthema aus dem Beginn mit der – fallenden! – Sequenz erwächst. Es liegt nahe anzunehmen, daß beide Themen ziemlich kurz nacheinander entstanden sind, wobei das Flöthema das ältere sein dürfte. Daß dieses in seinem Sequenzteil, dessen melodisches Skelett in jedem Sequenzglied aus vier sekundweise fallenden Tönen besteht, auch strukturelle Ähnlichkeit mit dem Fugenthema im Mittelteil des ersten Satzes der gleichfalls „frühen“ Violinsonate G-Dur, BWV 1019, aufweist (Beispiel 3), unterstreicht weiterhin die Familienzugehörigkeit dieses Satzes zu entsprechenden der M/KI-Sonaten.

Ähnliche Beziehungen zeigen sich bei dem Andante inmitten der Sonate. Sein Ostinatobaß ist dem der Violinsonate E-Dur nahe verwandt (Beispiel 4). Beide beruhen auf der harmonischen Grundkonstruktion I-VI-IV-V, bei der Violinsonate in reiner Viertaktigkeit, im Flötensatz aber durch (leicht veränderte) Wiederholung des ersten Taktes sowie durch Einschub eines V-Taktes an vierter Stelle zur Sechstaktigkeit ausgeweitet; in beiden Fällen präsentiert Bach (wie sonst nur in den Violinkonzerten) den Ostinato einleitungsweise für sich. Das Ostinatoprinzip selbst ist im Flötensatz mit einer an die Violinkonzerte gemahnenden Freiheit gehandhabt. Bemerkenswert an dessen Aufbau ist, wie Bach auch in den „freien“ Mittelteil (T. 19–42) seiner ABA-Gestalt den Ostinato zweimal einfügt, einmal verändert (T. 26–31), einmal strikt (in Moll, T. 36–41), die Oberstimme aber teilweise unabhängig hiervon verlaufen läßt, so etwa in der Sequenz, die die T. 19–27 zusammenhält. Ganz individuell ist auch, wie er im ersten Eckteil die Solostimme zunächst in „schüchternen“ Melodiefragmenten eintreten (man fühlt sich trotz völlig verschiedener Affektlage von fernher an den Beginn der Violinsonate f-Moll erinnert) und erst allmählich zu einer zusammenhängenden Kantilene kommen läßt, und ihr im Schlußteil, der sich ebenso wie der erste (von der Baßeinleitung hierbei abgesehen) auf zwei Ostinatoeinsätze gründet, einen entsprechenden „Abgang“ gibt.

Ist bei diesem Satz der Baß naturgemäß völlig untergeordnet und ein eigentliches polyphones Wechselspiel somit unmöglich, so hat Bach beim ersten Satz, einem *Adagio ma non tanto* von hoher Ausdrucksspannung (vgl. etwa die sehr „unbequemen“ T. 14–16, Beispiel 5), den Baß wenigstens gelegentlich in die thematische Arbeit einbezogen; und diese ist im Gegensatz zu dem melodisch quasi improvisativen Andantesatz sehr intensiv, mit vielfachen expressiven Umgestaltungen der tragenden Motive, wobei das – außer dem des ersten Taktes – Wichtigste bezeichnenderweise (in T. 5) vom Baß introduziert wird. Der letzte Satz schließlich, in zwei Reprisen und wie die entsprechenden Sätze

der Violinsonaten in h-Moll, A-Dur und c-Moll mit Einschlag von fugierter Arbeit, unterscheidet sich von diesen u. a. dadurch, daß der fugenmäßige – hier überwiegend kanonische – Teil nicht auf dem Hauptthema aufbaut (wohl um dem solistischen Moment in diesem fast hitzig temperamentvollen Stück genügend Raum zu geben), sondern in der Mitte der beiden Reprisen steht, wobei der lange Auftakt mit fünf hämmernden Achtlern auf gleicher Tonhöhe mit dem des Themas in h-Moll identisch ist. Gemeinsam mit zwei der genannten Sätze ist auch, daß das Hauptthema nach Giguenmanier in der zweiten Reprise umgekehrt wird. Der Satz ist sichtlich als effektvolles, thematisch, harmonisch und dynamisch stark profiliertes (vgl. u. a. den Umschlag von  $\frac{3}{4}$ - in  $\frac{3}{8}$ -Takt gegen Schluß jeder Reprise) und flötistisch dankbares Finale gedacht, bezieht aber wiederum den Baß vielfach – keineswegs nur im Kanonteil – in das thematische Spiel ein, wobei sogar das Laufwerk der Flötenstimme in T. 65–68 nur eine Wiederholung der Baßtakte 19–22 darstellt. Strukturell steht diese Sonate also der Mehrzahl der M/Kl-Werke nahe (am wenigsten doch denen für Flöte), und dies gilt auch für die Vereinigung von großem Ernst und Gemüthaftigkeit in dem langsamen und konzertantem Spiel in den schnellen Sätzen. Jene sind dreistimmig oder auch darüber, während hier das lineare Skelett aus nur zwei Stimmen besteht; dies schränkt natürlich die Möglichkeiten zu polyphoner Arbeit ein, und wo der Baß in den Hintergrund tritt, ist diese im Gegensatz zu den dreistimmigen Sonaten a priori unmöglich. Als Ganzes hat diese Sonate den Rang eines bedeutenden Werkes, wenn auch nicht von dem immensen inneren Gewicht der Sonate h-Moll für Flöte und obligates Klavier. Wenn Bach, der in Köthen offensichtlich weitgehend aus eigener Initiative komponiert hat (wer sollte auch das Wohltemperierte Klavier, wer die Werke für Solostreichinstrumente oder die M/Kl-Sonaten in Auftrag gegeben haben?), auf diesem Weg nicht weitergegangen ist, so wohl kaum, weil ihm diese spieltechnisch anspruchsvolle, aber auch dankbare Sonate mit ihrer Dichte der musikalischen Ereignisse als individuelle Schöpfung mißglückt vorgekommen wäre. Da ihm aber, wie aus seiner Werkliste hervorgeht, ein Duospiel mit selbständiger und fertig ausgearbeiteter Klavierstimme (also ohne die Nötigung, seine avancierte harmonische Kunst nur skizzenhaft ausdrücken zu können und die konkrete Gestaltung anderen, solchen Aufgaben schwerlich immer gewachsenen Musikern überlassen zu müssen) immer mehr als die optimale Form kammermusikalischen Zusammenwirkens erschien, verlor die generalbaßbegleitete Solosonate für ihn gleich der Triosonate bald das Interesse.

Dies ist also die Situation der Flötensonate in e-Moll, und die traditionelle Annahme, sie sei in Köthen entstanden, erfährt vom Musikalischen her eine Bestätigung.<sup>9</sup> Wahrscheinlich ist sie vor den M/Kl-Sonaten geschrieben, doch

<sup>9</sup> Die älteste erhaltene Niederschrift dieser Sonate stammt von J. P. Kellner, der um 1725 (bis mindestens 1727, nicht 1726, wie gewöhnlich angegeben) zahlreiche Kompositionen Bachs kopiert hat. Rein äußerlich ist also frühe Leipziger Entstehung denkbar, jedoch sehr unwahrscheinlich.

ohne größeren zeitlichen Abstand und wohl ungefähr gleichzeitig mit den Triosonaten, die teilweise in jenen aufgegangen sind. Entsprechendes über Entstehung und Entstehungszeit der E-Dur-Sonate zu behaupten, wie dies meistens geschieht (und noch im Kritischen Bericht ihrer Ausgabe in NBA VI/3 wiederholt wird), wäre jedoch voreilig. Hier läge nämlich der Fall vor, daß Bach eine einzige reine Kammersonate (nur die – offensichtlich nicht ohne Bedenken in NBA aufgenommene – Sonate für Violine und Generalbaß in e-Moll kann bedingt noch hierher gerechnet werden) neben über einem Dutzend solcher von viersätziger Da-chiesa- oder auch gelegentlich dreisätziger Concerto-Anlage geschrieben hätte. Natürlich läßt sich diese Möglichkeit nicht völlig von der Hand weisen, aber sie ist keineswegs größer als die, daß das Werk später entstanden ist. Zwei unter den drei erhaltenen Abschriften gehen laut Vermerken auf ein Autograph zurück, das er bei einem seiner Besuche in Potsdam (1741 oder 1747; von weiteren ist nichts bekannt) für den königlichen Kämmerer Fredersdorf angefertigt hat, sicherlich zur Weitergabe an den flötenspielenden König selbst.<sup>10</sup> Für diesen Zweck empfahl sich natürlich, dem Können und dem Geschmack Friedrichs entsprechend, ein leichteres Werk mit unkomplizierter Melodik und ebensolcher Polyphonie, eine ausgesprochene Solokomposition also. Daß Bach unter seinen sonst so andersartigen Sonaten zufällig eine einzige solche aus Köthener Tagen hätte liegen haben sollen, erscheint wenig wahrscheinlich, viel eher dagegen, daß er sie ad hoc neukomponiert hat.<sup>11</sup> Sie ist kürzer und sowohl technisch wie geistig bedeutend weniger anspruchsvoll als die in e-Moll (der Tonumfang, der in der letzteren d<sup>1</sup>-g<sup>3</sup> beträgt, ist hier in den Grenzen e<sup>1</sup>-e<sup>3</sup> gehalten); aber Bach war, wie wir z. B. aus seinen Klaviersuiten wissen, nicht willens oder auch außerstande, sich dem Durchschnitt der Dilettanten anzupassen, und prägte auch „leichteren“ Werken den Stempel seiner Persönlichkeit auf.

So geschah es auch hier, und damit kam ein reizvolles Mittelding zwischen „gelehrter“ und divertierender Musik zustande (nach Mozarts berühmter Äußerung über seine „leichten“ Klavierkonzerte KV 413–415: „hie und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum“). Das präludierende Adagio ma non tanto verzichtet im Gegensatz zu seinem Pendant in BWV 1034 auf jegliche imitative Verknüpfung der beiden Stimmen, doch ist der Baß

<sup>10</sup> Vgl. NBA VI/3, Kritischer Bericht, S. 22 f. – Fredersdorf, viele Jahre hindurch Friedrichs Vertrauter, war Musikersohn, als Soldat „vermutlich Hoboist“ und soll in Küstrin dem Kronprinzen „durch sein Flötenspiel manche trübe Stunde gekürzt haben“ (J. Richter, *Die Briefe Friedrichs des Großen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf*, Berlin-Grünwald 1926, S. 19). Der erhaltene Briefwechsel beginnt erst 1745 und bricht für das Jahr 1747 am 30. April ab, also genau eine Woche vor Bachs Ankunft in Potsdam. Er handelt nicht selten von praktischen Einzelheiten der Musik bei Hofe, ist aber leider für die Beziehungen Bachs zu Berlin völlig unergiebig.

<sup>11</sup> Die in Fußnote 10 zitierten Quellenvermerke geben keine klare Auskunft, sprechen aber eher für als gegen diese Auffassung; vgl. auch die ebendort, S. 24, wiedergegebene Bemerkung zu einer verlorenen weiteren Quelle.

linear und motivisch durchgeformt und die Oberstimme mit ihrer wechselnden Rhythmik weder für Spieler noch Hörer einfach, zugleich aber von ausgesprochen mildem Ausdruck. Es folgt ein munteres und unkompliziertes Allegro, im wesentlichen ein reines Solostück, das, wie bereits festgestellt, als Rigaudon bezeichnet werden kann; sein charakteristisches Hauptmotiv (Beispiel 6) bleibt zwar – außer in den Schlußtakt, wo der Baß das Thema aufgreift – der Flöte vorbehalten, wird aber rhythmisch gelegentlich auch im Baß angedeutet. Mit diesem Satz wird es klar, daß Bach hier ganz anderes als das concertohafte Gepräge seiner „normalen“ Sonaten im Sinn hat. Für die von Mozart so fein formulierte Balance zwischen Artistischem und Anspruchslosem ist der folgende Satz, das Siciliano, ein besonders ansprechendes Beispiel: Hier stehen die beiden Stimmen zwar weitgehend in imitativem, gelegentlich kanonischem Wechselspiel; nichts aber hindert den „nichtkenner“, sein Interesse ganz auf die zärtlichen Tongänge der Flöte zu konzentrieren, denn ihre schön geschwungene Melodik ist völlig in sich geschlossen und auch als reines „Solo“ von hohem Reiz. Der polonaisenartige Finalsatz ist wiederum überwiegend ein Solostück für die Flöte (beide Allegrosätze verzichten also völlig auf imitative Arbeit!), wenn auch Bach nach dem devisenhaften Beginn dem Baß ein viertaktiges Solo zugeteilt hat, das der „kenner“ acht Takte später in der Flöte wiederentdecken darf, und obwohl er den charakteristischen Dreiachtelauftakt des Hauptmotivs vielfach als Baßrhythmus verwendet.

Mit dieser bei aller relativen Anspruchslosigkeit seiner durchaus würdigen (und vor allem im Siciliano von unverkennbar „bachischem“ Tonfall getragenen), hellgetönten Sonate scheint also Bach sich dem preußischen Hof empfohlen zu haben, wobei es näherliegt, an seinen ersten Besuch im Jahre 1741 zu denken, da er beim zweiten ja eingeladen war und eine solche Introdution kaum brauchte. Es wäre erfreulich, wenn die Vermutung, daß sie direkt für diesen Zweck geschrieben ist, sich auf einen festeren Grund stellen ließe. Zwei Wege wären hier denkbar und könnten sich gegenseitig ergänzen. Der eine hätte einer Untersuchung zu gelten, inwieweit BWV 1035 als typisches Spätwerk anzusehen ist. Hier fehlt es jedoch an Vergleichsmöglichkeiten. Der heitere Grundton dieser Sonate hat zwar markante Parallelen, etwa in späten Profankantaten, in mehreren Sätzen des zweiten „Wohltemperierten Klaviers“ und vor allem im Mikrokosmos der Goldberg-Variationen, aber alle diese Werke sind strukturell so völlig andersgeartet, daß keine stichhaltigen Ähnlichkeitsbeziehungen aufgewiesen werden können. Die Triosonate im „Musikalischen Opfer“ ist von BWV 1035 völlig verschieden. – Man könnte aber auch zu erforschen suchen, wie weit Bach sich eventuell dem Geschmack des Berliner Hofes angepaßt hat. Die in den Sonaten von Quantz und Friedrich II. vorherrschende Dreisätzigkeit nach dem Modell Langsam-Schnell-Schnell<sup>12</sup> hat er nicht übernommen. Möglicherweise ließe sich die starke Betonung des

<sup>12</sup> Vgl. W. S. Newman, a.a.O., S. 277 bzw. 299.

Solocharakters sowie die Vermeidung starker Affekte als Folge einer solchen Anpassung deuten, aber wiederum hindert der Mangel an Vergleichsmöglichkeiten, vor allem also an weiteren Kammersonaten Bachs, eine bestimmtere Aussage. So bleibt kein anderes Argument als das oben angeführte: daß eine Sonate von der Art von BWV 1035 der Welt von Bachs Köthener Sonaten eigentlich gänzlich fremd ist und daß es darum wahrscheinlicher ist, daß sie direkt für Potsdam geschrieben ist. Es sei hier übrigens auf eine eigenartige Einzelheit hingewiesen, die zum mindesten eher für die hier formulierte Vermutung spricht: Der in Beispiel 6 zitierte charakteristische Beginn des ersten Allegros stimmt genau mit dem des Rigaudons in Couperins viertem „Concert royal“ überein (Beispiel 7), was sich schon darum nicht einfach als Zufall abtun läßt, weil auch die vergleichsweise seltene Tonart E-Dur beiden Sätzen gemeinsam ist. Couperin wiederholt sein Motiv, wie aus dem Notenbeispiel hervorgeht, einen Ton höher, und auch diese Idee findet sich bei Bach, nämlich da, wo er kurz vor Schluß des Satzes das Thema in den Baß verlegt (Beispiel 8). Gewiß könnten Couperin und Bach auch hierin einer gemeinsamen Anregung gefolgt sein, aber sehr wahrscheinlich erscheint dies nicht. Die „Concerts royaux“ kamen 1722 heraus, und falls Bach – vielleicht ganz unbewußt – sich hier an Couperin angeschlossen hat, so dürfte dies wahrscheinlich erst in seiner 1723 beginnenden Leipziger Zeit geschehen sein. In Leipzig aber hatte er zunächst wenig Ursache (und kaum Zeit) zum Sonatenschreiben.

So ist es also durchaus denkbar, daß die Flötensonate in E-Dur Bachs Spätwerk angehört. Es ist schwer begreiflich, wie Hans-Peter Schmitz, der Herausgeber von NBA VI/3, die frühe Entstehung durch einen Vergleich mit der Triosonate aus dem „Musikalischen Opfer“ zu begründen suchen kann;<sup>13</sup> beide Werke sind ja aus gänzlich verschiedenen Intentionen heraus geschaffen, und die heiter-gelassene Einfachheit von BWV 1035 hat nichts mit Primitivität oder Unreife zu tun. Ihre Entstehungszeit muß vorderhand als ungewiß gelten; es wäre aber schon ein Gewinn, wenn auf Grund unserer Überlegungen die übliche mechanische Zusammenkoppelung der beiden, als musikalische Individualitäten so klar geprägten und so verschiedenartigen Flöten-Continuosonaten ein Ende fände: Die in e-Moll gehört sicher dem Kreis von Bachs Köthener Kammermusikwerken an, die in E-Dur dagegen höchst wahrscheinlich nicht.

<sup>13</sup> Kritischer Bericht, S. 24.

## Beispiel 1

## a) BWV 1034 II

## b) BWV 1014 I

## Beispiel 2

## a) BWV 1015 II

Allegro

## b) BWV 1034 II

Allegro

## Beispiel 3

## a) BWV 1019 I

## Beispiel 4

a) BWV 1034 III

Andante

b) BWV 1016 III

Adagio ma non tanto

## Beispiel 5

BWV 1034 I

## Beispiel 6

BWV 1035 II

Allegro

## Beispiel 7

Couperin, Concert royal Nr. 4, Rigaudon

Légerement, et marqué

Musical score for Beispiel 7, Couperin's Rigaudon. The score is in 2/4 time and G major (three sharps). It consists of two systems of music. The first system shows the treble and bass staves with a 2/4 time signature and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The second system continues the piece, featuring a bass line with fingerings 6, 5, and 4 indicated above the notes.

## Beispiel 8

BWV 1035 II

Musical score for Beispiel 8, BWV 1035 II. The score is in 2/4 time and G major (three sharps). It consists of two systems of music. The first system shows the treble and bass staves with a 2/4 time signature and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The second system continues the piece, featuring a bass line with fingerings 6, 6, 5, 3, 2 indicated above the notes.