

Auf den Spuren von Johann Sebastian Bachs Flötenkonzerten

Von Pieter Dirksen (Culemborg, NL)

Johann Sebastian Bach hat der Traversflöte große Aufmerksamkeit gewidmet, und seine Kompositionen für dieses Instrument nehmen nicht nur einen wichtigen Platz in seinem Oeuvre ein, sondern zählen überhaupt zu den Meisterwerken der Flötenliteratur. Zu denken ist vor allem an die Vielzahl von wichtigen Soli in seinen Kantaten, Passionen und Messen sowie an die Kammermusik (BWV 1013, 1030–1035, 1038, 1039, 1079). In der überlieferten Orchestermusik Bachs scheint das Instrument aber eher unterrepräsentiert. Kennzeichnend hierfür ist die Tatsache, daß die Ouvertüre h-Moll BWV 1067 mit konzertanter Flöte, wie sich jüngst herausgestellt hat,¹ ursprünglich wohl als reines Streicherstück ohne Flöte konzipiert war und damit doch ein wenig vom Glanz eines Bravourstücks der konzertanten Flötenliteratur eingebüßt hat. Im Bereich von Bachs Konzertschaffen liefert dieses Instrument lediglich einen eher bescheidenen solistischen Beitrag zu zwei strukturell nahe verwandten Tripelkonzerten (das Fünfte Brandenburgische Konzert BWV 1050 und das Konzert in a-Moll BWV 1044), in denen ein solistisches Cembalo dominiert, dem eine Flöte und eine Violine lediglich solistisch „sekundieren“. Ein solch bescheidener Anteil an dem überlieferten Konzertschaffen muß angesichts der herausragenden Rolle der Flöte in den übrigen Bereichen der vokal-instrumentalen Ensemblesmusik Bachs verwundern; jedoch ist die Frage, ob sich unter den Konzerten und konzertanten Sätzen Bachs, deren Originalgestalt nicht erhalten geblieben ist, ein Flötenkonzert verbergen könnte, bisher kaum ernsthaft verfolgt worden. Es gibt aber unverkennbare Spuren zu nicht nur einem, sondern gar zweien solcher Werke.

Die deutlichste Spur zu solch einem Flötenkonzert stellt die Sinfonia zu der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209 dar. Es kann ausgeschlossen werden, daß der Satz eigens für diese Kantate komponiert wurde, denn Bach hat solche geschlossenen instrumentalen Einleitungssätze innerhalb seines Leipziger Kantatenschaffens immer bereits existierenden Instrumentalkompositionen entliehen,² und es gibt keinen Grund anzunehmen, daß es bei BWV 209

¹ W. Breig, *Zur Vorgeschichte von Bachs Ouvertüre h-Moll BWV 1067*, BJ 2004, S. 41–63; J. Rifkin, *The „B-Minor Flute Suite“ Deconstructed. New Light on Bach's Overture BWV 1067*, in: *Bach Perspectives 6*, hrsg. von G. Butler, Illinois 2006, S. 1–98.

² Eine Ausnahme bildet die Sinfonia, die den zweiten Teil von Bachs erster Leipziger Kantate (BWV 75) eröffnet, aber diese nimmt als instrumentale Choralbearbeitung

anders verfahren ist. Vielmehr trägt dieser ausgedehnte Da capo-Satz unverkennbar den Charakter eines Eröffnungssatzes eines dreiteiligen Solokonzerts. Der Entstehungshintergrund und die Datierung dieser Solokantate, die lediglich in einer nach Bachs Tod entstandenen Abschrift überliefert ist, scheint inzwischen geklärt. Die im Text vorhandenen Anknüpfungspunkte (vor allem der Hinweis auf Ansbach) haben zu verschiedenen Theorien zu einer Entstehung in der mittleren Leipziger Zeit geführt,³ bis sich herausstellte, daß zwei Textfragmente aus Metastasio-Opern entlehnt sind, die im Mai 1746 in Leipzig beziehungsweise im November desselben Jahres in Dresden (und anschließend offenbar auch in Leipzig) aufgeführt wurden.⁴ Hans-Joachim Schulze hat dann auf überzeugende Weise die daraus folgende sehr spät anzusetzende Entstehungszeit von BWV 209 (frühestens Ende 1746) mit dem aus Ansbach stammenden und von 1743 bis 1747 als Student in Leipzig weilenden Lorenz Albrecht Beck (1723–1768) in Verbindung gebracht.⁵ Becks Magisterpromotion und darauffolgender Abschied nach Ansbach erfolgten am 16. Februar 1747, und höchstwahrscheinlich hat Bach die Kantate für diese Gelegenheit verfaßt. Damit erklärt sich der Stil namentlich des Schlußsatzes dieser Kantate: Die Arie „Ricetti gramezza e pavento“ zeichnet sich durch eine ausgesprochen „galante“ Schreibweise aus. Sie hat in der auf 1747/48 zu datierenden Baß-Arie „Rühmet Gottes Güte und Treue“ aus der Kantate BWV 195 (Nr. 3) ein nah verwandtes Gegenstück.⁶ Für die Entstehung der Sinfonia bedeutet dies, dass die Zeitspanne, in der sie entstanden sein könnte, sehr viel weiter ist als angenommen, da diese irgendwann vor 1747 entstanden sein muß. Jedoch leuchtet ein, daß aus stilistischen Gründen die älteren Hypothesen, die eine Entstehung im Jahr 1734 oder gar 1729 für möglich halten, zeitlich zu

eher einen Sonderstellung ein. Schon eine Woche später griff Bach – wohl aus Zeitnot – auf einen älteren Instrumentalsatz zurück (BWV 76/8, nach einer Weimarer Trio-sonate; vgl. dazu P. Dirksen, *Ein verschollenes Weimarer Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs? Zur Vorgeschichte der Sonate e-Moll für Orgel (BWV 528)*, BJ 2003, S. 7–36). Dieses Verfahren bildete seitdem die Norm (vgl. BWV 29, 35, 42, 49, 52, 76, 146, 156, 169, 174 und 188); spätere, leicht erklärbare weitere Ausnahmen bilden lediglich BWV 248/10 und 212/1.

³ Zu Johann Matthias Gesner (1729) siehe L. Ansbacher, *Sulla cantata profana N. 209 „Non sa che sia dolore“ di G. S. Bach*, in: *Rivista musicale italiana* 51 (1949), S. 97–116; zu Lorenz Mizler (1734) siehe K. Hofmann, *Alte und neue Überlegungen zu der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209*, BJ 1990, S. 7–25.

⁴ K. Küster in *Bach-Handbuch*, Kassel und Stuttgart 1999, S. 421–423.

⁵ H.-J. Schulze, *Rätselhafte Auftragswerke J. S. Bachs*, BJ 2010, S. 69–93, speziell S. 79–88.

⁶ Vgl. in dieser Hinsicht vor allem die Verwendung des lombardischen Rhythmus auf der erhöhten vierten Stufe in beiden G-Dur-Arien. Zur Datierung der für die späteste Fassung hinzukomponierten Baß-Arie siehe Kobayashi Chr, S. 61.

früh ansetzen, dies nicht allein wegen der eindeutig „galanten“ Schlußarie, sondern auch wegen der Sinfonia. Das Eröffnungsmotiv dieses Instrumentalsatzes ist zwar identisch mit dem des ersten Satzes des Konzertes für zwei Violinen BWV 1043, das um 1730 datiert wird, im weiteren musikalischen Verlauf jedoch könnten die beiden Ritornelle kaum unterschiedlicher sein (Beispiel 1).

Beispiel 1

a) BWV 1043/1, T. 1–4 (Violino II)



b) BWV 209/1, T. 1–8 (Violino I)



c) BWV 552/1, T. 45 f.



d) BWV 936, T. 1–6



Während im Doppelkonzert das Sechstonmotiv den Auftakt bildet für ein intrikates, um die fallende chromatische Quarte gebautes Fugenthema, beantwortet die Sinfonia diesen Einsatz mit modisch fallenden Seufzern (x), melodisch empfundenen „neapolitanischen“ Tiefalterationen (y) und einem insgesamt aufgelockerten Begleitsatz. In der Sinfonia, die im Gegensatz zu BWV 1043/1 im neumodischen 2/4-Takt steht, wird dann auch – sieht man von dem spielerischen Schreibkanon in den Violinen (T. 128 ff. und 135 ff.) ab – auf eine imitative Schreibweise völlig verzichtet. Die „neapolitanischen“ Alterationen erscheinen in ganz ähnlicher Weise im Präludium Es-Dur BWV 552/1 von 1739 (Beispiel 1c). Die fallenden Seufzer finden sich wörtlich in dem gleichfalls im „galanten“ 2/4-Takt komponierten Präludium BWV 936 wieder (Beispiel 1d). Dieses zur Sammlung der „Sechs Präludien für Anfänger auf dem Clavier“ gehörende Stück weist eine Besonderheit auf, die auf seine Entstehungszeit hinweist: Am Ende wird das hohe e''' erreicht, das sonst nur in den um 1740 bis 1747 entstandenen Clavierwerken auftritt (BWV 997/5, 1044 und 1080/13).⁷

⁷ Vgl. dazu P. Dirksen, *Studien zur Kunst der Fuge*, Wilhelmshaven 1994, S. 139 f. – Nicht überzeugend erscheint die Ansicht, das hohe e''' von BWV 936 sei das Ergeb-

Einer einleuchtenden Hypothese zufolge, wurde diese kleine, aber anspruchsvolle pädagogische Sammlung von „modernen“ zweiteiligen Präludien für Bachs Sohn Johann Christoph Friedrich (geb. 1732) angelegt,⁸ was eine Entstehungszeit etwa zu Beginn der 1740er Jahre implizieren würde. Damit ist wohl auch ein Anhaltspunkt für die Datierung von BWV 209/1 gegeben. Mit dem Tripelkonzert a-Moll BWV 1044, das sich gleichfalls in die 1740er Jahre datieren läßt,⁹ teilt die Sinfonia den sonst in schnellen Sätzen bei Bach nie bezeugenden Einsatz des Pizzicato. Alles in allem ist von einem Flötenkonzert in h-Moll auszugehen, das Anfang der 1740er Jahre entstand und damit Bachs später, vielleicht insgesamt der Berliner Musikszene zugewandten, Beschäftigung mit der Flöte zu verdanken ist. Neben BWV 1044 und dem hypothetischen h-Moll-Konzert gehören auch die E-Dur-Sonate BWV 1035 sowie das Musikalische Opfer BWV 1079 zu dieser Phase. Allerdings fehlt vom zweiten und dritten Satz des Flötenkonzerts jede Spur.

Schon seit langem wird vermutet, daß die beiden d-Moll-Sinfonien der Kantate „Geist und Seele wird verwirret“ BWV 35, nicht eigens für diese erstmals am 8. September 1726 aufgeführte Kantate zum 12. Sonntag nach Trinitatis komponiert wurden,¹⁰ sondern die Rahmensätze zu einem verschollenen Solo-konzert bildeten,¹¹ das hier mit Vorbehalt und vor allem aus praktischen Gründen als BWV 1059a bezeichnet werden soll. Die üppige „Kantaten“-Besetzung der beiden Sinfonien mit zwei Oboen, Taille (Tenoroboe), Streichern und obligater Orgel als Soloinstrument wird dabei aber sicherlich nicht dem Original entsprochen haben. Der Oboenchor erweist sich wegen seines nichtobligaten Charakters¹² eindeutig als Erweiterung des Kantatenensembles, während

nis eines postumen Eingriffs. Siehe zu dieser Ansicht H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 98, sowie vor allem K. Hofmann, *Notentextprobleme in Bachs Sechs Präludien für Anfänger auf dem Clavier (BWV 933–938)*, in: *Acht kleine Präludien und Studien über B A C H*, Wiesbaden 1992, S. 60–66, speziell S. 61 f. Eine Tieferlegung der rechten Hand in den letzten Zeilen nimmt dem Satz seine innere Dynamik und seinen natürlichen Kulminationspunkt.

⁸ B. Billeter, *Bachs Orgel- und Klaviermusik*, Winterthur 2010, S. 644.

⁹ Vgl. P. Wollny, *Überlegungen zum Tripelkonzert a-Moll BWV 1044*, in: *Bachs Orchesterwerke*, hrsg. von M. Geck, S. 283–291.

¹⁰ Zur Datierung vgl. Dürr Chr 2, S. 90.

¹¹ Spitta II, S. 278–79. Ausgabe der Kantate in NBA I/20 (K. Hofmann, 1986).

¹² Die obligaten Oboenpartien in BWV 35/1, T. 9–10, 13–14, 25–26, 56–59 und 122–123 stellen zweifellos das Ergebnis einer Neuaufteilung des ursprünglichen reinen Streichersatzes dar.

die Solostimme für Orgel ohne Zweifel – wie in den meisten anderen Fällen in Bachs Kantatenwerk – einen Ersatz für ein originales Melodieinstrument in Diskantlage bildet. Der Tonumfang der Solostimme für die rechte Hand ($c'-d'''$) scheint dabei unmittelbar auf die Oboe hinzuweisen.¹³ Joshua Rifkin hat zudem auf durchaus überzeugende Weise die in langsamer Bewegung geführte Sinfonia zu der Kantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“ BWV 156 sowie den damit weitgehend identischen Mittelsatz des Cembalokonzerts in f-Moll BWV 1056 zu den in BWV 35 überlieferten schnellen Sätzen in Beziehung gesetzt.¹⁴ Die Tonart (F-Dur) und die Instrumentierung (Oboe, Streicher und Continuo) der Sinfonia BWV 156/1 fügen sich ohne weiteres in diese Hypothese – womit der früher (ohne Erfolg) erprobte Versuch, aus der Arie BWV 35/2 einen Mittelsatz zu gewinnen, definitiv hinfällig wurde. Ein vollständiges Oboenkonzert in d-Moll scheint damit rekonstruierbar.¹⁵ Als zusätzliches Argument könnte jenes Fragment BWV 1059 in der autographen Konzeptpartitur der Cembalokonzerte (*P 234*) ins Spiel gebracht werden, das den Anfang einer Bearbeitung des ersten Satzes darstellt (vgl. dazu weiter unten), wobei Bach zusätzlich zur Normalbesetzung von Cembalo und Streichern im Werktitel auch noch eine Oboe verzeichnet.¹⁶

Jedoch gibt es einen schwerwiegenden Einwand gegen diese Theorie: Die Rahmensätze stellen extreme Anforderungen an die Ausdauer des Oboisten, besonders der letzte Satz, der kaum Gelegenheit zum Atmen bereithält. Der Oboist Bruce Haynes beobachtet: „manche Soli in Satz 1 wirken auf der Oboe ungeschickt, und der letzte Satz hält nirgends inne, was für Bachs Behandlung von Blasinstrumenten untypisch erscheint“.¹⁷ John Robison weist insbesondere auf einige Stellen im ersten Satz hin, die einen spieltechnisch ausgesprochen ungünstigen Fingersatz für die Oboe hätten und schließt den Finalsatz kategorisch für die Oboe aus.¹⁸ Tatsächlich klafft eine derartige Lücke in dieser Hinsicht zwischen BWV 1059a einerseits und den vielen authentischen Oboensoli Bachs andererseits – nicht zuletzt auch die auf durchaus überzeugende Weise für Oboe beziehungsweise Oboe *d' amore* rekonstruierten Fassungen der Kon-

¹³ U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 144; NBA VII/7 Krit. Bericht (W. Fischer, 1971), S. 138; Dürr K, S. 420. Vgl. auch die in Fußnote 14 und 16 angeführten Aufsätze.

¹⁴ J. Rifkin, *Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs*, BJ 1978, S. 140–147.

¹⁵ Vgl. die Rekonstruktion von A. Mehl (basierend auf den Darstellungen Rifkins), Lottstetten und Adliswil 1983.

¹⁶ Vgl. dazu W. Breig, *Bachs Cembalokonzert-Fragment in d-moll (BWV 1059)*, BJ 1979, S. 29–36.

¹⁷ B. Haynes, *Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte*, BJ 1992, S. 38.

¹⁸ J. O. Robison, *The Lost Oboe Works of J. S. Bach, Part V*, in: BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute 14/2 (1983), S. 18 f.

zerte BWV 1053 und 1055 –, so daß sich eine ursprüngliche Bestimmung des d-Moll-Konzerts für Oboe wohl ausschließen läßt, und dies trotz der genannten Indizien, die auf ein Oboenkonzert hinzuweisen scheinen.

Es gilt hier also, nach einem anderen, idiomatischeren Diskant-Soloinstrument Ausschau zu halten. Die Violine kommt nicht im Frage: es fehlen typische Streicherfigurationen, wie sie in allen Violinkonzerten Bachs nachgewiesen werden können. Darüber hinaus ist der Ambitus von zwei Oktaven und einem Ton, der den Tonumfang der Rahmensätze einheitlich auf $c'-d'''$ eingrenzt (der Mittelsatz beschränkt sich auf $d'-d'''$) und deshalb als feste Größe betrachtet werden muß, für ein Streichinstrument ungewöhnlich eng.¹⁹ Übrig bleibt deshalb meines Erachtens – wenigstens für die beiden schnellen Sätzen – nur ein einziges Instrument – die Traversflöte. Wie die vielen Partien für dieses Instrument in Bachs Werk eindeutig belegen, ist es eher Norm als Ausnahme, daß sich ihre Gestaltung durch ausgedehnte Passagen auszeichnet, die einen langen Atem erfordern. Bachs Behandlung der Flöte unterscheidet sich in diesem Punkt ausgesprochen von der in seinen Oboenpartien. So weist die Solostimme der schnellen Sätze von BWV 1059a denn auch unverkennbar flötenidiomatische Züge auf (vgl. dazu ausführlicher weiter unten).

Weil ein Flötenkonzert in d-Moll klanglich bei Bach undenkbar ist – seine Konzerte und konzertierenden Sätze mit solistischer Flöte (BWV 8/1, 94/1, 99/1, 209/1, 1044, 1050 und 1067) verwenden ohne Ausnahme die klanglich helleren Kreuztonarten –, und weil c' für die barocke Traversflöte zu tief liegt, ist in dieser Hypothese von einem Konzert in e-Moll auszugehen, wobei der Umfang der Solostimme den normalen Flötenumfang $d'-e'''$ (oder f''' ; vgl. dazu weiter unten) erhält. Es muß hier aber eingeräumt werden, daß sich in der autographen Partitur zu BWV 35 (*P* 86) keine direkten Spuren einer möglichen Vorlagekomposition in e-Moll finden, wie sie in vergleichbaren Fällen durch Transpositionsversehen oder andere Irrtümer ersichtlich werden. Aus quellenkundlicher Sicht wird unsere Hypothese somit kaum gestützt. Sollte es tatsächlich eine Transposition in eine tiefere Tonart gegeben haben, dann wäre eine verlorene Zwischenfassung in d-Moll anzunehmen. Auf die Theorie einer Originalkomposition in e-Moll könnten allenfalls ein paar Merkwürdigkeiten in der Stimmführung hinweisen. In T. 67 des ersten Satzes sollte in der d-Moll-Fassung die erste Note in der 2. Violine der Parallelstelle T. 44 entsprechend eigentlich f statt c' heißen; in einer e-Moll-Transposition wird dieser Ton möglich und wird somit zu g , dem tiefsten Ton der Violine. Auch die Lage der Solostimme in T. 61–65 des ersten Satzes ist in diesem Zusammenhang von Interesse. Hier zitiert der Solist die ersten vier Takte des Ritornellthemas (Beispiel 2a). Wie die Parallelstelle in T. 99–103 (Beispiel 2b) veranschaulicht, ist die Tiefertransposition der zweiten Phrase des Solisten in T. 63–65 als Ori-

¹⁹ Vgl. auch NBA VII/7 Krit. Bericht (W. Fischer, 1971), S. 139.

ginalgedanke des Komponisten eher unwahrscheinlich: Dies würde die Einheit des Ritornellzitats durchbrechen und die Solostimme in eine ungünstige Lage unterhalb der ersten Ripienstimme verlegen – das heißt, ungünstig für ein solistisches Melodieinstrument (ganz gleich, ob Oboe oder Flöte), aber nicht für die in der Kantatenfassung benutzte obligate Orgel, die sich auch hier zweifellos ohne Mühe klanglich durchsetzen kann. Wahrscheinlich liegt hier eine Tiefertransposition zur Vermeidung des auf Bachs Orgel nicht zur Verfügung stehenden hohen *es'''* vor. In der hier postulierten e-Moll-Fassung für Flöte mit Wiederherstellung der hohen Lage in diesem Takt ergibt sich hier *f'''* als höchster Ton (Beispiel 2c). Dieser auf der Traversflöte eher unbequeme und in der Literatur seltene Ton kommt bei Bach zuweilen vor – vgl. die Arien BWV 78/4, T. 36 und BWV 101/2, T. 48 (beide im Spätsommer 1724 entstanden; vgl. dazu weiter unten) – und wäre deshalb im Kontext eines anspruchsvollen Solokonzerts durchaus plausibel. (Nebenbei sei bemerkt, daß in der hypotheti-

Beispiel 2

a) BWV 35/1, T. 61–65 (Organo, rechte Hand und Violino I)

b) BWV 35/1, T. 99–103 (Organo, rechte Hand und Violino I)

c) BWV 1059a, T. 61–65 (Flauto traverso, rekonstruiert)

schen „Oboenfassung“ in d-Moll an dieser Stelle ein für die Barockoboe höchst unwahrscheinliches *es*“ gefordert würde.)

Sieht man von der Tatsache ab, daß die Quellen nur wenig zum weiteren Hintergrund des Konzerts aussagen können, so gibt es dennoch genug Indizien, die die Annahme eines Flötenkonzerts in e-Moll nahelegen. Eines davon betrifft die kürzlich gelungene Entdeckung eines Flötenkonzerts in G-Dur von Georg Philipp Telemann (TWV 51:G2), das von einem Andante eröffnet wird, das Ian Payne als das Modell für den langsamen Satz unseres Konzerts identifiziert hat.²⁰ Die Tonart dieses Satzes ist hier von besonderem Interesse, denn es kann generell festgestellt werden, daß Bach bei Nachahmungen gewöhnlich die Tonart der Vorlage beibehält. Das ist wenigstens der Fall in den Fugen nach Corelli (BWV 579), Albinoni (BWV 946, 950 und 951) und Reincken (BWV 954, 965 und 966), im ersten Satz des Violinkonzerts E-Dur BWV 1042/1 (offenbar nach einem Violinkonzert Telemanns modelliert)²¹ und in der Sonate für Flöte und Cembalo Es-Dur BWV 1031 (nach einer Triosonate mit Flöte von Johann Joachim Quantz).²² Es liegt deshalb auf der Hand anzunehmen, daß die Urgestalt von Bachs Telemann-Aemulatio die gleiche Tonart wie die Vorlage aufwies und damit wohl auch deren Besetzung mit Soloflöte. Indirekt impliziert das für die Ecksätze die Paralleltonart e-Moll. Die in Rostock als Stimmentersatz aufbewahrte viersätzigte Komposition Telemanns (D-ROu, *Mus. Saec. XVII:18145116*) enthält in der Solostimme zwar die Angabe „Hautbois vel Traversiere“, jedoch ist das Werk auf dem Umschlag als Konzert für Traversflöte ausgewiesen, und auch der musikalische Charakter und die Tonart²³ des Werkes weisen darauf hin, daß es sich hier wohl primär um ein Flötenkonzert handelt.²⁴

²⁰ I. Payne, *New Light on Telemann and Bach: Double Measures*, in: *The Musical Times* 139 (1998), S. 44f.; ders., *Telemann's Musical Style, c.1709–c.1730 and J. S. Bach: The Evidence of Borrowing*, in: *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 30 (1999), S. 42–64, hier S. 57–59; I. Payne und S. Zohn, *Bach, Telemann, and the Process of Transformative Imitation in BWV 1056/2 (156/1)*, in: *Journal of Musicology* 17 (1999), S. 546–584; S. Zohn, *Music for a Mixed Taste – Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, Oxford 2008, S. 191–214.

²¹ Vgl. Payne, *Telemann's Musical Style*, S. 51–57.

²² Vgl. J. Swack, *Quantz and the Sonata in E-flat major for flute and obbligato cembalo, BWV 1031*, in: *Early Music* 23 (1995), S. 31–53.

²³ Sämtliche erhalten gebliebenen Telemannschen Flötenkonzerte (zwölf Werke) stehen in Kreuztonarten (D-Dur, E-Dur, e-Moll, G-Dur, A-Dur, h-Moll) während unter seinen acht Oboenkonzerten eindeutig die Molltonarten überwiegen (sechs Werke, gegenüber zweien in D-Dur bzw. e-Moll).

²⁴ G. P. Telemann, *Konzert G Dur [TWV 51:G2]*, hrsg. und rekonstruiert von I. Payne, *Severinus Urtext Telemann Ausgabe 95* (1998). Payne und Zohn plädieren dagegen für die Oboe als dem primären Instrument; vgl. Zohn, *Music for a Mixed Taste* (wie Fußnote 20), S. 202.

Telemanns Konzert in G-Dur ist auch für die Frage der Datierung des Konzerts BWV 1059a von einiger Relevanz. Payne datiert das Werk Telemanns auf „ca. 1716 bis frühe 1720er Jahre“.²⁵ Somit ist Bachs Konzert frühestens in seiner Köthener Zeit entstanden, wobei die Anfangsjahre sich wohl ausschließen lassen. Weil die Entstehung von BWV 35 auf Anfang September 1726 festgelegt ist und somit einen klaren *terminus ante quem* benennt, ergibt sich eine recht gedrängte mögliche Entstehungszeit von etwa 1720 bis 1725. Typologisch gesehen gehört das Stück zu einer Subspezies von Bachs Konzerten mit betont beschränkten Ausmaßen. Das in dieser Hinsicht am nächsten verwandte Stück ist das Violinkonzert g-Moll BWV 1056a, das sich auf die späte Köthener Zeit datieren läßt.²⁶ Diese Verwandtschaft hat Bach dann später offenbar dadurch betont, daß er das Violinkonzert für Cembalo bearbeitete und dabei dessen ursprünglichen Mittelsatz gegen den des Konzerts BWV 1059a austauschte, was wohl nur unter der Voraussetzung von ähnlich proportionierten wie auch ähnlich konzipierten Konzerten möglich war. Aber die Verwandtschaft geht noch weiter. Beide Konzerte werden von einem Presto im 3/8-Takt abgeschlossen, die nach Tanzmuster in zwei gleich lange Teile unterteilt sind, nach dem einfachen Schema Tonika → Dominante | Dominante → Tonika. In BWV 1056/3 ist diese Form ohne, in BWV 1059/3 mit Wiederholungszeichen ausgeführt. Die Länge der beiden Sätze ist überdies durchaus vergleichbar: BWV 1056/3 besteht aus $2 \times 112 = 224$ Takten; BWV 1059/3 aus $56 + 60 = 116$ Takten, und unter Berücksichtigung der Wiederholungen von beiden Teilen ergeben sich insgesamt 232 Takte. Beim letzteren, besonders leicht hingeworfenen Satz kommt – im Anschluß an den Befund des Mittelsatzes – der Verdacht auf, daß Bach hier wiederum einen fremden, zeitgenössischen Satz als Ausgangspunkt genommen hat (in diesem Fall wohl ein Menuett), obwohl eine direkte Vorlage noch nicht aufgefunden werden konnte (Beispiel 3a). Daß die Solostimme dieses sonatenhaften Satzes, in dem die Streicher durchgehend rein begleitende Funktion haben, wirklich flötenidiomatisch angelegt ist, beweist seine enge Verwandtschaft mit einer weltlichen Arie mit obligater Flöte, die ganz ähnliche lange Sextolenketten aufweist (Beispiel 3b; vgl. auch BWV 26/2).

Beispiel 3

a) BWV 1059a/3, T. 1–8 (Solostimme) / Georg Friedrich Händel, Menuett aus der Wassermusik HWV 348/5, T. 1–6 (Oberstimme)



²⁵ Payne, *Telemann's Musical Style* (wie Fußnote 20), S. 59.

²⁶ Vgl. P. Dirksen, *J. S. Bach's Violin Concerto in G Minor*, in: *Bach Perspectives 7*, hrsg. von G. Butler, Urbana und Chicago 2008, S. 21–54.

HWV 348/5



b) BWV 1059a/3, T. 33–45 (Solostimme) / Aria BWV 204/6, T. 28–32 (Flauto traverso)
 BWV 1059a/3



BWV 204/6



Aber sogar der Eröffnungssatz, obwohl der weitaus gewichtigste Satz dieses Konzertes, weist innerhalb von Bachs Konzertschaffen singuläre, aufgelockerte Züge auf. Seine Form sei hier deshalb einer näheren Betrachtung unterzogen. Eine Schlüsselstellung spielt dabei die Gestaltung des Ritornells von BWV 35/1, vor allem im Verhältnis zu seiner späteren Bearbeitung BWV 1059 (Beispiel 4a).

Das Ritornell ist zusammengestellt aus vier Motiven, hier *a* bis *d* genannt, und einer Kadenzformel. Die Motivik entwickelt sich organisch: *b* kann als freie Umkehrung von *a* betrachtet werden, *c* als Fortsetzung und andere Realisierung der aufsteigenden Dreiklänge von *b* (wobei die Kontinuität betont wird durch das Weiterpulsieren des Eröffnungsmotivs im Baß, wie in Beispiel 4a

Beispiel 4

a) Ritornell BWV 35/1 (Violino I, T. 1–9 / T. 4–6 mit Continuo)



b) BWV 1059 (Violino I)

angegeben), während *d* als Variation von *c* aufzufassen ist.²⁷ Das ganze Gebilde scheint aber eher quasi-improvisatorisch hingeworfen als durchdacht zusammengestellt. Die „Antwort“ *b* auf die „Frage“ *a* hätte eigentlich gleichfalls zwei Takte dauern müssen, wird aber durch den Einsatz von *c* mitten im vierten Takt verkürzt – was umso mehr auffällt, als *c* und *d* wiederum je zwei Takte umfassen. Auch fällt der ungewöhnlich starke Anteil von Sequenzbildungen auf. Nach dem Vordersatz (Definition der Tonalität durch emphatische Exponierung der Stufen I–V–I) *a* in T. 1–2 werden nicht weniger als drei Sequenzglieder (*b–d*) aneinandergereiht. Beide Elemente hat Bach in dem Fragment BWV 1059, wie Werner Breig dargestellt hat,²⁸ zu beseitigen versucht (Beispiel 4b), wobei er die Tonrepetitionen von *c* eliminiert und insgesamt die starke Sequenzbildung durch Variierung etwas „gedämpft“ hat. Dabei ist er aber offenbar in eine kompositorische Sackgasse gelangt: Die neuen Synkopen und Zweiunddreißigstel haben dem Ritornell ein wohl zu kompliziertes, verzwicktes Gepräge gegeben um als Ausgangspunkt eines Konzertsatzes dienen zu können, und die Zweiunddreißigstel nehmen überdies die zu erwartenden solistischen Figurationen des neu vorgesehenen Soloinstruments (Cembalo) zu stark vorweg. Wohl aus diesen Gründen hat Bach BWV 1059 vorzeitig abgebrochen.

Ein neben der Sequenzfreudigkeit weiteres „improvisatorisches“ Element des ursprünglichen Ritornells ist die Art des Auftretens von Dreiklangsbildungen mit Tonrepetitionen (Glieder *c*). Dieses radikale und italianisierende Stilmittel benutzt Bach sonst immer nur als markantes Eingangsmotiv (vgl. BWV 41/1, 43/3, 51/1, 57/5, 176/1 und 1050/1), was angesichts seines ausgeprägten Affektgehalts einleuchtet.²⁹ Die Anwendung dieses „stile concitato“ als sekundäres Ritornellglied in BWV 35/1 ist, soweit ich sehen kann, bei Bach singulär

²⁷ Vgl. dazu ausführlich Breig, *Bachs Cembalokonzert-Fragment in d-moll* (wie Fußnote 16), S. 31–34.

²⁸ Ebenda, S. 33 f.

²⁹ Zum Hintergrund dieser Bildung, vgl. P. Dirksen, *The Background to Bach's Fifth Brandenburg Concerto*, in: *The Harpsichord and its Repertoire*, hrsg. von P. Dirksen, Utrecht 1992, S. 163 f.

und gibt diesem Ritornell insgesamt etwas Kapriziöses, wenn nicht Willkürliches. Es klingt fast wie ein Selbstzitat, wobei man unwillkürlich an BWV 1050/1 denkt. Die vollständige Beseitigung dieses Elements im Fragment BWV 1059 weist jedenfalls darauf hin, daß Bach sich damit zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr identifizieren konnte.

Der Charakter einer ohne große kompositorische Stringenz hingeworfenen Komposition prägt nicht nur das Ritornell, sondern auch die Form von BWV 35/1 insgesamt (Tabelle 1).

Tabelle 1 – Form von BWV 35/1

Abschnitt [Taktzahl]	Takt	Glied*	Stufe
I [9]	1–9	Ritornell: <i>ripieno a – b – c – d + Kadenz</i>	i
II [29]	10–21	solo <i>A – ripieno a – solo A' / ripieno a</i>	i
		solo-Fortspinnung B	i → III
	22–33	<i>ripieno a – ripieno b / solo a</i>	III
		solo <i>b'–b'' – solo-Fortspinnung C</i>	III → v
III [9]	39–47 [Ritornell]	33–38 <i>ripieno a–b mit freier solo-Kp</i>	v
		solo- <i>Perfidium I + Kadenz</i>	II [D ⁷ von v]
		<i>ripieno: cont a / v1 Kp w / freier solo-Kp</i>	v
		solo <i>b / ripieno Kp x</i>	v
IV [33]	48–80	<i>ripieno c / solo Kp y</i>	v
		<i>ripieno d / solo Kp z + Kadenz</i>	v
		solo <i>A – solo-Fortspinnung B</i>	v → iv
		<i>ripieno: v1 a / v2 Kp w'</i>	iv
		solo <i>a / ripieno Kp w' – solo b / ripieno Kp x'</i>	iv
		<i>ripieno c / solo Kp y</i>	iv
V [18]	80–97	<i>ripieno: cont a / v1 Kp w' – solo-Fortspinnung von w' + solo-Perfidium II</i>	VI
		<i>ripieno (cont) a + Kadenz</i>	VI
		<i>ripieno a–b (erweitert) + freies solo-Kp</i>	VI → iv
		solo-Fortspinnung	iv → i
VI [25]	98–122	<i>ripieno b–c (fragm.) in Dialog m. solo (w'')</i>	i
		solo- <i>Perfidium III / Kopfmotiv a</i> ostinat im Baß	II (napolitänisch) > i
		<i>ripieno v1 a / v2 w'</i>	i
		solo <i>a / v1 Kp w' – solo b / v1 Kp x'</i>	i
		<i>ripieno c / solo Kp y</i>	i
		solo-Fortspinnung (<i>w'</i>)	i

		solo <i>b</i> / v1 Kp <i>x</i>	i
		solo <i>c</i> / v1 Kp <i>w''</i> [NB!]	i
		solo <i>d</i> / v1 Kp <i>z</i>	i
		+ solo <i>Kadenz</i>	(Trugschluß auf VI)
		solo- <i>Perfidium</i> IV	VI → i
VII = I	123–131	Ritornell: <i>ripieno a–b–c–d + Kadenz</i>	i
[9]			

* Abkürzungen v1, v2 = Violino I, II; cont = Continuo; Kp = Kontrapunkt

Es liegt eine Rahmenform vor, in der das neuntaktige Eröffnungsritornell am Ende notengetreu wiederholt wird. Damit ist aber zugleich der weitaus wichtigste formale Zusammenhalt benannt, denn der ausgedehnte Mittelteil (er ist mehr als zwölfmal so lang wie das Ritornell!) weist keine stringente Konzeption auf, sondern muß vielmehr unter der Perspektive einer „Konzertfantasie“ betrachtet werden, bei der auf sehr vielfältige Weise die Bausteine des Ritorrells variiert und kombiniert werden, die Solothematik und -figuration dagegen kaum eigenständige Bedeutung erlangen. Das erste Solo (*A*), das devisenartig vorgestellt wird, entpuppt sich bei seiner variierten Wiederholung als ein Kontrapunkt zu *a*. Mit der Kombination von *a* mit *A'* wird ein zentrales Ziel dieses Satzes, nämlich das der kontrapunktischen Kombination von Themen (in Tabelle 1 durch den Schrägstrich gekennzeichnet), sofort eingeführt. Neben freien Sololinien sind bei dieser Kombinationstechnik vor allem einige feste Kontrapunkte von Bedeutung (Beispiel 5).

Die Kontrapunkte *w*, *x*, *y* und *z* sind die Gefährten von *a*, *b*, *c* und *d* und sind alle im doppelten Kontrapunkt geschrieben. Kp *w* zu *a* ist eigentlich schon von

Beispiel 5 – Kontrapunkte zum Ritornell: *w*, *w'*, *x*, *x'*, *y*, *z* (alle in d-Moll notiert)

Anfang an latent vorhanden (vgl. T. 1–2, Violino II) und tritt ab T. 60 in einer Variante (w') mit paarweise gebundenen Sechzehnteln auf; diese Figuration erhält in der zweiten Hälfte des Satzes große Bedeutung. Diese Variantenbildung greift selbst auf das Ritornell über; in T. 26–29 spielt das Soloinstrument Glied b zweimal in variiertes Fassung. Vorbereitet wird dies durch eine freie Kombination von a und b . Einen wichtigen strukturellen Platz nimmt die vollständige, geschlossene Ritornelldurchführung auf der Dominante in T. 39–47 (Abschnitt III) ein, jedoch in einer merkwürdigen Aufteilung auf Continuo (a), Solo (b) und Violino I ($c-d$). Zugleich wird dabei die Reihe der Kontrasubjekte $w-z$ geschlossen vorgestellt. Diese „Kontra-Exposition“ auf der fünften Stufe und an der gleichen strukturell exponierten Stelle hat in Bachs Werk ein bemerkenswertes Gegenbeispiel, und zwar in dem gleichfalls in e-Moll stehenden Präludium für Orgel BWV 548/1. Merkwürdig ist zudem, daß dieses vollständige Ritornell in BWV 1059a/1 einem unvollständigen Ritornell ($a-b$), gleichfalls auf der Dominante, unmittelbar vorangeht (das von der Solostimme „überspielt“ wird) – wiederum ein deutliches Kennzeichen für den spontanen, „improvisatorischen“ Zugriff dieses Satzes.

Eine gewisse formale Artikulation erreicht Bach trotzdem durch Anwendung von klaren, meist auf das Ritornell-Ende Bezug nehmenden Kadenzformeln (die in Tabelle 1 vorgenommene formale Gliederung basiert im wesentlichen darauf). Sieht man von den drei geschlossenen Ritornelldurchführungen ab, so fällt sofort auf, daß jeder der restlichen vier Abschnitte (II, IV–VI) in einen unthematischen Solo-Abschnitt ausläuft, in dem die Solostimme eine einfache Spielfigur und Figurationen über den Orgelpunktharmonien ausführt (T. 36–38, 73–77, 92–97 und 116–122). Diese Kompositionstechnik kann der zeitgenössischen Terminologie gemäß als „Perfidium“ bezeichnet werden.³⁰ „Perfidium“ kann sowohl als „Treulosigkeit“ (an thematischer Konsequenz), als auch als „Hartnäckigkeit“ (die ständige Wiederholung eines kurzen Motivs) übersetzt werden. Gerade in einem anderen Flötenwerk Bachs spielt diese Technik eine bedeutende Rolle, in dem Presto aus dem Eröffnungssatz der Sonate C-Dur BWV 1033, T. 11–25.³¹ Die Perfidia im Konzertsatz bilden ein klares und notwendiges Kontrastmoment in dem sonst sehr aktiven Stimmengewebe, besonders auch im Continuo. Einen prominenten Platz nimmt dabei der Rhythmus ♪♪ ♪♪ aus Motiv a und b ein, der in fast dreiviertel aller Takte des Satzes vorkommt und auf ostinato-artige Weise dem Satz ein einheitliches Gepräge verleiht.

³⁰ Vgl. K. Hofmann, „*Perfidia*“-Techniken und -Figuren bei Bach, in: Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst, Bericht über das Symposium 4.–8. Oktober 1995 in der Internationalen Bachakademie Stuttgart, hrsg. von R. Steiger, Heidelberg 1998, S. 281–302.

³¹ Ebenda, S. 289.

Die in diesem Satz zentrale Technik der Kontrapunktierung von Ritornellzitate durch Kontrapunkte oder/und durch freie Solostimmen sowie die Vertauschung dieser Funktionen findet sich in vergleichbarer Weise im dritten Satz des Violinkonzerts g-Moll BWV 1056a wieder³² und spielt auch in den Rahmensätzen des Konzerts BWV 1053 eine bedeutende Rolle. BWV 1056a/3 weist zudem, wie der erste Satz von BWV 1059a, die Stufenfolge Tonika – Tonikaparallele – Dominante – Subdominante – Tonika auf. Diese Anordnung findet sich gleichfalls in den auf Ende der 1720er Jahre datierbaren Violinkonzerte BWV 1041 (1. Satz) und 1043 (3. Satz) wieder. Wie Gregory Butler dargestellt hat,³³ gehört das Konzert BWV 1053 wahrscheinlich einer späteren Phase von Bachs Konzertschaffen an und kann möglicherweise dem Jahre 1726 zugeordnet werden. Wenn man weiterhin bedenkt, daß das Violinkonzert in g-Moll BWV 1056a höchstwahrscheinlich vom Anfang des Jahres 1723 stammt³⁴ und das formal verwandte Präludium BWV 548/1 in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre entstanden ist, stellt sich die Frage ob unser hypothetisches Flötenkonzert in e-Moll nicht auch jener Periode der mittleren 1720er-Jahre angehört. Es muß aber vor der im September 1726 uraufgeführten Kantate BWV 35 entstanden sein.

Als Summe der vorhergehenden Überlegungen rückt eindeutig das Jahr 1724 ins Blickfeld, womit sich ein weiterer Horizont für unsere Überlegungen auftut. Robert L. Marshall wies als erster auf eine auffallende Konzentration von besonders anspruchsvollen Flötensoli in den Kantaten aus der Periode zwischen August und November 1724 hin³⁵; es handelt sich dabei insbesondere um die Kantatenreihe BWV 94, 101, 113, 78, 99, 8, 130, 114, 96, 180, 115 und 26. Eine nähere Beschäftigung mit diesem eindrucksvollen Korpus von Flötenpartien bestätigt eine aufgrund der soeben ausgeführten satztechnischen Beobachtungen vermutete Entstehung in der Leipziger Frühzeit. Gerade in jener Zeit war Bach darauf bedacht, die technischen Möglichkeiten der Traversflöte voll auszuschöpfen, besonders der Einsatz von langen ununterbrochenen Figurationsketten. Dies gehört, wie wir schon gesehen haben, zu den

³² Dirksen, *Bach's Violin Concerto in G Minor* (wie Fußnote 26), S. 29–34.

³³ G. Butler, *Bach the Cobbler – The Origins of J. S. Bach's E-Major Concerto (BWV 1053)*, in: *Bach Perspectives 7* (wie Fußnote 26), S. 1–20.

³⁴ Dirksen, *Bach's Violin Concerto in G Minor* (wie Fußnote 26), S. 53 f.

³⁵ R. L. Marshall, *The Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology*, in: ders., *The Music of Johann Sebastian Bach*, New York 1989, S. 201–225 (hier S. 213–215); vgl. auch W. H. Scheide, *Die Choralkantaten von 1724 und Bachs Köthener Besuch*, BJ 2003, S. 47–65; R. Emans, *Zu den Arien mit einem obligaten Flöteninstrument*, in: *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von U. Bartels und U. Wolf, Wiesbaden 2004, S. 73–85.

herausragenden Merkmalen der Ecksätze von BWV 1059a. Ein statistischer Vergleich erweist sich hier als überaus lohnend (Tabelle 2).

Tabelle 2 – Lange Flötenpassagen bei Bach

BWV	Längste Passage mit ununterbrochenen Sechzehntel- (bzw. 32tel-) Figurationen	
	Takt	Notenzahl
8/4	41–47	156
78/4	47–57	125
94/1	38–44	87
99/1	17–24, 52–59	85
99/3	97–108	101
101/2	8–16	99
113/5	7–12	145
114/2	55–59	101
204/6	28–32	85
209	17–36	120
1013/1	ganzer Satz	293 + 408
1013/2	28–42	185
	46–62	198
1030/1	59–64	120
1034/2	39–47	98
1034/4	27–33	78
	73–79	78
1059a/1	16–21	88
	68–77	146
	116–122	101
1059/3	17–50	204
	61–83	134

Klammert man den Sonderfall der Allemande BWV 1013 für Soloflöte aus – innerhalb der in gemäßigtem Tempo zu spielenden durchgehenden Sechzehntelketten kann (und ohne Zweifel soll) zwischen den musikalischen Phrasen geatmet werden –, so wird aus dieser Aufstellung deutlich, daß die langen Sechzehntelketten in den Ecksätzen von BWV 1059a in einer Vielzahl authentischer Flötenpartien Bachs eine Entsprechung haben. Die ursprüngliche Bestimmung dieses Konzerts für die Traversflöte kann aus dieser Perspektive wohl kaum in Frage gestellt werden. Für die Entstehung des Konzerts in der

zweiten Jahreshälfte 1724, als einer Art Parergon zu der ausgiebigen Verwendung der Flöte in den Kantaten jener Zeit, sprechen auch gewisse technische Besonderheiten des ersten Satzes. Das Ritornell gehört zu dem Sondertypus mit Dehnung von Fortspinnung und Epilog. Diesen Typus hat Bach offenbar die gesamten 1720er Jahre hindurch angewendet,³⁶ er begegnet uns aber sehr auffallend in den Eröffnungschören von zwei aufeinanderfolgenden „Flötenkantaten“, und zwar in „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ BWV 8 (zum 24. 9. 1724) und eine Woche später in „Ach, lieben Christen, seid gestrost“ BWV 114 (zum 1. 10. 1724). BWV 8 enthält zudem eine Arie mit konzertierender Flöte deren Themenkopf die gleiche Diastematik wie der in BWV 1059a/1 aufweist (Beispiel 6a–b). Eine Woche vorher erklang die Kantate „Was Gott tut das ist wohlgetan“ BWV 99 (zum 17. 9. 1724), in der die Arie mit Flöte eine nah verwandte Eröffnung aufweist (Beispiel 6c). Etwa zehn Jahre später konzipierte Bach auf der Basis des Eröffnungschores von BWV 99 die neue gleichnamige Choralkantate BWV 100. Die darin enthaltene Flöten-Arie variiert sehr auffallend erneut das (vollständige) Modell von BWV 1059a/1 (Beispiel 6d).

Beispiel 6 – Themenköpfe

a) BWV 1059a/1, T. 1–2



b) BWV 8/4, T. 1–2



c) BWV 99/3, T. 1–4



d) BWV 100/3, T. 1–3



Nimmt man eine Entstehung des hypothetischen Flötenkonzerts in e-Moll im Herbst 1724 an, so kommt möglicherweise ein konkreter Aufführungsanlaß ins Blickfeld. Wie vor kurzem dargestellt wurde, kam Bach nicht erst 1729 mit dem Telemannschen Collegium musicum in Berührung (in diesem Jahr über-

³⁶ Vgl. Hio-Ihm Lee, *Die Form der Ritornelle bei Johann Sebastian Bach*, Pfaffenweiler 1993, S. 102 und 164.

nahm er tatsächlich dessen Leitung), sondern offenbar schon lange davor, in kollegialer Zusammenarbeit mit dem damaligen Leiter Georg Balthasar Schott.³⁷ Aufschlußreich ist in dieser Beziehung eine Mitteilung von Bachs Schüler Heinrich Nikolaus Gerber (1702–1775), der gerade im Jahr 1724 „... manche vortrefliche Kirchenmusik und manches Concert unter Bachs Direktion mit angehört“ haben will.³⁸ Aus dieser Zeit stammt auch der von verschiedenen von Bachs Kantatenkopisten angefertigte Stimmensatz zu der Ouvertüre in C-Dur BWV 1066.³⁹ Diese von zwei Seiten dokumentierten öffentlichen Konzertaktivitäten aus jener Periode unterstützt unsere These einer Entstehung von BWV 1059a im gleichen Jahr. Und was wäre für Bach naheliegender gewesen, als den in diesem Zeitraum zur Verfügung stehenden brillanten Flötisten⁴⁰ seines Kantatenorchesters in das Collegium musicum mitzunehmen und eigens für ihn ein kleines Solokonzert⁴¹ zu schreiben?

³⁷ A. Glöckner, *Zur Vorgeschichte des „Bachischen“ Collegium musicum*, in: Bachs Orchesterwerke, hrsg. von M. Geck, Witten 1997, S. 293–303 (hier S. 299).

³⁸ Dok III, Nr. 950 (S. 476).

³⁹ *St 152*; vgl. NBA VII/1 Krit. Bericht (H. Bessler und H. Grüß, 1967), S. 12.

⁴⁰ Nach Emans (*Zu den Arien mit einem obligaten Flöteninstrument*, wie Fußnote 35, S. 85) könnte dies sehr wohl der Dresdner Flötenvirtuose Pierre-Gabriel Buffardin (um 1690–1768) gewesen sein, der sich möglicherweise im Gefolge von Reichsgraf Joachim Friedrich Flemming befand, als dieser am 31. Juli 1724 von Dresden aus in Leipzig ankam und als Gouverneur der Stadt eingesetzt wurde. Die erste Kantate mit einer anspruchsvollen Flötenpartie („Was frag ich nach der Welt“ BWV 94) kam schon eine Woche später zur Aufführung; diese weist nicht nur eine bedeutende Arie mit Flöte auf, sondern auch im konzertanten Eröffnungsschor ist die Flöte auf virtuose Weise führend; diese spielt sogar die ersten zwei Takte unbegleitet, als wollte Bach sein neues hochkarätiges Ensemblemitglied sofort und unmißverständlich vorstellen.

⁴¹ Die Sonate für Querflöte und Continuo in e-Moll BWV 1034 gehört vielleicht in denselben Zusammenhang; vgl. Marshall, *The Compositions for Solo Flute* (wie Fußnote 35), S. 213–216.