

Zur Sarabande aus dem Solo für die Flöte (BWV 1013)

Das „Solo pour La Flute traversiere“, heute üblicherweise „Partita“ genannt, wurde im Jahre 1917 in einer zeitgenössischen Abschrift wiederentdeckt und gedruckt. Hans Peter Schmitz hat im Kritischen Bericht der NBA (1963) die Entstehungszeit der Abschrift in die Jahre 1722–1724 gelegt. Die Komposition könnte früher anzusetzen sein. Robert Marshall¹ kam zu dem Schluß, daß ein so schwieriges Werk nur für den in Dresden lebenden französischen Flötisten Pierre Gabriel Buffardin bestimmt gewesen sein könne. Bach hatte ihn wohl im Jahre 1717 bei seinem Besuch in Dresden kennengelernt. Wir erhalten so einen Zeitraum von 1717–1724, in den auch die Entstehung der Solowerke für Violine und Violoncello fällt (das Manuskript der Violinwerke trägt die Jahreszahl 1720). Hans Eppstein² hat dargelegt, daß die Suiten für Violoncello früheren Datums sind als die erwähnten Werke für Violine. Gustav Scheck hat sich in seinem Buch „Die Flöte und ihre Musik“ ausgiebig mit der Partita BWV 1013 beschäftigt.³ Er hat die Affinität der ersten beiden Sätze zu den Violinwerken herausgearbeitet. Vielleicht ist es kein Zufall, daß die Abschrift der Partita am Ende einer Kopie der Violin-Solowerke steht. Besonders auffällig sind die Passagen am Ende der Corrente, die ganz violinmäßig erscheinen. Die Lage ändert sich mit den weniger umfangreichen letzten Sätzen. Sie sind ganz flötenmäßig geschrieben und bringen auch keine Atemprobleme. Ob nun Bach die Partita gleich 1717 angefangen hat, ob er sie in einem Zug geschrieben hat, das wissen wir ebensowenig wie wir ihm „mangelnde Erfahrung“ (Marshall) anzukreiden bereit sind. Scheck hat auf die Verwandtschaft der Sarabande mit derjenigen aus der c-Moll-Suite für Violoncello (BWV 1011) hingewiesen.⁴ Aber auch das reicht nicht aus, um eine frühere Entstehungszeit anzunehmen. In seinem Buch über „Johann Sebastian Bachs Kammermusik“⁵ hat Hans Vogt eingehend unsere Partita behandelt. Über die Sarabande sagt er:

„Weit holt die melodische Linie der folgenden Sarabande aus. Besonders der zweite Teil, nicht weniger als 30 Takte umfassend, ist aus divergierenden Elementen zusammengesetzt; der Spieler hat die nicht leichte Aufgabe, sie in eine Einheit zu binden. Er wird ein nicht zu breites Tempo zu wählen haben und sich im *Espressivo* nicht gehenlassen dürfen.“

Ob es sich um divergierende Elemente handelt oder um eine Ordnung besonderer Art, sei nun an Hand einer eingehenden Analyse untersucht.

Bachs Tanzsätze bilden einen wesentlichen Einbruch in die bei ihm noch sehr lebendige Fortspinnungstechnik. Aus den vorgeschriebenen Tanzfiguren ergibt sich eine Einteilung in 2 – 4 – 8 und mehr Takte, die er in seinen Suiten, die nicht

¹ Vgl. Bach-Symposium Marburg 1978, S. 54–59, sowie R. L. Marshall, *The Music of Johann Sebastian Bach*, New York 1989, S. 211–213 und 223.

² *Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument*, BJ 1976, S. 35–57.

³ Mainz 1975, S. 182–192.

⁴ Ebd., S. 185, 192.

⁵ Stuttgart 1981, S. 226.

Sarabande

*) (10)

(15)

(17) (20)

(25)

(cresc.)

f

(30)

[w] (35)

(40)

(45)

(46)

*) Takt (10)

Motiv: Umkehrung:



mehr zum Tanzen bestimmt sind, konsequent beibehält. Seine Sarabanden erreichen manchmal eine Länge von 16 und 24 Takten. Selbst in einer so komplizierten Sarabande wie der in der D-Dur-Partita (BWV 828), ist dieses Zahlenprinzip gewahrt. Die Sarabande für Flöte allein bildet die Ausnahme. Ihr Grundriß ist:

||: 4 – 6 – 6 :||: 4 – 6 – 8 – 6 – 6 :||

Dies sind 46 Takte ohne die Wiederholungen. Die Gruppe der ersten 4 + 4 Takte ist durch einen Zusatz von zwei Takten (9–10) erweitert. Diesem folgen 4 Takte mehr spielerischer Art⁶ mit scheinbar unabhängigen Sechzehntelfiguren und zwei weitere Takte (15–16), die wieder dem Tanz entsprechen. Was hier frei aussieht, ist aber thematisch gebunden. Es mag uns die Folge der drei diatonisch absteigenden Noten in Takt 6 auffallen. Sie findet sich auch in Takt 8 und, wenn wir rückwärts blicken, in Takt 4. Es handelt sich um den seltenen Fall eines zusätzlichen Motivs. Dies kommt in Bachs Flötenwerken auch im dritten Satz der g-Moll-Sonate für Cembalo und Flöte (BWV 1020) vor, eine Tatsache, die in der Diskussion über deren Echtheit eine Rolle spielen könnte. Wir finden das besagte Motiv weiter in den Takten 11 und 13, wenn wir die Anfänge jedes Viertels nehmen, aber auch in den jeweils drei ersten Noten der Sechzehntelgruppen. Wir können die ersten drei Noten des Satzes, wie auch deren Wiederkehr in Takt 5, als Umkehrung ansehen. In den ersten vier Takten des zweiten Teils ist unser Motiv unschwer im dritten als f–e–d und im vierten als c–h–a zu erkennen. Auf dem Höhepunkt des Satzes bringen die Taktanfänge (31–33) das Motiv als d–c–h. Der Takt vor der Reprise hat gis–fis–e. Ferner bringt Takt 38 h–a–gis. Wir können dieses Motiv noch in vielen kleinen Partikeln finden, wie aus den beigegefügteten Noten zu ersehen ist. Es stellt die Einheit her, die durch die Weitaufgängerigkeit des Stückes bedroht sein könnte.

Über diesem motivischen Gewebe steht eine dreiteilige Form. Erster und dritter Teil verlaufen ähnlich (1–16 bzw. 35–46). Im ersten wird auf dem Weg über die Dominante die Tonikaparallele erreicht, der dritte bleibt in der Tonika. Der zweite Teil (17–34) ist modulatorisch. Von der Tonikaparallele aus wird die Subdominante erreicht (21). Zwei Takte (21–22) werden in den beiden folgenden variiert (23–24). In zwei Takten wird nun, soweit dies einstimmig geht, die Subdominante gefestigt. Mit einer Wendung zur Dominante kommt der Höhepunkt (31–33), der dann abklingt. Beim Beginn des dritten Teils fallen die ersten vier Takte weg, es kommen gleich (5–6), doch darüber später.

So erfüllt diese Sarabande die Anforderungen einer viel später postulierten Sonatenform, aber auch die des vierteiligen harmonischen Grundrisses als t – tP – Mod – t.

Eine Rückkehr zum Anfangsthema ist in Bachs Tanzsätzen selten. Am nächsten kommt unserem Beispiel die schon erwähnte Sarabande der D-Dur-Partita BWV 828. Hier ist das zweite Thema aber mehr ein Codathema, und überdies entstand diese Partita Jahre später.⁶ Es fehlt vor allem der Kontrast zwischen beiden Themen. Er ist auch nicht deutlich in den gewöhnlich zitierten

⁶ Vgl. H. Hering, *Spielerische Elemente in J. S. Bachs Klaviermusik*, BJ 1974, S. 44–69.

„Sonatenvorformen“ bei Bach herausgearbeitet, wie etwa im D-Dur-Präludium aus dem Zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers.

Wir sehen die Form unserer Sarabande als eine Art Koinzidenz, oder besser als die „ad hoc“-Lösung eines Problems. Wir können uns nicht vorstellen, daß Bach so weit in die Zukunft gesehen und dann diesen Weg wieder verlassen hätte. Außerdem spielt sich alles hier auf kleinem Raum ab, wenn wir auch Ähnliches in einigen Menuetten Mozarts finden (KV 387 und 331) und ebenso bei Haydn.

Wir wollen uns die Gegensätzlichkeiten der sogenannten zwei Themen vor Augen halten. Wir sprachen vom spielerischen zweiten Thema und wollen jetzt das erste genauer betrachten. Dabei kehren wir zu Shecks Bemerkung über die Verwandtschaft der zwei Sarabanden zurück. Der Ursprung der Cello-Sarabande (c-Moll, BWV 1011), scheint in der ersten Arie „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“ aus der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21) zu liegen. Von dieser Arie schreibt Alfred Dürr,⁷ „daß man sie zum Ergreifendsten zählen möchte, das Bach geschrieben hat“. Man könnte dasselbe von der Cello-Sarabande sagen, deren Ähnlichkeit mit der Arie auffällt. Bach hat den Baß der sechsten Stufe, das „As“ in der Sarabande in die einstimmige Melodie miteinbezogen. Der sonst häufige Halbton über der Quinte (in Moll) ist hier nach unten gelegt. Die Tonverbindung h – c – as erzeugt eine besondere, man möchte sagen, tragische Wirkung. Mit dem „f“ im zweiten Takt können wir dasselbe in der Flöten-Sarabande beobachten. Man könnte versucht sein, anzunehmen, daß der Primäreinfall dieser Sarabande in c-Moll war. Das „As“ der Cello-Sarabande wird nicht nach unten aufgelöst, ist also als Baß des Sextakkordes der Subdominante anzusehen. Das eintaktige Motiv wird durch Ausweitung und Sequenzierung nach vier Takten zum Abschluß geführt.

(1) Kantate

(2) Cello

Im Flötenstück geht Bach einen anderen Weg: Das gewichtige „f“ gehört auch hier zur Subdominante. Das folgende „e“ ist keine Auflösung, sondern Tonika des Dominantakkordes, der bis zum f⁷ als None führt. Hier wird das f⁷ nur berührt, es wird prominent erst in Takt 5. Unser modernes Ohr nimmt zwar den Ernst der Cello-Sarabande auf, weniger aber die ähnliche Situation im Flötenstück. Nach der Entspannung durch Übergang zur Tonikaparallele (7–8) bringt Bach ein gegensätzliches, spielerisches Thema, also ein Gegengewicht und nicht ein „zweites Thema“ im späteren Sinne. Bei der „Reprise“ kehren die

⁷ Dürr KT, S. 462.

schwerwiegenden ersten vier Takte nicht zurück. Durch ihre Auslassung schafft Bach ein anderes Gleichgewicht. Statt der Erleichterung des Dur-Abschlusses, kann das zweite Thema jetzt in der Moll-Tonika bleiben.

Schmitz hat verschiedene Fehler im Text ausgemerzt. Sie waren die Folge von Schreib- oder Abschreibfehlern, wie sie vorkommen. Er hat die aufsteigende Tonleiter in Takt 10 mit dem Halt auf der letzten Note stehengelassen, obwohl dies bei den Wiederholungen in den Takten 12, 40 und 42 nicht mehr vorkommt. Scheck hat schon erwähnt, daß der fragliche Takt den anderen anzupassen wäre. Bei Flötisten ist diese Korrektur schon längst üblich. Durch sie tritt das Motorische der Tonleiter in den Vordergrund, während in der überlieferten Fassung der Dominantseptakkord hervortritt, der die Tonikaparallele bestätigt, die aber schon seit zwei Takten feststeht. So tritt eine Unterbrechung der logischen Zielstrebigkeit ein, die durch die Korrektur wegfällt. Das sogenannte Original ist daher als Fehler anzusehen und zu verbessern.⁸

Uri Toeplitz (Tel Aviv)

⁸ A. a. O., S. 192.