

## Preface

This volume, which marks the 300th anniversary of the king's birth, contains the first edition of four sonatas for solo flute and basso continuo composed by Frederick II, known as "the Great" (1712–1786), King of Prussia from 1740 to 1786.<sup>1</sup> These sonatas appear in the thematic catalog by Philipp Spitta as nos. 21, 40, 76, and 83.<sup>2</sup>

As a youth, Frederick studied harpsichord with Gottlieb Hayne, organist of the Berlin cathedral and musician to the queen. When Frederick was sixteen, he took up the transverse flute, a French instrument that was becoming increasingly fashionable in Germany. Frederick possessed a high degree of musical imagination and over time developed considerable skill as a composer. He began to compose at the age of twenty and produced his first solo sonatas for flute and basso continuo by 1733. Between this time and the beginning of the Third Silesian War, also known as the Seven Years' War (1756–1763), he produced a total of 121 sonatas. Although he did not resume the composition of flute music after the war, he continued to commission works from his court chamber composer and flute teacher, Johann Joachim Quantz (1697–1773). Frederick performed both his own and Quantz's sonatas as part of his daily chamber concerts, alongside concertos and vocal music. Frederick's correspondence, which often mentions his current compositional activities, indicates that about a third of his flute sonatas were completed in Ruppin and Rheinsberg before 1740, while he was crown prince.<sup>3</sup> In his letters to his sister Wilhelmine (1709–1758), Margravine of Bayreuth, Frederick speaks with enthusiasm, humility, and even humour when writing about his compositions. His compositional activity was at times quite intense, as reflected by letters from the 1730s, which contain the recurring phrase "I am up to my ears in composition." To Wilhelmine, he admits that in his early works he sometimes received help, particularly with the bass lines, which however, together with his modulations, become increasingly more sophisticated over time. Compositional assistance initially came from the court musician Carl Heinrich Graun and later from Johann Joachim Quantz and Johann Friedrich Agricola. Although certain awkward moments, occasional errors and omissions remain in the fair copies of his early sonatas – such as the occasional parallel fifth or inelegant modulation, and the casual omission of accidentals – whatever corrections Frederick's teachers made must have been sporadic and limited in extent.

Because the king created these works for his private use, he could have supplied in performance whatever information he had not bothered to notate, such as the accidentals in the flute parts during modulatory passages. Frederick did, however, occasionally send professionally copied manuscripts of his flute sonatas to Bayreuth for the enjoyment of Wilhelmine's husband, Margrave Friedrich III of Brandenburg-Bayreuth, an avid amateur flutist of modest abilities who had studied with Michel Blavet. These copies do not survive.<sup>4</sup> Shortly after the Seven Years' War, Frederick must have lightly revised his flute sonatas. A complete set of copies made for the New Palace in Potsdam about 1765 contains frequent additions and emendations to the basso continuo figures, as well as other small corrections not found in earlier sets of copies produced for the palace of Sanssouci and the Potsdam city palace.

### The Flute Sonatas

The Staatsbibliothek in Berlin preserves the music collection of Frederick II. During Frederick's lifetime, a manuscript copy of each sonata was made for each of the royal residences, as evidenced by the manuscript thematic catalogue that was kept in the music room of each.<sup>5</sup> Copies made by professional court scribes

survive from the Potsdam Stadtschloss (labeled "pour Potsdam") and the Neues Palais ("pour le nouveau Palais"); those for Sanssouci are not preserved. Among the enormous losses during World War II were most of the king's surviving autograph composing scores and other autographs, four manuscript books of *Solfeggi* for the flute, and the official court copies for 29 of his 121 flute sonatas. Losses were particularly heavy among the king's later sonatas. Manuscript copies preserved elsewhere transmit only a few of these lost works.

Fortunately, in 1889, the Bach biographer Philipp Spitta had published an edition of 25 of Frederick's sonatas. Spitta's edition includes the first published thematic catalogue of the king's sonatas, which lists the works in the order in which they had been entered into the manuscript thematic catalogues prepared in 1765 for each Prussian palace. Because works by both the king and Quantz were entered into the royal catalogs according to their dates of composition, the king's works did not appear in them in unbroken succession. Spitta listed only the king's sonatas, eliminating the gaps that occur between them in the king's own catalog, and renumbered them from 1 to 121.

Almost half of the works that Spitta chose to publish were from among Frederick's latest works. Spitta's edition thus preserves ten sonatas that would otherwise be completely lost (Sp. nos. 107, 109, 112–114, 116–120). Nevertheless, only the thematic incipits remain for sixteen others: Sp. nos. 94–102, 104–105, 108, 110–111, 115, and the final sonata, no. 121.<sup>6</sup>

The movements of Frederick's sonatas follow the slow-quick-quick pattern, with all movements in the same key. This format, which would become standard at Berlin during Frederick's reign, also characterizes the vast majority of the flute sonatas produced by Quantz, C. P. E. Bach, Georg Czarth, Franz Benda, the Graun brothers, and other Berlin court composers. Frederick's opening slow movements are lyrical, rhetorical, and often florid. As in most sonatas composed by the court's musicians, the opening slow movement normally calls for the improvisation of a brief cadenza just before the end.<sup>7</sup>

Several flute sonatas by Frederick feature instrumental recitative in the first movement. One of these, the very early Sonata in A minor Sp. 21 edited here, was composed in about 1734. Instrumental recitative also occurs in the first of Emanuel Bach's so-called Prussian Sonatas for keyboard instrument Wq 48, published in 1742 with a dedication to Frederick. Quantz too included instrumental recitative in several sonatas and concertos for the flute that became part of the king's collection. All these works reflect the king's love of cantata and opera.

Frederick's Sonata in B flat major Sp. 76 opens with a striking rhetorical gesture in B flat minor before moving to the major mode. The singing first movement of another work edited here, the Sonata in C major Sp. 40, suggests homage to his teacher, recalling the opening movement of a work in the same key by Quantz (QV 1:9).<sup>8</sup> The second movement of both sonatas is in the style of a quick opera aria of Johann Adolph Hasse, a favorite composer of the king and a friend of Quantz.

As might be expected of works by an amateur composer, Frederick's sonatas are not all of uniform quality. They reveal, however, steadily increasing competence and a developing style. The earliest ones show the enthusiasm and melodic inventiveness of a talented beginner, containing novel ideas and surprising harmonies. The quick movements of Frederick's sonatas generally avoid counterpoint, which was probably above the compositional niveau of an amateur. But sections often start with brief imitations, and a few works contain fugal figures. Only one, the Sonata in C minor

Sp. 84, a work edited by Spitta, incorporates a full-fledged fugue, on a subject that resembles that of Bach's *Musical Offering*, a work dedicated to the king.<sup>9</sup>

The ample contemporary praise that Frederick received during his prime for his artistry on the flute is substantiated by the repertory that he composed and played. The manuscript thematic catalogues of his collection of flute music show that by 1765 his repertory included 294 concertos and 152 sonatas by Quantz, in addition to his own sonatas and his four concertos for flute. Over time, the length and technical demands of these works had steadily increased. Claims that Frederick's and Quantz's flute music barely exceeds a two-octave range, or that the king's flutes, designed and built by Quantz, were not capable of playing notes above  $d^3$  or  $e^3$ , are completely unfounded; the king's own compositions sometimes reach climaxes on  $f^3$  or  $f$  sharp<sup>3</sup>, as in the second movement of the Sonata in B minor Sp. 83.<sup>10</sup>

The accompaniment in the king's sonatas, written as a bass line (usually without figures), was intended for a keyboard instrument – initially harpsichord, later fortepiano – and cello. Beginning in 1746, Frederick equipped his private music rooms with the latest fortepianos by Gottfried Silbermann, two of which are still preserved in the royal palaces. According to palace inventories, such instruments were kept in the Potsdam City Palace from 1746, at Sanssouci from 1747, and in the New Palace, built after the Seven Years' War, from 1765.<sup>11</sup> Capable of fine dynamic gradations, these fortepianos are ideal for accompanying the flute. Frederick's keyboard players included J. S. Bach's second son, Carl Philipp Emanuel Bach, who served at Rheinsberg and Potsdam as a guest performer from 1738 until 1741, when he received an official court appointment, which he held from 1741 to 1767.<sup>12</sup> Bach alternated with several other keyboardists, including Christoph Schaffrath (a member of Frederick's band from 1734 to 1744) and later Christoph Nichelmann (from 1744 to 1755) and Carl Friedrich Fasch (from 1756). Frederick's chamber cellists initially included the opera composer Carl Heinrich Graun, as well as Antonius Hock (until 1757), both of whom had served in Ruppin and Rheinsberg. After 1740 they were joined by Johann Georg Speer (from 1742 to 1764), Ignaz Mara (from 1742 to 1783), and probably Joseph Zicka (from 1765). Beginning in 1774, Jean-Pierre Dupont served the king as solo cellist.<sup>13</sup>

#### Performance

Quantz's treatise on flute playing naturally supplies abundant information on all aspects of the performance of these works, including the proper assembly and tuning of the instrument, fingering, articulation, ornamentation, tempo, and the improvisation of cadenzas.<sup>14</sup> Following Quantz, appoggiaturas (usually notated in the sources as small eighth, quarter, or sixteenth notes) generally should receive half the value of the main note, unless the main note is dotted, in which case the appoggiatura receives two-thirds of its duration.

In the recitative portions of the first movement of the A minor sonata, the convention of changing the first note of certain figures into an appoggiatura was probably expected; for example, in m. 2 the flute might play  $b^2$  rather than  $a^2$  as the first note. Writings by Telemann, Quantz and Agricola describe the ornamentation, manner of accompaniment and the freedom of tempo that is customary in the performance of recitative.<sup>15</sup>

In the second movement of the Sonata in C major Sp. 40, Frederick appears to have employed an unusual notational convention for the rhythm of the flute part. Measures 7, 13, 14, 28, 29, 40, 41, 62 and 63 each contain a dotted quarter note followed by three sixteenths, which would normally be interpreted as triplets. Measures 6, 27, and 39, however, contain a similar rhythm in which the three sixteenths are preceded by a sixteenth rest and are therefore to be

played as normal sixteenths. Measure 40 contains examples of both rhythms. The editor believes that the rhythmic notation of the flute in, for example, the first two beats of m. 7, represents the same rhythm as the last two beats of m. 6. This view is also supported by the original sources' vertical alignment of sixteenths with the eighths in the bass. The edition leaves the original notation unaltered, however, so that players may reach their own decisions.

The basso continuo has been realized according to the precepts given by C. P. E. Bach and Quantz. However, stylish ornamentation, imitations of the melody, and other improvisatory elements may be added at the discretion of the performer. Although Frederick's bass lines are often wholly or partially unfigured, the intended harmonies can usually be deduced with little uncertainty from the context.

The detailed instructions for the realization of a continuo part given by C. P. E. Bach are particularly germane to chamber works of this type.<sup>16</sup> Quantz also supplies useful information on the accompaniment, especially with regard to the special care that the keyboard player was expected to take in order to avoid doubling appoggiaturas and certain chromatic and enharmonic notes in the flute part.<sup>17</sup> The first movement of the sonata in B minor Sp. 83 requires special notice with regard to the bass's moving eighth notes, which should be played as so-called bow vibrato by the cellist. The edition suggests this by placing dotted slurs over repeated notes. The realization in m. 1, beats 4–5 suggests that the keyboardist play half-notes here and wherever four repeated notes are found.

Boston, Spring 2012

Mary Oleskiewicz

- 1 A first recording of these sonatas, on original instruments, has been released by the editor: Mary Oleskiewicz, *Seven Flute Sonatas by King Frederick "the Great"*, Hungaroton Classic, HCD 32698 (P 2011).
- 2 Philipp Spitta, *Friedrichs des Grossen Musikalische Werke*, Leipzig 1889.
- 3 Most of the king's surviving correspondence is preserved by the Geheime Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz in Dahlem. I have consulted the original letters, many of them unpublished. A selection [[s. Vorwort]] of the original French letters has been published in the *Oeuvres de Frédéric Le Grand*, vols. 26 and 27, Berlin, 1855–1856 [[nicht 1857]].
- 4 The lost copies are mentioned in various letters written to Wilhelmine.
- 5 Two of these manuscript catalogs, copied by Johann Gottlieb Freudenberg (a violinist at court from 1742 until 1776), have been preserved in the Staatsbibliothek as *KHM. 1575, Catalogue des Solos pour le nouveau Palais* and *KHM. 1754, Catalogue des Solos pour Sans Souci*.
- 6 I was able to identify a unique copy of Sp.103, in E flat major, in a copy by the Prussian court copyist *Theile I*.
- 7 For 18th-century models, see Mary Oleskiewicz, *The Art of the Cadenza: Improvisation and Composition in Eighteenth-Century Sonatas and Concertos for Flute*, in: *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der Querflöte. 27. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 6. bis 8. Oktober 2006 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 74)*, ed. by Monika Lustig and Boje E. Hans Schmuhl (Augsburg, 2008), pp. 237–262; and also *New Cadenzas From Eighteenth-Century Berlin*, in: *Fiori musicali. Liber amicorum Alexander Silbiger*, edited by Claire Fontijn, Sterling Heights (Michigan), 2010, pp. 451–463.
- 8 QV 1:9 in C major has been recorded and edited by the editor. See Mary Oleskiewicz, *Johann Joachim Quantz. Flute Sonatas*, Naxos 8.555064 (HNH International, 2003), and *Johann Joachim Quantz. Seven Solo Sonatas*, to appear in: *Recent Researches in Music of the Baroque Era*, Middleton (Wisconsin): A-R Editions.
- 9 See Mary Oleskiewicz, *The Trio in Bach's Musical Offering: A Tribute to Frederick's Taste and Quantz's Flutes?*, in: *Bach Perspectives* 4, ed. by David Schulenberg, Lincoln (Nebraska), 1999, pp. 79–110.
- 10 For more on the flutes of Frederick and Quantz, see Mary Oleskiewicz, *The Flutes of Quantz: Their Construction and Performing Practice*, in: *Galpin Society Journal* 53, pp. 201–220.

- 11 On Silbermann fortepianos at court, see the article cited in note 9, above.
- 12 For new documentation concerning Bach's appointments and activities at Frederick's court, together with a critical reevaluation of his time in Berlin, see Mary Oleskiewicz, *Like Father Like Son? Emanuel Bach and the Writing of Biography*, in: *Music and Its Questions. Essays in Honor of Peter Williams*, ed. by Thomas Donahue, Richmond (Virginia), 2007, pp. 253–279.
- 13 For a detailed account of musical personnel and practices at court, see Mary Oleskiewicz, *Music at the Court of Brandenburg-Prussia*, in: *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, ed. by Samantha Owens, Barbara Reul, and Janice Stockigt, Woodbridge, 2011, pp. 79–130.
- 14 Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (facsimile of the third edition, Berlin 1752), Kassel: Bärenreiter, 1953; also Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988, with an introduction by Barthold Kuijken. [= Quantz: Versuch] English translation by Edward J. Reilly as *An Essay on Playing the Flute*, Boston, 2001, corrected reissue of the 2nd edition. On cadenzas, see, in addition to Quantz's discussion (Quantz: Versuch, chap. 15), the writings cited in note 6 above.
- 15 See the *Vorbericht* to Georg Philipp Telemann's *Harmonischer Gottesdienst*, Hamburg, 1725–1726, and Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, Berlin, 1757, Hauptstück V, pp. 154f.; both discuss general execution and provide numerous examples of where to add appoggiaturas to a recitative. See also Quantz: Versuch, XVII.7.59, particularly on accompaniment. On the treatment of cadences in recitative, see Dieter Gutknecht, *Performance practice of recitativo secco in the first half of the 18th century*, in: *Early Music* XXXIII (3), pp. 473–493.
- 16 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 vols.. Berlin, 1753–1762; new edition by Tobias Pleblich, *Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works*, vols. VII/1–3, Los Altos (California), 2011; English translation by William J. Mitchell as *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, New York, 1949.
- 17 On this point see David Schulenberg, 'Toward the most elegant taste': developments in keyboard accompaniment from J. S. to C. P. E. Bach, in *The Keyboard in Baroque Europe: Keyboard Studies of the 17th and 18th Centuries*, ed. by Christopher Hogwood, Cambridge, 2003, pp. 157–168.

## Vorwort

Dieses Heft, das anlässlich des 300. Geburtstags des Königs erscheint, enthält die Erstausgaben von vier Sonaten für Flöte und Basso continuo, komponiert von Friedrich II. dem Großen (1712–1786), König von Preußen von 1740 bis 1786.<sup>1</sup> Die Sonaten sind im thematischen Katalog von Philipp Spitta unter den Nummern 21, 40, 76 und 83 aufgeführt.<sup>2</sup>

Bereits als Knabe erhielt Friedrich Cembalo-Unterricht vom Berliner Domorganisten und Musiker der Königlichen Hofkapelle Gottlieb Hayne. Mit sechzehn wandte er sich dem Studium der Traversflöte zu, die sich, aus Frankreich kommend, in Deutschland zunehmender Beliebtheit erfreute. Friedrich besaß eine ausgeprägte musikalische Phantasie und eignete sich mit der Zeit ansehnliche kompositorische Fähigkeiten an. Als Zwanzigjähriger machte er seine ersten Kompositionsversuche und im Jahr 1733 hatte er bereits erste Solosonaten für Flöte und Basso continuo geschrieben. Zwischen dieser Zeit und dem Ausbruch des Siebenjährigen Krieges (1756–1763), auch als Dritter Schlesischer Krieg bekannt, komponierte er insgesamt 121 Sonaten. Zwar nahm er seine Kompositionstätigkeit nach dem Krieg nicht wieder auf, doch gab er bei seinem Kammermusikus, Hofkomponisten und Flötenlehrer Johann Joachim Quantz (1697–1773) weiterhin Werke in Auftrag. Diese, wie auch seine eigenen Sonaten, spielte Friedrich bei seinen täglichen Kammerkonzerten, in denen auch Vokalmusik und Concerti aufgeführt wurden.

Aus Friedrichs Briefwechsel, in dem seine jeweilige Kompositionstätigkeit oft zur Sprache kommt, geht hervor, dass etwa ein Drittel seiner Flötensonaten in Ruppin und Rheinsberg vor 1740 entstanden sind, also zu einer Zeit, als er noch Kronprinz war.<sup>3</sup> In den Briefen an seine Schwester Wilhelmine (1709–1758), Markgräfin von Bayreuth, schreibt Friedrich mit Begeisterung, Bescheidenheit und sogar Humor über seine Werke. Seine Kompositionstätigkeit war zeitweilig recht intensiv, wie man den Briefen der 1730er Jahre entnehmen kann, in denen man immer wieder auf den Satz „Ich stecke bis zu den Ohren im Komponieren“ stößt. Wilhelmine vertraute er an, er habe in seinen frühen Werken manchmal fremde Hilfe erhalten, vor allem bei den Bassstimmen, die jedoch, ebenso wie seine Modulationen, im Laufe der Zeit zunehmend eleganter und ausgefeilter wurden. Hilfe beim Komponieren erhielt er anfangs von dem Hofmusiker Carl Heinrich Graun und später von Johann Joachim Quantz sowie Johann Friedrich Agricola. Obwohl sich in den Reinschriften seiner frühen Sonaten noch gewisse unbeholfene Stellen und gelegentliche Fehler finden – wie etwa die eine oder andere Quintparallele oder

schwerfällige Modulation sowie das gelegentliche Fehlen von Akzidenzen –, dürften die Korrekturen, die Friedrichs Lehrer vornahmen, eher sporadisch und nicht sehr umfangreich gewesen sein.

Da der König diese Werke für den eigenen Gebrauch schuf, hätte er das, was er nicht explizit notiert hatte, wie etwa Akzidenzen in der Flötenstimme bei modulatorischen Passagen, während des Vortrags sinngemäß ausführen können. Doch ab und zu ließ Friedrich von Berufskopisten Abschriften seiner Flötensonaten anfertigen, die er nach Bayreuth schickte, zur Ergötzung von Wilhelmines Mann, dem Markgrafen Friedrich III. von Brandenburg-Bayreuth, einem begeisterten Amateurflötisten von bescheidenem Können, der bei Michel Blavet Unterricht genommen hatte. Diese Abschriften sind verloren gegangen.<sup>4</sup> Kurz nach Ende des Siebenjährigen Krieges hat Friedrich, wie es scheint, seine Flötensonaten leicht überarbeitet. Ein vollständiger Satz Abschriften, die um 1765 für den Neuen Palast in Potsdam angefertigt wurden, enthält häufige Zusätze und Verbesserungen bei den Bezifferungen der Basso-continuo-Stimme sowie andere kleine Korrekturen, die sich nicht in früheren, für das Schloss Sanssouci und das Potsdamer Stadtschloss angefertigten Abschriften finden.

### Die Flötensonaten

Die Musiksammlung von Friedrich II. wird in der Berliner Staatsbibliothek verwahrt. Zu Friedrichs Lebzeiten wurde von jeder Sonate eine Abschrift für jede der königlichen Residenzen angefertigt, wie der handschriftliche thematische Katalog beweist, der im jeweiligen Musikzimmer geführt wurde.<sup>5</sup> Von professionellen Hofkopisten angefertigte Abschriften für das Potsdamer Stadtschloss (mit ‚pour Potsdam‘ bezeichnet) und das Neue Palais (‚pour le nouveau Palais‘) sind erhalten geblieben, während diejenigen für Sanssouci verlorengegangen sind. Zu den enormen Kriegsverlusten der Staatsbibliothek zählten die meisten der noch vorhandenen Originalpartituren und andere Manuskripte des Königs, vier handschriftliche Bände mit *Solfeggi* für die Flöte sowie die offiziellen Hofabschriften von 29 seiner 121 Flötensonaten. Unter den späteren Sonaten des Königs waren besonders schwere Verluste zu verzeichnen. Nur wenige dieser verloren gegangenen Werke sind in andernorts verwahrten handschriftlichen Abschriften überliefert.

Glücklicherweise hatte der Bach-Biograph Philipp Spitta im Jahr 1889 eine Ausgabe mit 25 Sonaten Friedrichs herausgebracht. Spittas Ausgabe enthält auch den ersten veröffentlichten themati-

schen Katalog der königlichen Sonaten. Das Verzeichnis listet die Werke in der Reihenfolge auf, in der sie in den jeweiligen handschriftlichen thematischen Katalogen eingetragen wurden, die im Jahr 1765 für jede königliche Residenz angelegt wurden. Da nicht nur Friedrichs Werke, sondern auch diejenigen von Quantz in den königlichen Verzeichnissen nach dem Datum ihrer Entstehung vermerkt wurden, erschienen die Werke des Monarchen darin allerdings nicht in ununterbrochener Reihenfolge. Spitta führte ausschließlich die Sonaten des Königs auf, löschte die Lücken, die sich dadurch in den Schlossverzeichnissen ergaben, und nummerierte Friedrichs Werke neu von 1 bis 121.

Beinahe die Hälfte der Sonaten, die Spitta für die Veröffentlichung auswählte, zählen zu Friedrichs spätesten Werken. Somit sind in Spittas Ausgabe zehn Sonaten überliefert, die sonst vollständig verloren wären (Sp. Nr. 107, 109, 112–114, 116–120). Von sechzehn weiteren sind lediglich die thematischen Incipits erhalten: Sp. Nr. 94–102, 104, 105, 108, 110–111, 115, und die letzte Sonate, Nr. 121.<sup>6</sup>

Die Sätze von Friedrichs Sonaten folgen der Anlage langsam-schnell-schnell, wobei alle Sätze in derselben Tonart stehen. Dieses Format, das während Friedrichs Regentschaft in Berlin zur Regel wurde, kennzeichnet auch die überwältigende Mehrheit der Flötensonaten, die von Quantz, C. Ph. E. Bach, Georg Czarth, Franz Benda, den Brüdern Graun und anderen Berliner Hofkomponisten komponiert wurden. Friedrichs langsame Kopfsätze sind lyrisch, rhetorisch und oft reich verziert. Wie in den meisten Sonaten, die von den Musikern des Hofes komponiert wurden, verlangt der langsame Kopfsatz gewöhnlich die Improvisation einer kurzen Kadenz kurz vor Schluss.<sup>7</sup>

In mehreren Flötensonaten Friedrichs findet sich ein instrumentales Rezitativ im ersten Satz, so in der sehr frühen, um 1734 komponierten Sonate in a-moll Sp. 21, die in der vorliegenden Ausgabe enthalten ist. Ein derartiges instrumentales Rezitativ kommt auch in der ersten von C. Ph. E. Bachs sogenannten *Preussischen Sonaten* für Cembalo Wq 48 vor, die Friedrich zugeeignet waren und 1742 veröffentlicht wurden. Auch Quantz fügte gelegentlich instrumentale Rezitative in Flötensonaten und -konzerten ein, die in die königliche Sammlung Eingang fanden. In allen diesen Werken kommt die Leidenschaft des Monarchen für Kantate und Oper zum Ausdruck.

Friedrichs Sonate in B-dur Sp. 76 beginnt mit einer überraschenden rhetorischen Geste in b-moll, bevor der Wechsel nach Dur vollzogen wird. Mit dem kantablen ersten Satz eines anderen Werkes der vorliegenden Sammlung, der Sonate C-dur Sp. 40, könnte Friedrich eine Huldigung an seinen Lehrer im Sinne gehabt haben, erinnert er doch an den Kopfsatz eines Werkes von Quantz in der gleichen Tonart (QV 1:9).<sup>8</sup> Der zweite Satz beider Sonaten ist dem Stil einer raschen Opernarie von Johann Adolph Hasse angelehnt, einem Lieblingskomponisten des Königs und Freund von Quantz. Wie bei den Werken eines Amateurkomponisten nicht anders zu erwarten, sind Friedrichs Sonaten von unterschiedlicher kompositorischer Qualität. Doch verraten sie stetig wachsende Könnerschaft und stilistische Eigenständigkeit. In den frühesten Werken kommt die Überschwänglichkeit und der melodische Erfindungsreichtum eines talentierten Anfängers zum Ausdruck, der mit neuen Ideen und überraschenden harmonischen Wendungen aufwartet. Die schnellen Sätze von Friedrichs Sonaten verzichten gewöhnlich auf kontrapunktische Arbeit, die das Können eines Laien wohl doch überfordert. Allerdings beginnen Abschnitte oft mit kurzen Imitationen, und einige Werke enthalten fugenhafte Gigen. Lediglich die Sonate c-moll Sp. 84, die auch in Spittas oben erwähnter Ausgabe erschien, enthält eine ausgewachsene Fuge über ein Thema, das jenem von Bachs *Musikalischem Opfer* ähnelt, einem dem König gewidmeten Werk.<sup>9</sup>

Dass Friedrich in seinen besten Zeiten die Flöte meisterhaft be-

herrscht haben muss, geht nicht nur aus dem reichlichen Lob seiner Zeitgenossen hervor, sondern wird auch durch das Repertoire belegt, das er komponierte und spielte. Aus den handschriftlichen thematischen Katalogen seiner Flötenmusiksammlung ist ersichtlich, dass sein Repertoire im Jahr 1765 bereits 294 Konzerte und 152 Sonaten von Quantz umfasste, zusätzlich zu seinen eigenen Sonaten und seinen vier Flötenkonzerten. Auch wurden die Werke, die in die Sammlung aufgenommen wurden, in der Folge stets länger und technisch anspruchsvoller. Behauptungen, die Flötenmusik von Friedrich und Quantz würde den Umfang von zwei Oktaven kaum überschreiten oder die von Quantz entwickelten und gebauten Flöten des Königs seien nicht in der Lage, Töne über dem  $d^3$  oder  $e^2$  zu spielen, entbehren jeglicher Grundlage. Die eigenen Kompositionen des Königs erreichen manchmal Höhepunkte auf  $f^3$  oder  $fis^3$ , wie etwa im zweiten Satz der Sonate h-moll, Sp. 83.<sup>10</sup>

Die als Bassstimme notierte Begleitung in Friedrichs Sonaten (in der Regel unbeziffert), war für ein Tasteninstrument – anfangs das Cembalo, später den Hammerflügel – und Violoncello bestimmt. Ab dem Jahr 1746 stattete Friedrich seine privaten Musikzimmer mit den neuesten Hammerflügeln von Gottfried Silbermann aus, von denen heute noch zwei in den königlichen Schlössern stehen. Den Schlossinventarlisten zufolge wurde das Potsdamer Stadtschloss ab 1746, Sanssouci ab 1747 und das Neue Palais, das nach dem Siebenjährigen Krieg gebaut wurde, ab 1765 mit solchen Instrumenten bestückt.<sup>11</sup> Diese Hammerflügel sind zu subtilen dynamischen Abstufungen fähig und eignen sich bestens zur Begleitung der Flöte. Zu Friedrichs Cembalisten zählte J. S. Bachs zweitältester Sohn, Carl Philipp Emanuel Bach, der in Rheinsberg und Potsdam von 1738 bis 1741 ohne feste Stelle als Gast-Begleiter verpflichtet wurde, bevor er eine offizielle Anstellung an der Hofkapelle erhielt, die er von 1741 bis 1767 bekleidete.<sup>12</sup> Bach wechselte sich mit mehreren anderen Cembalisten ab, unter ihnen Christoph Schaffrath (Mitglied in Friedrichs Hofkapelle von 1734 bis 1744) und später Christoph Nichelmann (von 1744 bis 1755) sowie Carl Friedrich Fasch (ab 1756). Zu Friedrichs Hofcellisten zählten der Opernkomponist Carl Heinrich Graun sowie Antonius Hock (bis 1757), die beide schon in Ruppin und Rheinsberg in Friedrichs Diensten gestanden hatten. Nach 1740 kam Johann Georg Speer hinzu (von 1742 bis 1764), Ignaz Mara (von 1742 bis 1783) und wahrscheinlich Joseph Zicka (ab 1765). Ab 1774 diente Jean-Pierre Duport dem König als Solo-Cellist.<sup>13</sup>

#### Aufführungspraxis

In Quantz' Abhandlung über das Flötenspiel findet sich erwartungsgemäß eine Fülle von Informationen zu sämtlichen Aspekten, die bei der Aufführung dieser Werke zu beachten sind, unter anderem, wie man das Instrument zusammensetzt und stimmt, Fingersatz, Artikulation, Verzierungen, Tempo und das Improvisieren von Kadenz.<sup>14</sup> Nach Quantz sollten Vorhalte (in den Quellen gewöhnlich als kleine Achtel-, Viertel- oder Sechzehntelnoten notiert) halb so lang wie die Hauptnote gespielt werden, es sei denn, die Hauptnote ist punktiert, in welchem Fall der Vorhalt zwei Drittel ihrer Dauer erhält.

Der Konvention folgend wurde vermutlich für die Rezitativ-Abschnitte des ersten Satzes der a-moll-Sonate Sp. 21 die Ausführung der 1. Note einiger Bezifferungen als Appoggiatur erwartet. So würde z. B. in T. 2 die Flöte als erste Note eher  $h^2$  als  $a^2$  spielen. Bei Telemann, Quantz und Agricola finden sich Beschreibungen der Verzierungsweise, der Art der Begleitung sowie der Freiheit im Tempo, die bei der Aufführung des Rezitatives gebräuchlich waren.<sup>15</sup>

Im zweiten Satz der Sonate in C-dur Sp. 40 folgt Friedrich einer selten benutzten Notationsweise für den Rhythmus im Flötenpart. Die Takte 7, 13, 14, 28, 29, 40, 41, 62 und 63 enthalten jeweils eine

punktierte Viertel gefolgt von drei Sechzehnteln, die normalerweise als Triole gespielt würden. In den Takten 6, 27 und 39 findet sich hingegen ein vergleichbarer Rhythmus, bei dem den drei Sechzehnteln eine Sechzehntel-Pause vorausgeht und die daher als normale Sechzehntel zu spielen sind. T. 40 enthält Beispiele beider Rhythmen. Die Herausgeberin geht davon aus, dass die rhythmische Notation der Flöte z. B. in T. 7, Zählzeit 1 und 2, denselben Rhythmus darstellt wie die letzten beiden Zählzeiten von T. 6. Diese Sicht wird durch die vertikale Notation der Sechzehntel im Vergleich zu den Achteln des Basses gestützt. In der Edition wird die originale Schreibweise beibehalten, um dem Spieler eine eigene Entscheidung zu ermöglichen.

Die Basso-continuo-Stimme wurde entsprechend den von C. Ph. E. Bach und Quantz aufgestellten Regeln ausgesetzt. Verzierungen, Melodie-Imitationen und andere improvisatorische Elemente mögen vom Spieler nach eigenem Ermessen ergänzt werden. Obwohl Friedrichs Bassstimmen oft vollständig oder teilweise unbeziffert sind, lassen sich die beabsichtigten Harmonien in den allermeisten Fällen eindeutig aus dem Kontext ableiten.

C. Ph. E. Bachs ausführliche Anweisungen für die Aussetzung einer Continuo-Stimme sind besonders maßgeblich für Kammermusikwerke dieser Art.<sup>16</sup> Bei Quantz erfährt man darüber hinaus Wissenswertes über die Begleitung, insbesondere, dass der „Clavierist“ sorgfältig darauf zu achten habe, Vorhalte und bestimmte chromatische und enharmonischen Töne der Flötenstimme nicht zu verdoppeln.<sup>17</sup> Der erste Satz der Sonate h-moll Sp. 83 verlangt in dieser Hinsicht besondere Beachtung. Die repetierenden Achteltöne im Bass sollten vom Cellisten als sogenanntes Bogenvibrato gespielt werden. In der vorliegenden Ausgabe wird dies durch gepunktete Bögen über den Tonwiederholungen angedeutet. Die Aussetzung in Takt 1, Zählzeit 4–5, legt nahe, dass der Cembalist hier wie auch an allen entsprechenden Stellen, an denen vier wiederholte Töne auftreten, halbe Noten spielt.

Boston, Frühjahr 2012

Mary Oleskiewicz

Übersetzung: Matthias Müller

- 1 Die Ersteinstrumentalversion der Sonaten wurde durch die Herausgeberin auf Originalinstrumenten realisiert: Mary Oleskiewicz, *Seven Flute Sonatas by King Frederick „the Great“*, Hungaroton Classic, HCD 32698 (P 2011).
- 2 Philipp Spitta, *Friedrichs des Grossen Musikalische Werke*, Leipzig 1889.
- 3 Der heute noch erhaltene Briefwechsel des Königs wird größtenteils im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Dahlem, verwahrt. Eine Auswahl [[Wirklich nur eine Auswahl? Correspondance = Bde. 16–27.3! (<http://friedrich.uni-trier.de/de/oeuvres/toc/>) Oder bezieht sich das auf die Briefe an Wilhelmine? Diese sind in Band 27.1 gesammelt, ein einzelner findet sich in Bd. 26]] der auf Französisch verfassten Briefe findet sich in *Oeuvres de Frédéric Le Grand*, Bd. 26 und 27, Berlin 1855–1856 [[nicht 1857]]. Eine Auswahl der Briefe in deutscher Übersetzung, hrsg. von Gustav Berthold Volz, erschien in: *Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth*, Bd. 1: *Jugendbriefe 1728–1740* und Bd. 2: *Briefe der Königszeit: 1740–1758*, Leipzig 1924 und 1926.
- 4 Die verlorenen Abschriften werden in verschiedenen Briefen an Wilhelmine erwähnt.
- 5 Zwei dieser handschriftlichen Verzeichnisse, die von Johann Gottlieb Freudenberg (einem Geiger am Hof von 1742 bis 1776) kopiert wurden, werden in der Staatsbibliothek als *KHM. 1575, Catalogue des Solos pour le nouveau Palais* und *KHM. 1574, Catalogue des Solos pour Sans Souçi* verwahrt.
- 6 Es war mir möglich, eine singuläre Abschrift von Sp. 103, in Es-dur, zu ermitteln, angefertigt vom preussischen Hofkopisten *Theile I*.
- 7 Für Modelle des 18. Jahrhunderts vgl. Mary Oleskiewicz, *The Art of the Cadenza: Improvisation and Composition in Eighteenth-Century Sonatas and Concertos for Flute*, in: *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik*

- der *Querflöte*. 27. *Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein*, 6. bis 8. Oktober 2006 (= *Michaelsteiner Konferenzberichte* 74), hrsg. von Monika Lustig und Boje E. Hans Schmuhl (Augsburg 2008), S. 237–262; ferner *New Cadenzas From Eighteenth-Century Berlin*, in: *Fiori musicali. Liber amicorum Alexander Silbiger*, hrsg. von Claire Fontijn, Sterling Heights (Michigan) 2010, S. 451–463.
- 8 QV 1:9 in C-dur wurde von der Herausgeberin auf CD aufgenommen und herausgegeben. Vgl. Mary Oleskiewicz, *Johann Joachim Quantz. Flute Sonatas*, Naxos 8.555064 (HNH International 2003), und *Johann Joachim Quantz. Seven Solo Sonatas*, in: *Recent Researches in Music of the Baroque Era*, Middleton (Wisconsin): A-R Editions, in Vorbereitung.
- 9 Vgl. Mary Oleskiewicz, *The Trio in Bach's Musical Offering: A Tribute to Frederick's Taste and Quantz's Flutes?*, in: *Bach Perspectives* 4, hrsg. von David Schulenberg, Lincoln (Nebraska) 1999, S. 79–110.
- 10 Weitergehende Informationen über die Flöten von Friedrich und Quantz finden sich bei Mary Oleskiewicz, *The Flutes of Quantz: Their Construction and Performing Practice*, in: *Galpin Society Journal* 53 [[nicht 52]], S. 201–220.
- 11 Zu den Silbermannschen Hammerflügeln am Hof siehe den oben in Fußnote 9 zitierten Artikel.
- 12 Zu neuen Erkenntnissen hinsichtlich Bachs Tätigkeit am Hof Friedrichs sowie einer kritischen Neubewertung seiner Zeit in Berlin siehe Mary Oleskiewicz, *Like Father Like Son? Emanuel Bach and the Writing of Biography*, in: *Music and Its Questions. Essays in Honor of Peter Williams*, hrsg. von Thomas Donahue, Richmond (Virginia) 2007, S. 253–279.
- 13 Für eine ausführliche Darstellung der am Hofe tätigen Musiker und des musikalischen Betriebes dort siehe Mary Oleskiewicz, *Music at the Court of Brandenburg-Prussia, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, hrsg. von Samantha Owens, Barbara Reul und Janice Stockigt, Woodbridge 2011, S. 79–130.
- 14 Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Faksimile der 3. Ausgabe, Berlin 1752), Kassel: Bärenreiter 1953; auch Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1988, mit einer Einführung von Barthold Kuijken. [= Quantz: Versuch] Zu Kadenzen siehe zusätzlich zu Quantz' Ausführungen (Quantz: Versuch, Kap. 15) die in Fußnote 6 erwähnten Veröffentlichungen.
- 15 Siehe den Vorbericht zu Telemanns *Harmonischer Gottesdienst*, Hamburg 1725–1726, und Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, Berlin 1757, Hauptstück V, S. 154f.; beide behandeln die generelle Ausführung und bieten verschiedene Beispiele zur Ergänzung von Appoggiaturen in Rezitativen. Siehe auch Quantz: Versuch, XVII.7.59, insbesondere zur Begleitung. Zur Behandlung der Kadenzen in Rezitativen siehe Dieter Gutknecht, *Performance practice of recitativo secco in the first half of the 18th century*, in: *Early Music* XXXIII (3), S. 473–493.
- 16 *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 2 Bde., Berlin 1753–1762; neue Ausgabe von Tobias Pleblich, *Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works*, Bde. VII/1–3, Los Altos (Kalifornien) 2011.
- 17 Zu diesem Punkt vgl. David Schulenberg, *'Toward the most elegant taste': developments in keyboard accompaniment from J. S. to C. P. E. Bach*, in: *The Keyboard in Baroque Europe: Keyboard Studies of the 17th and 18th Centuries*, hrsg. von Christopher Hogwood, Cambridge 2003, S. 157–168.