

Notizen zu den beiden authentischen Sonaten für Flöte und obligates Cembalo von Joh.Seb.Bach – eine Hommage

EINLEITUNG

„Schaue ich auf Bachs Handschrift, so meine ich einen Himmelskörper in Bewegung zu sehen und Zeuge zu sein, wie sich eine Naturerscheinung entfaltet nach der unabänderlichen Weltordnung, in welcher der Mensch nur ein Bruchteil ist. Kein Wunder, dass wir Bachs Musik als universal empfinden“, schwärmt Yehudi Menuhin in seinem im übrigen sehr lesenswerten Geleitwort der Faksimileausgabe der Werke für Violine solo im Insel-Verlag 1962. Wenn Menuhin vom „kräftigen, unaufhaltsamen Fluss seiner Handschrift“ spricht, „einem Strome gleich, der sich unerbittlich zum Meer hin bewegt und doch, unendlich biegsam und fügsam, jedem Stein sich anschmiegt, jedem Hügel oder Berg und jedem geringsten Hindernis auf seiner Bahn“, beschreibt er den optischen Eindruck dieser kaligraphischen Kunstwerke sehr schön.

QUELLENLAGE

Wir Flötisten haben das Glück, dass zwar nicht die Partita – von ihr gibt es nur die Kopie vermutlich zweier verschiedener Kopisten aus Bachs Werkstatt - , aber die beiden Sonaten für Cembalo obligato e flauto traverso in h-moll (BWV 1030) bzw. für Flauto traverso e Cembalo obligato in A-Dur (BWV 1032) in Bachs eigener Schrift erhalten sind, letztere allerdings nicht vollständig: Die drei Zeilen der A-dur Sonate BWV1032 hat J.S.Bach fortlaufend auf den untersten Notenlinien der Partiturseiten des Konzertes für zwei Cembali und Orchester in c-moll notiert. Katastrophalerweise wurden diese drei untersten Zeilen auf den Blättern 9-14 (Seiten 17-28) weggeschnitten, so dass uns im Ersten Satz ein Teil des Mittelteils und fast der ganze dritte Teil fehlen, erhalten sind uns die ersten 62 Takte und zwei Schlusstakte, Hans-Joachim Schulze schätzt die Anzahl der fehlenden Takte in nachvollziehbarer Weise auf ungefähr 46. In seinem Vorwort zur Faksimileausgabe des Doppelautographs (Konzert für zwei Cembali und Orchester in c-moll und Sonate für Flöte und Cembalo obligato in A-dur) lässt uns Hans-Joachim Schulze an seinen akribischen Untersuchungen des Manuskripts und insbesondere an seinen überraschenden, auf Hans Eppstein (1966) beruhenden Schlussfolgerungen zur Werkgeschichte der A-dur Flötensonate teilhaben.

Er hält die Tonartenfolge A-dur/a-moll/A-dur für eher ungewöhnlich. Tatsächlich findet man kaum eine Bachsonate, in welcher alle Sätze den gleichen Grundton haben. Fast immer steht der vorletzte Satz seiner Sonaten in einer der Grundtonart terzverwandten Tonart. In dieser Hinsicht ist die A-dur Sonate ein Sonderfall in Bachs Werkliste, ein Indiz dafür, dass die Geschichte dieses Werkes nicht geradlinig verlaufen ist. Schulze schließt nicht aus und nennt gar Indizien dafür, dass Bach selber die verhängnisvollen Schnitte vorgenommen haben könnte, dass er nämlich Schwächen des Ersten Satzes auf einem gesonderten Blatt verbessert und dasselbe der Partitur beigefügt hätte, dieses Blatt wäre dann später leider verloren gegangen.

SONATE in A-dur, BWV 1032

Im Vergleich mit anderen Bachsonaten fällt auf, dass der erste Satz mit ähnlichem Gestus beginnt wie die Sonaten in g-moll BWV 1020 und in Es-dur BWV 1031, die eher Bachs Werkstatt als Bachs eigener Hand zugeschrieben werden. Oder folgten eher die beiden genannten Sonaten in ihren ersten Sätzen dem Modell der A-Dur Sonate? Der Mittelteil überrascht dann durch kunstvoll polyphone Behandlung aller drei Stimmen und den kurzzeitigen Wechsel zu einem Taktmaß in drei Schlägen (T.52-54), kompositorische Feinheiten, die wir in den beiden Sonaten in g-moll und Es-dur nicht finden. Gerne wüsste man, wie es in der A-dur Sonate danach weitergegangen ist!

Dass Bach selber die schätzungsweise 46 Takte weggeschnitten habe, vertritt auch Alexandre Magnin (J.S.Bach – ein visionäres Genie), Magnin allerdings auf Grund biographisch-psychologisch-zahlenmystischer Überlegungen. Magnin findet in der Sonate nicht nur das (bis dahin unbekannte) Datum, an welchem die A-dur Sonate vollendet worden sein soll, sondern weist überdies nach, dass Bach in der Sonate ebenso wie in der h-moll Suite sein eigenes Todesdatum verschlüsselt habe! Von besonderer Bedeutung ist laut Magnin die Zahl 14, gematrische Summe von „Bach“ (2+1+3+8) und gleichzeitig Quersumme der Zahl 158 (=gematrische Summe von „Johann Sebastian Bach“). Diese besondere Bedeutung der Zahl 14 ergänze ich mit dem Hinweis, dass 77 (gematrische Summe 5+11+20+17+24 von „Flury“) ebenso wie 59 (gematrische Summe 4+9+5+19+5+17 von „Dieter“) als Quersumme 14 ergeben, ein starker Beweis für Magnins Darlegungen...

Was vom Ersten Satz der A-dur Sonate in Bachs Handschrift vorliegt, deutet auf eine dreiteilige Form hin. Der erste Teil ist $34 \frac{1}{2}$ Takte lang, wobei bereits nach $32 \frac{1}{2}$ Takten ein vorläufiger Schluss vorliegt, der den letzten zwei (nach dem Schnitt) erhaltenen Takten des Satzes entspricht, abgesehen natürlich von der Tonart (Erster Teil endet in E-dur, das Satzende steht in A-dur) und der bei Bach in korrespondierenden Stellen häufigen Vertauschung von Rechter Hand des Klaviers und Flöte. So lässt sich von den zwei erhaltenen Schlusstakten aus - sie befinden sich auf dem Bogen, auf welchem dann der zweite Satz beginnt - eine Konjektur in Analogie zu den vor Takt 32 liegenden Takten für das Ende des ausgeschnittenen Stückes herstellen. Ebenso erlaubt die Entsprechung zwischen den Takten 46 und 62 (hier liegt der Schnitt), Takte 63ff in Analogie zu den Takten 47ff herzustellen, wieder ist zu transponieren und Rechte Hand und Flöte zu vertauschen. Bis hierher kann man sich noch einigermaßen sicher fühlen, allerdings werden die Konjekturen, die von beiden Rändern in den abgeschnittenen Teil hinein konstruiert werden, umso verwegener, je länger sie werden. Annehmen kann man ferner, dass man ca.33 Takte vor Schluss wieder A-Dur erreicht haben sollte im Sinne einer Repriseswirkung, doch hat man hier bereits höchst unsicheres Terrain betreten. Letzten Endes sehe ich nur drei oder gar vier gleichermaßen unbefriedigende Optionen:

- bis zum Abbruch zu spielen, um nach einer Generalpause die letzten zwei Takte nachzuliefern,
- den Satz zu verkürzen, um möglichst wenig konjizierte Takte dazufügen zu müssen, wodurch allerdings die Proportionen des Satzes zerstört werden
- oder schließlich in eigener, höchst anfechtbarer Weise zu versuchen, auf ungefähr 110 Takte zu kommen, was einer Konjektur von ca.46 Takten gleichkommt, was angesichts Bach'scher Größe mehr als verwegen ist. (Dennoch habe ich in der Aufnahme dieser Sonate mit Flöte und Orgel genau das versucht). Hans-Joachim Schulzes Vermutungen zur Werkgeschichte der A-dur Sonate folgend würde die radikale vierte Option lauten
- überhaupt nur das Largo e Dolce in a-moll und die großartige Tripelfuge in A-dur zu spielen.

Im Largo e dolce – der Sechachteltakt ist in zwei zu denken, diese wiegende Bewegung ist largo, nicht die einzelnen Achtel! – bekommen die beiden Achtelnoten wie erstmals die vierte und fünfte Achtel des ersten Taktes in Fl und RH eine motivische Bedeutung, die in T.27-28 kulminiert. Bach setzt fast überall Punkte über dieses Zweiachtelmotiv, so sollten wir von Anfang an der Versuchung widerstehen, die Auflösungen an die Vorhalte anzubinden, wie wir es normalerweise tun würden. Dennoch ist jeweils die Dissonanz stärker als die Konsonanz, fast immer die erste Achtel stärker als die zweite, wichtige Ausnahme ist der Takt 11, das sollte man deutlich anders machen, denn hier ist die erste Achtel konsonant, die zweite Dissonant. Auffallend sind die drei Schlüsse: an die erste starke Kadenz Ende Takt 33 schließt sich eine zweite Ende Takt 35 und schließlich ein offener Halbschluss. Wie schon erwähnt klingt es für Bach ungewöhnlich, in A-dur fortzufahren. Sollte das Cembalo einen Übergang improvisieren?

Mit dem Folgenden möchte ich meine Begeisterung für die Tripelfuge mitteilen: Die 255 Takte sind klar gegliedert in die fünf Abschnitte 1-52//53-118//118-160//160-208//209-255, deren Ende jeweils mit einem in den beiden Oberstimmen eingeführten „Signal“ markiert wird. Abschnitt eins lebt vom Hauptthema und einem erstmals in Takt 23 auftretenden und sofort eingeführten zweiten Gedanken, Abschnitt 2 ist durch das fis-moll Thema (2.Thema) charakterisiert, Abschnitt drei durch das erstmals in Takt 118 präsentierte modulierende dritte Fugenthema, Abschnitt vier verarbeitet alle drei Fugenthemen kontrapunktisch (Tripelfuge) und mit Abschnitt fünf ist die Reprise in A-dur erreicht. Höchst ungewohnt ist das unzweifelhaft überlieferte unisono von Rechter Hand und Flöte 229-236. Auffallend ist die Abweichung in 251,252 von der Parallelstelle 114, 115. Beide Vorzeichen sind unzweifelhaft, man sollte wohl nicht angleichen.

SONATE in h-moll, BWV 1030

Eine wirkliche Reinschrift hat Bach von der h-moll Sonate BWV 1030 angefertigt. Die Zeit hierfür scheint er sich in seinem dichten Terminkalender dann genommen zu haben, wenn ihm ein Werk ein besonderes Anliegen war, prominente Beispiele sind die Hohe Messe in h-moll oder eben die Werke für Violine solo.

Zwei äußerliche Unterschiede fallen auf: die h-moll Sonate ist für Cembalo obligato e Traverso, die A-dur Sonate für Flauto traverso e Cembalo obligato. Und die Rechte Hand ist in der h-moll Sonate durchwegs im G-Schlüssel notiert, in der A-dur Sonate im C-Schlüssel in Sopranlage. Eine musikalische Bedeutung dieser Unterschiede kann ich nicht erkennen.

Die h-moll Sonate hat einen mächtigen ersten Satz, er dauert mit ca. acht Minuten deutlich länger als die meisten Sätze in Bachs Kammermusik. Es folgt ein kurzes, mit Largo e dolce bezeichnetes Siciliano in D-dur, der dritte Satz besteht aus einer Fuge und einer (nicht als solche bezeichneten) Gigue mit starker innerer Verwandtschaft, mehr dazu im Folgenden.

„Aus Liebe will mein Heiland sterben“ gibt uns einen melodischen Schlüssel zu mehreren Themen des ersten Satzes. Ein Quintschritt, oft sogar eine kleine Sexte hinauf und danach schrittweises Absinken:



Verweilen wir einen Moment bei dieser Sopranarie aus der Matthäuspassion. Das schrittweise Absinken ist in der barocken Rhetorik das Sterben, chromatisch als sog. "passus duriusculus" besonders spürbar. Diesem Sterben stemmen sich die Sextsprünge nach oben entgegen, die Liebe des Heilands und des Menschen Sehnsucht nach Erlösung.



Nicht erst seit Tristan (auch hier übrigens kombiniert mit dem chromatisch fallenden Liebestod) ist die Sexte nach oben Liebe und Sehnsucht, erotisch oder als Liebe zu Gott und Sehnsucht nach Erlösung, als kleine Sexte unerfüllte Sehnsucht, als große Sexte Liebesglück (Bildnisarie). Ist die Aufmerksamkeit auf die aufstrebende Sexte und die fallenden Sekunden einmal geweckt, erschließt sich das Flötensolo, das die Sopranarie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ einleitet, als unglaublich dichte Intervallkomposition zur Ausdeutung von Liebe und Sterben. Leider weiß ich nicht mehr, wem ich das Bild verdanke, dass darunter die gnadenlosen Viertelakkorde der Oboen in höchst barocker Weise malen, wie Schlag um Schlag, Nagel um Nagel die Kreuzigung stattfindet.

Die große, dreiteilige Form des Ersten Satzes der h-moll Sonate ist aus diversen erstaunlich kurzen Floskeln gewebt zu einer wie so oft bei Bach unaufhaltsam fließenden Musik; ein einziges Mal in diesen acht Minuten stockt dieser Fluss, am Ende des zweiten Teiles, nachdem der Bass zweieinhalb Takte lang eine wahre via dolorosa über eineinhalb Oktaven abgesunken ist und in der ersten Takthälfte von 79 mit den beiden Oberstimmen erstarrt in einem schrecklich dissonanten Triller der beiden Oberstimmen! Caravaggio selbst hätte das nicht eindrucksvoller malen können. Aber zurück zur Motivik, zu den emporflehenden Sexten und den grabwärts absteigenden Sekunden:

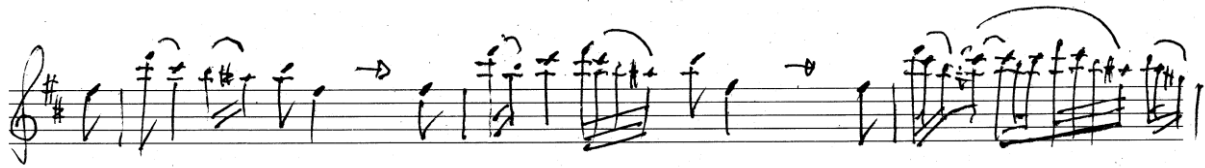


Wie in der Arie beginnt Bach hier mit einem Quintschritt, die Sextspannung ist spürbar zwischen H und G. Quasi unverhüllt tritt sie entgegen in:



Auch das nächste Motiv, das sich in ähnlicher Weise wie die obigen zur Engführung eignet, ist charakterisiert durch die steigende Sexte und die fallenden Sekunden. Da es fast immer in der

kunstvoll ornamentierten Form auftritt, leiten wir es her aus dem zugrundeliegenden Motiv, das sehr an die g-moll Sonate BWV1020 aus Bachs Werkstatt erinnert:



Das D auf die schwere Taktzeit ist der gewichtigste Ton, die Auflösung Cis ist leichter zu spielen, alles andere ist Ornament und darf die Gewichtverteilung zwischen D und Cis nicht verwischen, d.h. muss noch mehr in den Hintergrund treten. Die Tiefenschärfe dieses Themas stellt ähnliche Ansprüche wie der ebenfalls in französischem Stil reich verzierte erste Satz der Sonate für Flöte und Continuo in E-dur, BWV1034. Es ist faszinierend, mit wie viel Fantasie Bachs musikalisches Denken um diese empfehlenden Sexten und klagenden absteigenden Sekunden kreist: „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen“, um ein weiteres Exempel aus der Matthäuspassion, dazu noch in h-moll, zu nennen. Auf diesem Hintergrund kann man Friedrich den Großen nicht genug bewundern, dass er Bach dieses c-moll Thema vorgelegt hat, das die Sextspannung C-As noch steigert zu As-H, um danach chromatisch abzusinken, woraus das „Musikalische Opfer“ entstanden ist – wenn denn das königliche Thema auch wirklich vom König stammt:



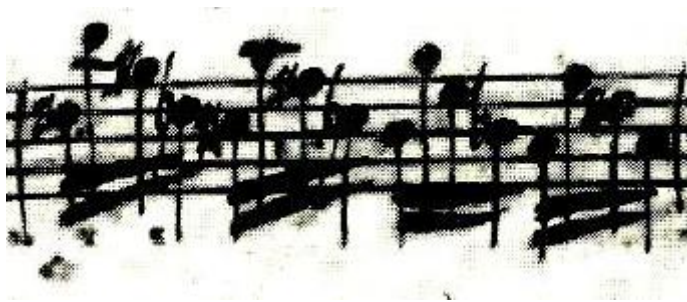
Wie so oft in Bachs Musik wachsen im ersten Satz der h-moll Sonate aus bis ins kleinste ausgearbeiteten Strukturen große, in sich stimmige architektonische Formen. Im Falle dieses in drei große Teile gegliederten Satzes geht klar wahrnehmbar der erste Abschnitt in D-dur zu Ende. Der in fis-moll beginnende zweite Teil schließt ab T.33 an. Die Motive des ersten Teiles werden nun in kunstvoller Polyphonie verdichtet und eng geführt. Von den Proportionen her lässt sich Takt 69 als Scheinreprise erleben, allerdings in e-moll, die eigentliche Reprise folgt in 80 nach der erwähnten Höllenfahrt, die in den vorangehenden Takten stattfindet. Die Reprise geht in Takt 112 zu Ende, mündet allerdings in einen Trugschluss, nach welchem der Bass in diesem siebeneinhalb Takte langen Epilog eine zweite Höllenfahrt unternehmen muss.

In diesem Satz stellt sich dem Interpreten immer wieder die Frage, ob man Parallelstellen angleichen sollte oder unterschiedlich belassen, etwa beim Vergleich der Takte 13, 48, 49, 95, 96 oder auch 15-16, 51-52, 75, 114-115. Für mich steht außer Frage, dass die Bögen, die Bach selber bezeichnet hat, zu respektieren sind. Wo keine stehen, darf man ergänzen und die verschiedenen Möglichkeiten genießen, die sich aus dem Quervergleich ergeben, *variatio delectat*. Ob man den ersten Schlag von Takt 58 in der Flöte rhythmisch an den Takt 119 angleichen soll, um auch in Takt 58 Quintparallelen von der ersten zur zweiten Achtel zu vermeiden, wie das die Bärenreiterausgabe unkommentiert tut, würde ich nach einigem Zögern bejahen. Aus lauter Analogiebestreben die zweitletzte Note der Flötenstimme in Takt 115 wie die alte Petersausgabe von e in eis ändern, um lauter Halbtonschritte zu haben, scheint mir nicht richtig, dass Bach die Subdominantwirkung der zweiten Stufe einer Doppeldominante vorgezogen haben könnte, scheint mir glaubhaft.

Eine weitere textkritische Bemerkung betrifft den zweiten Satz. In den Takten 6 und 13 sind alle Noten G bis auf die letzte mit einem Kreuz als Gis bezeichnet. Nach moderner Vorzeichenkonvention wären auch jeweils die letzte Note G in Takt 6 bzw. 13 als Gis zu spielen.

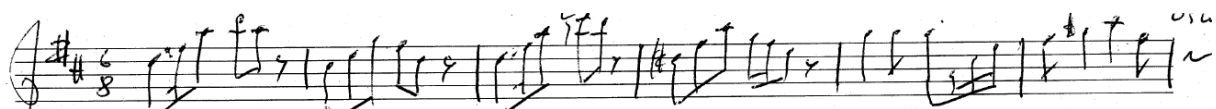


Das ist nicht so gemeint. Die dem Autograph beiliegende Flötenstimme verdeutlicht dies sogar. Bachs Vorzeichenkonvention war eine andere, er hat die Alterierungszeichen innerhalb der Takte immer wieder geschrieben. Dieser Unterschied in der Vorzeichenkonvention zwischen Bach und uns Heutigen macht auch verständlich, dass im Takt 17 der Allemande seiner Flötenpartita



die drittletzte Note auch ohne Auflösungszeichen als F zu lesen ist, nicht als Fis, dadurch ist sie auch konsistent mit der Parallelstelle Takt 41.

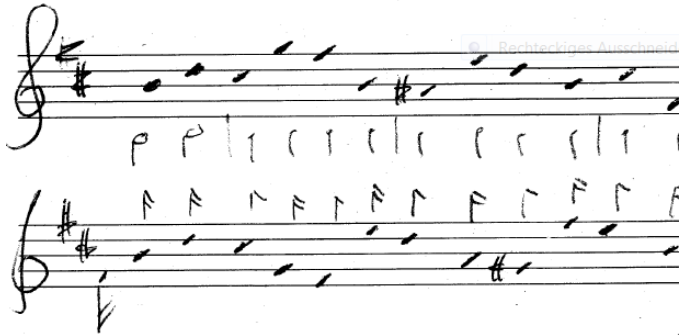
Genau wie das Largo e dolce der A-Dur Sonate ist auch dieses Largo e dolce halbtaktig zu zählen. Die zahlreichen 32tel-Noten müssen die Qualität von Verzierungen haben, nicht von Bedeutungsträgern. Nicht selten musste man in der Barockzeit in den langsamen Sätzen die Finger schneller bewegen als in den schnellen! Das darf dem ruhigen Wiegen des Satzes keinen Abbruch tun. Sonst würde man sie besser weglassen und spielen:



„...Weil er nach seinen Fingern urteilt, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sängler und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehlen und Instrumente eben das machen, was er auf dem Klaviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleinen Auszierungen und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es macht auch den Gesang durchaus unvernünftig“, formuliert Johann Adolf Scheibe 1737 in der Zeitschrift „Critischer Musikus“ in seiner gegen Bach gerichteten Polemik. Wir pflichten der Entgegnung von Johann Abraham Birnbaum bei: „Ich und alle billigen Verehrer des großen Bach wünschen dem Verfasser künftig gesündere Gedanken...“

Der dritte Satz ist ein Presto, was Bach, hochberühmter Virtuose, sicher ernst gemeint hat. Das Allabreve muss auch deswegen schnell genug sein, weil sonst der zweite Teil entweder seinen Gigue-Charakter einbüßt oder seine Temporelation zum ersten Teil. Wie im ersten Satz der h-moll Suite BWV1067 herrscht zwischen den Notenwerten der verschiedenen Satzteile eine Relation 1:4. Der

Halben entspricht die (punktierte) Achtel. Es gibt Autoren, die das in der Nachfolge des Übergangs von weißer zu schwarzer (Mensural)notation sehen, was bei einem historisch so gebildeten Komponisten wie Bach durchaus plausibel scheint. Noch zwingender scheint mir die melodische Entsprechung der beiden Teile, die hier skizziert sei:



Die obere Zeile zeigt die Melodie des Presto, der Rhythmus ist unterhalb der Zeile angedeutet. Die untere Zeile zeigt die Gigue ohne Taktstriche.

Der langen Rede kurzer Sinn: der zweite Teil braucht ein (mit Rücksicht auf die rhythmische Komplexität nicht zu schnelles) Gigu tempo, der erste Teil muss entsprechend (Halbe gleich Gigu tempo) als echtes Presto gespielt werden. Die Fuge des ersten Teils besteht aus einer einleitenden Fugendurchführung, wobei der zweite Einsatz wie ein Comes zum h-moll Dux anhebt, sich jedoch als realer fis-moll Themeneinsatz erweist. Ab dem Basseinsatz Takt 20 folgen zwei identisch gebaute Teile Takte 20-51 und 52-83, so dass die Fuge einen sehr kompakten Eindruck hinterlässt, die darauf folgende (nicht als solche bezeichnete) Gigue besteht aus zwei Teilen gleicher Länge, die jeweils wiederholt werden. Dadurch schafft Bach in dieser dreisätzigen Sonate ein Gegengewicht zu dem gewichtigen ersten Satz.

Was mag der Grund dafür sein, dass Bach für die Flöte die Sonaten mit Obligatem Cembalo beide dreisätzlich angelegt hat, für die Violine (BWV1014-1019) ebenso wie die Trios für zwei Melodieinstrumente und Bass jedoch durchwegs viersätzlich? Suchen wir nach weiteren dreisätzlich angelegten Sonaten, finden wir neben den erwähnten wohl nicht völlig von Bach stammenden Sonaten in g-moll und Es-dur (BWV 1020 und 1031) nur die Gambensonate in g-moll, BWV 1029, fast immer folgt Bach dem Schema Langsam-Schnell-Langsam-Schnell und setzt auch dabei den zweitletzten Satz in eine der Grundtonart terzverwandte Tonart.