

Bemerkungen

T = Takt(e)

Quellen

- E₁** Erstausgabe. Berlin, Georg Ludwig Winter, erschienen 1762/63, in: *Musikalisches Mancherley*, Viertes Vierteljahr, Berlin 1763, S. 179–183. 5 Seiten Notentext. Kopftitel: *Musikalisches Mancherley*. | *Sechs und vierzigstes Stück*. | *SONATA per il Flauto traverso solo senza Basso. da C. F. E. Bach*. Irrtümlicher Kopftitel auf letzter Seite: *Musikalisches Mancherley* | *Sieben und vierzigstes Stück*. Verwendetes Exemplar: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Am. B. 477.
- E₂** Einzelausgabe der Sonate unter Verwendung der Platten von E₁. Berlin, Georg Ludwig Winter, erschienen 1763. 5 Seiten Notentext. Titelblatt: *SONATA | PER | IL FLAUTO TRAVERSO SOLO | SENZA BASSO | DA | C. F. E. BACH*. | *IN BERLINO, 1763*. | *ALLE SPESE DI GIORGIO LUDOVICO WINTER*. Verwendetes Exemplar: Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque, Sammlung Westphal, Signatur littera S. N° 5514.
- AB** Abschrift von unbekannter Hand in einer Sammelhandschrift, nicht datiert. Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Signatur C, I, 14, Box A 8.4024, Gieddes Samling I, 26.

Zur Edition

Hauptquelle der vorliegenden Edition ist E₁. E₂ wurde unkorrigiert von denselben Platten abgezogen. AB ist für die Edition nicht relevant. Sie wurde vermutlich von E₁ oder E₂ kopiert. Dabei vorgenommene kleine Korrekturen las-

sen nicht auf eine von E₁ oder E₂ unabhängige Vorlage schließen, sondern ergeben sich aus dem musikalischen Kontext.

Die Notation von Vorschlägen erfolgt gemäß Quelle und wird nicht an Parallelstellen angeglichen. Die Vorzeichensetzung wird modernisiert; so ergänzen wir stillschweigend Vorzeichen, die in der Quelle bei Tonrepetitionen an Taktübergängen nicht wiederholt werden.

Die folgenden *Einzelbemerkungen* beziehen sich auf E₁.

Einzelbemerkungen

I Poco adagio

1, 3, 70: Bogenbeginn bereits bei 1. Note, vgl. aber T 30, 32, 50, 52, 54, 72, 87 und 89.

80: Durchgehender Balken, wir gleichen an die folgenden Takte an.

III Allegro

5, 106: Bogen 2.–4. Note gemäß Quelle, vgl. aber T 7, 9, 108 und 110.

72, 76: Bogenlänge uneindeutig. In T 72 nur bis kurz nach 1. Note, in T 76 bis kurz vor 3. Note. Wir gleichen an T 133 an. Bogenende bei 2. Note kann jedoch durchaus erwogen werden.

122: Bogen 1.–3. Note, Staccato fehlt. Vgl. aber T 21 und die übrigen Parallelstellen.

Landsberg am Lech, Herbst 2013
Marion Beyer

Comments

M = measure(s)

Sources

- F₁** First edition. Berlin, Georg Ludwig Winter, published 1762/63, in: *Musikalisches Mancherley*, Viertes Vierteljahr, Berlin, 1763, pp. 179–183. 5 pages of printed music. Head title: *Musikalisches Mancherley*. | *Sechs und vierzigstes Stück*. | *SONATA per il Flauto traverso solo senza Basso. da C. F. E. Bach*. Erroneous head title on last page: *Musikalisches Mancherley* | *Sieben und vierzigstes Stück*. Copy consulted: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Am. B. 477.
- F₂** Individual edition of the Sonata made from the plates of F₁. Berlin, Georg Ludwig Winter, published 1763. 5 pages of printed music. Title page: *SONATA | PER | IL FLAUTO TRAVERSO SOLO | SENZA BASSO | DA | C. F. E. BACH*. | *IN BERLINO, 1763*. | *ALLE SPESE DI GIORGIO LUDOVICO WINTER*. Copy consulted: Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque, Westphal Collection, shelfmark littera S. N° 5514.
- C** Copy by an unknown hand in a collective manuscript, undated. Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, shelfmark C, I, 14, Box A 8.4024, Gieddes Samling I, 26.

About this edition

The primary source of the present edition is F₁. F₂ was printed from the same plates without their being corrected. C is irrelevant for this edition. It was presumably copied from F₁ or F₂. Minor corrections carried out there do not allow us to conclude that it was copied

from a source independent of F_1 or F_2 ; they merely result from the musical context.

The notation of grace notes follows the source and has not been adjusted to parallel passages. The setting of accidentals was modernised; we thus supplement without comment those accidentals that are not repeated in the source at measure transitions.

The following *Individual comments* refer to F_1 .

Individual comments

I Poco adagio

1, 3, 70: Slur already begins at 1st note, but cf. M 30, 32, 50, 52, 54, 72, 87 and 89.

80: One unbroken beam; we conform to the following measures.

III Allegro

5, 106: 2nd–4th notes slurred as in source, but cf. M 7, 9, 108 and 110.

72, 76: Length of slur equivocal. In M 72 extends only to just after 1st note; in M 76 just before 3rd note.

We conform to M 133. End of slur at 2nd note can, however, certainly be considered plausible.

122: 1st–3rd notes slurred, staccato missing. But cf. M 21 and the other parallel passages.


Landsberg am Lech, autumn 2013
Marion Beyer

Anmerkungen zur Aufführungspraxis

Die im Flötenrepertoire hochbedeutende Sonate Wq 132 ist, wie es Carl Philipp Emanuel Bach in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (2 Bde., Berlin 1753–62) als beste Lösung fordert, hinsichtlich Verzierungen, Artikulation, Dynamik und Tempo komplett bezeichnet. Dabei geht Bach davon aus, dass die Interpreten Varianten und „veränderte Reprisen“, also verzierte Fassungen der Wiederholungen nach eigenem Stilempfinden spielen. Das Maß dieser Varianten ist Gegenstand des „guten Geschmacks“. Auf jeden Fall müssen „alle Veränderungen [...] dem Affekt des Stückes gemäß seyn“. Die folgenden Ausführungen orientieren sich, wenn nicht anders angegeben, an Bachs *Versuch*, wobei jeweils die Originalbegriffe zitiert werden.

Bach betont, dass Verzierungen auf dem Schlag gespielt werden müssen. Ihr Wert soll auf keinen Fall von der vorhergehenden Note abgezogen werden. Triller beginnen mit der oberen, seltener auch mit der unteren Nebennote. Steht vor der Trillernote zusätzlich eine obere Vorschlagsnote, dann wird der Trillerbeginn mit der oberen Nebennote besonders lang und ausdrucksvoll gespielt. Die meisten Triller sollen mit Nachschlag gespielt werden, falls das Tempo es erlaubt. Den Triller auf einem mittleren Ton einer gebundenen, absteigenden Figur nennt Bach den „halben- oder Pralltriller“. Er wird an seine vorausgehende Note gebunden, nach der Überbindung kurz „geschnellt“ und ohne Nachschlag gespielt (z. B. Satz I: T. 48

Notation , Ausführung

, T. 66; Satz II: T. 38 und 119).

Bach unterscheidet kurze Vorschläge und veränderliche Vorschläge. Kurze Vorschläge werden so kurz wie möglich,

aber auf dem Schlag gespielt. Veränderliche Vorschläge teilen die Hauptnote hälftig. Oft signalisiert der notierte Wert der Vorschlagsnote, ob es sich um einen kurzen oder einen veränderlichen Vorschlag handelt. In der vorliegenden Edition wurde die Notation der Vorschlagsnoten aus der Quelle daher nicht vereinheitlicht. Entscheidend ist jedoch die zugrunde liegende Harmonie. Ist der Hauptton selbst ein Vorhalt oder eine Dissonanz zum – hier imaginären – Bass, dann wird sein Vorschlag kurz gespielt. Die Betonung liegt dann auf dem Hauptton, während sonst generell der Vorschlag *f*, die Auflösung aber *p* klingen soll.

Nicht notierte Verzierungen sind „Bebungen“, sogenannte Flattements (Fingervibrati), die Bach auf „langen und affektvollen Noten“ empfiehlt (denkbar wäre dies z. B. in Satz I, T. 38 f., 42 f.).

Die Artikulation ist sehr genau notiert. Legatobögen haben gleichzeitig dynamische Bedeutung. Der Beginn des Bogens ist in aller Regel der klangvollste Punkt, danach nimmt die Tonstärke ab. Durch die hier teils sehr ungewöhnliche Bogensetzung entstehen sehr phantasievoll Linien und Hervorhebungen, auch gegen den Takt. Um „das Zärtliche des Adagio“ (so Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752) auszudrücken, werden artikulierte Töne im langsamen Satz „getragen“, also singend gespielt. Quantz nennt dafür als Artikulationssilbe „di“. Zum Ausdruck der „Lebhaftigkeit“ werden dagegen im Allegro artikulierte Töne generell „gestossen“, also kurz gespielt. Quantz empfiehlt als Silbe ein kurzes „ti“. Soll ein Ton jedoch in seiner vollen Länge gehalten werden, so schreibt Bach *ten.* (*tenuta*) über die Note, oder bei mehreren Noten *tenute*. Diese Anweisung bedeutet keineswegs, dass solche Noten länger als notiert gehalten werden sollen. Als ausdrucksvolle „Exclamatio“ sollen sie „mit Feuer und ganz gelindem Stosse“ gespielt werden. Ein Strich oder ein Punkt über einer Note bedeutet, dass diese kurz gespielt wird. Der Grad der Kürzung hängt nach Bach vom No-

tenwert, dem Tempo und der Dynamik ab. Der Affekt spielt die entscheidende Rolle. „Passagien“, Sechzehntelfiguren also, werden mit verschiedenen Artikulationssilben gespielt, die den fließenden oder springenden Charakter der Figur und ihre Struktur plastisch gestalten. Quantz beschreibt „ti“, „di“, „ti-ri“ und „did'll“. Sicher sind zur musikalischen Gestaltung auch zusätzliche Bindungen möglich, auf der Traversflöte spielt die Silbenvielfalt aber die entscheidende Rolle.

Die Dynamik ist in der Sonate akribisch notiert. Das *f*-Spiel ist der Normalfall, *p* und *pp* sind die Ausnahmen (die 1. Note von Satz I ist also *f* zu spielen). Ständiges „Licht und Schatten“-Spiel, also kleine dynamische Abstufungen, sind das Charakteristikum der Empfindsamkeit und des Traversospiels.

Wesentlich für die Interpretation ist das Tempo rubato. Bach verlangt, dass Takt und Tempo strikt gehalten werden. Die Solostimme aber darf über dem stabilen Metrum mit „Halten, Schleppen und Fortgehen“ rhythmisch gestaltet werden und mit dieser gebundenen Freiheit den Affekt ausdrücken.

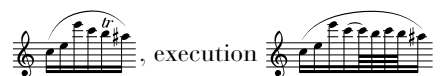
In Satz I sollte bei der Fermate eine kurze Kadenz gespielt werden (siehe Vorschlag auf S. 3). Diese ist „gleichsam eine Komposition aus dem Stegreif“ und frei im Takt. Quantz empfiehlt kurze Kadenzen, die in einem Atemzug ausgeführt werden können. Sie sollen kaum modulieren und den Hauptaffekt noch einmal überraschend verdeutlichen. Auch die Fermate in Satz II kann „willkürlich“ – d. h. frei – innerhalb ihrer Tonart (E-dur) verziert werden, und die folgende Reprise kann durch einen kurzen „Eingang“, eine improvisierte rückführende Figur, erreicht werden (siehe Vorschläge auf S. 4; sie können durchaus kombiniert werden).

Freiburg, Herbst 2013
Karl Kaiser

Notes on performance practice

A highly important work in the flute repertoire, the Sonata Wq 132 also enjoys the particular advantage of having its ornaments, articulation, dynamics and tempo comprehensively marked. All markings reflect Carl Philipp Emanuel Bach's ideas on the best solution for every case, as he wrote in his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (2 vols., Berlin, 1753–62). Bach assumed that performers would vary their interpretation and play “varied reprises”, thus embellished versions of the repeats, at will. The measure of such variants was the object of “good taste”. In any event, “all variations [...] must suit the affect of the piece”. Where not otherwise indicated, the following comments orient themselves on Bach's *Versuch*, whereby the original German terminology is always given.

Bach insists that ornaments are to be played on the beat. Their value must absolutely not be subtracted from the preceding note. Trills begin with the upper, or, more rarely, the lower auxiliary note. If an additional upper grace note is found before the trill note, then the beginning of the trill with the upper auxiliary note is to be played particularly expansively and soulfully. The great majority of trills is to be played with a closing turn if the tempo allows it. Bach calls the trill in a middle note of a descending legato figure the “half or short trill” (“halber- oder Pralltriller”). It is linked to its preceding note, then briefly “snapped” (“geschnellt”) after the tying-over and played without a closing turn (e. g. movement I: m. 48 notation



and m. 66; movement II: mm. 38 and 119).

Bach distinguishes between short and long, or “variable” (“veränderlich”), grace notes. Short ones are played as

quickly as possible, but on the beat. Long appoggiaturas share half of the value of the main note. The notated value of the grace note often signals whether we are dealing with a short or a long grace note. This is why we have not unified the notation of the grace notes from the source in the present edition. What is decisive is the underlying harmony. If the principal note is a suspension or a dissonance involving the – here imaginary – bass, then its grace note is played quickly. The accent then lies on the principal note, for otherwise the grace note would, in general, be played *f*, and its resolution *p*.

Non-notated ornaments are vibratos or shakes (“Bebungen”), “flattements” (finger vibrati), which Bach recommends for “long and affect-laden notes” (plausible, for instance, in movement I, mm. 38 f., 42 f.).

The articulation is notated with great precision. At the same time, legato slurs have a dynamic significance. The beginning of the slur is generally the point of greatest sound intensity, after which the volume decreases. The often unusual slurring found here gives rise to the most imaginative lines and stresses, sometimes also contrary to the metre. In order to express “the delicacy of the Adagio” (thus Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752), articulated notes are played “sostenuto” in the slow movement, thus songfully. Quantz calls the tongue stroke for this “di”. To evoke “liveliness”, in turn, the articulated notes in the Allegro are generally “detached” (“gestossen”), thus played quickly. Quantz recommends a short “ti” here as a tongue stroke. If a note is to be held for its entire length, Bach then writes *ten.* (*tenuta*) above the note or *tenute* at several notes. This instruction does not mean that such notes are to be held longer than notated. As an expressive “exclamatio”, such a note should be played “with fire and an ever so slight detachment”. A dash or a dot above a note means that it is to be shortened. Just how short it should be played depends, according to Bach, on the note values, tempo and dynamics.

The affect plays the decisive role. “Pas-saggien”, i. e. 16th-note figures, are played with varied tongue strokes that palpably shape the flowing or leaping character of the figure and its structure. Quantz prescribes “ti”, “di”, “ti-ri” and “did’ll”. To be sure, additional ties and slurs / forms of articulation can also be used to shape the music, but it is the variety of tongue strokes that plays the decisive role with the flauto traverso.

The dynamics are notated meticulously in the Sonata. *f* is the norm, *p* and *pp* the exception (the 1st note of movement I is thus to be played *f*). A con-

stant play of “light and shadow”, thus slight dynamic shadings, is characteristic of the “empfindsam” style and of traverso playing.

Essential to the interpretation is the tempo rubato. Bach demands that metre and tempo be strictly maintained. The solo part, however, can be given a rhythmic form above the stable metre by “pausing, dragging and continuing”, thus expressing the affect with this kind of free slurring.

In movement I, a short cadenza should be played at the fermata (see suggestion on p. 3). It is metrically free, “as in an extemporised composition”.

Quantz recommends short cadenzas that can be executed in one breath.

They should modulate very little and provide a surprising clarification of the principal affect once again. The fermata in movement II can also be ornamented “at will”, within its key (E major), and the following reprise can be attained through a short lead-in (“Eingang”), an improvised transitional figure (see suggestions on p. 4; they may be combined).

Freiburg, autumn 2013
Karl Kaiser