

## **Johann Sebastian Bachs „Solo pour la flûte traversière“ und Carl Philipp Emanuel Bachs Solosonate: Zwei Meilensteine der Flötenliteratur**

Copyright © 2008 Markus Brönnimann

(Booklettext für Felix Rengglis Einspielung von Werken Bachs und Holligers beim Label Genuin)

Johann Sebastian Bachs *Solo pour la flûte traversière* und Carl Philipp Emanuel Bachs Solosonate bilden nicht nur zwei frühe Höhepunkte der Literatur für Flöte allein, sie weisen auch einige Gemeinsamkeiten auf: Beide stehen in der Tonart a-moll und sind die einzigen unbegleiteten Flötenwerke beider Komponisten. Daneben gibt es auch unüberhörbare Unterschiede: Man wird in der Sonate des zweitältesten Bachsohns gewahr, dass die Generation nach Bach ein neues musikalisches Weltbild besitzt. Die Einheit des Affekts, wie sie für Vater Bach selbstverständlich war, weicht einem höchst persönlichen Ausdruck, der auch vor jähen Stimmungswechseln und befremdlichen Harmoniefolgen nicht zurückschreckt.

Johann Sebastian Bachs *Solo pour la flûte traversière* ist meist unter dem Titel *Partita* bekannt, obwohl dieser Titel nachweislich eine Erfindung des 20. Jahrhunderts ist, vermutlich um eine Analogie zu den Partiten für Geige solo herzustellen. Leider ist Bachs Autograph nicht erhalten geblieben. Auf der einzigen überlieferten Abschrift des Werks steht der Titel auf französisch, eine grosse Seltenheit im Werk Bachs, die zu zahlreichen Spekulationen Anlass gegeben hat.

Allzu gerne wüsste man natürlich, für welchen Flötisten Bach dieses höchst anspruchsvolle Stück komponiert hat. Der französische Titel hat zur Vermutung geführt, das Werk sei für den Flötisten Pierre-Gabriel Buffardin (ca. 1690-1768) geschrieben worden, der als gebürtiger Franzose von 1715-1749 in der Dresdner Hofkapelle angestellt war und in dieser Zeit auch Johann Joachim Quantz Unterricht erteilte. Wie Buffardins eigenes, hörenswertes Flötenkonzert in e-moll beweist, war er ein äusserst virtuoser Flötist, der Bach zu seinem Solostück angeregt haben könnte. Letztlich bewegen wir uns hier aber auf dem unsicheren Terrain der Vermutungen und Spekulationen, belegt ist lediglich, dass Bach und Buffardin sich persönlich gekannt haben.

Die Frage nach der Datierung von Bachs Solo lässt sich ebenfalls nicht schlüssig beantworten. Einiges spricht dafür, dass das Solo eine seiner ersten Kompositionen für Traversflöte war. Verschiedene Interpreten beurteilen das Solo als unidiomatisch für die Flöte, was sie sich aus Bachs Unerfahrenheit mit dem Instrument Flöte erklären. Angesichts der überragenden Qualität dieser Komposition ist es allerdings vermessen, Bach mangelndes Verständnis der Eigenart einer Traversflöte vorzuwerfen. Vielleicht wollte er mit seinem Stück zeigen, welche ungeahnten Möglichkeiten in diesem bisher kaum bekannten Instrument stecken?

Frühere Musikforscher gingen sogar soweit, in Bachs Solo eine Bearbeitung eines Werkes für ein Streichinstrument oder ein Tasteninstrument zu sehen. Zu dieser Schlussfolgerung kamen sie aufgrund des ersten Satzes, der dem Flötisten wenig natürliche Möglichkeiten bietet, Luft zu holen. Zudem endet der Satz mit einem hohen A, einer Note, die Bach in keinem anderen Werk für Flöte verwendet hat. Im zweiten Satz erregten einige Arpeggiofiguren den Verdacht der Forscher, diese Figuren mit ihren grossen Intervallen könnten ursprünglich für ein Streichinstrument gedacht sein. Heute ist diese Meinung überholt. Dass Bach wenig Rücksicht auf den Atem der Flötisten genommen hat, wird auch in anderen Werken, so zum Beispiel in den Flötenpartien der h-moll-Messe, deutlich. In der Praxis stören die Atmungen kaum, wenn ein Flötist sie mit einer überzeugenden und intelligenten Phrasierung verbindet. Das hohe A in der Allemande ist zwar recht aussergewöhnlich, dieser Ton lässt sich aber auf den Flöten dieser Zeit durchaus spielen. Auch die arpeggierten Akkorde befremden uns nicht mehr. Weshalb sollte ein musikalischer Visionär wie Bach nicht verstanden haben, dass solche Figuren auch auf der Flöte gut wirken und dem Melodieinstrument Flöte ermöglichen, scheinbar raumfüllende Harmonien zu spielen?

Der erste Satz Allemande besteht fast ausschliesslich aus Sechzehnteln. Trotzdem herrscht zu keiner Zeit rhythmische Eintönigkeit, da der harmonische Rhythmus sehr abwechslungsreich ist. In diesem Satz sind Melodik und Harmonik auf solch perfekte Weise miteinander verknüpft, dass man als Hörer nicht recht weiss, ob man dem Anfangsmotiv und seinen Metamorphosen zuhören soll, oder ob man die reichen Harmonien geniessen soll, die ein einstimmiges Instrument suggerieren kann. Auf jeden Fall fehlt keine Bassstimme, Bach lässt sowohl den Bass als auch die Oberstimme von der Flöte spielen. Basstöne erscheinen auf schweren Taktzeiten und klingen so im Gedächtnis des Hörers nach, während die Flöte eine Melodielinie spielt, die gleichzeitig die Harmonien verdeutlicht. Auf diese Weise ist es

möglich, auf einem Melodieinstrument imaginäre Zwei- und Dreistimmigkeit wiederzugeben.

Die Satzfolge Allemande, Corrente, Sarabande und Bourrée anglaise entspricht den üblichen Sätzen einer barocken Partita mit einer Ausnahme: Als Abschluss findet sich hier anstelle der erwarteten Gigue ein charaktvoller Tanz im 2/4-Takt, der den überzeugenden Schlusspunkt hinter dieses Meisterwerk setzt.

Hört man den Anfang von Carl Philipp Emanuel Bachs Solosonate, ohne zu wissen, aus welcher Feder diese Musik stammt, so könnte man leicht in die Irre geführt werden. Ist dies Musik des 20. Jahrhunderts?

Der erste Satz ist besonders bemerkenswert. Er erinnert in seinen rhetorischen Figuren, seinem grüblerischen, nach innen gekehrten Charakter und seinen jähen Stimmungsumschwüngen an C.P.E. Bachs freie Fantasien für ein Tasteninstrument. Die Schreibweise des Vaters für eine einzelne Flöte wird hier auf die Spitze getrieben: Imaginäre Zwei- und Dreistimmigkeit findet sich auf Schritt und Tritt. Hinzu kommen dynamische Angaben zwischen Pianissimo und Fortissimo, die für ihre Zeit sehr ungewöhnlich sind. Die Register der Flöte werden eingesetzt, um die Klangfarben zu differenzieren. Grosse Sprünge stehen im Dienste einer höchst persönlichen Empfindsamkeit. Der zweite und der dritte Satz geben der Flöte eher, was von ihr erwartet wird: Geläufigkeit und Beweglichkeit. Aber auch hier können sich Spieler und Hörer nie ausruhen: Glaubt man zu wissen, wie sich eine Figur fortsetzen wird, so erscheint aus heiterem Himmel eine Generalpause oder eine überraschende Harmonie, die unsere Erwartungen durchkreuzt.

Die Satzfolge *langsam-schnell-noch schneller* findet sich bei C.P.E. Bach recht häufig, trotzdem schien sie den ersten modernen Herausgebern anfangs des 20. Jahrhunderts so befremdlich, dass sie die Reihenfolge der Sätze umstellten, um den klassischen Hörgewohnheiten besser zu entsprechen. Erstmals wurde die „Sonata per il Flauto traverso solo senza Basso da C.F. E. Bach“ 1763 in der Berliner Musikzeitschrift „Musikalisches Mancherley“ veröffentlicht, komponiert hat Bach die Sonate allerdings schon 1747, als er noch in Diensten des Preussenkönigs Friedrichs des Grossen stand.

Hat Carl Philipp Emanuel das Solo seines Vaters gekannt? Die Vorstellung ist verlockend, dass seine Sonate eine Antwort auf das Werk seines Vaters sein könnte, er damit seinem als

altmodisch geltenden Vater zeigt, wie man 1747 (also in dem Jahr, in dem Johann Sebastian das Musikalische Opfer für den flötespielenden Friedrich den Grossen komponiert) ein Stück für Flöte solo schreibt, das sich auf der Höhe der Zeit befindet. Die Wahl der gleichen Tonart könnte diese Vermutung bestätigen, ebenso das BACH-Motiv, das in Carl Philipp Emanuels Sonate zweimal auftaucht, das sich aber auch etwas versteckter in der Bourrée anglaise von Vater Bach findet. In der Tonart a-moll sind die Töne B, A, C und H allerdings recht naheliegend: Vielleicht ist das berühmte Motiv nur Zufall und wir befinden uns abermals im Reich der Spekulationen...