Manuela Maria Mitterer

01272009

Solo pour la flûte traversière par J.S. Bach (BWV 1013)

Analyse und Vergleich ausgewählter Aufnahmen

Künstlerische

B A C H E L O R A R B E I T

zur Erlangung des Grades

Bachelor of Arts

Universität Mozarteum Salzburg

2018/19

Studium: U 033 123 Bachelorstudium Blockflöte

Begutachterin: Prof. Dorothee Oberlinger

1 Einleitung 3
2 Solowerke ohne Bass 4
3 Zum Manuskript 5
3.1 Zeitliche Einordnung 6
3.1.1 Block- & Traversflöten in Bachkantaten 8
3.1.2 Solosonaten für Traversflöte und obligatem Cembalo oder Basso Continuo 10
3.1.3 Der Flötenvirtuose des 18. Jahrhunderts Pierre-Gabriel Buffardin 10
4 Historische Zitate zu den Tanzsätzen 12
5 Analyse des BWV 1013 15
5.1 Allemande 15
5.2 Corrente 18
5.3 Sarabande 19
5.4 Bourrée Angloise 21
6 Aufnahmen 23
6.1 Barthold Kuijken 24
6.2 Mutsuyuki Motomura 26
6.3 Fahmi Alqhai 27
7 Fazit 29
8 Schlusswort 31
9 Danksagung 31
10 Bibliografie 32
11 Einverständniserklärung 35

1 EINLEITUNG

Das einzig unbegleitete Solowerk für die Traversflöte von Johann Sebastian Bach beschäftigt seit der Wiederentdeckung im 20. Jahrhundert nicht nur Spezialisten des Instruments. Auch Gambisten, Blockflötisten, moderne Querflötisten und andere Instrumentalisten nehmen sich des Werkes mit all seinen technischen Schwierigkeiten an.

J.S. Bach deckt mit diesem Solo die vier Nationalstile des Barocks ab: den deutschen (Allemande), italienischen (Corrente), französischen (Sarabande) und englischen (Bourrée Angloise) Stil.

In dieser Arbeit möchte ich neben der Analyse besonders auf die zeitliche Einbettung des Werks eingehen. In der Analyse widme ich mich insbesondere dem ersten Satz, der Allemande. Da sie der mit Abstand der harmonisch meist verwobene Satz ist, fordert sie Interpreten dazu auf Klarheit und Struktur zu schaffen. Durch eine motivische, melodische und harmonische Analyse können Entscheidungen in der Ausführung besser getroffen werden. Auch der Gesamtüberblick über das Werk wird dem Spieler dadurch einfacher begreiflich. Später gebe ich einen kurzen Einblick über den Aufbau der weiteren Sätze: Corrente, Sarabande und Bourrée Angloise.

Besonders interessant fand ich Aufnahmen verschiedener Instrumentalisten für ihre CDs. Deshalb entschied ich mich für Aufnahmen von dem Traversflötisten Barthold Kuijken, dem Blockflötisten Mutsuyuki Motomura und dem Gambisten Fahmi Alqhai.

Fragen wie:

- Inwiefern unterscheiden sich die gewählten Tempi der Interpreten?
- Wird (in den Wiederholungen) verziert?
- Wie unterschiedlich artikulieren die Musiker auf ihren Instrumenten?
- Inwiefern beeinflussen die Gegebenheiten des Instruments das Spiel?
- Kann man zu den Aufnahmen die barocken Tänze ausführen?

beschäftigen mich und regten an, zu vergleichen und zu analysieren.

Im Schlusswort komme ich zu der Konklusion, was ich durch die Analyse des

Stückes und der Aufnahmen entdecken konnte, und inwiefern das Forschen meine eigene Interpretation des Solos veränderte.

2 SOLOWERKE OHNE BASS

Ab circa 1700 entwickelte sich der Trend, das neue Virtuosentum auf den Soloinstrumenten wie der Traversflöte, Blockflöte, Oboe und Violine zu zeigen. Bald entstanden Werke, welche die Technik der Kompositionen für Violinen und Oboen übernahmen, allerdings auf den Ambitus der Traversflöte gelegt wurden. So schreibt Johann Joachim Quantz in seiner Autobiografie:

> „Diese neue Beschäftigung [Spiel auf der Traversflöte] zog auch nach sich, daß ich anfieng, mit mehrerm Eifer auf die Composition bedacht zu seyn. Damals hatte man noch nicht viel Stücke, die eigentlich für die Flöte gesetzet waren. Man behalf sich größtentheils mit Hoboen- und Violinenstücken, welche sich ein jeder selbst, so gut er konnte, brauchbar machte. Ich setze unterschiedene Flöten-Sachen, und ließ dieselben von einem und andern verbessern ;“[1]

Es gibt die Annahme, dass das *Solo pour la flûte traversière* eine zusätzliche Bassstimme gehabt haben könnte. Beide Stimmen sollten separat notiert und demnach nur die Oberstimme erhalten worden sein. Dennoch gibt es aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Vielzahl an Sammlungen und Veröffentlichungen von Werken für Soloinstrument ohne Bass.

Die Zahl der Stücke, welche Werke für Flöte, Oboe oder Violine Solo ohne Bassbegleitung komponiert wurden, stieg ab 1700 stetig an. Überlieferte Solo-Werke für Violine, die den italienischen Komponisten Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni, Nicola Matteis, Giovanni Battista Bononcini, Carlo Ambrogio Lonati, Tomaso Antonio Vitali, Nicola Francesco Haym, Nicolini Cosma, Gasparo Visconti und Marc'Antonio Ziani zugeschrieben werden, sind in der Sammlung mit dem Titel *Select Preludes & Vollentarys for the Violin being Made […] by all the Greatest Masters in Europe for that Instrument* 1705 veröffentlicht. Darunter befinden sich auch Werke von Johann Christoph Pepusch, John Banister d. J., Gottfried Finger, Gottfried Keller und Henry Purcell. Aus dieser Sammlung sind fast alle Sätze von John Walsh in einer Flötenedition drei Jahre

[1] Marpurg: S. 209-210.

später (1708) veröffentlicht worden. Angepasst für die Traversflöte wurden Tonarten, Oktavverlegungen, Doppelgriffe, um es auf der Traversflöte spielbar zu machen. *The Division Flute* (1708) beinhaltet neben Grounds und anderen Stücken für Oberstimme mit Bass auch eine Reihe von Solostücken ohne Bass. Die größte Sammlung von Flötensoli ohne Bassbegleitung beinhaltet das im Jahr 1719 von Jacques Hotteterre veröffentlichte *L'Art de Préluder.* Insgesamt finden sich 120 *Préludes et traits* für die Traversflöte oder Blockflöte darin. *Les tendresses bachiques, Solos pour la Flute traversière* oder *Rondes ou chansons à danser pour la Flute* sind ebenso Werke für Flöte Solo, welche aber heute nicht mehr erhalten sind.[2] 1733 veröffentlichte Georg Philipp Telemann 12 Flötenfantasien, welche bereits im neuen und modernen galanten Stil stehen. Sie enthalten technisch anspruchsvolle Sprüngen in den schnelleren Sätzen und unbequeme Vorzeichen auf einem d-Instrument (zum Beispiel die 12. Fantasie in g-moll. In der Bibliothek in Brüssel liegt das einzig erhaltene Faksimile-Exemplar der Flötenfantasien, welche allerdings fälschlicherweise mit einem Deckblatt der Violinfantasien versehen wurden.[3] Aus 1735 ist uns das Manuskript der 12 Violinfantasien erhalten geblieben.[4] Im Jahr 2015 wurden auch 12 Gambenfantasien gefunden, welche Telemann komponierte.[5] Von Michel Blavet, einem französischen Flötenvirtuosen, sind ein Rondeau mit zwei *Couplets* für Solo-Flöte und *Gigue en Rondeau* erhalten. 1740 wurden von Jean Daniel Braun in Paris *Pièces sans basse*, welche in Suitenform stehen, veröffentlicht.

3 Zum Manuskript

Das *Solo pour la flûte traversière par J.S. Bach* wurde von Bernhard Christian Kayser (vorerst Anonymus 5) und einem unbekannten Schreiber kopiert. Eindeutig wurden die ersten fünf Zeilen der Allemande von einer Person, die restlichen Zeilen von jemand anderem notiert. Die Tinte wurde mit einer dickeren Feder aufgetragen und die Violinschlüssel unterscheiden sich deutlich voneinander. Das genaue Kompositionsjahr und

[2] Fanselau: S. 37-39

[3] http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP32138-PMLP54405-Teleman_12_Fantasias_for_Traversiere.pdf

[4] http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP325075-PMLP65991-telemann_12_fantasias_violino.pdf

[5] http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP420308-PMLP677280-telemann_fantasias_para_gamba.pdf

auch Entstehungsjahr der Kopie sind nicht eindeutig festzustellen. Manche Quellen datieren das Werk auf ungefähr 1730. Nur aus dieser erhaltenen Abschrift ist es heutzutage möglich das Werk zu begutachten - das Original ging verloren.

Die Abschrift wurde 1917 vom Thomaskantor Karl Straube in Leipzig wiederentdeckt. Das Werk war am Ende gesammelter Abschriften von J. S. Bachs Violinsonaten und -partiten aufbewahrt. Erst im 20. Jahrhundert erhielt das Flötensolo die Bezeichnung „Partita“, da sie aus vier Tanzsätzen besteht.[6]

Seit ihrer Wiederentdeckung wird sie von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin aufbewahrt.

3.1 Zeitliche Einordnung

Wissenschaftler beschäftigen sich seit Jahrzehnten damit, das Werk zu datieren. Die Handschrift des Anonymus 5 ist von jener Bachs schwer zu unterscheiden. Da 2003 Anonymus 5 schlussendlich als Bernhard Christian Kayser identifiziert wurde, konnte man die ungefähre Kompositions-Periode festlegen.[7] Ab 1723 war Bach Thomaskantor in Leipzig. In diesen ersten Jahren als Thomaskantor müsste die Kopie von Kayser gemacht worden sein. Er folgte Bach damals als Kopist in die neue Stadt. Die Jahre zuvor arbeitete er bereits für Bach in Köthen. Bis zu diesem Zeitpunkt gab es jedoch keine großen Solostücke für die Flöte, welche Bach komponierte.

Ab 1660 machte die Renaissance-Traversflöte eine grundlegende Umgestaltung in ihrer Bauweise durch. Die zweiteiligen Instrumente wurden nun in drei Teilen gebaut, wobei sich nun das Mittel- und Fußstück zum Ende hin verjüngten. Dies hatte den Effekt, dass alle geradzahligen Obertöne eliminiert wurden. Diese ergaben sonst ein eher schrilles Obertonspektrum. Das Fußstück erhielt ein neues Tonloch mit Klappe. Besonders die Familie der Hotteterres in Paris beschäftigte sich schon lange mit dem Holzblasinstrumentenbau. Vor allem war jene Familie maßgeblich für die Neuerungen an der Traversflöte verantwortlich.[8]

Die Mode des solistischen Traversflötenspiels kam demnach definitiv aus Frankreich. Virtuosen auf ihrem Instrument, wie Pierre-Gabriel Buffardin oder Jacques-Martin Hotteterre, machten das neumodische Instrument in ganz Europa bekannt. Bald

[6] Scheck: S.182
[7] Talle: S. 143-172
[8] MGG: 8, Quer-Swi, S. 6-7

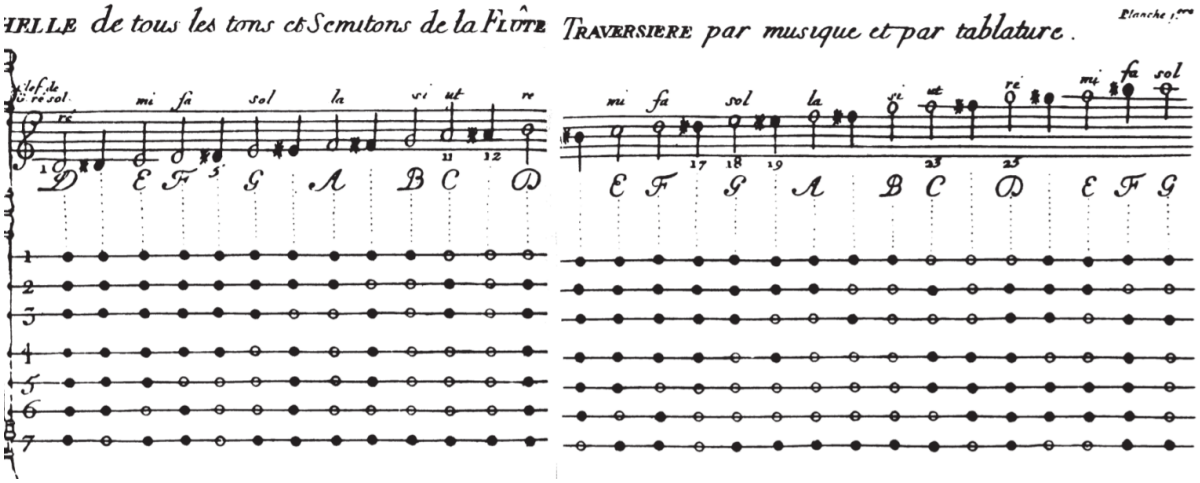
verbreiteten sich die Neuerkenntnisse über den Bau der Traversflöte auch in den Norden. Führende Instrumentenmacher der Zeit gingen der Mode nach und bauten die neuen Modelle, beispielsweise Jacob Denner in Nürnberg und Peter Bressan in London.[9]

Vor 1700 war die Traversflöte in Deutschland noch kein etabliertes Soloinstrument. Besonders im deutschen Sprachraum wurde sie als Tutti- oder Collaparte-Instrument Teil der Stadtpfeifer-Kapelle. Im Mittelalter und der Renaissance gab es eine kleine, in Sopraninolage stehende Queerpfeife [sic!]. Diese wurde gewöhnlich von der Trommel begleitet und hatte als Merkmal den schrillen, hohen Klang.[10] Als Flötist war man für städtische Festlichkeiten angestellt und für diverse musikalische Umrahmungen verantwortlich. Der Meister der Stadtpfeifer hatte einige Gesellen unter sich, die eine Vielzahl an Instrumenten von ihm erlernen sollten. So auch J.J. Quantz, der sich auf diese Weise als Stadtpfeifer seinen Lebensunterhalt von 1714-1716 in Pirna verdiente. 1716 holte ihn der Stadtmusikus Gottfried Heyne nach Dresden. Während dieser Zeit in Dresden lernte er auch Pierre-Gabriel Buffardin kennen und nahm 1719 vier Monate lang Flötenunterricht bei ihm. Nach einer ausgedehnten Grande Tour, finanziert durch August den Starken, erhielt er 1728 eine Festanstellung an der Sächsischen Hofkapelle.[11]

1707 (Paris) erschien die Traversflötenschule von Jacques-Martin Hotteterre Le Romain „Principes de la flûte traversière, de la Flûte a Bec, et du Haut-bois, Op.1“. Diese lehrt als höchsten Ton das g'''. Bach verwendet als Schlusston der Allemande jedoch einen Ton darüber, nämlich das a'''. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass das Werk einige Jahre später entstand. Das Ausreizen des Ambitus eines Instruments wurde meist durch große Virtuosen ausgelöst.

Hier ein Ausschnitt aus der Flötenschule von Jacques-Martin Hotteterre (1707) mit dem g''' als höchsten Ton[12]:

[9] Ebd.: S. 6-7
[10] Hasse: S. 949
[11] MGG: 13, S. 1110
[12] Hotteterre: S. 35



Zwischen 1715-1725 müssten auch die sechs Cellosuiten von J.S. Bach entstanden sein. Jene kann man zeitlich nur durch Stilähnlichkeit und Instrumentierung eingrenzen. Zum Beispiel kann man durch die Verwendung des Violoncello Piccolo in der Suite Nr. 6 davon ausgehen, dass Bach diese erst in Leipzig komponierte, da er dort mit dem Instrument in Berührung kam. Die Sonaten und Partiten für Geige „Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato." BWV 1001-1006 sind in der Reinschrift Bachs aus 1720 erhalten. Auch hier inspirierten absolute Virtuosen, wie Johann Georg Pisendel, Jean-Baptiste Volumier oder Joseph Spieß den Komponisten. Natürlich war auch J.S. Bach ein großer Meister auf der Violine und wurde 1714 zum Konzertmeister in Köthen ernannt.

So kann man erkennen, dass die Cellosuiten, die Solosonaten und -Partiten und das Solo für die Traversflöte alle um das Jahr 1720 entstanden.

3.1.1 Block- & Traversflöten in Bachkantaten

In den Kantaten, welche vor der Leipziger Zeit (ab Mai 1723) entstanden, wurden kaum Traversflöten verwendet. In den Kantaten *Gott ist mein König* BWV 71 (1708), *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* BWV 208 (1713), *Tritt auf die Glaubensbahn* BWV 152 (1714), *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* BWV 18 (1718), *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* BWV 25 (Januar 1723), *Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei* BWV 46 (1723) setzt Bach Blockflöten ein. Ab 1723 ist es klar zu erkennen, dass er die Traversflöten den Blockflöten klanglich vorzieht. Dies könnte einfach daran liegen, dass die Blockflöte ab den 1720er Jahren nicht mehr „en vogue" war und die Traversflöte mit ihren Charakteristiken dem Kompositionsstil besser diente. Wahrscheinlich waren in zur Zeit der Leipzig-Periode Traversflöten als Instrument sehr etabliert und ein modisches Instrument. *Durchlauchtster Leopold* BWV

173a (1722) ist die einzige Kantate vor 1723, welche in der Instrumentation Traversflöten vorschreibt.

In der Zeit ab 1724 komponierte Bach einige technisch anspruchsvolle Passagen für die Traversflöte in den Kirchenkantaten. Beispielsweise könnte man hier die Kantate *Was frag ich nach der Welt* BWV 94 nennen. In jener Kantate gibt es viele Passagen, an welchem die Traverso solistisch virtuos eingesetzt wird.[13]

Die erste Arie *Handle nicht nach deinen Rechten* aus der Kantate *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* BWV 101 beginnt mit einem großen Traverso-Solo in g-moll, welches mit einem g''' endet und dem Sänger das Solo demnach übergibt.

Im folgenden Ausschnitt sieht man die letzten vier Takte des Traversflöten-Intros.[14]

In *Ach lieben Christen, seid getrost* BWV 114 brilliert der Traverso in der Tenorarie *Wo wird diesem Jammertale* zuerst durch die von Bach auskomponierten und notierten Verzierungen (¾ Takt), später aber vor allem im bewegten Mittelteil. Dieser steht im 12/8 Takt geschrieben und wurde mit *Vivace* bezeichnet.

Vor 1715 kann das Werk nicht entstanden sein. Einige Merkmale deuten daraufhin. Der hochvirtuose Schreibstil für die Traverso, welcher ab 1724 in den Kirchenkantaten auftritt. Ebenso deutet der moderne Schreibstil der Akzidenzsetzung darauf hin. Die Akzidenzsetzung (b oder ♮) änderte Bach im Sommer 1714.[15] In den Autographen ist zu beobachten, dass die Vorzeichensetzung von einem rotundum B zu einem B

[13] Castellani: S. 567-573
[14] BWV 101
[15] Dadelsen: S. 43

quadratum wechselt. Ab 1715 kommt das ältere rotundum B als Auflösungszeichen nur mehr teilweise und als Ausnahme in Autographen oder anderen Manuskripten vor.[16]

3.1.2 Solosonaten für Traversflöte und obligatem Cembalo oder Basso Continuo

J. S. Bach komponierte drei Sonaten für Traverso Solo und obligates Cembalo:

- Sonate in h-moll BWV 1030 (ca. 1736/1737)
- Sonate in Es-Dur BWV 1031 (ca. vermutlich um 1748/50)
- Sonate in A-Dur BWV 1032 (1736)

Hinzu kommen drei Solo-Sonaten mit Basso Continuo:

- Sonate in C-Dur BWV 1033 (1731)
- **Sonate in e-moll BWV 1034 (1726/1727)**
- Sonate in E-Dur BWV 1035 (1740er Jahre)

Auch die e-Moll Sonate BWV 1034 ähnelt im Schwierigkeitsgrad dem *Solo pour la flûte traversière* in a-moll. Sie ist die am frühesten erhaltene Sonate für Traversflöte und Basso Continuo. Leider ist sie ohne genaues Kompositionsjahr oder Widmung überliefert, könnte aber in dieselbe Kompositionszeit des Solos fallen. Wissenschafter datieren das Manuskript der e-moll Sonate auf die Jahre 1726/1727.[17] Demnach würde die e-moll Sonate wohl eher an den spätest möglichen Entstehungszeitpunkt des Solos grenzen.

3.1.3 Der Flötenvirtuose des 18. Jahrhunderts Pierre-Gabriel Buffardin

Ab 1715 war Pierre-Gabriel Buffardin Solo-Flötist am Dresdner Hof[18] und bereits zur damaligen Zeit als großer Flötenvirtuose bekannt. Er brachte den neuen Flair, die neue Mode aus Frankreich mit. Neben seinem hoch virtuosen Flötenspiel beteiligte er sich auch maßgeblich an den Weiterentwicklungen am Instrument. So wird Buffardin die Erfindung der *corps de rechange*, der austauschbaren Mittelstücke der Traversflöte,

[16] Fanselau: S. 322
[17] https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001819
[18] MGG: Bj-Cal, S. 1219

zugeschrieben. Somit konnte man in verschiedenen Stimmtonhöhen spielen, was für reisende Solisten damals ein wichtiger Aspekt war.[19]

Nach Dresden pflegte Bach von Leipzig aus guten Kontakt und war mit Buffardin bekannt. Auch wäre Bach gerne am Dresdner Hof angestellt gewesen, da der Posten dort sehr angesehen war. Ebenso wären viele Tätigkeiten, welche ihm in Leipzig seine wertvolle Zeit stahlen, weggefallen. Dazu gehörte beispielsweise das Fach *Information,* welches Unterrichten in wissenschaftlichen Fächern beinhaltete.[20]

Dass sich J.S. Bach und Buffardin kannten, geht aus einem Brief Carl Philipp Emanuel Bachs hervor. 1774 schreibt er in den Nachträgen zur Bachschen Familienchronik, dass Buffardin vom Flötenunterricht, welchen er Johann Jacob in Konstantinopel gegeben hatte, J.S. Bach selbst berichtete.

> „Diese Nachricht gab Buffardin selbst, wie er einstens bey J. S. Bach in Leipzig war.“[21]

Diese Information gibt allerdings nicht den entscheidenden Hinweis zur zeitlichen Datierung des Werkes. In jener Zeit, als Bach in Leipzig war, hatte er bereits zumindest das fünfte brandenburgische Konzert komponiert.

Vor 1712 war Buffardin mit einem französischen Botschafter in Konstantinopel, wo er den älteren Bruder Johann Jakob (1682-1722) im Flötenspiel unterrichtete. Dieser war davor am Schwedischen Hof in der Leibgarde des Königs als Oboist angestellt. Während des Nordischen Krieges reiste er mit der schwedischen Armee durch weite Teile Europas.[22] Über Johann Jakob ist nur wenig bekannt.

Fünf Jahre später besuchte J.S. Bach den Dresdner Hof, wo er doch zumindest einen der Flötenvirtuosen angetroffen haben muss. Zu jener Zeit in Dresden waren die Flötisten Johann Joachim Quantz (ab 1716), Johann Martin Blockwitz (ab 1717)[23], Friese (bis 1719[24]) und natürlich auch Pierre-Gabriel Buffardin anwesend. Vielleicht wurde ihm das Instrument in seiner modernen Bauart dort zum ersten Mal vorgeführt?

---

[19] MGG: Quer-Swi, S. 7
[20] MGG: Aa-Bae, S. 1407
[21] Neumann: S. 287
[22] Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften: S.484
[23] Haynes: S. 328
[24] Marpurg: Band 1, S. 209

Die erste sicher datierte Komposition Bachs für Traversflöte ist der Part im Fünften Brandenburgischen Konzert (1717/1718). Durch diese Chronologie muss Bach von einem der Flötisten in Dresden inspiriert worden sein, etwas für das neumodische Instrument zu komponieren. Robert L. Marshall schreibt in seinem Buch *The music of Johann Sebastian bach: The sources, the style, the significance*, dass das Solo in a-moll sehr wohl das erste Stück gewesen sein könnte, welches Bach für Traverso komponierte. Demnach wäre das Solo auf ein Entstehungsjahr von vor 1717 zu schätzen. Dennoch ist anzumerken, dass das Solo einen wesentlich höheren Schwierigkeitsgrad für die Traversflöte aufweist, als der Flötenpart im 5. Brandenburgischen Konzert. Somit könnte sie sehr wohl nicht die erste Komposition für die Traversflöte gewesen sein.

Durch all jene Daten anderer Werke könnte man davon ausgehen, dass das Solo nach 1717 und vor 1724 entstand.

4 Historische Zitate zu den Tanzsätzen

Das Werk *Solo pour la flûte traversière par J. S. Bach* ist in Suitenform komponiert, steht in a-Moll als Haupttonart und beinhaltet vier Tanzsätze:

- Allemande
- Corrente
- Sarabande
- Bourrée angloise

Die Besonderheit an dem Werk liegt an der durch ihre große Länge und sehr ausgefeilten Harmonik gewichtigen Allemande. Ebenso werden vier Nationalstile des Barock gezeigt. Die Allemande als deutscher Tanz, wie sie Johann Gottfried Walter 1732 beschreibt:

> „Alle Mann, ist ein Teutsches Kling-Stück, oder vielmehr Schwäbisches Lied, weil vorzeiten die Alemannen Schaben-Land besessen. […] in einer musicalischen Partie gleichsam die Proposition, woraus die übrigen Suiten, als die Courante, Sarabande und Gigue, als Partes fliessen. […] welches ernsthafft und gravitätisch gesetzet, auch auf gleiche Art executirt werden muß, hat

> einen Vierthel Tact, zwo Repetitiones von fast gleicher Länge, und hebet so wohl im ersten als zweyten Theile mit einer kurtzen Note, nemlich einem Achtel oder Sechzehntheil, bsiweilen auch mit drei Sechzehnteltheilen im Aufschlagen an. In dieser Gattung, zumahl, (wenn danach getantzet werden soll,) übertreffen die Teutschen andere Nationen, als welche jene zwar imitren wollen, aber es ihnen nicht gleich thun können."[25]

Wie Walter schreibt, wird die Allemande als *Proposition* gesehen, woraus die anderen Sätze als *Partes* entspringen. Demnach ist das Verhältnis der Länge des ersten Satzes im Vergleich zu den restlichen Sätzen durchaus ein Charakteristikum einer Suite.

Im Vollkommenen Capellmeister äußert sich Mattheson zur Allemande wie folgt:

> „[...] Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernsthaffte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eins zufriedenen oder vergnügten Gmüths träg, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet."[26]

Daraufhin folgt eine Corrente in ihrer italienischen Form als schneller Tanzsatz, im Vergleich zur französischen, langsameren Courante. Walter schreibt über die Courante oder Corrente nur sehr spärlich. Mattheson widmet sich dem Thema länger und schreibt 1739 im Vollkommenen Capellmeister, nachdem er sich der getanzten im Orchester gespielten Courante widmete:

> „[....] Soll aber die Melodie dem Clavier dienen, so wird ihr mehr Freihehit vergönnet; auf der Geige (die Viol da Gamba nicht ausgeschlossen) hat sie fast keine Schrancken, sondern suchet ihrem Nahmen, durch immerwährendes Lauffen, ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe. […] Der Lautenisten Meisterstück, absonderlich in Franckreich, ist gemeiniglich die Courante, worauf man auch seine Mühe und Kunst nicht übel anwendet. Die Leidenschafft oder Gemüths-Bewegung, welche in einer Courante vorgetragen werden soll, ist die

[25] Walter: S. 31
[26] Ramm: S. 343-344

> süsse Hoffnung. Denn es findet sich was hertzhafftes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie: lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengefüget wird.“[27]

Die Sarabande, als langsamer Satz im Kontrast, führt den französischen Stil vor. Dazu schreibt Mattheson wie folgt:

> „So hat dieselbe keine andre Leidenschafft auszudrucken, als die Ehrsucht; Doch sind oberwehnte Arten darin unterschieden, daß sich die Tantz-Sarabande in gererer und doch dabey viel hochtrabenderer Verfassung befindet, als die übrigen; daß sie keine lauffende Noten zuläst, weil die Grandezza solche verabscheuet, und ihre Ernsthafftigkeit behauptet.“[28]

Das Ende beschließt die Suite mit einer heiteren und kapriziösen Bourrée mit humoresken englischen Wurzeln. Mattheson äußert sich in der Schrift *Der vollkommene Capellmeister*:

> „[...], daß ihr eigentliches Abzeichen auf der Zufriedenheit, und einem gefälligen Wesen beruhe, dabey gleichsam etwas unbekümmertes oder gelassenes, ein wenig nachläßiges, gemächliches und doch nichts unangenehmes vermacht ist. Das Wort Bourée an ihm selbst bedeutet eigentlich etwas gefülltes, gestopfftes, wolgesetztes, starkes, wichtiges, und doch weiches oder zartes das geschickter zum schieben, glitschen oder gleiten ist, als zum heben, hüpffen oder springen. […] zufrieden, gefällig, unbekümmert, gelassen, nachläßig, gemächlich und doch artig.“[29]

Das Wort könnte vom französischen Verb *bourrer* abstammen, welches so viel wie *schlagen* bedeutet.

---

[27] Ramm: S. 342
[28] Ebd.: S. 341
[29] Ebd.: S. 335

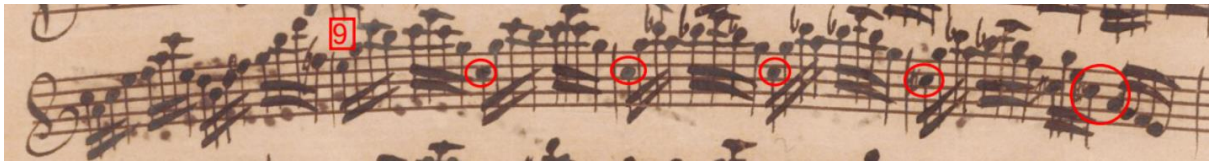
5 Analyse des BWV 1013

5.1 Allemande

Die Eröffnung des Solos ist mit Abstand der längste und harmonisch intensivste Satz. Der Aufbau der Allemande ist A-A'-B-B' als typisches Formschema. Als Taktangabe wählte Bach „C“, stehend für den Viervierteltakt, was sehr gewöhnlich für diesen Tanzsatz ist. Etwas a-typisch ist die Sechzehntelpause zu Beginn eines vollständigen Taktes, welcher somit als Auftakt zu Takt 2 gedeutet werden kann. Normalerweise beginnt eine Allemande mit einer Viertel Auftakt, wobei die erste Sechzehntel als Pause komponiert wird. Diese Pause impliziert sofort eine Leichtigkeit und ein Fließen der fast ununterbrochenen Sechzehntelbewegung.

Das Hauptthema besteht aus einem a-moll Arpeggio, welches durch die Wechselbewegung a-gis-a und demnach durch das Aufkommen der großen Septim harmonisch angereichert wird. Es steht im zweiten Register der Flöte, was einen brillanten Klang hervorbringt und somit auch Signalwirkung kreiert. Auf der Taktmitte 1 wird das Motiv wiederholt und bricht im Takt 2 melodisch in eine tiefere Lage, welche auch durch das Aufkommen der Sexte beruhigender wirkt. Hier könnte man auf Schlag eins und zwei das Thema des musikalischen Opfers erkennen. Eine Überlegung wäre es, als Interpret diese Assoziation mit in die eigene Spielweise aufzunehmen. Es würde sich anbieten, den zu Grunde liegenden Affekt der Allemande etwas schwerer zu machen oder gewisse Passagen deutlicher hervorzuheben. Takt 3 wiederholt circulatio-artig den vorherigen Takt um sich schließlich in Takt 4 harmonisch zu accellerieren. Die Grundtöne auf den vollen Zählzeiten steigen im Tetrachord hinab, um schließlich in Takt 5 auf die Dominante zu zielen. Hier beginnt der erste Quintfall im ganztaktig-harmonischen Rhythmus. E-E79, a-C7. Ab Takt 7 folgt ein melodisch aufsteigender Tetrachord d56-e56, f56-g56 bis in Takt 9 das Thema zum ersten Mal in der Durparallele C-Dur vorgeführt wird. Takt 10 bringt eine Veränderung durch die harmonische Eintrübung der kleinen Septim, welche im Pendel zur Sexte zieht. Im darauffolgenden Takt

moduliert der Grundton C zum Cis und bildet somit die verminderte Septim. Das cis wird in Taktmitte zur Durterz von A7 und mündet in ein reines d-Moll auf Schlag 1 von Takt 12.



In der Taktmitte führt es weiter zu E7 und in Takt 12 wird schlussendlich wieder die Tonika a-Moll erreicht. Takt 13 könnte als Überleitungstakt a7-D gesehen werden. Ab Takt 14 tritt ein behagendes Gefühl ein, da der Grundton zum ersten Mal auf die Hauptschläge für anderthalb Takte fällt. Harmonisch könnte man es so sehen: G-a7, F-G7, e-Fis7. Mit dem künstlichen Leitton Fis hört die Abwärtsbewegung auf und beginnt in Takt 16 mit dem langsamen Aufstieg in Viertelbewegung G-Gis-A-Ais bis in Takt 17 der Höhepunkt mit H-Dur erreicht wurde. Ab diesem Takt tritt eine Novität in Form einer harmonischen Abfolge in Achtelbewegung auf: H-gis♭5-A-fis♭5-G-e♭5-F-dis♭5.

In Takt 18 löst sich die vor allem durch Tritoni aufgebaute Spannung auf und der harmonische Rhythmus endet wieder in Vierteln: a2-fis♭5-dis♭57-h7. Der letzte Takt des A-Teils endet durch eine Tenorklausel in der Dominantstufe e und fällt nach der Wiederholung in ein harmonisch bestätigendes e-moll Arpeggio ab.

In Takt 20 beginnt Bach mit dem Hauptthema auf der Dominantstufe in e-Moll. Eine Veränderung bringt er durch das nicht zu erwartende fis anstatt e. In der Geschichte vielmals diskutiert, ob es ein Fehler des Kopisten gewesen sei oder die kompositorische Absicht Bachs, erklärt sich durch die Unklarheit in der Schrift.

Der Kopist scheint einen Fehler gemacht und sich aber schließlich sehr genau mit Vorzeichen # auf ein fis' ausgebessert zu haben. Harmonisch könnte man den Akkord

auf fis als d56 mit Sopranklausel zum e-Moll erklären. Die folgenden Takte folgen den Erwartungen des Zuhörers. Erst in den Takten 23-24 kommt die Abwandlung e-E7-a56-gis7-a-cis♭5-d-A56-d. In Takt 25 wird nun das Thema auf der vierten Stufe d-Moll vorgestellt und als Modulationston nun die Terz des Akkords verwendet. Die Terz f verwandelt sich nun in fis, welches zum erlösenden D7-Akkord und durch eine Überleitung D7-e7-fis7 zu g-Moll leitet. Das Thema stellt sich in g-moll vor und löst sich in Takt 30 beginnend in einen neuen Teil der Allemande auf. Zunehmens verwendet Bach Tonleitern, welche in jener motivischen Verwendung zuvor nicht aufkamen. Die Skalen vermitteln ein Gefühl von Richtung und Flüchtigkeit. Der harmonische Rhythmus vergrößert sich nun auch auf meist halbe Noten. Takt 32 leitet am Ende durch eine mixolydische Tonleiter auf h zur Akkordfolge: E7-a7-F7-d7/A7-d. Bach verwendet in Takt 35 in Akkorde aufgebrochenes Tonmaterial aus der mixolydischen Skala auf h: Ausnahmen sind die einmalig aufgelösten Töne c und f.

Der mixolydische Modus wird in der Literatur als melancholisch interpretiert.[30]

Nun endlich in den Takten 36-37 angelangt, könnte man den Höhepunkt der Allemande sehen. An jener Passage verarbeitet Bach zwei lange Tonleitern im Umfang einer Oktav plus Quinte. Dies kam im gesamten Satz noch nie vor und befindet sich genau im goldenen Schnitt.

Als sakrales Zeichen könnte man hier auch die Kreuzigung Christi deuten. Links und rechts zwei Kreuze, auf welchen die Räuber am Hügel Golgota hingerichtet wurden. In der Mitte entsteht durch die zuerst fallende, dann steigende Terz sinnbildlich das Kreuz Jesu Christi. Deutlich viele Kreuzvorzeichen kommen in dem Teil der Allemande vor. Direkt anschließend wird die Pein durch einen verminderten Septimsprung abwärts c-dis lautmalerisch dargestellt. Dieses Intervall kommt auch nur einmal an jener Stelle vor.

Nun geht Bach melodisch aufwärts schrittweise weiter, bleibt aber im Grundmodus h. Im Takt 39 kommt ein neues Pendelmotiv auf e-f-e, welches dem Zuhörer als Orgelpunkt auf e erscheint. Takt 40 leitet über a-d zur wiederholten nun transponierten

[30] Aman: S 294 ff.

Akkordfolge im Achtelrhythmus (siehe Takt 17), um die Dominantstufe E-Dur in Takt 42 Mitte zu erreichen. In Takt 43 Mitte erreicht Bach nun endlich durch die Schlusskadenz V-I6-V das heimische a-moll.

Direkt anschließend hört der Sechzehntelfluss nicht auf und geht in die Codetta. Diese ist durch ihre großen Dezim-Sprünge charakterisierend für die zum Ende kommende Allemande. Bach beschließt den ersten Satz mit einem großen Arpeggio auf a-moll und der höchsten Noten auf der Traverso, dem a'''.

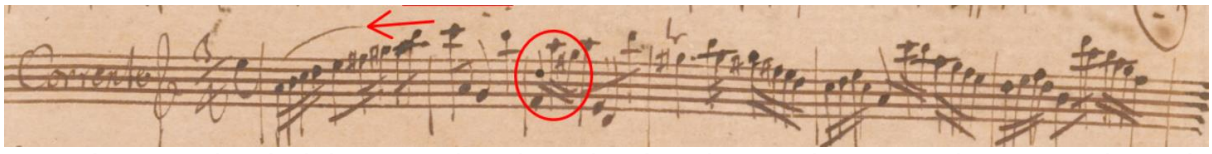
5.2 Corrente

Die Corrente beginnt mit einer Achtel Auftakt und anschließend einer Tonleiter von a'-c'''. Große Sprünge bilden eine scheinbare Mehrstimmigkeit in den ersten Takten. Rhythmische Varietät bringt der Einsatz des Daktylus im Hauptthema. Mattheson schreibt dazu:

> „[er] ist ein sehr gemeiner Rhythmus: denn er schickt sich in der Music sowol zu ernsthafften als schertzenden Melodien, nachdem die Bewegung eingerichtet wird.“[31]

In jener Corrente ist der Affekt eher *ernsthafft* [sic] zu interpretieren, um schließlich in der Bourrée Angloise den gegenteiligen Affekt zeigen.

Eine Besonderheit ist der Bogen, welcher sich über Schlag 1 und 2 des ersten Taktes zieht.



Jener könnte als Bindebogen oder aber als Phrasierungsbogen gedeutet werden. Ein Bindebogen könnte ein Vorschlag des Komponisten sein die Sechzehnteln in der

[31] Ramm: S. 261

Corrente mit der Zunge nicht neu anzustoßen, sondern sinngemäß Gruppen zu verbinden. In Takt 17 kommen zwei Bindebögen vor, die eindeutig darauf hinweisen die Vierergruppe von Sechzehnteln zu binden. Ein Phrasierungsbogen könnte die versteckten Einteilung einer Corrente implizieren und dem Spieler als Hilfe verdeutlichen. Demnach wären über die ersten drei Dreiertakte 5 Zweiertakte versteckt und würden ein Charakteristikum der Corrente unterstreichen.

Das Exordium endet mit einem Triller auf gis in Takt 4. Darauf beginnt die Narratio in abfallenden Sechzehntelläufen. In Takt 7-9 füllt Bach die Melodie, deren nächster Ton auf jeden Viertelschlag kommt, durch Sechzehntelfigurationen aus.

Der Höhepunkt des A-Teils ist in Takt 17 mit der höchsten Note, dem dis''', erreicht. Der B-Teil charakterisiert sich vor allem durch die immer wieder vorkommenden Pendelnoten, welche den Wechsel zwischen dem Dreier- und dem Zweiertakt deutlich machen. Gleichzeitig ist dieser Teil auch die Argumentatio. Sie stellt das Thema noch einmal auf der Dominantstufe vor, greift Argumente aus der Narratio auf und baut diese aus. Der Schlussteil, somit die Peroratio, beginnt ab Takt 50. Sie wirkt durch die großen Sprünge wie für eine Geige komponiert. Man könnte sich dabei den Bogen vorstellen, der bei einem Geiger virtuos über die Saiten springen muss, um den gewünschten Klangeffekt zu erzeugen. Die Spannung baut sich auf und erreicht ihren Höhepunkt in Takt 57. Die letzten sechs Takte wirken abschließend wie ein Fazit.

5.3 Sarabande

Kontrastierend zur laufenden Corrente folgt nun der beruhigende aber auch sehnsuchtsvolle dritte Satz. Die Sarabande beginnt mit fließenden Achteln. Man kann den typischen Sarabande-Rhythmus dennoch versteckt erkennen.

Das rhythmische Metrum, was sich aus einem kurzen ersten Schlag und längeren zweiten ergibt, ist ein Jambus. Es gibt im Groben zwei Ausführungsmöglichkeiten. Die Erste wäre es, den Schlag eins wenig zu betonen und den Zweiten durch einen Akzent hervorzuheben. Die zweite Möglichkeit wäre es, sich auf den ersten Schlag den Hauptakzent zu denken und dann die Zwei eher leicht zu nehmen. Dies ist auch Deckungsgleich mit den Tanzschritten einer Sarabande, die im zweiten Schlag ein heben des Beines vorschreibt und demnach keinen harten Akzent fordert. Man könnte somit den

zweiten Schlag als Negativ-Akzent (ein unbetonter Schlag, welcher dadurch Wichtigkeit erlangt, die Bewegungsrichtung geht hinauf) sehen, was sich aus harmonischen Gründen auch deckt. In dem Fall der Traversflöte bietet sich das auch durch die natürlichen Griffe am Instrument an. Der Ton a' wird mit 1 2 abgedeckt (erstes und zweites Tonloch) gespielt, ist also ein Vollgriff und demnach ein stabiler Klang. Das c'' auf dem zweiten Schlag wird mit 2 3 gegriffen. Dies ergibt auf der Traversflöte einen Gabelgriff, der im Vergleich zum a' eher fragil und zerbrechlich klingt. Das c als Moll-Terz kann im wahrsten Sinne des Wortes *molle*, also weich, gespielt werden.

Der typische Sarabande-Rhythmus ist in dieser Abbildung in roten Noten dargestellt.

Ab Takt 10 beginnt Bach Sechzehnteln einzuführen, welche für mehr Bewegung und Leichtigkeit sorgen. Man könnte sie als Verzierungen der Hauptnoten sehen und demnach ein vorweggenommenes Double interpretieren.

Takte 40 und 42 sind Transpositionen von Takt 10. Sie haben die gleiche Funktion wie Takt 10 jedoch einen rhythmischen Unterschied: Takt 40 und 42 haben einen Daktylus auf dem zweiten Schlag, Takt 10 hat eine Anapäst auf Schlag drei.

Dies könnte nun ein Fehler des Kopisten gewesen sein, der die Gruppierung in Takt 10 falsch gesetzt hat. Andererseits kann es auch ein gewollter Effekt von Bach gewesen sein, welcher ein kurzes Innehalten vor dem Schlag 1 im nächsten Takt bewirkt.

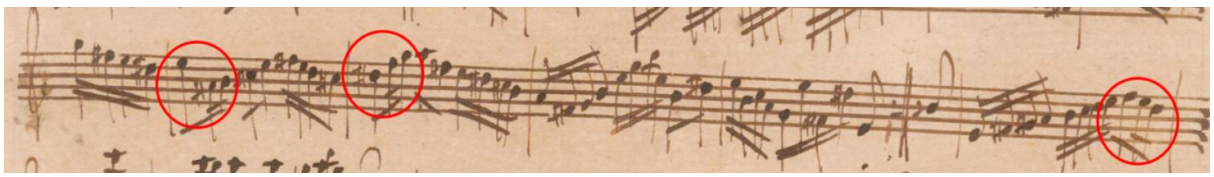
Ab Takt 27 könnte man durch Artikulationen den Grundrhythmus der Sarabande wieder hervorheben. Ab Takt 31 wäre es eine Möglichkeit die Melodie hervorzuheben, indem man Schlag 1 im portato spielt. Ab Takt 35 beginnt die Reprise.

5.4 Bourrée Angloise

Den abschließenden vierten Satz des Solos komponierte Bach in Form einer englischen Bourrée. Das Motiv wird durch die rhythmische Form des Anapästus stark geprägt. Dazu schreibt Mattheson:

> „Der Anapästus hat seinen Nahmen von gewissen spöttischen und satyrischen Gedichten, dazu ihn ehmals die griechischen Versmacher fleißig gebraucht haben mögen: er ist sonst ein umgekehrter Dactylus von zwo kurtzen Noten und einer langen; thut aber in lustigen und fremden Melodien bessere Wirckung als der Dactylus.“[32]

Man könnte es als Variante zum in der Corrente verwendeten Daktylus sehen. In der Corrente steht der Daktylus für den ernsthaften Affekt. Hierbei mit dem umgedrehten Versmaß der Anapäst beschreibt Bach das Scherzhafte. Somit entsteht eine gewisse Verbindung zwischen den beiden Tanzsätzen.



Hier oben ein Ausschnitt aus der Corrente mit eingezeichneten Daktylen. Unten im direkten Vergleich die Anapäst-Figuren aus der Bourrée Angloise.

[32] Ramm: S.262

Als normaler Abschlusssatz einer Suite würde man eine Gigue erwarten. Wenn man die zwei Sechzehntel im Hauptmotiv etwas inégale spielen würde, dann könnte der Hauch einer Gigue im letzten Satz vermutet werden. Um dies tun zu können, darf das Grundtempo nicht zu schnell gewählt werden, sodass die dü-rü-du Artikulation nicht gehastet in die Flöte gesprochen werden kann.

Sogar zum scheinbar nur nebensächlichen Adjektiv „angloise“ äußert sich Mattheson in einem eigenen Absatz:

> „Wiederum eine sonderbare, zu vielen andern Stücken nützliche Melodien-Gattung, welche zu gantz fremden Einfällen Anlaß gibt ist die Angloise. […] Was vortreffliches und dabey seltsames haben diese Tantz-Melodien an sich […] *(, dass sie)* voller starcken Bewegungen stecken, und in der Ton-Kunst recht-artige Sonderlinge sind. Die Haupt-Eigenschaft der Angloisen ist, mit einem Worte der Eigensinn; doch mit ungebundener Großmuth und edler Guthertzigkeit begleitet.“[33]

Der letzte Satz ist harmonisch am einfachsten strukturiert. Dennoch bringt er einen kapriziösen Wesenszug mit sich. Die Bourrée besteht unter anderem aus reinen Dur- oder Moll-Akkordbrechungen, welche zweitaktig wiederholt werden, absteigenden Tonleitern, Pendelmotiven. Der unstete Charakter bildet sich aus den unvorhergesehen Sprüngen. Kurze chromatische Bewegungen beschreiben einen phlegmatischen Affekt, der Passus Duriusculus. Im ganzen Satz gibt es nur eine punktierte Achtelnote, welche nach einer dreifach sequenzierten Anapäst-Figur steht. An diesem Punkt scheint die Bourrée zu einem kurzen Stillstand zu kommen, welches wie ein komponiertes letztes Luftholen vor dem Schlussteil wirkt. Gleich einer Conclusio fasst dieser die Motive noch einmal auf, gibt eine letzte Forderung durch Akkordbrechungen mit Tonrepetitionen und antwortet, fast beiläufig, mit einer Zustimmung.

[33] Ramm: S. 339

6 AUFNAHMEN

Bewusst wählte ich drei Aufnahmen verschiedener Meister auf ihrem Instrument. Der wahrscheinlich allgemein bekannteste unter diesen Dreien ist der belgische Travers-flötist Barthold Kujiken. Er veröffentlichte seine CD *Solo pour la flûte traversière* im Jahr 2000. Aus meiner Sicht kann man hier von einer meisterhaften Umsetzung der historischen Quellen sprechen, welche sehr lebendig und frisch wirken. Zusätzlich wählte ich zwei aktuellere Aufnahmen aus dem Jahr 2017 von einem japanischen Blockflötisten, Mutsuyuki Motomura, und einem spanischen Gambisten namens Fahmi Alqhai.

Im Zuge der Aufnahmenanalyse erwähne ich die unentbehrlichen *Solfeggi* von J.J. Quantz, die er seinem Dienstgeber und Schüler, Friedrich dem Großen, widmete. Sie enthalten neben Exerzitien auch handschriftlich vermerkte Artikulationsvorschläge und generelle Anmerkungen Quantz'. Wie populär sie damals bereits vom König selbst aufgenommen wurden, bezeugt der Zeitgenosse Charles Burney in seinem Tagebuch, welches er auf seinen Reisen durch Europa führte.

> „Ich ward nach einem innern Zimmer des Pallastes geführt, worin die Herrn von des Königs Kapelle auf seinen Befehl warteten. Dieses Zimmer war dicht an dem Concertgemache, in welchem ich Se. Majestät ganz deutlich *Solfeggi* spielen und sich so lange mit schweren Passagien üben hören konnte, bis Sie die Musik hereinzutreten befohlen. Hier traf ich Herrn Benda an, der so gut war, mich mit Herrn Quantz bekannt zu machen.“[34]

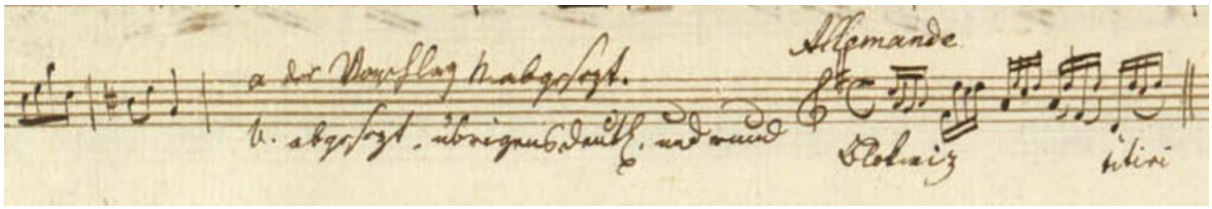
[34] Burney: S. 108

6.1 BARTHOLD KUIJKEN

Der Traversflötist entschied sich in der Allemande für ein Tempo von circa 63 bpm. Sehr variantenreich und nach einer freien, dennoch historischen Manier geht Kuijken mit der Artikulation um. Hier unten zeigt es ein Ausschnitt aus einer Allemande von Quantz' Solfeggi.[35]

Die vorgeschriebene Artikulation ist keine Doppelzunge (de-ge), sondern wechselt zwischen ti-dl-di-dl, ti-ti-ri-dl, ti-ti-ti-tl. Durch jene Artikulationen wird deutlich, wie unterschiedlich die vom Notentext her scheinbar gleichen Sechzehntel zu behandeln sind. Worauf man sich durch diese Quelle der Allemande in den Solfeggi verlassen kann, ist, dass die erste Sechzehntel einer Vierergruppe im Normalfall leicht von den restlichen Drei abzusetzen ist.

Die Wiederholung des B-Teils gestaltet Kujiken mit mehreren Legatobögen. Quantz schlägt auch gebundene Sechzehntel in der Allemande in den Solfeggi vor. Er bindet große Sprünge, welche in der gleichen Harmonie bleiben. Ebenso schlägt er einen Legatobogen über Pendelmotive vor.[36]



Kuijken verwendet zusätzlich wesentliche Manieren, wie gelegentlich den Triller. Er wählt Zweierbindungen in Überleitungspassagen, wie zum Beispiel auf Schlag 4 in

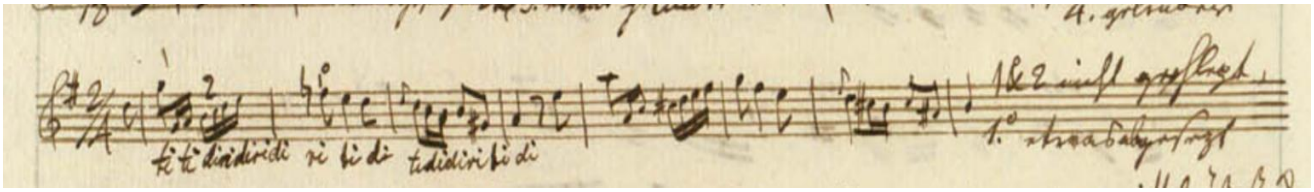
[35] Quantz: Solfeggi, S. 33
[36] Ebd.: S. 35

Takt 6. Im B-Teil markiert der Flötist die Orgelpunkte (Takt 26-27 auf d, Takt 28-30 auf g) deutlich durch starke, kernige Basstöne.

Durch die durchgehende Vierergruppierung der Sechzehntelnoten in Takten 17 und 41 geht der harmonische Sinn an jener Stelle jedoch verloren. Statt der wechselnden Harmonien im Achtelrhythmus wird nur der Viertelrhythmus gezeigt.

Ähnlich wie in der Allemande wählt Kuijken in der Corrente verschiedene Artikulationsarten. Eine Mischung aus Legato und angestoßenen Noten halten den Zuhörer bei Interesse. Die Wiederholungen der Formteile verändert er, indem er wesentliche Manieren und andere Artikulationen anwendet. Für die gestoßenen Noten wendet der Traversflötist hörbar keine Doppelzunge an (de-ge), sondern variiert mit der Einfachzunge, wie von Quantz vorgeschlagen. Hier sieht man, wie Quantz in einem Allegro di molto im Dreivierteltakt ein ausgeschriebenes Inégalité für die Skala verwendet: „ri-ti-ri-ti-ri-di-ri-di- ri“.

Man hört direkt die Artikulationsvorschläge, die J.J. Quantz in den Solfeggi für seinen Schüler Friedrich den Großen eintrug. Kuijken mischt die Zungenstöße von ti-ti-di-ri-di-ri-di. Hier ein weiteres Beispiel einer aufsteigenden Tonleiter im raschen Tempo (2/4 Takt) aus den Solfeggi mit den Artikulationsvorschlägen von J.J. Quantz.



Auch in der Sarabande werden harmonisch zusammengehörende Noten im legato gespielt. Takt 10 gleicht Kuijken rhythmisch an die Takte 40 und 42 an. Die Wiederholungen nutzt er, um im Vergleich zu den anderen zwei Interpreten sehr viel zu verzieren. Kuijken wendet die Form des Doubles an. Dies war im Barock eine gängige Methode, die Sarabande zu wiederholen. J.S. Bach komponierte selbst Doubles zu verschiedenen Satzstilen. Beispiele dafür wären die Violinpartita Nr. 1 in h-moll BWV 1002, wo auf alle Sätze (auch die Sarabande) ein Double als Variation folgt. Ebenso beschließt in der Orchestersuite Nr. 2 in h-moll BWV 1067 ein Double die Polonaise. Kuijken erweitert den Tonumfang nach oben und unten, fügt schnellere Notenwerte und Triller

hinzu. Auch füllt er Arpeggien mit Vorhalten und harmonieeigenen Tönen auf. Durch die unterschiedliche Formung der Achtelnoten entsteht eine Mikrodymanik. Diese gibt den Phrasen bei jeder Wiederholung etwas Neues.

Die Bourrée wird mit einem sehr spritzigen und heiteren Charakter gespielt. Die leichten Triller unterstützen den Vivace-Affekt des Stücks. Auch die abfallenden Tonleitern variiert der Flötist durch unterschiedliche Artikulationen (ganz gebundene Tonleiter oder Zweierbindungen).

6.2 Mutsuyuki Motomura

Der japanische Blockflötist wählt in der Allemande ein ungefähres Tempo von 67 bpm und bleibt zumeist sehr strikt im Tempo. Das etwas schneller gewählte Tempo könnte durch die kleinere und demnach schneller reagierende Flöte aus natürlichen Gegebenheiten entstehen. Trotz des stetigen Tempos gibt es Schwerpunkte und Hebungen, welche die Allemande sehr plastisch variantenreich gestaltet. Er wählt jedoch, keine Bindungen zu verwenden. Der harmonische Rhythmus kommt durch das Zusammenfassen von größeren Bögen schlüssig durch und lässt den natürlichen Fluss der Allemande zu. Die Atemzeichen sind sehr dezent gesetzt, zumeist nach der ersten Sechzehntel im Takt. In der Wiederholung des A-Teils bringt er keine Verzierungen oder wesentlichen Manieren.

In den Wiederholungen der Corrente atmet er an exakt denselben Stellen. Dies könnte den Effekt beim Zuhörer haben, dass es sehr einstudiert und wenig frei klingt. Die Bögen, welche im Manuskript im ersten Takt, Takt 16 und 23 stehen, wurden als Bindebögen umgesetzt. Der Interpret erlaubte sich keine weiteren artikulatorischen Freiheiten, sprich mehrere Bögen einzubauen. Die Staccato-Punkte, welche Bach über die zweite und dritte Viertel des Takt 2 schreibt, wurden als Akzente interpretiert. Sie erhielten ein besonderes Gewicht. Zumindest sind die Vierteln nicht kürzer gespielt worden. Durch die gleichbleibende Artikulation wirkt die Corrente glatt und etwas mechanisch. Man kann die von Quantz vorgeschlagenen Artikulationssilben nicht wahrnehmen. Wahrscheinlich wandte er durchgehend eine Doppelzunge an „de-ge“.

Im Mittelteil der Sarabande ab Takt 26 geht die Linie durch die Setzung der Atemzeichen etwas verloren. Auch werden die vier Achtelnoten in absteigender Bewegung

sehr é*gale,* also vier gleiche Achteln, gespielt. Außer Betracht wird dabei genommen, dass jeweils die Note am Schlag den Vorhalt bildet.

Die Bourrée Angloise kann nach der sehr getragenen Sarabande einen durchaus witzigen, unvorhersehbaren Charakter haben. Die Komposition lädt dazu ein, die Überraschungen hervorzuheben und das Publikum auf diese Weise beim Zuhören zu behalten. Der Blockflötist wählt eine sehr glatte Interpretation, ohne die rhetorischen Mittel besonders hervorzuheben.

Alle Sätze werden sehr korrekt gespielt, quasi dem Notenmaterial getreu. Dennoch fehlt die Eigeninterpretation und Zugabe von Ideen. Auch könnte man die rhetorische Mittel noch mehr in seine eigene Klangrede einbauen. Die Struktur wird dennoch klar gezeigt. Auch die Phrasierungen werden gut umgesetzt. Dennoch fehlen vor allem die variable Artikulation, größere Gesten und mehr Wandelbarkeit im Klang.

6.3 Fahmi Alqhai

Der Gambist wählt das ungefähre Tempo von 55 bpm in der Allemande, wobei durch die starke Agogik das Grundtempo schwankt. Als Verzierungen wendet er kleine Triller und Praller an. Er adaptiert vor allem Kadenzen durch die Verwendung von Doppelgriffen auf sein Instrument. Die Artikulationen variieren sehr stark und wirken teilweise unüberlegt. Beispielsweise verwendet er in Takt 5 zu Beginn des Arpeggios ein Portato und geht weiter in ein Legato (bei Terzen) über. Dies hat zur Folge, dass der hohe Teil des Arpeggios noch mehr hervorsticht und betont wird und die tiefen Basstöne im Schatten stehen. Die Pendeltöne im Hauptmotiv wählt er gebunden zu spielen, ebenso die meisten Vorhalte, welche im Arpeggio zur Auflösung hinziehen. Zwischen A- und B-Teil hält der Gambist inne, bevor das Thema auf der Dominante erklingt. Der musikalische und tänzerische Fluss, das Perpetuum Mobile, kommt dadurch zum Stillstand. Ebenso verändert er den Schlag 1 auf Takt 37 und spielt es eine Oktave tiefer als notiert.

Durch den großen Tonumfang der Gambe verliert dieser dramatische Satz doch etwas an Charakter. Die großen Sprünge und Registerwechsel kommen bei der Gambe in diesem Fall nicht so virtuos durch. Das klangliche Ergebnis ist dadurch getrübt. Die Phrasierung auf harmonischer Basis ist nicht deutlich genug hervorgehoben, um einen guten Spannungsaufbau herzustellen. Der Klimax und die Dramaturgie gehen dadurch verloren. Die Allemande wirkt sehr improvisatorisch und frei. Dies kann auch ein guter Anreiz sein sich vom manieristischen Konstruktivismus der Allemande loszulösen.

Den zweiten Satz spielt der Gambist in einem einheitlicheren Tempo, als die anderen Sätze. Er verändert den Notentext allerdings schon mit der ersten Note, indem er den Auftakt als Viertelnote spielt (geschrieben steht eine Achtelnote Auftakt). Dies hat zur Folge, dass der Impulsauftakt der Achtelnote fehlt und den knackigen Charakter doch schon zu Beginn etwas eintrübt. Es wird eine große Pause vor der Wiederholung des A-Teils eingebaut, was den tänzerischen Fluss erneut zum Stocken bringt. Durch das Artikulieren jeder Note erhält die Corrente einen harten Charakter, der fließende Aspekt geht verloren. Das hohe Tempo gewährt es dem Gambisten nicht, eine längere Artikulation auf der Hauptnote der Figur zu wählen. Er fügt Doppelgriffe hinzu, welche dynamisch die Stelle sehr hervorstechen lassen. Durch das Überspringen der Saiten beim Spielen der Arpeggi klingen die anderen immer mit. Dies könnte für Melodieinstrumente eine Inspirationsquelle für die Klanglichkeit an jener Stelle geben. Die Bogenartikulation, welche Alqhai hier wählt, erinnert – auf ein Flöteninstrument übertragen – sehr an eine „moderne“ Dopplezunge „de-ge“.

Die Sarabande wird in einem sehr uneinheitlichen Tempo vorgeführt. Es wäre praktisch unmöglich demnach eine Phrase zu tanzen. Dadurch entstehen viele Akzente pro Phraseneinheit. Durch die großen Rubati wirkt das Stück wie ein Rezitativ, sehr vokal und erzählerisch. Die oben beschriebene Form des Negativ-Akzents kommt nicht durch. Sie wird eher mit einem starken ersten und zweiten Schlag ersetzt. Gelegentlich fügt der Gambist Triller und Nachschläge hinzu. Die Geschwindigkeit der Triller ist für das Grundtempo des Satzes sehr hoch und vor allem auf den Viertelnoten immer gleich.

Quantz schreibt zum Ausführend er Triller im Versuch einer Anweisung:

> „Nicht alle Triller dürfen in einerley Geschwindigkeit geschlagen werden: sondern man muß sich hierinne so wohl nach dem Orte wo man spielet, als nach der Sache selbst, die man auszuführen hat, richten. Man muß ferner zu unterscheiden wissen, was für Stücke man spielet; damit man nicht, wie viele thun, eine Sache mit der andern vermenge. In traurigen Stücken muß der Triller langsamer; in lustigen aber geschwinder geschlagen werden“[37]

[37]Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen/IX. Hauptstück/ §1

Das Hauptthema der Bourrée Angloise wird von den Anapäst-Figuren stark geprägt. Diese spielt der Gambist zuerst mit Bogenartikulation. Takt 11-12 bindet er die Motive, was dazu führt, dass die zweite Sechzehntel der Anapäst-Figur weniger stark hörbar ist. Dadurch entsteht ein gewisses Flüchtigkeitsgefühl in jener Motivik.

Beim Übergang zur Wiederholung des B-Teils macht er aus dem letzten Takt einen 5/8 Takt, fügt also einen Achtelnotenwert hinzu. In einigen Passagen, die an Intensität gewinnen sollen, wählt er Doppelgriffe zu spielen.

7 Fazit

Gleich zu Beginn tut sich die Frage auf, aus welchem Grund man das *Solo pour la flûte traversière* denn auf einem anderen Instrument spielen soll. Natürlich hat jeder Musiker großes Interesse daran, die Musik von J.S. Bach zu spielen und seine eigene Sprache darin zu finden. Da das Werk explizit für die Traversflöte bestimmt wurde, sollte man meiner Meinung nach versuchen, mit dem eigenen Instrument so nah wie möglich an das Klangideal der Traversflöte heranzukommen. Demnach tauchen verschiedene Probleme mit verschiedenen Instrumenten auf. Zuerst möchte ich die Blockflöte besprechen. Wie in dieser Arbeit oben diskutiert, geriet die Blockflöte in den 1710er und 1720er Jahren in Deutschland außer Mode. Das Klangideal der brillanten Traversflöte war eine Novität und somit verbreitete sie sich mit all ihren neuen Vorzügen im deutschen Sprachraum sehr rasch. Dadurch muss man sich als Spieler eines anderen Instrumentes im Klaren über die Eigenheiten der Traversflöte sein: Artikulationsarten, Registerwechsel, Ambitus, Schnelligkeit des Instruments, Klangerzeugung, Tonformung. Nur durch eine genaue Beobachtung dieser Charakteristiken ist es möglich, die allzu typischen Merkmale des eigenen Instruments zu kaschieren. Dazu gehören meiner Meinung nach auf der Blockflöte die noch direktere Ansprache und Artikulation, Klangformung: Intonation (Kompensation der abfallenden Tonhöhen bei Schlussnoten), zu hoch gewählte Tempos (besonders, wenn eine kleinere Flöte verwendet wird, beispielsweise eine Altblockflöte) und die steigende Intonation bei zum Beispiel hervorgehobenen Basstönen in der Allemande. Um sich dem dunklen und weichen Klangideal der Traversflöte mit einer Blockflöte zu nähern, würde sich am ehesten eine Voiceflute (in d‘) anbieten. Auf der Gambe kann die stark vokal geprägte Beschaffenheit des Instruments eine Hürde in der Interpretation darstellen. Dies könnte zu großen Tempowechseln innerhalb des Tanzsatzes und wenigen

instrumental gedachten Artikulationsdetails führen. Durch die Möglichkeiten des Akkordspielens auf der Gambe nützt der Virtuose dies auf seinem Instrument aus. Man muss sich der sehr starken Abwandlung des Werkes, einer Umkomposition, bewusst sein.

Barthold Kuijken zeigt auf der CD Einspielung meisterhaft, wie das Anwenden historischer Quellen ein großes klangliches Farbenreichtum schaffen kann. Die Differenziertheit in Artikulation stellt eine Art Mikrodynamik für jedes Motiv her, welche durch Lautstärken-Dynamik oder Rubato-Technik nicht erreicht werden kann.

Bei der Allemande kann man sich durch die fast ununterbrochenen Sechzehntelpassagen ein Perpetuum Mobile vorstellen. Dennoch sollte der Solist sich selbst mit den Basstönen begleiten und diese auch klanglich hervorheben. Dadurch entsteht auf einem Melodieinstrument eine vorgetäuschte Zweistimmigkeit. Die variantenreiche Artikulation wird von Quantz an verschiedensten Stellen erklärt. Jeder Musiker sollte die *Solfeggi* von J.J. Quantz gemeinsam mit dem *Solo pour la flûte traversière* gut studiert haben, um der Artikulationsvielfalt aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der eigenen Interpretation gerecht zu werden.

Speziell in der Allemande fielen mir durch die Analyse die Takte 17 und 41 auf. In jenen wechselt die Harmonie in Achtelbewegung. Dies wird auf keinen der oben diskutierten Einspielungen hörbar gemacht.

Die Corrente hat immer die Tendenz nach vorne zu fallen, im wahrsten Sinne des Wortes zu „rennen“. Demnach ist es wichtig sich der versteckten Hemiolen bewusst zu sein und diese auch im Metrum genau zu spielen.

In der Sarabande sollte unbedingt auch der typische Rhythmus ihres Tanztypus mitgedacht werden. Das ausschweifende Verzieren (zum Beispiel ein Double) der wiederholten Formteile ist eine Möglichkeit, wobei sie bereits in der Barockzeit nicht jeden Geschmack traf. Johann Mattheson schrieb im Vollkommenen Capellmeister, dass *„[...]man sich bey dieser Melodien-Gattung … macht wol gar Verdoppelungen oder gebrochene Arbeit daraus, welche insgemein Variationes, von den Frantzosen aber Doubles genannt werden. […] Ein ieder bleibe bey seinem Geschmack; meiner wäre es nicht.“*. Mein Argument in dieser Sarabande kein Double zu schreiben, wäre, dass durch die Diminution der Notenwerte wieder Sechzehntel entstehen. Diese wären vom rhythmischen Gefühl zu nahe an der Allemande oder gar Corrente gelegen.

Die Bourrée angloise kann als abschließender Satz und kontrastierend zur getragenen Sarabande frisch und gediegen gespielt werden. Aufgrund der unvorhersehbaren Sprünge und raschen Affektwechsel kann man noch einmal durch rhetorische Mittel aus dem Vollen schöpfen.

8 SCHLUSSWORT

Mittels der genauen Analyse konnte ich mir einen besseren Überblick über das Werk verschaffen. Es stellte sich für mich heraus, dass es eines der ersten Werke Bachs für die Traversflöte sein muss. Ab 1710 kam die Traversflöte mit ihren neuen Vorzügen nach Deutschland und begeisterte dort Komponisten. Das *Solo pour la flute traversière* ist sehr wahrscheinlich zwischen 1717 und 1724 entstanden. Durch den Schwierigkeitsgrad der Komposition musste Bach das Werk für einen Virtuosen auf der Traversflöte komponiert haben. Vielleicht war es ja sogar Pierre-Gabriel Buffardin? Durch die vielen Solowerke ab 1700 kann man auch davon ausgehen, dass es ein Werk ohne Bassbegleitung ist.

Viele Instrumentalisten möchten sich dieses Werkes annehmen. Als Bläser kann man sich in jedem Fall auf die Artikulationsvorschläge von J.J. Quantz stützen. Diese zeigen große Varietät in den kleinsten Notenwerten. Durch das genaue und vor allem wiederholte Anhören der Aufnahmen wurde deutlich, welche Aufnahme die Gehaltvollste ist. Durch das Anwenden der Artikulationen von Quantz ist die Aufnahme von Kujiken sehr inspirierend. Im Gegensatz zu den anderen Aufnahmen wirkt sie fast wie eine Übersetzung der Sprache aus der Barockzeit.

Durch das Recherchieren, Analysieren und Anhören mehrerer Aufnahmen für diese Bachelorarbeit konnte ich definitiv viel für meine eigene Interpretation gewinnen.

9 DANKSAGUNG

Hiermit möchte ich mich insbesondere bei meiner Professorin und Betreuerin Dorothee Oberlinger bedanken, die mich unterstützte und ohne ihre Bemühungen diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre. Der Unterricht ist eine stete Inspiration und verhalf mir auch zum Finden des Themas dieser Bachelorarbeit. Danken möchte ich außerdem Marcello Gatti, der mir mit wertvollen Informationen und Denkanstößen weiterhalf. Ein herzlicher Dank gilt meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglicht und mich in all meinen Entscheidungen unterstützt haben.

10 BIBLIOGRAFIE

Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre,. 2. Auflage, Wien: Doblinger, 2015.

Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise. Bd. 3, Hamburg: 1773.

Dadelsen, Georg von: Bemerkungen zur Handschrift J. S. Bachs, seiner Familie und seines Kreises, Trossingen 1957 (TBSt 1).

Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel: Bärenreiter. 2005.

Personenteil 1. Aa-Bae

Personenteil 3. Bj-Cal

Personenteil 13: Pal-Rib

Sachteil 8: Quer-Swi

Sachteil 9: Sy-Z

Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil 1. Aa-Bae. Kassel: Bärenreiter. 2005.

Hasse, Friedrich Christian August (Hrsg.): Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon): 7. O – Q, Leipzig: Brockhaus. 1819.

Haynes, Bruce: The eloquent oboe. A history of the Hautboy 1640-1760. Oxford: University Press. 2001.

Hotteterre, Jacques-Martin: Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec et du haut-bois, Paris: Christophe Ballard, 1707.

Marpurg, Friedrich Wilhem: Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd.1. Potsdam, Berlin: Johann Jacob Schützens, 1754,

Ramm, Friederike (Hrsg.): Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister. Stuienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, Kassel: Bärenreiter, 1999.

Scheck, Gustav: Die Flöte und ihre Musik, Wiesbaden: Georg Gehringer,1975.

Marshall, Robert L.: The music of Johann Sebastian bach: The sources, the style, the significance. New York: Schirmer Books, 1989.

Neumann, Werner (Hrsg.): Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. 1972.

Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue deutsche Biographie, Bd.: 1, Aachen - Behaim, Duncker & Humblot: Berlin, 1953.

Talle, Andrew: Nürnberg, Darmstadt, Köthen: Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Bach Jahrbuch 2003. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.

Marpurg, Friedrich-Wilhelm: Historisch-critische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin: Joh. Jacob Schützens sel. Wittwe, 1754-55.

Artikel:

Castellani, Marcello: J. S. Bachs „Solo pour la flute traversiere“: Köthen oder Leipzig?, in: Tibia 1989/4, S. 567-573.

Kobayashi, Yoshitake: Noch einmal zu J.S. Bachs "Solo pour la flute traversière" BWV 1013, in: Tibia 1/1991, S. 379-382, Jg. 16, Bd. 8.

Kneihs, Hans Maria: … und es ist doch ein "fis", in: Tibia 2/2018, S. 123-128, Jg. 43, Bd. 22.

Manuskripte:

Bach, Johann Sebastian:

BWV 101: Nimm von uns Herr, du treuer Gott

BWV 114: Ach, lieben Christen, seid getrost

BWV 1013: Solo pour la flûte traversière par J. S. Bach

BWV 1034: Sonate in e-moll für Traversflöte und Basso Continuo

Internetlinks (in Verwendungsreihenfolge der Arbeit):

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP32138-PMLP54405-Te-leman_12_Fantasias_for_Traversiere.pdf (letzter Aufruf: 25.11.2018)

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP325075-PMLP65991-tele-mann_12_fantasias_violino.pdf (letzter Aufruf: 25.11.2018)

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP420308-PMLP677280-tele-mann_fantasias_para_gamba.pdf (letzter Aufruf: 25.11.2018)

https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/3956 (letzter Aufruf: 25.09.2018)

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001819 (letzter Aufruf: 25.09.2018)

http://www.bach-cantatas.com/Topics/Flute-3.htm (letzter Aufruf: 25.09.2018)

11 EINVERSTÄNDNISERKLÄRUNG

UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG

EINVERSTÄNDNISERKLÄRUNG

Familienname: Mitterer Vorname: Manuela

Matrikelnummer: 01272009 Studium: Bachelor Blockflöte

Titel der Bachelorarbeit/Masterarbeit/Diplomarbeit/Dissertation:

Solo pour la flûte traversière par J.S. Bach (BWV 1013)
Analyse und Vergleich ausgewählter Aufnahmen

Meine Arbeit ist abgeschlossen und ich bin mit der offiziellen Einreichung einverstanden.

Ich versichere, dass meine Abschlussarbeit ausschließlich das Produkt eigener geistiger Arbeit darstellt und erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Abschlussarbeit selbständig und nur unter Verwendung des im Literaturverzeichnis angegebenen Schrifttums verfasst habe. Jedwede fremde Hilfe (Lektorat, Übersetzung) ist angeführt. Übernommene wörtliche und sinngemäße Zitate sind ordnungsgemäß gekennzeichnet. Die Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden.

Ich nehme zur Kenntnis, dass die vorgelegte Arbeit mit geeigneten und dem derzeitigen Stand der Technik entsprechenden Mitteln (Plagiat-Erkennungssoftware) elektronisch überprüft wird und zu diesem Zweck auf dem Server des Softwareanbieters gespeichert und zum Vergleich mit anderen Arbeiten herangezogen wird. Die Plagiatsüberprüfung dient der Wahrung der Richtlinien guter wissenschaftlicher Praxis, wobei durch einen Abgleich mit anderen wissenschaftlichen Abschlussarbeiten auch Verletzungen meines persönlichen Urheberrechts vermieden werden.

Wien, 29.11.2018
Ort/Datum

Unterschrift der Verfasserin/des Verfassers