

Susanne Schrage

Komposition und Vortrag

Die Berliner Flötensonaten
von Johann Joachim Quantz

MUSIK - KULTUR - GESCHICHTE



Königshausen & Neumann

Susanne Schrage

—

Komposition und Vortrag

MUSIK – KULTUR – GESCHICHTE

Im Auftrag des Instituts für Historische Musikwissenschaft
der Hochschule für Musik und Tanz Köln

Herausgegeben von
Arnold Jacobshagen, Sabine Meine und Michael Rappe

Band 20 – 2024

Susanne Schrage

Komposition und Vortrag

Die Berliner Flötensonaten
von Johann Joachim Quantz

Königshausen & Neumann

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Zusatzmaterial: Datenbank Quantz-Berliner-Sonaten.xlsx

<https://verlag.koenigshausen-neumann.de/product/9783826083228-komposition-und-vortrag/>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 38 (zugl.: Diss., Hochschule für Musik und Tanz Köln (HfMT Köln))

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung Adolph Menzel, Flötenkonzert Friedrichs des Großen

in Sanssouci, Alte Nationalgalerie Berlin, Bearbeitung Hanna Schrage

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8260-8322-8

PDF-ISBN 978-3-8260-9836-9

<https://doi.org/10.36202/9783826098369>

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	9
I Einleitung	11
1 Forschungsziel.....	12
2 Forschungsstand	13
3 Quellen und Methodik	16
II Kulturhistorischer Kontext	23
1 „Unser alter erfahrener Quantz“ – Ein biographischer Abriss	23
1.1 Kammermusiker Friedrichs II.	23
1.2 Lebenslauf bis 1741	26
1.3 Wirken in Berlin	30
1.4 Anekdoten	41
2 Die Musikpraxis Friedrichs II.	44
2.1 Die Orte	51
2.2 Die Zeiträume	52
2.3 Die Sonaten in den Kammerkonzerten	54
2.4 Der Siebenjährige Krieg.....	56
3 Der Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen	58
3.1 Der gute Vortrag	63
3.2 Gefühlsbegriffe im Versuch: Affekt – Rührung – Empfindung.....	67
4 Quantz‘ Berliner Sonaten	72
4.1 Galanter Stil.....	72
4.2 Quantz‘ Berliner Sonaten: Musik für einen Spieler	75
5 Datierungsfragen	77
5.1 Sonaten nach dem Siebenjährigen Krieg.....	81
5.2 Die Kopisten	84
5.3 Die Kopien <i>Pour Sans Souci</i>	91
5.4 Zeitgenössische Abschriften	93

III	Form der Berliner Sonaten	97
1	Satzfolge Langsam–Schnell–Schnell	97
2	Form des „Allegro“	99
2.1	Zweiteilig oder dreiteilig?	99
2.2	Die musikalischen Gedanken	105
2.3	Schlüsse: Einschnitt und Kadenz	115
2.4	Das Laufwerk: Sequenzen und Wiederholungen	120
3	Form des „Adagio“	124
3.1	Musikalische Gedanken	126
3.2	Kadenz und Coda.....	127
3.3	Moll im Adagio	130
4	Nach dem Siebenjährigen Krieg	131
4.1	Periodizität und Entwicklung zum Rondo	131
4.2	Bevorzugte Tonlage.....	135
4.3	Neue melodische Elemente	136
4.4	Der Bass: Entwicklung melodischer Selbständigkeit	138
IV	Die Satzbezeichnungen der Berliner Sonaten und Quantz‘ Tempokategorien	143
1	Die Tempokategorien im <i>Versuch</i>	143
1.1	Der Puls	143
1.2	Relativierung der Tempoklassen.....	146
2	Forschungsstand	148
3	Tempoempfinden	150
4	Zielsetzung und Methodik	151
5	Die Satzbezeichnungen	157
5.1	Das „erste Allegro“: c und c.....	158
5.2	Das „zweite Allegro“: 3/4, 3/8, 2/4, 6/8	173
5.3	Das „Adagio“	194
6	Einordnung	224

V	Vortragszeichen in den Berliner Sonaten	229
1	Artikulation: Gliederung und Ausdruck	229
1.1	Zungenstoß und Bogenstrich im <i>Versuch</i>	230
1.2	Artikulationszeichen in den Sonaten	233
1.3	Staccatopunkte	235
1.4	Der Staccatostrich	237
1.5	Bindungen	245
1.6	Weitere Artikulationsarten	247
1.7	Artikulation und Charakter	248
1.8	Einordnung	251
2	Verzierungen: Spielweise und Affektgehalt	252
2.1	Der Vorschlag	254
2.2	Der Triller	264
2.3	Weitere Verzierungen	270
3	Dynamik: Schattierungen	276
3.1	Dynamik im <i>Versuch</i>	276
3.2	Notation in den Sonaten	277
VI	Fazit und Ausblick	283
	Anhang	295
	Bibliothekssigel und Abkürzungen	295
	Register der Berliner Sonaten mit Signaturen der Staatsbibliothek zu Berlin	296
	Tempostufen und die Tempokategorien des <i>Versuchs</i>	300
	Referenzaufnahmen	302
	Erläuterung Quantz-Berliner-Sonaten.xlsx	303
	Personenverzeichnis	315
	Literaturverzeichnis	319

Vorbemerkung

Johann Joachim Quantz begleitet mich nun schon mein ganzes musikalisches Leben: als Flötenschülerin in den achtziger Jahren mit seinem bekanntesten Flötenkonzert, als Flötistin dann in Form seines Flötentrakts, an dem mir so vieles rätselhaft blieb wie die Frage, was genau er eigentlich unter Affekten verstand. Die Fragezeichen blieben und waren Anlass, mich zunächst in meiner Masterarbeit 2017 mit dem Lehrwerk selbst auseinanderzusetzen. Mir wurde bald bewusst, dass Quantz' Gedanken nicht losgelöst von seinen Kompositionen zu verstehen sind, und so tauchte ich in die Welt seiner Sonaten ein.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Arnold Jacobshagen, der mein Ringen um Begrifflichkeiten und um Ordnung in der unübersehbaren Informationsfülle zu Quantz und die vielen Textfassungen mit großer Geduld begleitet hat und mit gezielten Anregungen meine Perspektive immer wieder erweitern konnte. Besonders dankbar bin ich für seine Offenheit gegenüber meiner Herangehensweise als Musikerin und Musikwissenschaftlerin.

Ebenso möchte ich mich herzlich bedanken bei meinem Zweitgutachter Kai Köpp, der mit seiner eigenen musikpraktischen Expertise und aus der Perspektive der Interpretationsforschung in den richtigen Momenten wertvolle Anregungen gegeben hat.

Wichtig war mir der Austausch im Doktorandenkolloquium an der Kölner Hochschule für Musik und Tanz, geleitet von Arnold Jacobshagen, Sabine Meine und Kai Hinrich Müller, die gemeinsam mit den Mitstudierenden vor allem in Methodendiskussionen immer wieder wertvolle Impulse gegeben haben.

Profitiert habe ich nicht nur von der reichhaltigen Forschungsliteratur zu Quantz, Berlin und der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, sondern vor allem vom Austausch mit Wissenschaftlern und Musikern auf Tagungen oder im direkten Gespräch, u.a. Barthold Kuijken, Meike ten Brink-Kuhlmann, Sabine Henze-Döhring und Anna Ricke. Insbesondere ist Peter Thalheimer zu nennen, der wie früher gegenüber der Flötenstudentin immer noch bereit ist, sein immenses Wissen zu aufführungspraktischen und musikphilologischen Fragen zu teilen. Corinna Herr danke ich dafür, dass sie mir im musikwissenschaftlichen Masterstudium neue Forschungsperspektiven auf das 18. Jahrhundert eröffnet hat. Im jahrelangen Austausch mit Jochen Reutter, Redaktionsleiter der Wiener Urtext, konnte ich meinen musikphilologischen Blick schärfen.

Der reiche Schatz von Quantz' Werken liegt – als Original und Mikrofilm – in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,

Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Ich danke Roland Schmidt-Hensel und dem Team des Musiklesesaals, das mich unermüdlich mit dem Strom von Manuskripten bei meinen Recherchen unterstützt hat. Dank auch an die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Geheimen Staatsarchivs Preussischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem für ihre freundliche Hilfe beim Auffinden der alten Akten.

Die praktische Auseinandersetzung mit der großen Menge an Sonaten und das Erforschen der Quantz'schen Tempi wären nicht möglich gewesen ohne die Geduld und Neugier meiner beiden Mitspieler Ulrike Schaar, Violoncello, und Reinhard Siegert, Cembalo und Clavichord.

Dank auch an alle Kolleginnen und erwachsenen Schülerinnen, die sich mit mir auf Quantz' Kompositionen eingelassen haben.

Für die äußere Form der Arbeit war ich auf geduldige Hilfe von Familie und Freunden angewiesen. Ohne Norbert, der mich in viele Excel-Geheimnisse eingeführt hat, wäre es nie zu einer Datenbank gekommen. Hanna konnte aus Menzels *Flötenkonzert in Sanssouci* die beiden Protagonisten Quantz und Friedrich in den Vordergrund rücken. Ein herzlicher Dank geht auch an Yuval Dvoran, der den Font für die manchmal speziellen Notenzeichen erstellt hat.

Dank an alle, die ein oder mehrere Kapitel gelesen haben, für ihre Anregungen und Korrekturen, oft verbunden mit intensiven Diskussionen, namentlich Martina Binnig, Reinhard Siegert, Peter Thalheimer, Jochen Reutter, Meike ten Brink-Kuhlmann und Matthias Schmidt, und insbesondere an Judith Konter, die sich korrekturlesend in das ganze Buch hineingedacht hat.

Für ihre Druckkostenzuschüsse möchte ich mich herzlich bedanken beim Fachbereich 5 der HfMT Köln und bei der Johann-Joachim-Quantz-Gesellschaft in Scheden, die an Quantz' Geburtsort sein Andenken liebevoll wachhält.

Mein Dank geht auch an die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Verlags Königshausen & Neumann, die den Prozess der Drucklegung freundlich und geduldig begleitet haben.

Zu guter Letzt gilt meine Dankbarkeit meiner Familie. Norbert, Hanna und Thomas: Danke, dass ihr mich ermutigt habt, mir den Raum zu nehmen, so lange und so tief in das Berlin des 18. Jahrhunderts einzutauchen.

I

Einleitung

Nur ein einziges Mal in ihrer langen Geschichte stand die Querflöte im Fokus einer umfassenden musikästhetischen und musikpsychologischen Diskussion. In Berlin um 1750 ging es um die Frage, wie sich auf einem Instrument Emotionen ausdrücken lassen und wie dieser Vorgang in Worte gefasst werden kann. Dass die Traversflöte, die auf dem Höhepunkt ihrer Popularität als Liebhaberinstrument stand und mit zahlreichen Kompositionen bedacht wurde, zur Beantwortung dieser Frage herangezogen wurde, ist Johann Joachim Quantz zu verdanken, der als Flötist, Flötenpädagoge, Komponist von Flötenmusik und Autor des *Versuchs einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*¹ hervortrat. Im kulturellen Gedächtnis bleibt die Beurteilung seiner vielfältigen Rollen bis heute zwiespältig: Die Bedeutung seines Lehrwerks für die Geschichte der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts wurde insbesondere seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts herausgestellt. Vor allem die Entwicklung der historisch informierten Aufführungspraxis wurde durch Quantz' Traktat entscheidend mitgeprägt. Eine kritische Bewertung erfuhr dagegen in der Musikhistoriographie der letzten Jahrzehnte Quantz' herausgehobene Position am Potsdamer Hof Friedrichs II.² In der Folge wurden seine Flötenkompositionen ausgesprochen harsch beurteilt. Ihre kaum fassbare Vielzahl führte zum stereotypen Bild kompositorischen Stillstands, parallel geführt mit der Sicht auf eine erstarrte Musikpraxis Friedrichs II.³ Diese Wertung soll anhand von Quantz' Berliner Flötensonaten hinterfragt werden.

¹ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.

Für die Suche nach Schlüsselbegriffen ist die online gestellte Version hilfreich: https://de.wikisource.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen, Zugriff 30. Januar 2023.

² In besonderem Maße bei Peter Schleuning, *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Reinbek 1985.

³ Beispielsweise bei William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, New York ⁴1983. Dieses Urteil hat auch Eingang in die Belletristik gefunden: Oliver Buslau, *Schatten über Sanssouci* (Historischer Kriminalroman), Köln 2011. Vgl. Christoph Vratz, WDR *ZeitZeichen*, 30. Januar 2017.

1 Forschungsziel

Als Forschungsgegenstand werden von Quantz' ungefähr zweihundert Flötensonaten diejenigen 99 Sonaten herausgegriffen, die er nachweislich in seinen über dreißig Berliner Jahren – zwischen 1741 und seinem Tod 1773 – komponiert hat. Zum Vergleich hinzugenommen wird die Sonate QV 1:25,⁴ die 1761 – innerhalb des Untersuchungszeitraums – in der Zeitschrift *Musikalisches Allerley* veröffentlicht wurde.

Die Analyse der Einzelsonaten dieses Korpus geht von der Forschungsfrage aus, inwieweit Quantz' Kompositionsweise Affektausdruck und musikalische Rhetorik spiegelt, zu denen erst im Verständnis des 18. Jahrhunderts auch Instrumentalmusik in der Lage war. Die sich in den Berliner Vortragsschulen manifestierende Auffassung, dass ein Instrumentalist – der diese Affekte angemessen ausdrückt, indem er sich in sie hineinversetzt – durch seinen guten Vortrag die Wirkung einer Komposition verstärkt, ließ die sorgfältig platzierten Vortragsbezeichnungen der Sonaten in den Fokus der Untersuchung rücken. Die Erläuterungen im *Versuch*, wie ein guter Vortrag durch die Gestaltung von Tempo, Artikulation und Dynamik und durch den Einsatz angemessener Verzierungen zu erlangen sei, werden mit den Vortragsbezeichnungen der Sonaten abgeglichen. Gerade die Größe des Korpus erlaubt präzise Rückschlüsse auf eine differenzierte Verzierungs- und Artikulationspraxis, die das Verständnis der Regeln des *Versuchs* erweitert. Insbesondere sollen die Verflechtungen zwischen den vielzitierten Tempokategorien des Traktats und den ausgeprägten Charakteren seiner Satzbezeichnungen untersucht werden. Diese sind in den Berliner Sonaten besonders konsistent, aber bisher in der Forschung nicht systematisch herausgearbeitet worden.

Von diesem Ausgangspunkt aus erweitert sich der Blick auf die Konstruktion des Friedrich II. zugedachten Gesamtkorpus der Sonaten. Aus der pragmatischen Entscheidung, den Betrachtungszeitraum auf die Berliner Jahre einzugrenzen, in denen Friedrich II. der explizite Adressat der Kompositionen war, erwuchs die Erkenntnis, dass die Sonaten dieser Schaffensphase – eindeutiger als die frühen Dresdner Sonaten – ein miteinander verwobenes, auf ein tägliches Nacheinander-Spielen angelegtes Korpus bilden, das auf die Bedürfnisse eines Spielers – Friedrich II. – stärker zugeschnitten war als auf die eines Publikums. Eine Analyse muss daher über die einzelnen Sonaten hinaus auf die Kompositionsmuster des gesamten Geflechts zielen und die spielerische Erfahrung einbeziehen.

Die Untersuchung der Sonaten wird kulturhistorisch gerahmt durch eine Skizze von Quantz' Leben und Wirken in Berlin mit Fokus auf der

⁴ Sonate D-Dur QV 1:25, in: *Musikalisches Allerley*, 2. Sammlung, Berlin 1761, S. 31–37.

Einbettung des *Versuchs* in die damalige musikästhetische Diskussion. Die spärlichen Quellen zur Musizierpraxis Friedrichs II. werden auf Spuren möglicher Aufführungssituationen der Sonaten untersucht. Gleichzeitig erlauben Indizien aus den privaten Schatullrechnungen Friedrichs II. und den Kopisten-Handschriften eine Skizzierung von Entwicklungslinien innerhalb des Korpus.

2 Forschungsstand

Quantz' Lehrwerk *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* von 1752 ist in den verschiedensten Forschungsfeldern eine der wesentlichen Referenzquellen des 18. Jahrhunderts. Die Anzahl der Arbeiten, die sich in musikästhetischen, kulturhistorischen, interpretationsgeschichtlichen und aufführungspraktischen Themenfeldern in unterschiedlichem Maße auf Quantz beziehen, ist so beträchtlich, dass der jeweilige Forschungsstand zu Einzelfragen in den entsprechenden Kapiteln dargelegt wird. Auffällig ist, dass auch in denjenigen Schriften, in denen Quantz als Kronzeuge für aufführungspraktische und interpretationsgeschichtliche Fragen aufgerufen wird, sein Lehrwerk zwar ausgiebig zitiert wird, seine Kompositionen jedoch meist unbeachtet bleiben. Eine erste Auseinandersetzung mit der Form von Quantz' Sonaten findet sich in der Dissertation von Adolf Raskin⁵, deren Schwerpunkt allerdings auf der Auswertung von Quantz' Autobiographie⁶ liegt. Verdienstvoll ist die englische Übersetzung des *Versuchs* durch den amerikanischen Quantz-Forscher Edward R. Reilly, der in *On Playing the Flute* seit der Erstausgabe 1966 bis zur letzten Neuauflage 2001⁷ in Fußnoten und Literaturangaben ständig den aktualisierten Forschungsstand reflektierte. Insbesondere durch Verweise auf abweichende Bedeutungen in der französischen Ausgabe des *Versuchs* und die Reflexion deutscher und englischer Begriffe im Übersetzungsprozess bleibt seine Ausgabe auch für deutschsprachige Leser bis heute wertvoll. Reilly setzte sich früh stichprobenartig mit den formalen Kompositionsmustern von Quantz' Sonaten auseinander. Dass er in seinen *Three Studies* von 1971 Quantz „an honorable place among the lesser composers of the 18th century“⁸ zuschreibt, zeigt allerdings, dass seine Bewertung von

⁵ Adolf Raskin, *Johann Joachim Quantz. Sein Leben und seine Kompositionen*, Köln 1923.

⁶ Johann Joachim Quantz, *Hrn. Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, 3. Stück, Berlin 1754, S. 197–250.

⁷ Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, hrsg., übersetzt und mit Anmerkungen versehen durch Edward R. Reilly, Neuauflage Lebanon 2001.

⁸ Edward R. Reilly, *Quantz and His Versuch: Three Studies*, New York 1971, S. 37.

Quantz' Werken geprägt ist von einer Unterscheidung zwischen großen Komponisten und Kleinmeistern.

1997 veröffentlichte Horst Augsbach das *Thematisch-systematische Werkverzeichnis Johann Joachim Quantz (QV)*,⁹ das neben den Sonaten auch die Flötenkonzerte, Triosonaten, weitere Kammermusik und Vokalwerke enthält, mit Incipits aller Einzelsätze und einer Zuordnung aller Werke zu Kopisten. Durch Analyse von Papier und Wasserzeichen versuchte Augsbach eine genauere Datierung, die sich auf diesem Weg jedoch nicht erreichen ließ.¹⁰ Der größte Nachteil seiner gründlich recherchierten Arbeit besteht darin, dass er die chronologische Zählung der Sonaten und Konzerte in den Katalogen Friedrichs II. im Quantz-Werkverzeichnis zwar dokumentiert, aber nicht als Ordnungskriterium übernommen hat. Stattdessen entschied er sich für eine systematische Ordnung der Werke nach Tonarten,¹¹ beginnend für die Sonaten mit QV 1:1 in C-Dur im Viervierteltakt, wodurch jeglicher zeitliche und formale Zusammenhang verloren geht. Um die Unterscheidung zwischen den frühen Dresdner und den späteren Berliner Sonaten wieder sichtbar zu machen und Fragen der Chronologie und Datierung im Blick behalten zu können, wird in dieser Arbeit auf die ursprüngliche Zählung der Kataloge Friedrichs II. zurückgegriffen.¹² Nur mit dieser Perspektive lässt sich zeigen, wie Quantz in Berlin die Abfolge der Sonaten über ihre diatonische Reihung hinausgehend mitkomponiert hat.

Die Idee, Quantz' Sonaten vor dem Hintergrund seines Flötenlehrwerks zu betrachten, ist nicht ganz neu. Mit dem Forschungsstand noch vor Augsbachs Werkverzeichnis nimmt Charlotte Crockett in ihrer Dis-

⁹ Horst Augsbach, *Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (QV) Johann Joachim Quantz*, Stuttgart 1997.

¹⁰ Ergänzende Informationen finden sich in zwei flankierenden Artikeln: Horst Augsbach, *Fragen zur Überlieferung und Datierung der Kompositionen von J.J. Quantz*, Teil I: Die Drucke, in: *Tibia* 4/1997, Jg. 22, Bd. 11, S. 561–567, Teil II: *Die Handschriften*, in: *Tibia* 1/1998, S. 1–14.

¹¹ Augsbachs Systematik ergab sich daraus, dass er zuerst an den Triosonaten arbeitete, für die keine Nummerierung vorlag. Vgl. Horst Augsbach, *Johann Joachim Quantz Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke, Werkgruppen QV 2 und QV 3*, [Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens Heft 5], Dresden 1984. Diesen Hinweis verdanke ich Peter Thalheimer.

¹² Daher sind im Folgenden die Notenbeispiele nicht mit QV-Nummern versehen. Siehe im Anhang das Verzeichnis der Berliner Sonaten mit Signaturen der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv mit einer Konkordanz zwischen Katalognummern und Nummerierung im QV. Die Signaturen aller Sonaten-Exemplare einschließlich der Sammlungen *Pour Sans Souçi* und *Pour le nouveau Palais* finden sich in der beigefügten Datenbank Quantz-Berliner-Sonaten.xlsx (QBS), Blatt 1, Spalten M, N, O.

sertation *The Berlin Flute Sonatas of Johann Joachim Quantz*¹³ von 1982 neben einer formalen und harmonischen Betrachtung der Sonaten auch aufführungspraktische Aspekte wie die Aussetzung der Basso continuo-Stimme, Artikulation, Verzierungen, Dynamik und Tempo exemplarisch in den Blick. Auf deren Bezug zum Affektausdruck geht sie dagegen nicht ein.

Aktueller setzt Marek Nahajowski 2013 den Stil von Quantz' Sonaten in den Kontext des *Versuchs*.¹⁴ Nahajowski legt einen Schwerpunkt auf spieltechnische Fragen und deren geschichtliche Einordnung, geht aber auch auf die barocke Affektenlehre in einem größeren geschichtlichen Zusammenhang ein. Wie Crockett zieht er einzelne Beispiele aus den Sonaten als Belege heran, ohne sie innerhalb des Korpus zeitlich einzuordnen.

Der Forschungsschwerpunkt in Mary Oleskiewicz' Dissertation *Quantz and the Flute at Dresden*¹⁵ liegt auf der Bedeutung der Zeit am Dresdner Hof für Quantz' musikalische Entwicklung. An Beispielen vor allem aus seinen frühen Sonaten kann sie einen Einfluss von Komponisten wie Georg Friedrich Händel, Jan Dismas Zelenka oder Johann Adolph Hasse belegen. Ihre Forschungsergebnisse schlagen sich in zahlreichen Artikeln zu Quantz und seinen Instrumenten und der Herausgabe der von ihr selbst in der Sammlung der Singakademie entdeckten Quartette für Flöte, Violine, Viola und B.c. nieder.¹⁶

Einen systematischen Analyse-Ansatz wählt Meike ten Brink 1995 in ihrer Dissertation *Die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz*.¹⁷ Ihr Fragenkatalog an das noch weit umfangreichere Korpus von dreihundert Flötenkonzerten, der angelehnt ist an die Anforderungen, die Quantz selbst im *Versuch* an ein Konzert stellt, erwies sich für die vorliegende Arbeit als hilfreich für formale Vergleiche zwischen Konzerten und Sonaten. Die praktischen Hürden, die sich bei der Nutzbarmachung einer so großen Datenmenge ergeben, führten in der vorliegenden Untersuchung zum methodischen Ansatz, die Analysedaten empirisch in einer elektronischen Datenbank mit Such- und Sortierfunktion (Microsoft Excel 97) zu

¹³ Charlotte Crockett, *The Berlin Flute Sonatas of Johann Joachim Quantz, A Study of the Repertory and Its Performance Options*, Austin 1982.

¹⁴ Marek Nahajowski, *Sonaty fletowe Johanna Joachima Quantza. Między teorią a praktyką*, Łódź 2013. Vgl. ders., *Stylistyka sonat fletowych Johanna Joachima Quantza w kontekście jego traktatu „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“*, Łódź 2010.

¹⁵ Mary Oleskiewicz, *Quantz and the Flute at Dresden: His Instruments, His Repertory and Their Significance for the Versuch and the Bach Circle*, Durham, NC 1998.

¹⁶ Vgl. beispielsweise Mary Oleskiewicz, *The Flutes of Quantz: Their Construction and Performing Practice*, *Galpin Society Journal* 52, 2000, S. 201–220; dies., *Quantz's Quatuors and Other Works Newly Discovered*, in: *Early Music* 31, Bd. 31, Nr. 4, 2003, S. 484–505.

¹⁷ Meike ten Brink, *Die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz: Untersuchungen zu ihrer Überlieferung und Form*, 2 Bde., Hildesheim 1995.

erfassen, um sowohl Muster zwischen den Sonaten als auch Entwicklungen über die mehr als dreißig Jahre ihrer Entstehung herausarbeiten zu können und nachvollziehbar zu machen.

Für eine kulturhistorische Einordnung der Sonaten in den Rahmen der Kammerkonzerte Friedrichs II. sind die Arbeiten von Christoph Henzel zum Berliner städtischen und höfischen Musikleben essentiell. Ihm kommt das große Verdienst zu, in den letzten Jahrzehnten durch gründliche Auswertung der Akten des Geheimen Staatsarchivs Preussischer Kulturbesitz Berlin und zeitgenössischer Zeitschriften eine Neubewertung der Hofmusik und des Berliner Konzertlebens ermöglicht zu haben.¹⁸ Die in dieser Arbeit versuchte Datierung von Quantz' Sonaten schließt an seine Auswertung der privaten Schatullrechnungen Friedrichs II. sowie an die Forschung von Sabine Henze-Döhring¹⁹ zu den königlichen Kammerkonzerten an.

3 Quellen und Methodik

Nur wenige Quantz-Autographe von Sonaten sind erhalten, aber die mehrfachen Kopisten-Handschriften aus dem Besitz Friedrichs II. sind in einem guten Erhaltungszustand. Die Sonaten sind wie alle Musikalien der Königlichen Hausbibliothek übergegangen in den Sonderbestand der Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Innerhalb des Bestandes der ältesten der drei Sammlungen Friedrichs II. *Pour Potsdam* zeichnen sich die Berliner Sonaten dadurch aus, dass bis auf wenige frühe Kopien, die in dieser Arbeit zu Datierungszwecken herangezogen wurden, alle Kopien von gleicher Hand gefertigt wurden. Diesen Abschriften des Kopisten Johann Gottlob Freudenberg sind, wo nicht anders ausgewiesen, die Notenbeispiele der vorliegenden Arbeit entnommen. Denn insbesondere Feinheiten in der Verwendung der Vortragszeichen dieser außergewöhnlich sorgfältigen und gut lesbaren Handschriften würden bei einer Übertragung in modernen Notendruck verlorengehen.

¹⁸ Beispielsweise Christoph Henzel, *Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik*, Teil 1, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Stuttgart 1999, S. 36–66; ders., *Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik*, Teil 2, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Stuttgart 2000, S. 175–209; ders., *Das Konzertleben der preussischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse*, Teil 1, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2004, Mainz 2005, S. 216–291; ders., *Carl Philipp Emanuel Bach und die Formierung der preussischen Hofkapelle 1740–1741*, in: *Bach-Jahrbuch* 2017, hrsg. von Peter Wollny, Leipzig 2017, S. 219–226.

¹⁹ Sabine Henze-Döhring, *Friedrich der Große. Musiker und Monarch*, München 2012.

Das Korpus von Quantz' Berliner Sonaten bietet mit seiner relativen formalen Einheitlichkeit, seinen gleichbleibend hohen spieltechnischen Anforderungen und den sorgfältig angebrachten Vortragsanweisungen der Kopisten-Handschriften ein einzigartiges Experimentalfeld, in dem sich mehrere Forschungsansätze ergänzen und gegenseitig befruchten können. Um ein solch umfangreiches Konvolut von 99 Sonaten über Einzelbeispiele hinausgehend zu erfassen, erwies es sich als notwendig, empirische, musikphilologische und kulturgeschichtliche Forschungsmethoden zusammenzuführen. Besonders deren Kombination mit künstlerischer Forschung in Form eines instrumentalen Embodiments erwies sich als fruchtbar.

Eine Auseinandersetzung mit der Begriffsgeschichte des 18. Jahrhunderts, insbesondere mit der Zeitgebundenheit der im *Versuch* verwendeten Gefühlsbegriffe²⁰ war unerlässlich. Gerade der Affektbegriff sperrt sich durch seinen Bedeutungswandel gegen ein intuitives Verständnis. Erschwerend kommt hinzu, dass auch im *Versuch* schon Überschneidungen mit neueren Gefühlsbegriffen wie Empfindung zu beobachten sind, während in der Benennung des Affektausdrucks in Musik Begriffe wie Charakter schon eine Rolle spielen. Das Ringen um angemessene Termini erstreckt sich aber auch auf die Begriffsgeschichte der Analysewerkzeuge, da für eine Werkanalyse die zeitgenössische Perspektive unentbehrlich ist. Es erwies sich als richtungsweisend für ein Verständnis der Form der Sonaten, Quantz' Bezugnahme im *Versuch* auf Einschnitte und musikalische Gedanken nicht ausschließlich als Referenz an rhetorisches Denken aufzufassen, sondern als Analysewerkzeug zu verwenden. Diese Sichtweise bestätigte sich im Rückgriff auf zeitgenössische Theoretiker, insbesondere auf Joseph Riepel mit seiner genauen Schilderung auch ungradtaktiger musikalischer Gedanken.²¹ Für die Analyse von Quantz' Sonatenform bieten James Hepokoski und Warren Darcy in ihren *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Eighteenth-Century Sonata*²² ein offenes Sonatenmodell, das auch Formvarianten ohne ein zweites Thema als gleichwertig einschließt und daher auch auf Sonaten in der Mitte des 18. Jahrhunderts an-

²⁰ Beispielsweise Ute Frevert, *Gefühle definieren: Begriffe und Debatten aus drei Jahrhunderten*, in: *Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*, hrsg. von Ute Frevert u.a., Frankfurt 2011.

Vgl. Susanne Schrage, *Musikästhetische Fragen in Berlin um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Quantz' Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, unveröffentlichte Masterarbeit an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Köln 2017.

²¹ Vgl. Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Bd. 1: *De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung*, Frankfurt, Leipzig 1752. Weiter ausgeführt in ders., *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Bd. 2, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt, Leipzig, 1755.

²² James Hepokoski und Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006.

wendbar ist. Unter Einschluss der Begrifflichkeiten des *Versuchs* wurden wo immer möglich die zeitgenössischen Begriffe verwandt. Dort jedoch, wo sich in Quantz' Sonaten Formteile wie eine Reprise ausbilden, die erst später benannt wurden, wird auf diese heute üblichen Bezeichnungen zurückgegriffen.

Da Quantz in seiner doppelten Rolle als Komponist und Flötist dem guten Vortrag eine so wesentliche Rolle für die Qualität einer Aufführung zuschreibt, ist in seinen Sonaten die Analyse des Notentextes nicht zu trennen von einer Untersuchung der Vortragsbezeichnungen. In den Berliner Sonaten stehen Sätze, die akribisch mit Vortragsanweisungen versehen wurden, neben anderen, die ohne Vortragszeichen bleiben. Wo Artikulationszeichen, Verzierungen oder dynamische Bezeichnungen fehlen, ist davon auszugehen, dass nicht notierte Vortragsnormen greifen, innerhalb derer die Musiker des 18. Jahrhunderts „konkrete, standardisierte Entscheidungsmöglichkeiten hatten“.²³ Die im Laufe der Zeit immer ausgiebigere Auszeichnung in Quantz' Sonaten spiegelt eine Zeit des Übergangs zwischen der Konvention, nur Ausnahmen von unter Musikern bekannten Vortragsnormen zu notieren, und der gründlichen Auszeichnungspraxis des 19. Jahrhunderts. Ausgehend von der Annahme, dass Quantz im *Versuch* Vortragsnormen versprachlicht, die auch für seine eigenen Kompositionen Geltung haben, soll untersucht werden, wie sich in den Sonaten ein Bezug zwischen den Vortragsanweisungen und einem Affektausdruck herstellen lässt, aber auch, wie sich in den Sonaten Notationsnormen abzeichnen, die in ihrer Genauigkeit über den *Versuch* hinausgehen. Gerade in den frühen Berliner Sonaten mit wechselnden Kopisten lassen sich zudem Veränderungen der Notationsnormen herausarbeiten, die zu Datierungsfragen herangezogen werden können. Gleichzeitig soll aber betrachtet werden, in welchem Maße die Vortragszeichen zu einer Schärfung des Charakters der Einzelsätze beitragen.

Die empirischen Einzeluntersuchungen der Vortragsbezeichnungen zu Artikulation, Verzierungen und Dynamik sollen als Beitrag zu einzelnen Fachdiskussionen der historischen Interpretationsforschung verstanden werden, in denen der *Versuch* als Referenz herangezogen, üblicherweise aber nicht an Quantz' eigenen Werken gemessen wird.

²³ Kai Köpp, *Nichtnotiertes und Nichtnotierbares*, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hrsg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Laaber 2020, S. 292.

Musikhistorisches Embodiment

Nicht nur ist das Korpus der Sonaten so groß, dass es Vergleiche im Verlauf der Zeit und unter einzelnen Gesichtspunkten zulässt, sondern es ist genug über die historische Situation ihrer Aufführung bekannt, dass es sinnvoll erscheint, das eigene Flötenspiel in die wissenschaftliche Untersuchung einzubeziehen. Die musikwissenschaftlichen Textmethoden werden daher flankiert durch musikpraktischen Nachvollzug als „musikhistorisches Embodiment“,²⁴ wie es Kai Köpp in Abgrenzung von weiterreichenden Ansätzen „lediglich als ein Werkzeug der rekonstruierenden Interpretationsanalyse definiert.“²⁵ Als Traversflötistin verstehe ich mich dabei als „performer-researcher [...] im Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis“.²⁶ Die Erfahrung des Selber-Spielens sämtlicher Sonatensätze als aktives Embodiment auf dem historischen Originalinstrument Traversflöte erwies sich auf verschiedenen Ebenen als fruchtbar für die Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand.

Quantz' Intention musste es sein, Sonaten zu schreiben, die einerseits das spieltechnische Niveau seines königlichen Adressaten abbildeten, diesen aber auch in ihrer Gesamtheit spielerisch befriedigten. Spielfreude ist naturgemäß nicht messbar, war aber schon für Quantz eine ästhetische Kategorie, die sich in der Forderung niederschlägt, dass ein Spieler selbst durch sein Spiel gerührt sein müsse (X, § 22).²⁷ Möglich ist jedoch das Sammeln von Indizien, die in den Sonaten die Vielfalt der musikalischen Mittel auf den verschiedenen Ebenen repräsentieren. Auf der anderen Seite steht die Selbstbeobachtung, dass die eigene Spielfreude über die lange Zeit der Beschäftigung mit Quantz' Sonaten nicht nur erhalten bleibt, sondern dass das Eintauchen in die kompositorischen Feinheiten der Sonaten das eigene Spielvergnügen noch steigert. Das Empfinden einer Diskrepanz zwischen der im Embodiment erfahrenen Freude am Erfindungsreichtum der Sonaten und den generalisierenden Urteilen über Quantz' Musik hat den Arbeitsprozess begleitet.

Das eigene Spiel wurde darüber hinaus herangezogen für ein konkretes „Interpretationsexperiment“²⁸: Die Bestimmung möglicher Tempi aller

²⁴ Kai Köpp, *Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung*, in: *Rund um Beethoven, Interpretationsforschung heute*, hrsg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Bern 2019, S. 40.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 44.

²⁷ Verweise auf Quantz' *Versuch* sind in der gesamten Arbeit in Klammern in den Fließtext eingebettet. Um den Vergleich mit der französisch- und englischsprachigen Ausgabe und die Nutzung der Wikisource-Version zu erleichtern, werden für Verweise auf Quantz' *Versuch* auch im Folgenden nicht die Seitenzahlen, sondern Hauptstück und Paragraph angegeben.

²⁸ Köpp, *Von der Quelle zur Methode*, S. 45.

Einzelsätze bezogen auf technische Spielbarkeit und Tempoempfinden mit der Fragestellung, inwieweit die Sonaten das Modell der im *Versuch* aufgestellten Tempokategorien bestätigen oder widerlegen. Erst wenn man den Notentext „dem Widerstand des körperlichen Musik-Machens [aussetzt]“,²⁹ lassen sich die körperlichen spieltechnischen Grenzen insbesondere an den schnellsten Notenwerten ausloten. Der Körper dient als Messwerkzeug für die Erfahrung, dass es Tonarten und Griffkombinationen gibt, die gewissermaßen stärkeren Widerstand leisten und den Spieler vor Herausforderungen stellen, die ein Hörer oder Leser nicht bemerkt. Auch Passagen, die gelesen oder auf einem anderen Instrument gespielt langweilig wirken, können dem Spieler höchste Aufmerksamkeit abverlangen. Diese körperliche Komponente ist von besonderer Wichtigkeit im Fall der Berliner Sonaten, die mit Friedrich II. einem Spieler zugeordnet waren, der über lange Zeit ein hohes spieltechnisches Niveau halten konnte. Gerade diese Verbindung zur körperlichen Seite der Kunst eröffnet die Perspektive hin zu einer Neubewertung der Sonaten. Aber auch beim experimentellen Embodiment lassen sich die Ergebnisse nur dadurch strukturieren, dass man das Gesamtkorpus spielerisch erfasst. Im Wechsel zwischen einem Spiel in der intendierten Reihenfolge oder in einer Ordnung nach gleichen Satzbezeichnungen oder nach Tonarten kann die Fragestellung dahingehend erweitert werden, wie die verschiedenen Satzbezeichnungen in Bezug auf Charakter und Tempo voneinander abgegrenzt sind.

Zur Validierung der eigenen spieltechnischen Fähigkeiten und Überprüfung der Herangehensweise wurden als Referenz die nicht sehr zahlreichen Tonaufnahmen einzelner Sonaten auf historischen Instrumenten herangezogen. Auch die Ausführenden dieser Aufnahmen haben sich hörbar mit der Frage auseinandergesetzt, ob Quantz' Tempokategorien über ein intuitives Tempogefühl hinausgehend für eine Tempofindung von Nutzen sind. Bei einer insgesamt großen Übereinstimmung zwischen den Tempi der Aufnahmen und dem im Experiment ermittelten Tempobereich sollen größere Abweichungen der Tempoentscheidungen dokumentiert werden. Über die Auseinandersetzung mit den Hinweisen des *Versuchs* hinaus verspricht die Methode, alle Berliner Sonatensätze dieser Überprüfung des Tempos zu unterziehen, einen zusätzlichen Erkenntnisgewinn. Insbesondere werden kompositorische Elemente gesucht, die sich in jeder Satzbezeichnung zu einem intuitiven Tempogefühl verdichten.

²⁹ Kai Köpp, *Musikalisches Körperwissen, Embodiment als Methode der (historischen) Interpretationsforschung*, in: *dissonance* Nr. 135 (September 2016), S. 14–18, hier S. 15.

Datenbank

Eine inhaltliche Notwendigkeit, die Analysedaten zu allen Berliner Sonatensätzen auch empirisch zu erfassen, ergibt sich aus ihrer Zusammengehörigkeit als gemeinsamer Spielstoff Friedrichs II. Um eine vergleichende Analyse des großen Konvoluts zu ermöglichen, wurden die Einzelanalysen in der strukturierten Datenbank Quantz-Berliner-Sonaten.xlsx (QBS) gesammelt, die über den QR-Code auf S. 4. zugänglich ist.³⁰ Die beigegefügte Tabelle kann als Analyse-Tool auf verschiedene Arten gelesen werden: horizontal bezogen auf einen einzelnen Satz bzw. eine Sonate oder vertikal in der Zeitschiene der mutmaßlichen Entstehung der Sonaten. Gleichzeitig kann über die spaltenweise implementierte Filterfunktion jeder musikalische Parameter gesondert betrachtet werden: Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Sätzen mit gleicher Satzbezeichnung oder in der gleichen Taktart treten ebenso deutlich hervor wie rhythmische oder melodische Muster.

Mithilfe der tabellarischen Auflistung lässt sich eine zum Teil überraschende Vorliebe für bestimmte Verzierungen nachweisen. Insbesondere kann die Notationsweise verschiedener Artikulationsarten und Verzierungen empirisch erfasst und so seriös den entsprechenden Schilderungen im *Versuch* gegenübergestellt werden. Überprüft werden können mithilfe der umfassenden Datenerfassung nicht nur Kompositionsmuster, sondern auch mögliche kompositorische Entwicklungen. In die Tabelle aufgenommen wurden alle musikalischen Parameter, die sich für Quantz' Sonaten als relevant erwiesen. Unterteilt ist die Tabelle in allgemeine Informationen zu den Sonaten (BLATT 1) und die Analyse der Einzelsätze (BLATT 2–4). Diese umfasst als formale Elemente nicht nur die großen Formteile, sondern auch Länge und Einteilung der musikalischen Gedanken, die sich aus der Dokumentation der Einschnitte erkennen lassen und ebenso ein wesentliches Formelement bilden wie die Kadenzfloskeln innerhalb eines Satzes, die in der Tabelle einzeln aufgeführt sind. Für die Tempofindung und den Charakter der Einzelsätze relevante rhythmische Muster sowohl der Flöten- als auch der Bassstimme sind dokumentiert und dem im Experiment ermittelten Tempospektrum und dem Tempo der Referenzaufnahmen gegenübergestellt. Ebenso sind die Vortragszeichen zu Verzierungen, Dynamik und Artikulation erfasst, die den Abgleich mit dem guten Vortrag im *Versuch* ermöglichen.

Die Datenbank kann als Beleg für die quantitativen Erhebungen der vorliegenden Arbeit dienen. Darüber hinaus kann eine derartige dynamische Tabelle als Vorlage für zukünftige Forschungsfragen an das Korpus

³⁰ Eine Erläuterung zur Nutzung der Tabelle und zu den in den Einzelspalten der Tabelle analysierten Parametern findet sich im Anhang.

nutzbar gemacht werden, aber auch als Tool für Flötistinnen und Flötisten, um Informationen über eine einzelne Sonate nachzuschlagen.

Erst aus dem Zusammenfügen der Erkenntnisse aus den Analysedaten mit der geschichtlichen Einordnung des Aufführungsrahmens, den Ergebnissen der eigenen spielerischen Umsetzung und der Deutung der musikästhetischen Vorgaben des *Versuchs* entsteht ein Gesamtbild, in dem auch die Frage nach einer kompositorischen Entwicklung innerhalb des Quantz'schen Sonatenkorpus Raum findet.

II

Kulturhistorischer Kontext

1 „Unser alter erfahrener Quantz“ – Ein biographischer Abriss

1.1 Kammermusiker Friedrichs II.

Als der Flötenvirtuose Johann Joachim Quantz im Dezember 1741 als Königlicher Kammermusiker dem Ruf des Königs Friedrich II. von Preußen an den Berliner Hof folgte, war er 44 Jahre alt. Er verließ die Dresdner Hofkapelle, deren Mitglied er seit 1728 war. In diesem Jahr hatte der sechzehnjährige Friedrich die Dresdner Hofkapelle gehört und beschlossen, das Flötenspiel zu erlernen. Seitdem war Quantz zweimal jährlich von Dresden zum jeweiligen Aufenthaltsort des Kronprinzen in Neuruppin, Rheinsberg und Berlin gereist, um diesen auf der Flöte zu unterrichten. Friedrich II. hatte schon 1733 nach dem Tod Augusts II. versucht, Quantz ganz an seinen Hof zu binden. Quantz' damalige Entscheidung, weiterhin in Dresden zu bleiben, hatte den Kronprinzen über mehrere Jahre verstimmt.³¹

Während Friedrich II. schon 1740, gleich nach Thronantritt, den Aufbau der Berliner Hofkapelle zunächst mit Musikern seiner Rheinsberger Kapelle begann, kam Quantz erst kurz vor Ende des Ersten Schlesischen Krieges im Dezember 1741 nach Berlin, was den Berlinern in der Presse annonciert wurde: „Se. Majest. haben nunmehr [...] den berühmten Musicum aus Dresden, Herrn Quantz, mit einem jährlichen Gehalt von 2000 Rthlr. in Dero Dienste genommen.“³² Anders als alle anderen

³¹ Vgl. Henze-Döhring, *Friedrich der Große*, S. 26.

³² *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, Berlin, vom 2. Dezember 1741.

Vgl. Henzel, *Carl Philipp Emanuel Bach und die Formierung der preußischen Hofkapelle*, S. 224: „unter der Überschrift ‚extraordinaire Ausgaben‘ dem Virtuosen Quantz laut allergnädigster Specialordre vom 8. Dez. 1741 ab Dez. 1741 166 Tl. 16 Gr.“ Beleg ebd. S. 223: „GStA PK, I. HA GR, Rep. 36, Nr. 375 (Rechnung von Der Königlichen Preußischen Hoff Staats Casse über Einnahme und Ausgabe von Trinitatis 1741 bis Trinitatis 1742)“. Im regulären Kapelletat ist Quantz' Gehalt erst ab 1742 aufgelistet. Vgl. GStA PK, I. HA, Hofverwaltung, Rep. 36, Nr. 2435 unter „An die letzten Capell-Bedienten so Anno 1742 hinzugekommen.“

Der 8. Dezember 1741 ist auch in Friedrichs Tageskalender als Dienstantritt belegt. Vgl. Hans Droysen, *Tageskalender Friedrichs des Großen vom 1. Juni 1740 bis 31. März 1763*, München, Leipzig 1913–1916. <http://friedrich.uni-trier.de/de/tages>

Hofkapell-Kollegen war Quantz, wie er selbst schreibt, laut seinem Vertrag nur verpflichtet, „in der Königlichen Kammermusik zu spielen“,³³ weder in den Großen Konzerten, die wechselnd in den Schlössern der Königinmutter, der Königin oder der königlichen Geschwister stattfanden, noch in der Berliner Oper oder den Potsdamer Intermezzi und Opera buffa-Aufführungen. Mit dieser herausgehobenen Stellung gingen finanzielle Privilegien einher, die er in seiner Autobiographie 1754 hervorhebt: Sein jährliches Gehalt von 2000 Talern entsprach dem des Hofkapellmeisters Carl Heinrich Graun und wurde nur übertroffen von den Honoraren der Gesangssolisten, die aber ihrerseits über kürzere Zeiträume verpflichtet wurden. Zu den Vertragsbedingungen gehörte die zusätzliche Bezahlung aus Friedrichs Privatschatulle für den Bau von Flöten, aber auch für neue Flötensonaten und -konzerte. Die mindestens elf neugebauten Flöten, die Quantz dem König lieferte, wurden gleichbleibend mit je 275 Talern entlohnt,³⁴ bei den Konzerten ist zumindest in einer Rechnung die Zahlung von je 25 Reichstalern belegt.³⁵ Die Höhe der Bezahlung für die Sonaten ist besonders unregelmäßig: Mal sind es ca. 25 Reichstaler,³⁶

kalender/2/101_101/text/, Zugriff 23. Februar 2022: 8. Dezember 1741: „Quantz tritt in die Dienste des Königs.“

Vgl. Quantz, *Lebenslauf*, S. 247f.: „Im November des 1741 Jahres wurde ich zum letztenmale von Seiner Majestät von Preussen nach Berlin berufen, und von Höchsteden selbst mir mit so vortheilhaften Bedingungen, Dienste angeboten, daß ich sie anzunehmen mich nicht länger weigern konnte. [...] Ich verließ also Dresden im December des 1741 Jahres, da ich denn die Königlichen Preussischen Dienste antrat.“

³³ Quantz, *Lebenslauf*, S. 248.

³⁴ Zu den Zahlungen an Quantz aus der Privatschatulle des Königs und zu den unterschiedlichen Angaben in der Sekundärliteratur vgl. Henzel, *Die Schatulle Friedrichs II.*, Teil 2, S. 175–178. Henzel geht von mindestens 11 Flöten aus. Vgl. Herbert Heyde, *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tutzing 1994, S. 351, der annimmt, dass der Preis von 275 Reichstalern stark überhöht war.

³⁵ Monatliche Schatullrechnungen (im folgenden MSR): Extra-Geldausgaben 1746, Nr. 74, Blatt 17 (recto), Nr. 20 „an Kammermusiker („Cammer musicus“) Quantz für acht Konzerte („Concerten“)“ 200 RTl.

Alle Angaben zu den monatlichen Schatullrechnungen Friedrichs II.: Ralf Zimmer (Hrsg.), *Die Schatullrechnungen Friedrichs des Großen*, Kommentierte Edition der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz in Zusammenarbeit mit dem Research Center Sanssouci (RECS) und perspectivia.net, 2018. <https://quellen.perspectivia.net/de/schatullrechnungen/start>, Zugriff 23. Dezember 2022.

Vgl. Einführung in die Online-Edition: „Heute noch vorhanden [...] sind 40 Bände mit insgesamt 910 Blättern, die sich über den Zeitraum von 1742 bis 1786 erstrecken. [...] Allerdings sind nicht für sämtliche Jahre alle Monate vorhanden.“

³⁶ MSR Nov. 1764, Nr. 502, Blatt 56 (recto), Nr. 4 „an Quantz für sechs neue Soli 54 Dukaten“ 148 RTl. 12 Gr.

mal nur 11.³⁷ Quantz' Aufgabenfeld umfasste, wenn man die privaten Schatullrechnungen Friedrichs II. als Beleg heranzieht, auch organisatorische Aufgaben wie die Entlohnung der Kopisten oder in späteren Jahren die Auszahlung der Diäten der Kammermusiker – er selbst erhielt einen Reichstaler pro Tag, die übrigen Musiker einen halben Reichstaler.³⁸ Weitere Einkünfte erhielt er über die Chorherrenstelle eines Stifts in Jülich.³⁹ Horst Augsbach erwähnt zudem, dass Quantz im Ehrenamt Intendant der Hautboistenschule des Potsdamer Militärwaisenhauses war.⁴⁰

Auch wenn der Dienst in der Kammer sich seit 1746 vorwiegend in Potsdam abspielte, hatte Quantz zwei Wohnsitze. In Potsdam wohnte er im Haus 1062,⁴¹ heute Am Kanal, auf Höhe der heutigen Post. In Berlin besaß er vor dem Potsdamer Tor, am heutigen Potsdamer Platz gelegen, außerhalb der 1734 gebauten Stadtmauer ein Anwesen mit Garten.⁴² Die 1737 geschlossene Ehe mit der verwitweten Anna Rosina Carolina Schindler geb. Hölzelin blieb kinderlos.

³⁷ MSR Aug. 1765, Nr. 551, Blatt 41 (recto), Nr. 22 „an Quantz für sechs neue Soli (Solos)“ 66 Rtl.

³⁸ Henze-Döhring, *Friedrich der Große*, S. 102f.

³⁹ Vgl. GStA PK Merseburg, Rep. 52 Nr. 27c (1737–1748). Diese Stiftsherrenstelle war nicht notwendig mit Quantz' Anwesenheit in Jülich verbunden. Vgl. August Engel, *Die letzten Stiftsherren von Jülich*, in: *Jahrbuch des Kreises Düren 15*, Düren 1987, S. 86: „Es war möglich, sich gegen Zahlung von 20 Reichsthalern von der Residenzpflicht befreien zu lassen.“ Im Stadtarchiv Jülich, das massive Kriegsschäden erlitten hat, ließ sich kein zusätzlicher Beleg für Quantz' Stiftherrentum finden. Das Stift wurde 1802 aufgelöst und die Kanonikerhäuser 1944 zerstört. Vgl. ebd., S. 83–87. Dank an Susanne Richter vom Stadtarchiv Jülich für die Überlassung dieser Quelle.

⁴⁰ Vgl. Augsbach, *Fragen zur Überlieferung und Datierung*, Teil II, S. 5. Nur eine Empfehlung durch Quantz erwähnt Ernst Siegfried Mittler, *Geschichte des königlichen Potsdamschen Militärwaisenhauses, von seiner Entstehung bis auf die jetzige Zeit*, Berlin und Posen 1824, S. 376f.: „Dann aber trat durch eine Kabinettsordre Friedrichs des Großen, der Kammermusikus Jacobi [...] von Quantz empfohlen, als Musikdirektor an die Spitze der Hoboistenschule.“

⁴¹ StP Seelenlisten der Stadt Potsdam 1768 und 1772. 1–1/245, 1–1/250, zitiert nach: Vera Grützner, *Potsdamer Musikgeschichte*, Berlin 1992, S. 61, S. 177. In diesem Bereich der Straße *Am Kanal* sind die alten Häuser – anders als diejenigen in Havelnähe – nicht mehr erhalten.

⁴² Vgl. Ernst Fidicin, *Berlin, historisch und topographisch dargestellt*, Berlin 1843, S. 191: „Außerhalb der Mauer hatte sich ein neuer [Weg] gebildet, der aber nur bis zur Gegend des sogenannten blauen Himmels (Hirschelstraße Nr. 11) reichte, wie später ein Garten genannt ward, den sich einst der Kammerherr de Vigneule hier mit einem Gartenhause anlegte. Auch der Kammermusikus Friedrich des Großen, Quantz, legte sich nicht fern davon einen Garten an.“ Vgl. <https://berlin.geschichte.de/strassen/bez01h/k634.htm>, Zugriff 23. Dezember 2022.

1.2 Lebenslauf bis 1741

Ausbildung

Während Quantz selbst über seine Berliner 32 Jahre nur wenig preisgibt, sind wir und waren die Zeitgenossen seit 1754 über seinen Karriereweg bis zu diesem Punkt durch seine Autobiographie⁴³ ausführlich informiert. Einige Ergänzungen finden sich in einem kürzeren handschriftlichen Lebenslauf in italienischer Sprache, den er 1762 an Padre Martini schickte.⁴⁴

Geboren ist Quantz am 30. Januar 1697 in Oberscheden im Kurfürstentum Hannover, heute Scheden, zwischen Göttingen und Hannoversch Münden gelegen, als Sohn eines Hufschmieds.⁴⁵ Dass dieser ihn noch auf dem Sterbebett zum Schmied bestimmen wollte, hat nicht nur Eingang in seine beiden Autobiographien gefunden, sondern auch in die Erzählung von den zwei Schmiedsöhnen⁴⁶ im *Versuch*. Auf das Schmiedehandwerk verweist auch die Vignette des königlichen Kupferstechers Georg Friedrich Schmidt, die der Einleitung des *Versuchs* vorangestellt ist.⁴⁷ Sie symbolisiert das Prinzip der Musik mit Pythagoras, der schreibend am rechten Bildrand sitzt, einem Dreiklang am unteren Bildrand und drei schmiedenden Jünglingen auf der linken Seite, als „Erinnerung an meinen Vater und meine Vorväter, von denen alle den gleichen Beruf hatten, wie jene Schmiede, die unwissentlich dem Pythagoras die Gelegenheit boten, die

⁴³ Vgl. Quantz, *Lebenslauf*. Eine geschichtliche Einordnung der Autobiographie bei: Agostino Cirillo, *Johann Joachim Quantz y Su Aportación A La Cultura Musical Del Siglo XVIII*, Murcia 2015.

⁴⁴ Johann Joachim Quantz, *Handschriftlicher Lebenslauf an Padre Martini*, transkribiert in: Augsbach, QV, S. 266f. Vgl. ebd.: „Das von einem Berliner Kopisten in italienischer Sprache [...] geschriebene Manuskript aus dem Nachlaß von Padre Martini im Besitz des Civico Museo Bibliografico-Musicale, Bologna, Signatur: l. 117/145, ist durch fortgeschrittenen Tintenfraß in einem sehr schlechten Zustand und daher vielfach nur mühsam zu entziffern. Die originale Schreibart wurde beibehalten.“

Faksimile und unautorisierte Übersetzung durch Horst Augsbach bei Ewald Schilling, *Die italienischen Quantzbriefe*, in: *Johann Joachim Quantz, Biographie, Berichte und Aufzeichnungen, Festschrift anlässlich der Einweihung des neuen Quantz-Denkmals in Scheden am 23. Juni 1991*, S. 43–66, hier S. 48–55.

⁴⁵ Getauft wurde er nach dem Taufregister im Kirchenbuch der Ev. luth. Kirche in Dankelshausen am 6. Februar 1697 als Hanß Jochim Quantz. Vgl. Meike ten Brink, *Johann Joachim Quantz*, Göttingen 2004, S. 8. Von seinen sieben Geschwistern erreichten nur zwei das Erwachsenenalter. Vgl. Otto Sartorius, *Die Nachkommen-schaft des Zacharias Quantz zu Oberscheden*, Hann. Münden 1934, S. 8f.

⁴⁶ Vgl. Quantz, *Versuch*, Einleitung S. 2f.

⁴⁷ Vgl. Tilman Just, *Georg Friedrich Schmidt. Chronologisches Verzeichnis seiner Kupferstiche und Radierungen*, arthistoricum.net 2021.

Verhältnisse irgendwelcher Zusammenklänge zu entdecken“.⁴⁸ Nach dem frühen Tod des Vaters 1707 ging Quantz als Zehnjähriger 1708 nach Merseburg, um dort zuerst bei seinem Onkel Justus Quantz und nach dessen Tod bei dessen Schwiegersohn und Nachfolger als Stadtmusikus Johann Adolf Fleischhack eine Lehre als „Stadtpfeiffer“ oder „Kunstpfeiffer“⁴⁹ zu absolvieren. Von der dort üblichen Vielzahl an Instrumenten spezialisierte Quantz sich später vor allem auf Violine und Oboe, zusätzlich nahm er Unterricht auf dem „Clavier“,⁵⁰ das im Lehrplan nicht vorgesehen war. Über mehrere Stationen kam Quantz 1716 zunächst als Mitglied der Stadtkapelle nach Dresden, schließlich wurde er 1718 als Oboist Mitglied der Königlich-Polnischen Kapelle, die den Kurfürsten auf Reisen nach Warschau begleitete. Als wesentlicher Schritt für seine Karriere erwies sich 1719 die Entscheidung, die in Deutschland noch weniger verbreitete Traversflöte zu erlernen und anstelle der Oboe zu seinem Hauptinstrument zu machen. Der renommierteste der Dresdner Flötisten war Pierre-Gabriel Buffardin (um 1690–1768), bei dem Quantz nach eigener Auskunft einige Monate Unterricht nahm. Im März 1728, nach seiner dreijährigen Bildungsreise, wurde er aus der Königlich-Polnischen Kapelle, wo er zuletzt als Oboist und Flötist tätig war, in die Dresdner Kurfürstlich-Sächsische Hofkapelle aufgenommen. Hier hatte er nun eine Stellung als Flötist inne – die Dresdner Hofkapelle war eines der ersten Orchester, in denen nicht mehr die Oboisten die Flötenpartien übernahmen – und blieb dort bis 1741 als dritter Flötist neben Buffardin und Johann Martin Blochwitz (1687–1742).⁵¹

Reise und Kompositionen in Dresden

In seiner Autobiographie schildert Quantz die Stationen seiner kompositorischen Entwicklung. 1717 hatte er eine dreimonatige Reise von Dresden nach Wien unternommen und hier erste Kontrapunktlektionen bei Jan Dismas Zelenka (1679–1745) erhalten, der zu der Zeit bei Johann Josef Fux (um 1660–1741) studierte. Den Beginn seiner Kompositionstätigkeit sah Quantz selbst im Jahr 1719, als er auf die Traversflöte wechselte, da in Deutschland zu der Zeit noch wenig Literatur für dieses Instrument vorlag.

⁴⁸ Undatierter Brief von Quantz an Padre Martini, abgedruckt und übersetzt in: Schilling, *Quantzbriefe*, S. 61f.

⁴⁹ Vgl. Quantz, *Handschriftlicher Lebenslauf*, S. 266. In diesem Text in italienischer Sprache sind beide Wörter auf Deutsch hervorgehoben.

⁵⁰ Quantz, *Lebenslauf*, S. 200.

⁵¹ Vgl. Oleskiewicz, *Quantz and the Flute at Dresden*, S. 59–68.

1724 bewilligte der Dresdner Hof Quantz eine Bildungsreise, die sich letztlich über drei Jahre erstreckte, von denen er zwei Jahre in Italien verbrachte, bevor er über Paris, London und Amsterdam im Juli 1727 wieder in Dresden ankam. Ursprünglich hatte Quantz schon 1722 auf die Beurlaubung zu einer solchen Reise gehofft, wurde jedoch noch als zu jung eingeschätzt. Im Mai 1724 reiste Quantz im Gefolge des Grafen von Lagnasco zunächst nach Rom, wo er die längste Zeit seiner Reise verbrachte. Hier nahm er sechs Monate lang Kontrapunkt-Unterricht bei Francesco Gasparini (1661–1727), was ihn zu erneuter Kompositionstätigkeit anregte: „[Ich] setzte von neuem, Solo, Trio, und Concerte.“⁵² Weitere Stationen in Italien waren Neapel, wo er über Johann Adolph Hasse (1699–1783) die Bekanntschaft Alessandro Scarlatti (1660–1725) machte, Florenz, Venedig, Mailand, Turin und Parma. Federico Maria Sardelli macht darauf aufmerksam, dass Quantz für Venedig anscheinend keine Empfehlungsschreiben vorzuweisen hatte, da er dort weder Antonio Vivaldi (1687–1741) noch anderen wichtigen Musikern begegnet sei.⁵³ Erst im Mai 1726 verließ er Italien in Richtung Frankreich.

In Paris war er vor allem vom Spiel der Holzbläser beeindruckt und schloss Freundschaft mit dem Flötisten Michel Blavet (1700–1768).⁵⁴ Ohne explizite Erlaubnis des Hofes reiste er 1727 weiter nach London, wo er die Bekanntschaft Georg Friedrich Händels (1685–1759) machte, und schließlich über Amsterdam zurück nach Dresden.

Ein Nachwirken der auf der Reise erworbenen Eindrücke sieht Mary Oleskiewicz insbesondere in den zwanzig Sonaten der Manuskriptsammlung D-B Mus.ms.18020, in denen sie Quantz' früheste Sonaten mit einer Entstehungszeit um 1719–1727 vermutet:⁵⁵ „For models for this collection we can look especially on the cantatas and operas of Scarlatti and Gasparini and the Italian-period works of Handel. In addition, the unmistakable flavor of Zelenka is sensed frequently in the counterpoint.“⁵⁶ Nur sechs dieser Sonaten wurden mit niedrigen Katalognummern in die Sonatensammlung Friedrichs II. aufgenommen. Für Quantz' Werke seit

⁵² Quantz, *Lebenslauf*, S. 225.

⁵³ Vgl. Federico Maria Sardelli, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, Aldershot 2007, S. 14.

⁵⁴ In verschiedenen Biographien des Flötisten und Komponisten Michel Blavet ist zu lesen, Friedrich II. habe als Kronprinz Blavet als Flötisten nach Berlin holen wollen, z.B. Roger J.V. Cotte/Gudula Schütz, Art. *Michel Blavet*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022. Quelle hierfür ist: François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 1, Paris 1834, S. 439f. Fétis verweist auf Nicolas François de Neufchâteau, *Eloge de Monsieur Blavet*, in: *Nécrologe des hommes célèbres*, Bd. 3, Paris 1778, S. 335–343. Dieser erwähnt die Episode jedoch nicht.

⁵⁵ Vgl. Oleskiewicz, *Quantz and the Flute at Dresden*, S. 166.

⁵⁶ Ebd., S. 172.

1731 hingegen sieht Oleskiewicz einen starken Einfluss durch den galanten Stil der Opern Johann Adolf Hasses.⁵⁷ Hasse, bei dem Quantz 1725 während seines zweimonatigen Aufenthalts in Neapel gewohnt hatte und der ihn bei Alessandro Scarlatti eingeführt hatte,⁵⁸ wurde 1733 Kapellmeister in Dresden. Oleskiewicz unterstreicht die Vorbildwirkung der Flötenpartien in den Dresdner Opern Hasses auf Quantz nicht nur in Bezug auf die melodische Behandlung der Flöte, sondern auch in der Sorgfalt der Notierung von Artikulation und Dynamik.⁵⁹ Für Quantz' Flötenkonzerte dienten die Instrumentalkonzerte Antonio Vivaldis als Formvorbilder.⁶⁰ Quantz selbst spricht in seiner Autobiographie dem Dresdner Konzertmeister Johann Georg Pisendel (1687–1755) eine wesentliche Rolle für seine Entwicklung als Komponist wie als ausübender Künstler und vor allem in der Bildung seines musikalischen Geschmacks zu. Zwar nennt er Pisendel nicht ausdrücklich seinen Lehrer, würdigt ihn aber als ermunternden Freund und Ratgeber, von dem er „nicht nur das Adagio, welches er auf eine ausnehmend rührende Art spielte, vorzutragen erlernt; sondern [...] auch in dem, was das Ausnehmen der Sätze, und die Aufführung der Musik überhaupt betrifft, [...] das meiste profitiert“. ⁶¹ Möglicherweise stand Pisendel auch hinter Quantz' Wunsch nach einer musikalischen Bildungsreise, denn „die von Quantz gewählte Route orientiert sich [...] auffällig eng an Pisendels eigener Reise“, ⁶² die dieser in den Jahren 1716/17 unternommen hatte.

1734 veröffentlichte Quantz in Dresden sechs Sonaten als op. 1. Im Vorwort distanzierte er sich von Raubdrucken in London und Amsterdam, die neben unredigierten frühen Sonaten auch ihm nur zugeschriebene Sonaten enthielten.⁶³ Schon in seiner Dresdner Zeit komponierte er vor allem für die Flöte in unterschiedlichen Besetzungen: Hier schrieb er ungefähr einhundert seiner Flötensonaten, die Flötenkonzerte bis Nr. 128 der Sammlung Friedrichs II., aber auch mehrere Doppelkonzerte für zwei Flöten. Seine sechs Quartettsonaten für Flöte, Violine, Viola und B.c. wurden erst bei der Rückgabe des Archivs der Singakademie wiederentdeckt.⁶⁴ Triosonaten schrieb Quantz nur in der Dresdner Zeit, meist entweder für zwei Flöten und Basso continuo oder für Flöte, Violine und Basso continuo, sechs davon arrangiert als Duo für Flöte und obligates

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 206. Exemplarisch macht sie diesen Einfluss an Sonate Nr. 95 fest.

⁵⁸ Vgl. Quantz, *Lebenslauf*, S. 228.

⁵⁹ Vgl. Oleskiewicz, *Quantz and the Flute at Dresden*, S. 355.

⁶⁰ Vgl. Quantz, *Lebenslauf*, S. 205.

⁶¹ Ebd., S. 211. Vgl. Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005, S. 24.

⁶² Köpp, *Pisendel*, S. 106.

⁶³ Vgl. Augsbach, *Fragen zur Überlieferung und Datierung*, Teil I, S. 564.

⁶⁴ Vgl. Oleskiewicz, *Quantz's „Quatuors“*, S. 184–504.

Klavier. Außerdem existiert eine Sammlung von frühen zum Teil virtuoson Solostücken,⁶⁵ die wohl „einigen Generationen deutscher und französischer Holzbläser [...] als Übungs- bzw. Lehrmaterial gedient haben“.⁶⁶

1.3 Wirken in Berlin

Der Versuch: Voraussetzungen und Umfeld

Quantz' Autobiographie kann als Aufstiegserzählung gelesen werden. Er stellt seine einfache Herkunft der erreichten hohen höfischen Stellung mit ihrer außergewöhnlichen Bezahlung gegenüber und schildert, wie er diese Karriere aus eigener Kraft und mit großem Bildungshunger verfolgt hat. Es ist aber auch die Geschichte einer Geschmacksbildung durch Lehrer, Reisen und das Hören exzellenter Musiker, die erzählt ist als Gegenentwurf zu einer akademischen Bildung, die er als möglichen Berufsweg freiwillig ausgeschlagen hat.⁶⁷ Seine fehlende Gelehrsamkeit scheint in Widerspruch zu stehen zum weitgespannten Horizont des *Versuchs einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, den Quantz 1752 55jährig herausgab. Diese scheinbare Diskrepanz führte im Jahr 1800 zu der beiläufig geäußerten Vermutung, Quantz habe sein Lehrwerk mit Hilfe von Johann Friedrich Agricola (1720–1774) geschrieben.⁶⁸ Die unmittelbaren Zeit-

⁶⁵ Johann Joachim Quantz, *Fantasies og Preludier. 8. Capricies og andre Stykker*, DK Kk mu 6310.0860, Gieddes samling I.17. Vgl. Johann Joachim Quantz, *Capricen, Fantasien und Anfangsstücke für Flöte solo und mit B.c.*, hrsg. von Winfried Michel und Hermien Teske, Winterthur 1980. Vgl. Johann Joachim Quantz, *Capricen, Fantasien und Stücke für Flöte solo* QV 3:1, hrsg. von Horst Augsbach, Frankfurt 2002. Nicht alle in dieser Sammlung enthaltenen Stücke stammen von Quantz selbst.

⁶⁶ Barthold Kuijken, *Weiss – Quantz/Blochwitz/Braun – Blavet – Taillart ...*, Teil 1, in: *Tibia* 1/2006, S. 9–22, hier S. 19.

⁶⁷ Vgl. Quantz, *Lebenslauf*, S. 198: „Meines Vaters Schwester war an einen Prediger zu Lauterneck in der Pfalz verheirathet. Dieser wollte gleichfals für meine Erziehung sorgen, und mich studiren lassen.“ Vgl. Quantz, *Versuch*, Einleitung, S. 3. Dank an Klaus Aringer für diesen Hinweis.

⁶⁸ Vgl. Johann August Eberhard, *Erklärung über Spaziers Rechtfertigung Marpurgs*, in: *AMZ* 2, Nr. 51, 17. September 1800, Sp. 870–873: „ob man es gleich damals in Berlin nicht befremdend fand, dass ein grosser Tonkünstler bey der Einkleidung seiner theoretischen Schriften sich fremder Hülfe bediente. Man wollte es mit Zuverlässigkeit wissen, dass Quanz bey der Ausarbeitung seiner Anweisung die Flöte zu spielen sich der Feder des sel. Agricola bedient habe.“ Vgl. Beverly Jerold, *Quantz and Agricola: A Literary Collaboration*, in: *Acta musicologica*: AM / International Musicological Society, 2016, S. 127–142.

Vgl. dagegen Susanne Schrage, *Autorschaft? Quantz und Agricola – ein Beitrag zu einer aktuellen Diskussion*, in: *Tibia* 2/2018, S. 100–110 als kritische Auseinandersetzung mit Jerolds Thesen.

genossen stellten dagegen heraus, dass sich in diesem Buch Quantz' praktische Erfahrung niederschlug. So verweist Agricola gegenüber Leopold Mozart darauf, dass der *Versuch* keineswegs ein theoretisches Lehrwerk sei, „denn [bei Johann Adolph Scheibe] werden, die musikalische Setzkunst, und die Kunst Instrumente zu spielen, welche in [Fuxens, Quanzens, Riepels] Büchern vorzüglich gelehret wird, ausdrücklich den Theilen der praktischen Musik zugezählet“. ⁶⁹

Johann Adam Hiller sieht noch 1784 Quantz' Lehrwerk geprägt von dessen „tiefen Einsichten, gründlichen Kenntnissen und einer vieljährigen Erfahrung“. ⁷⁰ „Unser alter erfahrener Quanz“, so nennt Christian Gottfried Krause ihn 1760 in einem Brief an Karl Wilhelm Ramler. Aus diesem Brief geht hervor, wie der Austausch in den Berliner literarisch gebildeten Kreisen Quantz' Wissenshorizont auch in späteren Jahren noch erweiterte: „Ich bin letzthin bey [Lessing] gewesen, [...] und wir haben ein Project ausgehecket zu einem Briefe über die psychologische Beschaffenheit der Affecten, und was dabey im Körper vorgeht. Unser alter erfahrener Quanz soll dadurch zu Gedanken veranlasset werden.“ ⁷¹ Mit dem äußerst belesenen Juristen Krause verband Quantz große gegenseitige Wertschätzung. Krause lobt in seinem ebenfalls 1752 erschienenen Buch *Von der Musikalischen Poesie* die „Quanzischen und Benda'schen Solos“, die stärker rühren könnten als die „künstlich gemischten Tönen, so die Kehle der Nachtigall hervor bringet“. ⁷²

Auch Johann Friedrich Agricola, der zeitweise Kompositionsunterricht bei Quantz nahm, ⁷³ zollte seinem Lehrer zeitlebens großen Respekt.

⁶⁹ Sw. (i.e. Agricola, Johann Friedrich), *Rezension zu Leopold Mozarts Violinschule*, in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, hrsg. von Friedrich Nicolai, Bd. 15, St. 1, Berlin 1771, S. 240. Die Zuordnung des Pseudonyms zu Agricola bei: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*, Kassel 2004, S. 73–80. Vgl. Oleskiewicz, *Quantz and the Flute at Dresden*, S. 157: „That Quantz's concerns were practical, not theoretical, is supported by the facts that Quantz refused an invitation to join the Mizler Society and that in his treatise, letters and other published writings he never engages in theoretical discussion apart from practical musical applications.“

⁷⁰ Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Reprint Leipzig 1979, S. 229.

⁷¹ Darrell M. Berg, *The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility*, Farnham, Burlington 2009, S. 207, 4. Juni 1760 Krause an Ramler.

⁷² Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752, S. 26.

⁷³ Johann Friedrich Agricola, *Lebensläuffe*, in: Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge*, Bd. 1, St. 3, Berlin 1754, S. 148–152, hier S. 150: „So brachten ihm die scharfsinnigen Beurtheilungen des Herrn Quanz, welchem er jederzeit, seine musikalischen Ausarbeitungen zu zeigen, die Erlaubniß hatte, nicht weniger besondern Vortheil.“

Dies wird in seiner *Anleitung zur Singkunst*⁷⁴ deutlich, wenn er ganze Passagen zum Thema Kadenzen mit Verweis auf Quantz von diesem übernimmt, aber auch, wenn er vorsichtig formulierte Kritik äußert wie im Zusammenhang mit der Spielweise kurzer Vorschläge.⁷⁵

Sowohl Krause und Agricola (seit 1750) als auch Quantz (seit 1751) waren Mitglieder im Montagsclub, der einen informellen und geselligen Rahmen für einen literarischen und musikästhetischen Austausch bot. Gegründet wurde der Club 1749⁷⁶ u.a. von dem Dichter Karl Wilhelm Ramler und von Johann George Sulzer, ab 1771 Herausgeber der Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Auch der Verleger Christian Friedrich Voß kam 1752 hinzu, der den *Versuch* sowohl auf deutsch als auch auf französisch herausgab, 1755 dann der junge Friedrich Nicolai.⁷⁷ Hofmusiker wie Carl Philipp Emanuel Bach, Franz Benda, Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun standen als Gäste dem Kreis nahe, der Cembalist Christoph Nichelmann als Quantz' Freund und Kontrapunktschüler⁷⁸ war Mitglied des Clubs.⁷⁹ Im Montagsclub muss nicht nur ein Austausch über Lektüren stattgefunden haben, sondern es werden

⁷⁴ Pier Francesco Tosi / Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst, Aus dem Italienischen des Herrn Peter Franz Tosi* [...], Berlin 1757, Reprint Kassel 2002.

⁷⁵ Vgl. unten Kapitel *Verzierungen*. Vgl. Köpp, *Pisendel*, S. 22f. Köpp geht davon aus, dass Agricola der anonyme Autor der Biographie Pisendels von 1767 ist, da sie „eine indirekte Entschuldigung für die fehlende akademische Bildung des späteren preußischen Flötenmeisters [enthält]“: „V67, 278: ‚Niemals hat es einem Tonkünstler geschadet, sich auch in andern Wissenschaften umgesehen zu haben: welches hier beyläufig jungen Köpfen, die zur Musik Lust bezeigen, wenn sie anders, wie zwar nicht allen erlaubt ist, dazu Gelegenheit haben, nach dem Beyspiele eines so großen Tonkünstlers, als Herr Pisendel nachher geworden ist, zur Lehre und Aufmunterung dienen kann.“

⁷⁶ Über Gründungsjahr und Versammlungstag kursieren verschiedene Auffassungen. Vgl. Berg, *Krause*, Fußnote S. 100/102: „The club was founded in October 1749. [...] The earliest account of the organization is found in a letter written by Sulzer to Gleim in December 1749 [...] Although the organization appears to have met regularly on Thursdays, meetings seem to have been held sometimes on other days of the week – a letter from Lessing to Ramler refers to Friday meetings. In 1765, Monday was established as the official day of its meetings, but the organization was not officially designated the Montagsklub until 1780.“

⁷⁷ Vgl. Gudula Schütz, *Vor dem Richterstuhl der Kritik: Die Musik in Friedrich Nicolais „Allgemeiner Deutscher Bibliothek“*, Tübingen 2007, S. 13.

⁷⁸ Vgl. Christoph Nichelmann, *Lebensläufe*, in: Marpurg, *Beyträge*, Bd. 1, St. 5, 1755, S. 431–439, hier S. 436f.

⁷⁹ Vgl. Carl Schüddekopf (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler*, Bd. 2, Tübingen 1907, S. 394, Ramler an Gleim: „Aber allem setze ich unsre Donnerstagsclubbe entgegen. Die Musici sind fröhliche und ehrliche Leute: Quanz, Agricola, Nichelmann und unser lieber Vater Krause.“

auch die Schriften der anderen gelesen und diskutiert worden sein.⁸⁰ Darüber hinaus bot der Montagsclub sicher Gelegenheit zu gesellschaftlicher Beziehungspflege, und es gibt Hinweise, dass Quantz hier seine höfische Position einbrachte, etwa um Karl Wilhelm Ramler „beym großen Friedrich zu einem bessern Amt zu verhelfen“.⁸¹ Ramler wiederum ehrt Quantz mit einem Huldigungsgedicht zu dessen 70. Geburtstag.⁸²

Schüler

Eine enge Beziehung zu den übrigen Musikern der Hofkapelle ergab sich neben dem gemeinsamen Musizieren in der Kammer auch über Schülerverhältnisse. Neben Johann Friedrich Agricola und dem Cembalisten Christoph Nichelmann (1717–1762)⁸³ nahm auch Franz Benda (1709–1786) zeitweise Kompositionsunterricht bei Quantz und ergänzte in seiner Autobiographie: „Dieser Redlich Gesinte Mann hat Mir in so Mancherley noth sehr Viele liebe erwiesen.“⁸⁴ Auch unterrichtete Quantz mehrere Flötisten, die anschließend Mitglieder der Hofkapelle wurden. Von den Orchesterflötisten vor dem Siebenjährigen Krieg war nur Friedrich Wilhelm Riedt (1710–1783), der zeitgleich mit Quantz eingestellt wurde, kein Quantz-Schüler. Besonderes Interesse verdient Johann Joseph Friedrich Lindner, Neffe von Quantz’ Dresdner Kompositionslehrer Johann Georg Pisendel. Um 1730 in Weikersheim geboren und früh verwaist, war dieser von seinem Onkel Pisendel aufgenommen und musikalisch erzogen worden.⁸⁵ Schon 1742 ist Lindner als „Pfeiffer Scholare von Quantz“⁸⁶ im Kapelletat ausgewiesen. Die Parallelität zu Quantz’ eigener

⁸⁰ Vgl. Krause, *Poesie*, S. 3: „Schreiben an Herrn G [raun]: daß ich Sie wohl bitten darf, Ihren übrigen Freunden mein Buch zum durchblättern zu geben. Diese Bitte enthält nichts eitles, sondern ich weiß nur, daß Sie und ihre Freunde der Materie weiter nachdenken werden. Sie werden in musikalischen Poesien Versuche machen, und diese werden gerathen.“ (5. Nov. 1751)

⁸¹ Berg, *Krause*, S. 211–213.

⁸² Vgl. Gabriele Busch-Salmen, „Auf Herrn Quantzens Geburtstag“ – Hintergründe zu einem Huldigungs-Epigramm von Carl Wilhelm Ramler, in: *Tibia* 1/1997, S. 322–325.

⁸³ Vgl. Nichelmann, *Lebensläuffe*, S. 436f.: „Er gieng [...] die unterschiedlichen Arten des Contrapunkts, nach Fuxischer Anweisung, noch einmahl mit ihm durch, und es war nur nach einer volljährigen Uebung in dieser Art, als er ihm verstattete, mit Compositionen im freyen Styl ans Licht zu treten.“

⁸⁴ Vgl. Franz Benda, *Autobiographie*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, 10. Jahrgang 1856, S. 251–269, hier S. 260.

⁸⁵ Vgl. Mendel, Hermann (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 6, Berlin 1876, Art. *Johann Joseph Friedrich Lindner*.

⁸⁶ GStA PK, I. HA, Hofverwaltung, Rep. 36, Nr. 2435–2449, hier Nr. 2435. 1747/48 wird Lindner erstmals namentlich erwähnt: „Dem Pfeiffer Scholare von Quantz

Biographie und die Bezugnahme auf die Tradition der Stadtpfeiferausbildung sind unübersehbar. Ob Lindner, der bei der Ankunft in Berlin wahrscheinlich erst zwölf Jahre alt war, im Quantzschen Haushalt lebte, kann nur vermutet werden. Dieses Lehrverhältnis kann als weiterer Beleg einer engen Verbindung zwischen Quantz und Pisendel dienen, der 1744 nach Berlin reiste, „um seine alten Freunde zu besuchen“.⁸⁷ Der Grazer Augustin Neuff, dessen Lebensdaten nicht bekannt sind, war von 1751⁸⁸ bis 1792 bei einem Honorar von 400 Reichstalern Mitglied der Hofkapelle, der bestbezahlte der Orchesterflötisten. Über ihn urteilte der blinde Flötenvirtuose Friedrich Ludwig Dulon, der ihn 1781 hörte: „In Vortrag und Fertigkeit war Neif unstreitig der vorzüglichste aller Flötenspieler, welche mir je bekannt worden sind. Seine Intonation war durchaus rein und fest; in Betreff des Tones aber hätte ich schon damals mit ihm nicht tauschen mögen.“⁸⁹ Aus Neuffs Schülerkreis stammt nach Angaben Horst Augsbachs die Sammlung der *Solfeggi*, in denen sich wertvolle, wenn auch indirekte Hinweise auf Quantz' Unterrichtspraxis finden. Neben Auszügen aus Stücken vor allem aus den 1740er und 1750er Jahren enthalten sie auch ein von Neuff komponiertes Solo ohne Bass.⁹⁰ Nach Quantz' Tod übernahm Neuff zeitweise dessen Aufgaben als Kammermusiker.⁹¹ Auch vermutet Sabine Henze-Döhring, dass Neuff es war, der Friedrich II. half, Quantz' letztes unvollendetes Flötenkonzert Nr. 300 nach dessen Tod fertigzustellen.⁹² Er tritt auch als Kopist Quantzscher Werke in Erscheinung.⁹³ Der 1735 in Berlin geborene Georg Wilhelm Kottowsky wurde

Lindern“, 1750/51 zum ersten Mal nicht mehr als Lehrling: „Dem Lindener“. Ob die gleichbleibende Summe von 300 Reichstalern bis zu diesem Zeitpunkt an Quantz ausgezahlt wurde, ist aus dem Kapelletat nicht abzulesen.

⁸⁷ Köpp, *Pisendel*, S. 158.

⁸⁸ Vgl. GStA PK, I. HA, Hofverwaltung, Rep. 36, Nr. 2449.

⁸⁹ Friedrich Ludwig Dulon, *Dulon's des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen*, Bd. 1, Zürich 1807, S. 100.

⁹⁰ *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Mons^r Quantz*, Dk Kk, mu 6210.2528 (Gieddes Samling I, 16), Faksimile, S. 19.

Notenausgabe: Winfried Michel, Hermien Teske (Hrsg.), *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Mons^r Quantz*, Winterthur, 1978. Dort wird allerdings noch davon ausgegangen, dass die Sammlung ein Quantz-Autograph sei.

Augsbach, *Werkgruppen QV 2 und QV 3*, S. VI dokumentiert ausführlich die Zuordnung der Solfeggi zum Schülerkreis des Quantz-Schülers Augustin Neuff. Er datiert die Solfeggi zwischen 1775 und 1782 anhand verschiedener Indizien wie Papiermühle und Wasserzeichen und anhand erst in den 1770er Jahren komponierten Werken. Außerdem weist er auf ein Fehlen von Quantz' Handschrift hin.

⁹¹ Vgl. Henze-Döhring, *Friedrich der Große*, S. 121f.

⁹² Vgl. ebd., S. 106.

⁹³ Vgl. unten das Kapitel *Datierungsfragen*.

1749 Mitglied der Hofkapelle, aber nur mit 120 Reichstalern entlohnt.⁹⁴ Namentlich bekannt sind weitere Flötisten, die nach ihrem Unterricht bei Quantz in dem Berliner Hof verbundene Hofkapellen gingen. Dazu gehört Georg Gotthelf Liebeskind aus Altenburg in Thüringen, der von Bayreuth aus drei Jahre lang Unterricht bei Quantz in Berlin nahm und im Anschluss wieder in der Bayreuther Hofkapelle spielte,⁹⁵ ebenso wie mutmaßlich Carl Wilhelm Glösch, der 1765 in den Dienst als *maître de musique* bei Prinz Ferdinand von Preußen, dem jüngsten Bruder Friedrichs II., und dessen Frau Luise trat.⁹⁶ Zumindest im Fall von Joachim Moldenit ist auch für die Berliner Zeit bekannt, dass Quantz einen Liebhaberflötisten unterrichtete.⁹⁷

Der Flötist: Instrumentenbau und Klangideal

Über den Klang von Quantz' eigenem Flötenspiel gibt es kaum aufschlussreiche Zeugnisse. Aus Dresden sind keine Berichte überliefert, und in der Berliner Zeit spielte Quantz kaum öffentlich, so dass seine Auftritte bei den „Privatkonzerten“⁹⁸ Christian Gottfried Krauses während des Siebenjährigen Kriegs Friedrich Nicolai einer Erwähnung wert schienen.

Wenn Friedrich II. als Kronprinz gegenüber seiner Schwester Wilhelmine klagt, das Quantz sein Feuer verloren habe, nicht mehr mit Vergnügen spiele, einiges von seinen Fertigkeiten verloren habe und nicht mehr gut in Übung sei,⁹⁹ so ist dies vor allem der Kränkung über Quantz'

⁹⁴ Vgl. GStA PK, I. HA, Hofverwaltung, Rep. 36, Nr. 2445–2464. 1759/60 wird Kottowsky beurlaubt für eine Reise nach London. Vgl. Nikolaus Delius, *Quantz' Schüler. Ein Beitrag zur Genealogie einer Flötenschule*, in: *Tibia* 3/1982, S. 176–183, hier S. 178. Delius gibt 1754 als Einstiegsjahr Kottowskis an.

⁹⁵ Delius, *Quantz' Schüler*, S. 177.

⁹⁶ Vgl. Mary Oleskiewicz, *Chamber Music and Piano Music*, in: *The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin. Catalogue*, S. 97–110, hier S. 99. Vgl. Heinz Becker/SL, Art. *Glösch*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022: „Er erhielt seine musikalische Ausbildung bei seinem Vater, doch ist nicht ausgeschlossen, daß er auch zeitweilig von J.J. Quantz unterrichtet wurde, da seine Beherrschung von Quantzens Spielmanier später vielfach gerühmt wurde.“

⁹⁷ Zur späteren Kontroverse zwischen Quantz und Moldenit vgl. Cathrine Theodoresen, *Moldenit und Quantz, Musikalische Streitkultur um 1750*, in: *Nordlit. Tidsskrift i litteratur og kultur*, Nr. 18 2005, S. 259–286.

⁹⁸ Friedrich Nicolai, *Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen, und von einigen Personen, die um ihn waren*, 6 Bde., Berlin/Stettin, 1788–92, 6. Heft, S. 161f.

⁹⁹ Vgl. Henze-Döhring, *Friedrich der Große*, S. 206f.: „Kronprinz Friedrich an Markgräfin Wilhelmine, Ruppín, 19. Dezember 1735 [...]: ‚Quantz est ici depuis 15 jours, mais il à beaucoup perdu de son feu, et il ne joue plus avec plaisir,

Absage, an seinen Hof zu kommen, geschuldet. Immerhin gesteht er ihm zu, dass sein Ton weiterhin gut sei. Eine indirekte Kritik an Quantz' Ton, die aber nur auf Hörensagen beruht, äußert der Flötenvirtuose Friedrich Ludwig Dulon 1781, der behauptete, bei allen Schülern von Quantz sei ein „Zischen der Luft“ zu hören, „und alle, die den Lehrer selbst gehört haben, sprechen auch ihn nicht ganz frey davon.“¹⁰⁰ Wo Quantz' Flötenspiel von Berliner Zeitgenossen erwähnt wird, wird eher die Wirkung auf das Publikum als sein Spiel selbst beschrieben wie in Friedrich Wilhelm Marpurgs Aufzählung der Vorzüge der Berliner Musiker 1749: „Was soll ich von einem sich nur selbst ähnlichen, und durch die schmeichelnden Thöne seiner Flöte die frostigsten Sinnen unvermerkt überschleichenden Quantzen sagen, dessen vollkommene Ausarbeitungen längst den Ausländern zum Muster der Nachahmung dienen?“¹⁰¹ Johann Friedrich Reichardt spricht von der „lieblichen Flöte Quantzens“, die „dem wildesten Zuhörer Sanftmut und Heiterkeit einflößen konnte“.¹⁰² „Das nachdrückliche, redende und rührende“¹⁰³ seines Vortrags wird gemeinsam mit dem Spiel C.Ph.E. Bachs, Johann Gottlieb Grauns und Franz Bendas als Muster des Berliner Geschmacks herausgestellt. Zurückhaltend fällt 1772 Charles Burneys Lob über das Flötenspiel des immerhin 75-jährigen Quantz aus: „Ungeachtet seines nicht geringen Alters bringt er die geschwinden Sätze noch mit großer Richtigkeit heraus. Seine Musik ist simpel und natürlich.“¹⁰⁴ Quantz' Art des Vortrags dagegen kritisiert er als veraltet.

Schon früh, 1727, begann Quantz, sich mit Fragen des Flötenbaus zu beschäftigen. Um ein Intonieren in reiner Stimmung zu erleichtern, ließ er seiner Flöte in Paris eine zweite Klappe zusetzen. Diese doppelte dis/es-Klappe hatte nicht nur Auswirkungen auf die beiden Töne selbst, sondern auch auf weitere Gabelgriffe wie gis"/as". Diese Klappe setzte sich bei anderen Instrumentenbauern nicht durch, ebenso wenig wie der Kopfauszug, den er 1752 seinen Flöten hinzufügte. Welchen Teil im Herstellungsprozess seiner Flöten Quantz wirklich selbst übernahm und wie eng er mit Potsdamer Instrumentenbauern zusammenarbeitete, ist unge-

son ton est tres beaux mais la Composition ce ressent de son humeur, et je ne trouve pas quil Soit ni aussi appliqué quil L'a été, ni aussi bien en exersisse.“

¹⁰⁰ Dulon, *Leben und Meynungen*, S. 101f.

¹⁰¹ Marpurg, *Der Critische Musicus an der Spree*, Berlin 1749–1750, Erstes Stück, Dienstag, 4. März 1749, S. 3.

¹⁰² Vgl. Johann Friedrich Reichardt, *Schreiben über die Berlinische Musik*, Hamburg 1775, S. 7.

¹⁰³ Vgl. Anonymus, *Über die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke*, in: *Der Critische Musicus an der Spree*, St. 26, 26.08.1749, S. 207–210, St. 27, 02.09.1749, S. 215–218; St. 28, 09.09.1749, S. 223–225 [=226], S. 209.

¹⁰⁴ Charles Burney, *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773, übersetzt von Johann Joachim Christoph Bode, S. 117.

klärt.¹⁰⁵ Mit Hinweis darauf, dass Quantz erst 1739 begann, Flöten zu bauen, hält Herbert Heyde es für wahrscheinlich, dass nach Abwägung der Quellen „Quantz die Flöten [...] von einem Instrumentenmacher nach seinen Angaben so weit vorbereiten [ließ], daß er sich auf das Intonieren und Stimmen, das feine Ausarbeiten der Bohrung und der Griffflöcher beschränkte.“¹⁰⁶

Quantz' Berliner Sonaten und die Instrumente, die er Friedrich II. lieferte, sind aufeinander abgestimmt. Anders als andere Komponisten seiner Zeit bevorzugte Quantz in den Berliner Sonaten für Friedrich II. nicht die auf der Traversflöte leicht liegenden Tonarten, sondern verwandte ein Spektrum von E-Dur bis Es-Dur, wofür die doppelte dis/es-Klappe hilfreich war. Quantz schrieb fast die Hälfte seiner Flötensonaten in B-Tonarten. Dem entspricht, dass anders als bei anderen Flötenbauern die Bohrung seiner Flötenmodelle in den beiden ersten Oktaven eine reinere Intonation von f gegenüber fis bewirkt und f und b gut und stark ansprechen.¹⁰⁷ Quantz versah seine Flöten mit mehreren Mittelstücken zwischen ca. 392 Hz und 415 Hz. Abnutzungsspuren zeigen, dass er die tiefste Stimmung von ca. 392 Hz bevorzugte. Das zylindrische Kopfstück seiner Flöten hat mit 20,4 mm statt der üblichen 19,1 mm eine außergewöhnlich weite Mensur, der konische Körper ist mit bis zu 13,1 mm besonders verengt und wird zum Ende des Fußes wieder erweitert. Die Töne oberhalb von e''' sprechen daher schwerer an als auf anderen Flöten der Zeit, während die tiefe Lage besonders voll klingt. In seinen Sonaten beschränkt er sich konsequent auf einen Ambitus von d' bis e'''.¹⁰⁸

Durch die tiefe Stimmung in Verbindung mit der weiten Mensur seiner Flöten sah Quantz sein Klangideal eines „hellen, schneidenden, dicken, runden, männlichen, doch dabey angenehmen Ton[s]“¹⁰⁹ verwirklicht, „welcher mehr einem Contralt als Sopran; oder welcher denen Tönen, die man bey dem Menschen die Bruststimme nennet, ähnlich

¹⁰⁵ Vgl. Edward R. Reilly, *Quantz and the Transverse Flute, Some Aspects of His Practice and Thought Regarding the Instrument*, in: *Early Music*, August 1997, S. 429–440. Vgl. Oleskiewicz, *The Flutes of Quantz*, S. 201–220.

¹⁰⁶ Heyde, *Musikinstrumentenbau*, S. 351f.

¹⁰⁷ Vgl. Oleskiewicz, *Quantz and the Flute at Dresden*, S. 157 über die Tonarten Es-Dur und c-Moll: „In these tonalities his flutes's large bores and pure intonation produce an unusually warm, rich, and gentle sound.“

¹⁰⁸ Vgl. Quantz, *Versuch*, I, § 20: „Das dreygestrichene E ist eigentlich der höchste brauchbare Ton, welchen man zu allen Zeiten angeben kann. Bey den übrigen noch höhern kömmt es auf einen besonders guten Ansatz an.“

¹⁰⁹ Quantz, *Versuch*, IV, § 3. Zu diesem Abschnitt vgl. Susanne Schrage, *Gender-Konnotationen im Klangideal der Traversflöte im 18. Jahrhundert: Von Johann Joachim Quantz zu Johann George Tromlitz*, 24.–27. Mai 2018 Tagung „Aufklärung!“ an der Universität Hamburg, Tagungsband i. V.

ist“.¹¹⁰ Quantz’ Tonvorstellung ist geprägt von der Gesangsähnlichkeit, die er wie seine Zeitgenossen¹¹¹ der Flöte zuschrieb, und orientierte sich am Klang der Kastratenstimme, die als besonders durchsetzungsfähig und damit als männlich galt.¹¹² So schreibt er dem Altkastraten Francesco Bernardi, genannt Senesino, den er zwischen 1717 und 1719 während dessen Engagement an der Dresdner Hofoper gehört hatte, in seiner Autobiographie die gleichen Attribute zu, die nach seiner Auffassung der Flötist anzustreben hat: „Senesino hatte eine durchdringende, helle, egale, und angenehme tiefe Sopranstimme, (mezzo Soprano).“¹¹³ Dieses Klangideal war ihm umso wichtiger, als die Traversflöte gegenüber anderen Instrumenten vor allem „in der Tiefe nicht so durchdringend [ist], besonders in Molltönen“ (XVII, II, § 35). Das Attribut eines hellen Tons wiederum lässt sich weniger als Klangfarbe verstehen, denn den grundtönigen Klang von Quantz’ Flöten würde man eher als dunkel bezeichnen. Vielmehr hatte das Wort *hell* im 18. Jahrhundert die Nebenbedeutung *klar*,¹¹⁴ so dass eher das Bemühen um einen klaren, nebengeräuscharmen Ton gemeint sein wird. Friedrich Nicolai nimmt 1792 Bezug darauf, dass Quantz’ Klangideal inzwischen überholt sei: „Die Quanzische tiefe Stimmung wird nicht mehr gebraucht; weg sind mit ihr Quanzens Flöten, Quanzens Konzerte und die wahre Art sie zu spielen, ohne welche sie unbeschreiblich verlieren“,¹¹⁵ doch eine genauere Betrachtung von Quantz’ späten Sonaten zeigt, dass Quantz sich sehr wohl dem Zeitgeschmack annäherte.¹¹⁶

¹¹⁰ Quantz, *Versuch*, IV, § 3. Vgl. Jean Joachim Quantz, *Essai d’une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin 1752, S. 42: Hier ist *contralt* mit *haut-contre* übersetzt, das in Frankreich im 18. Jahrhundert übliche Stimmfach einer hohen Tenorstimme.

¹¹¹ Vgl. Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 270: „[Die] Flute Allemande [ist das Instrument,] welches / [...] einer moderirten Menschen Stimme [...] am allernähesten kommen will.“

¹¹² Vgl. François Ragueneau, *Der musicalischen Parallele Erster Abriß*, in: Johann Mattheson, *Critica musica*, Hamburg 1722: „Die Weiber-Stimmen sind bey uns – in Frankreich – zwar eben so lieblich und angenehm/ als jene Manns-Stimmen; aber es fehlet viel daran / daß sie auch so stark und durchdringend seyn sollten.“ Vgl. Quantz, *Versuch*, XVII, IV, § 2: „Der Violoncellist [muß] bemühet seyn, einen dicken, runden, und männlichen Ton aus dem Instrumente zu bringen.“

¹¹³ Quantz, *Lebenslauf*, S. 213.

¹¹⁴ Vgl. Friedrich Wilhelm Marburg, *Legende einiger Musikheiligen*, Cölln am Rhein 1786, Nachdruck der Originalausgabe Breslau 1786: Leipzig 1977, S. 59. Marburg zitiert Johann Friedrich Agricola: „Ich bin jetzo etwas heiser. Sobald meine Stimme wieder helle seyn wird, stehe ich Ihnen mit allen meinen Zankungskräften zu Dienste.“

¹¹⁵ Nicolai, *Anekdoten*, 6. Heft, S. 152.

¹¹⁶ Vgl. unten das Kapitel *Nach dem Siebenjährigen Krieg*.

Über die ca. 170 Flötenkonzerte und 99 Flötensonaten hinaus, die Quantz für Friedrich II. komponierte, entstanden in Berlin wenige weitere Kompositionen. Als Beitrag zu einem musikalischen Austausch oder Wettstreit zwischen den Berliner Musikern können die Variationen für Flöte und B.c. über die „auf zahllosen Liedblättern verbreitete“¹¹⁷ Aria *Ich schlief(f) da träumte mir*¹¹⁸ verstanden werden, welche u.a. auch von Friedrich Wilhelm Marpurg, C.Ph.E. Bach und Johann Philipp Kirnberger variiert wurde.

Der Siebenjährige Krieg (1756–1763) mit seinem weitgehenden Stillstand des höfischen Musiklebens bot Quantz die Möglichkeit, in begrenztem Umfang mit Kompositionen an die Öffentlichkeit zu gehen. Aus dieser Zeit datieren die einzigen Flötenwerke, die Quantz in Berlin publiziert hat, die sechs Duette op. 2 von 1759 und die Sonate QV 1:25, die 1761 im *Musikalischen Allerley* abgedruckt wurde. Auszüge aus dieser Sonate sind auf dem Stich von Johann David Schleuen, den Friedrich Nicolai zu Quantz' 70. Geburtstag als Frontispiz der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* 1767 voranstellte,¹¹⁹ auf den im linken Bildrand über einer Flöte liegenden Notenblättern zu sehen.¹²⁰

Im Lebenslauf an Padre Martini 1762 erwähnt Quantz unter seinen gedruckten Werken die „Sei Duetti a 2 Flauti trav: nell anno 1759“.¹²¹ Im ausführlichen Vorwort legt Quantz anhand der Duette op. 2 von Georg Philipp Telemann dar, wie ein Duett aufgebaut sein sollte.¹²² Wegen der „separaten Ausgaben je einer deutschen und einer französischen Fassung“¹²³ versteht Horst Augsbach Quantz' Duette als explizite Ergänzung des *Versuchs*. Sie wurden von den Zeitgenossen aufmerksam wahrgenom-

¹¹⁷ Katharina Hottmann, „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“. *Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung*, Stuttgart 2017, S. 535.

¹¹⁸ Die Variationen sind nur im Manuskript überliefert: D-B Mus.ms.18024 QV 1:98.

¹¹⁹ Johann David Schleuen, *Johann Joachim Quantz*, Kupferstich, 15,4 x 9,2 cm. Berlin Museum.

Vgl. Abbildung eines eigenhändigen Dankesbriefs von Quantz an Nicolai vom 7.2.1767 in: Fritz Bose, Art. *Quantz*, in: *MGG* 1, Sp. 1799f.

¹²⁰ Vgl. Charles Walthall, *Portraits of Johann Joachim Quantz*, in: *Early Music*, Nov. 1986, Bd. 14, Nr. 4 S. 500–504, 506–514, 516, 518, hier S. 513f.: „Why interior passages were chosen as quotes rather than incipits or even themes is puzzling. Rather than clearly suggesting the piece, they blur its key (even were the signature to be added) and obscure its identity.“

¹²¹ *Sei Duetti a due Flauti traversi da Gio. Gioacchino Quanz, opera seconda*, Berlin 1759, S. I–II. Vgl. Augsbach, QV, S. 267.

¹²² Vgl. Susanne Schrage, *Musikalische Unterhaltung, Georg Philipp Telemanns Sonate op. 2/1 im Unterricht*, in: *Üben und Musizieren* 3/2013, S. 30–33.

¹²³ Vgl. Augsbach, *Fragen zur Überlieferung*, Teil I, S. 563.

men und öffentlich diskutiert. Friedrich Wilhelm Marpurg¹²⁴ und Heinrich Christoph Koch¹²⁵ erwähnen sie lobend, während Johann Philipp Kirnberger, ohnehin „kein sonderlicher Freund der Quantzischen Compositionen“,¹²⁶ davon ausgeht, dass diese Duette eigentlich einer Bassstimme bedürfen.¹²⁷ Daraus entwickelt sich eine langanhaltende, scharfe und z.T. anonym geführte Kontroverse in den *Kritischen Briefen über die Tonkunst*.¹²⁸

Zumindest am Rande war Quantz auch Teil der sogenannten Ersten Berliner Liederschule, die aus dem Kreis des Montagsclubs hervorging und mit mehreren Bänden von anakreontischen Oden hervortrat. Initiatoren waren Karl Wilhelm Ramler, der die Texte zusammenstellte, und Christian Gottfried Krause, der die Komponisten um Beiträge bat und selbst einige Oden vertonte. Quantz trug mehrere Melodien bei auf Texte, die dem nicht ganz ernsten Ton der Sammlungen entsprechen: Geselligkeit, Wein und – manchmal unglückliche – Liebe.¹²⁹ Neben Quantz waren auch andere Hofmusiker beteiligt: die Brüder Graun, Franz Benda, C.Ph.E. Bach und Johann Friedrich Agricola. Auch zu der von Friedrich Wilhelm Marpurg herausgegebenen Sammlung *Neue Lieder zum Singen bey dem Clavier*¹³⁰ von 1756, die hauptsächlich von Marpurg selbst vertont wurden, steuerte Quantz ein Lied bei: *An eine kleine Schöne* auf einen Text von Gotthold Ephraim Lessing. Außerdem erschien 1760 ein Band *Neue Kirchen-Melodien zu denen geistlichen Liedern des Herrn Professor Gellerts, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchen-Melodien koennen gesungen werden*, zu dem Quantz anonym die Melodien schrieb.¹³¹

¹²⁴ Vgl. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, vier Theile, Berlin 1760–1764, 1. Band 1760, 14. Brief, S. 109.

¹²⁵ Vgl. Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig 1793, S. 526: „Diese Art des Duets wird von den neuern Tonsetzern ganz vernachlässiget, denn mir sind wenigstens nach Telemans und Quantzens Flöten-duetten keine neuern bekannt worden, die den eigentlichen Namen der Duetten verdienen.“

¹²⁶ Dulon, *Leben und Meynungen*, S. 108.

¹²⁷ Vgl. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe*, 1. Bd. 1760, 2. Brief, S. 15.

¹²⁸ Vgl. Marpurg, *Kritische Briefe*, 1. Bd. 1760, u.a. 3. Brief, S. 23–24, 6. Brief S. 41–47, 23. Brief S. 177–181, 24. Brief S. 183–189, 25. Brief S. 191–197, 26. Brief S. 199–205. Vgl. Nicolai, *Anekdoten*, 6. Heft, S. 161–165. Ausführlich zur Kontroverse mit Kirnberger: Gabriele Busch-Salmen, *Die „sei Duetti a due flauti traversi“ oder die Kunst des Duettierens von Johann Joachim Quantz*, in: *Tibia* 3, 1998, S. 197–202.

¹²⁹ *Oden mit Melodien*, Bd. 1, Berlin 1753, *Berlinische Oden und Lieder*, Bd. 1, Leipzig 1756. Vgl. Horst Augsbach, QV, Vokalwerke S. 253–263.

¹³⁰ Friedrich Wilhelm Marpurg (Hrsg.), *Neue Lieder zum Singen bey dem Clavier*, Berlin 1756.

¹³¹ *Neue Kirchen-Melodien zu denen geistlichen Liedern des Herrn Professor Gellerts, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchen-Melodien koennen gesungen werden*, Berlin 1760.

1.4 Anekdoten

Während Quantz als Theoretiker eine öffentliche Person war, blieben seine Kompositionen, von diesen wenigen Ausnahmen abgesehen, unbekannt und über seinen höfischen Dienst drangen wenig Informationen an die Öffentlichkeit. Die spärlichen Informationen zum Verhältnis zwischen Friedrich II. und Quantz wurden vor allem nach dem Tod Friedrichs II. aufgefüllt durch Anekdoten und Berichte, deren rückwärtsgewandte Perspektive bis heute das Bild von Quantz im kulturellen Gedächtnis prägt.¹³² Viele der Anekdoten über Quantz betreffen direkt oder indirekt sein Verhältnis zum König. Hier prägt der Topos vom Künstler als Lehrer des Königs das Bild. Dies gilt insbesondere für Friedrich Nicolais *Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen, und von einigen Personen, die um ihn waren*, mit deren Herausgabe er 1788 begann und in denen er sich darauf berief, seine musikalischen Informationen über den König aus Gesprächen mit Quantz erhalten zu haben, der als alter Mann „gern [erzählte], wenn er einmal zu jemand Vertrauen hatte“.¹³³ Nicolai ist das Bemühen um Seriosität nicht abzusprechen. Er druckte Berichtigungen ab, wenn eine Anekdote sich als falsch erwies, so „daß die aufklärerische Wahrheitssuche nicht mit der Publikation einer Erzählung abgeschlossen war, sondern für Modifikationen und Korrekturen offenblieb.“¹³⁴ Zum Teil überschneiden sich seine Anekdoten mit überprüfbaren Fakten, etwa dass Friedrich II. nach Quantz' Tod dessen letztes Konzert vollendet habe.

Elemente der Anekdolik finden bis heute Einlass in offizielle Biographien. Während Quantz in seiner Autobiographie recht nüchtern über seine Ehe vermerkt: „Am 26ten Junius 1737, verheirathete ich mich mit der verwitweten Frau Anna Rosina Carolina Schindlerin, einer gebohrnen Hölzelin, deren seliger Herr Vater, in Bayerischen Diensten, Hauptmann auf der Festung Braunau gewesen war“,¹³⁵ lässt sich in *Musik in Geschichte*

¹³² Vgl. Susanne Schrage, *Der indirekte Blick: Johann Joachim Quantz und die Kammerkonzerte Friedrichs II.*, in: *Klingende Innenräume. GenderPerspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten*, hrsg. von Sabine Meine und Henrike Rost, Würzburg 2020, S. 109–120.

¹³³ Nicolai, *Anekdoten*, Vorrede S. XX.

¹³⁴ Rainer Falk, *Die Entstehung von Friedrich Nicolais Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen aus den Debatten „einiger brandenburgischer Patrioten“*, in: *Friedrich Nicolai und die Berliner Aufklärung*, hrsg. von Rainer Falk und Alexander Košenina, Hannover 2008, S. 179–198, hier S. 185.

¹³⁵ Quantz, *Lebenslauf*, S. 247. Vgl. Hiller, *Lebensbeschreibungen*, S. 231: „Uebrigens brachte er den Rest seiner Tage in dem besten Wohlstande und in aller Bequemlichkeit zu [...] Seit dem Jahre 1737 war er verheyrathet gewesen, hat aber keine Kinder hinterlassen.“

und Gegenwart lesen, diese kinderlose Ehe sei unglücklich gewesen.¹³⁶ Als Beleg für diese allgemeine Annahme mag die Anekdote gedient haben, die Friedrich Wilhelm Marpurg zunächst anonym in der *Legende einiger Musikheiligen*¹³⁷ von 1786 kolportiert: Quantz sei von seiner Frau zur Ehe überrumpelt worden, indem sie sich todkrank gestellt habe. Verfestigt wurde das Bild durch eine spitze Bemerkung in einem Brief von Wilhelmine von Bayreuth an ihren Bruder Friedrich II.: „[Quantz] soll sanft wie ein Lamm sein, seit er eine böse Frau hat.“¹³⁸ In der bekannten Schoßhündchen-Anekdote werden die angeblichen Machtverhältnisse dieser Ehe dann überspitzt mit Quantz’ Einfluss auf den König in Verbindung gebracht.¹³⁹

Auch negative Urteile über Quantz’ Kompositionen, die sich einerseits auf deren schiere Menge, andererseits auf die Anpassung an die Bedürfnisse Friedrichs II. beziehen, lassen sich zu Anekdoten zurückverfolgen. Aus Burneys Verdikt: „Sein Geschmack ist derselbe wie vor vierzig Jahren“¹⁴⁰ wurde die scharfzüngige Anekdote Marpurgs:

Ein bejahrter Virtuose, der etliche hundert Concerte und eben so viele Sonaten, ohne es zu bemerken, beynahe mit eben denselben Passagen componirt hatte, dergestalt, daß alle Tonstücke einander ähnlich sahen, und eines bloß die Veränderung des andern zu seyn schien, spielte dem Hrn. D. Burney zwey Sonaten vor, davon die eine erst aus der Arbeit kam, und die andere schon über vierzig Jahr alt war. Wie gefällt ihnen diese alte Sonate in Vergleichung mit der neuen? fragte der Virtuose. Ich finde, antwortete Burney, daß die alte sehr viele neue Passagen enthält.¹⁴¹

¹³⁶ Gudula Schütz, Art. *Quantz, Johann Joachim*, in: *MGG Online*, veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, Zugriff 21. Dezember 2022: „Quantz starb, ohne daß aus seiner unglücklichen Ehe mit Anna Rosina Carolina Schindler (Hochzeit 1737) Nachkommen hervorgegangen wären, im Alter von 74 Jahren [sic!] an den Folgen eines Schlaganfalls.“

¹³⁷ Vgl. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Legende einiger Musikheiligen*, Cölln am Rhein 1786, S. 67–69.

¹³⁸ Gustav Berthold Volz (Hrsg.), *Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth*, übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Band 2, Leipzig 1926, S. 388.

¹³⁹ Vgl. K.F. Reiche, *Friedrich der Große und seine Zeit. Nach den besten Quellen dargestellt*, Leipzig 1840, S. 205: „Welches wohl das fürchterlichste Thier in der preußischen Monarchie sei? [...] Dieses fürchterliche Thier ist der Schoßhund der Madame Quanz [...]. Es ist so fürchterlich, daß sogar Madame Quanz sich vor ihm fürchtet, vor Madame Quantz aber fürchtet sich Herr Quanz, und vor Herrn Quanz wieder der größte Monarch der Welt, Friedrich der Große.“

¹⁴⁰ Burney, *Tagebuch*, Bd. 3, S. 113.

¹⁴¹ Marpurg, *Legende*, S. 9f.

Eine Neubewertung der anekdotischen Quellen und der erst nach Quantz' Tod publizierten Urteile über sein Leben und Werk erscheint dringend geboten.

Bis an sein Lebensende 1773 blieb Quantz Königlich-Kammermusiker und als Komponist für Friedrich II. aktiv. Als er kurz vor seinem Tod bettlägerig wurde, bewies Friedrich II. besondere Fürsorge, indem er ihm täglich Suppe zukommen ließ.¹⁴² Quantz starb am 12. Juli 1773 laut dem Nekrolog in der *Berlinischen privilegierten Zeitung* „morgens um acht Uhr [...] im 77sten Jahr seines Alters an einem Steckfluss“.¹⁴³ Da sein Testament nicht aufzufinden war,¹⁴⁴ wurde sein Nachlass versteigert.¹⁴⁵ Friedrich II. ehrte Quantz mit einem Denkmal, das heute auf dem Alten Friedhof in Potsdam steht.

¹⁴² MSR Mai 1773, Nr. 800, Blatt 6 (recto), Nr. 21, „die tägliche Suppe für Quantzen, u. die kaiserlichen („kayser.“) Leute“ 77 RTl. 15 Gr. 9 Pf.

¹⁴³ *Berlinische privilegierte Zeitung*, 85stes Stück, 17. Juli 1773. Steckfluss oder auch Stickfluss (*Catarrhus suffocativus*) ist eine alte Bezeichnung für eine Verlegung der Atemwege, so dass man von Tod durch Ersticken ausgehen kann. Die genaue Ursache bleibt unklar. Vgl. Pierer's Universal-Lexikon, Altenburg 1857–1865, zitiert in: <http://www.ak-bd.de/index.php/badische-gesichte/historische-krankheiten>, Zugriff 23. Dezember 2022.

¹⁴⁴ Vgl. *Berlinische privilegierte Zeitung*, 23. November 1773, Beylage zum 140. Stück: „Nachdem der Kammermusikus Johann Joachim Quanz verstorben, und in dessen ad Acta befindlichen Codicille, eines von ihm errichteten Testaments, welches er bereits in gerichtlicher Verwahrung gegeben, Erwähnung geschehen, bis jetzt aber weder ein Recognitionsschein, noch der Ort wo dieses Testament deponirt, hat ausfindig gemacht werden können; so wird auf Ansuchen des Curatoris hereditatis iacentis, denen dem Hof- und Kammergericht untergebenen Gerichtsobrigkeiten, hiermit anbefohlen, die auswärtigen Gerichtsobrigkeiten aber gebührend ersuchet, falls sich dieses Testament in ihrer Verwahrung befindet, dem ersten Senat des Kammergerichts, davon bald möglichst Nachricht zu geben, Berlin, den 12. Nov. 1773, Königl. Preuß. Kammergericht.“ Vgl. auch ebd., 14. Stück, 27. November 1773, S. 710.

¹⁴⁵ Vgl. *Berlinische privilegierte Zeitung*, 138. Stück, 18. November 1773, S. 686, zitiert bei Henzel, *Konzertleben*, Teil 1, S. 226.: „Montags den 22. Nov. c., Nachmittags um 2 Uhr und folgende Tage, sollen auf der Friedrichsstadt in der Kronenstrasse, zwischen der Jerusalems- und Markgrafenstrasse, in der Frau Inspecteur Runtzin Hause, eine Treppe hoch, der Nachlaß des verstorbenen Königl. Kammermusici Herrn Quantz, bestehend in Silber, Uhren, Betten, Leinenzeug, Kleider, musikalische Instrumente, worunter ein Flügel von Rosten, ein Clavier von Silbermann, eine Cremoneser Violine und viele Flaute Traversen, Kupfer, Zinn, Messing, Blech, Eisen, Hausgeräthe, Porcellain, Gläser, Spiegel, einige Schildereyen, eine kleine Anzahl Bücher, und allerhand Comsontabilien an den Meistbietenden, gegen gleich baare Bezahlung in Courant. öffentlich verauctioniret werden.“ Möglicherweise wurde Quantz' Bibliothek vorab von Friedrich II. erworben. Vgl. Reilly (Hrsg.), *On Playing the Flute*, Vorwort S. 13.

2 Die Musikpraxis Friedrichs II.

Der Tagesablauf Friedrichs II. war schon zu seinen Lebzeiten Gegenstand zahlreicher Veröffentlichungen, die sich zum Teil auf seine eigenen Äußerungen stützten und ihn auf der einen Seite „als bescheidenen, schwer arbeitenden König [zeigten], der nicht höfischen Versuchungen wie Prunk und Festlichkeiten erlegen, sondern Tag für Tag der ‚erste Diener seines Staates‘ war“.¹⁴⁶ Gleichzeitig wird er gezeichnet als Philosophenkönig und schöpferisch produktiver Musiker. In all diesen Berichten nimmt sein Flötenspiel großen Raum ein, sowohl das morgendliche Üben als auch die abendlichen Kammerkonzerte. Dass der Öffentlichkeit auf diese Weise ein Bild privaten Musizierens vermittelt wurde, gab diesem gleichzeitig eine repräsentative Seite. Ihm den „privaten Gestus“¹⁴⁷ ganz abzusprechen, wie es Lena van der Hoven tut, führt dennoch zu weit: Zu großen Raum nimmt das zurückgezogene Musizieren über Jahrzehnte im Leben Friedrichs II. ein. Auch über das Flötenspiel hinaus spielte Musik für sein Selbstverständnis als König eine herausragende Rolle.¹⁴⁸ Ein wichtiges Instrument der Repräsentanz war das 1743 vollendete Opernhaus Unter den Linden, in dem in den Karnevalsmonaten Dezember und Januar öffentlich zugängliche Opern gespielt wurden, auf deren Gestaltung Friedrich II. aktiv Einfluss nahm. Ergänzt wurden sie durch sommerliche Intermezzi und seit 1768 durch Opera buffa-Aufführungen in Potsdam. Dem höfischen Musikleben zuzurechnen sind auch die großen Hofkonzerte, die bei der Königin, der Mutter des Königs oder seinen Schwestern stattfanden.

Friedrich II. begann bereits bei seinem Thronantritt 1740 mit den Planungen für Hofkapelle und Oper. Er übernahm weitgehend die Musiker, die schon seit 1732 in Neuruppin und dann seit 1736 in Rheinsberg zu seiner Kapelle gehörten.¹⁴⁹ Die Geiger Franz Benda und Georg Czarth (1708–nach 1780) und vermutlich auch der Cembalist Christoph Schaffrath (1709–1783) waren, bevor sie in Friedrichs Dienst traten, Mitglieder der Polnischen Kapelle in Dresden, dem gleichen Orchester, in dem auch

¹⁴⁶ Ute Christina Koch, „*Un jour comme l'autre*“. Ein Tag im Leben Friedrichs in Berichten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: *Friederisiko, Friedrich der Grosse, Die Ausstellung*, München 2012, S. 312–321, hier S. 312.

¹⁴⁷ Lena van der Hoven, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft*, Kassel 2015, S. 159. Vgl. Christoph Henzel, Art. *Friedrich II.*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022: „Der König [trennte] strikt zwischen der repräsentativen Außenseite der höfischen Musikpraxis und einer quasi privaten Sphäre.“

¹⁴⁸ Vgl. Henze-Döhring, *Friedrich der Große*, S. 12.

¹⁴⁹ Zu den genauen Bedingungen der Einstellungen vgl. Henzel, *Carl Philipp Emanuel Bach und die Formierung der preussischen Hofkapelle*, S. 221f.

Quantz gedient hatte, bis er nach seiner zweijährigen Bildungsreise in die Dresdner Sächsische Kapelle aufgenommen wurde. Die Brüder Johann Gottlieb (1703–1771) und Carl Heinrich Graun (1704–1759) waren in Dresden aufgewachsen. Der Geiger Johann Gottlieb Graun, wie Franz Benda Schüler des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel, wurde Konzertmeister der Berliner Hofkapelle. Der Sänger Carl Heinrich Graun war in Friedrichs Kronprinzenzeit dessen Kompositionslehrer und übernahm in Berlin dann als Kapellmeister die Leitung der Oper. Neben den Opern Johann Adolph Hasses standen vorzugsweise seine Opern auf dem Berliner Spielplan. Ein Dresdner Einfluss auf die Berliner Orchesterpraxis und den musikalischen Geschmack war somit unübersehbar. Quantz als ältester dieser aus Dresden kommenden Musiker war jedoch der Einzige, der aus der renommierten Dresdner Hofkapelle abgeworben wurde. Auffällig an der Auswahl der Berliner Hofmusiker ist zudem, wie viele von ihnen als Komponisten aktiv waren.

Einzelne Orchestermmitglieder wurden zum Dienst in der Kammer nach Potsdam berufen. Die beiden Cembalisten spielten in manchmal monatlichem Wechsel. Dies waren in der Anfangszeit Christoph Schaffrath (um 1709–1763) und Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), der noch vor Quantz 1741 als Mitglied der Hofkapelle geführt wird¹⁵⁰ und bis 1768 in Friedrichs Dienst blieb. In der Nachfolge Schaffraths kam 1747 der Quantz-Schüler Christoph Nichelmann hinzu, der 1756 ausschied und von Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800) abgelöst wurde, während Johann Christian Schramm C.Ph.E. Bach ersetzte. Auch die Streicher, die meist in einfacher Besetzung spielten, wechselten sich zum Teil ab. Nur selten ist namentlich bekannt, welche Musiker in welchem Zeitraum beteiligt waren.¹⁵¹ Eine Neuerung war, dass im Jahr 1756 ein

¹⁵⁰ C.Ph.E. Bach wird im Hofkapelletat geführt unter den „neuen Capell-Bedienten, so Anno 1741 dazugekommen“ in: GStAPK, Hofverwaltung, Rep. 33, Nr. 2435. Quelle bei Christoph Henzel, *Traumbilder: Carl Philipp Emanuel Bach und die preußische Hofkapelle. Probleme mit der Biographie*, in: *Carl Philipp Emanuel Bach im Spannungsfeld zwischen Tradition und Aufbruch* [Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 12], hrsg. von Christine Blanken und Wolfram Enßlin, Hildesheim 2016, S. 353–368, hier S. 354.

C.Ph.E. Bach selbst gibt 1740 als Dienstantritt an: C.Ph.E. Bach, *Autobiographie*, in: Charles Burney, *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773, übersetzt von Johann Joachim Christoph Bode, S. 199.

¹⁵¹ Aus einer erhaltenen Quittung lässt sich ablesen, wer im Juli 1750 neben Franz Benda, Quantz und Nichelmann an den Kammerkonzerten teilnahm. Vgl. Henze-Döhring, *Friedrich der Große*, S. 104: „Die Geiger Joseph Blume und Joseph Benda wechselten sich ab, die Cellisten Ludwig Christian Hesse und Johann Georg Speer ebenfalls. Frantz (auch Franz) spielte die Bratsche.“ Vgl. Horst Augsbach, QV, S. XXIII: „Als gesichert anzunehmen ist, daß der Bratschist Franz Caspari, gen. Benda, der während des Krieges als Musiker den König begleitete und 1763 Mit-

Fagott hinzugezogen wurde.¹⁵² An den Kammerkonzerten nahmen oft auch ein bis zwei Kastraten oder eine Sängerin teil. Neben Friedrichs Flötenspiel war „der Vortrag von Opernarien ein fester Bestandteil der Programme“.¹⁵³

Wenn Friedrich Wilhelm Marpurg 1754 schreibt, dass außerhalb der Berliner Opernsaison, „alle Tage des Abends von 7 bis 9 in der Kammer des Königs ein ordentliches Concert aufgeführt [wird], in welchem Sr. Majestät selbst von ihrem einsichtsvollen schönen Geschmack und ihrer ausnehmenden Fertigkeit auf der Flöte Proben darzulegen gewohnt sind,“¹⁵⁴ suggeriert dies ein Spiel vor Publikum, welches jedoch nur in den seltensten Fällen zugelassen war. Entsprechend ist nur eine geringe Zahl tatsächlicher Augenzeugenberichte erhalten. Am ehesten schienen Personen aus der Entourage des Königs Zugang zu haben wie der Vorleser Henri Alexandre de Catt¹⁵⁵ oder General Graf Egmont von Chasot,¹⁵⁶ dessen Berichte als Zusammenfassung mehrerer Besuche zeitlich nicht festzulegen sind.

Die seltenen Gäste der Kammerkonzerte konnten in der Tagespresse vermerkt sein, wenn beispielsweise der Dresdner Kapellmeister Johann Adolf Hasse und der Mezzosopran-Kastrat Angelo Maria Monticello 1753 dort sangen.¹⁵⁷ Auch vom Besuch Johann Sebastian Bachs 1747, der

glied der Hofkapelle wurde, dem kleinen Ensemble angehörte. Vermutlich war die 2. Violine mit Joh. Benda (bis 1752) und Joseph Benda, das Violoncello ab 1763 mit M. Grauel, dem Schwiegersohn von Fr. Benda, besetzt.“

Augsbach geht ebd. davon aus, dass J.G. Graun nie an den Kammerkonzerten mitgewirkt hat. Nur einmal sind Diäten für Graun explizit in den Schatullrechnungen aufgeführt, wie bei Quantz mit 1 Reichstaler täglich: MSR Jan. 1756, Nr. 310, Blatt 1 (verso), Nr. 36 „an den Kapellmeister Graun die Diäten vom 17. bis 22. Nov.“ 6 RTl.

¹⁵² Im Wechsel die beiden Fagottisten Johann Christian Marcks und Dumter. Zu 31 von Quantz' Flötenkonzerten existiert eine obligate Fagottstimme, die in den 17 späten Konzerten ab Nr. 275 eigenständig ist. Alle früheren Fagottstimmen verdoppeln eine andere Stimme und könnten daher später hinzugefügt sein. Vgl. ten Brink, *Flötenkonzerte*, S. 173f.

¹⁵³ Christoph Henzel, Art. *Friedrich II.*

¹⁵⁴ Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*, Bd. 1, Berlin 1754, S. 76.

Vgl. Koch, *Un jour comme l'autre*, S. 319: „Über dessen Beginn [variieren] die Aussagen der einzelnen Autoren: In den älteren Beschreibungen wird sieben Uhr angegeben; in den jüngeren bereits sechs Uhr. [...] Dem Konzert, das zwischen einer und zwei Stunden dauerte, folgte in den Jahren vor dem Ausbruch des Siebenjährigen Krieges das Nachessen, das sich mehr als zwei Stunden hinziehen konnte.“

¹⁵⁵ Vgl. Heinrich de Catt, *Unterhaltungen mit Friedrich dem Grossen, Memoiren und Tagebücher*, hrsg. von Reinhold Koser 1884, Reprint Osnabrück 1965.

¹⁵⁶ Vgl. Kurd v. Schlözer, *General Graf Egmont v. Chasot, Zur Geschichte Friedrichs des Grossen und seiner Zeit*, bearb. von Karl-Friedrich von Bunsen, Berlin 2005.

¹⁵⁷ *Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen*, 7. April 1753, Nr. 42. Hinweis bei Henze-Döhring, *Friedrich der Große*, S. 117.

den Anstoß zur Komposition des *Musikalischen Opfers* gab, wurde in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen* berichtet.¹⁵⁸ Sabine Henze-Döhring geht allerdings davon aus, dass „Bach nicht vom König gerufen wurde, sondern um den Zutritt zu Friedrichs Kammerkonzert ersucht hatte“.¹⁵⁹ Beim Besuch der Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis 1769 hebt Friedrich Nicolai besonders hervor, dass sie nicht nur im Kammerkonzert sang, sondern der König auch selbst vor ihr spielte, denn er „spielte nicht leicht in Gegenwart einer fremden Person, am wenigsten eines fremden Musikers.“¹⁶⁰ Was Charles Burney betrifft, so geht Mary Oleskiewicz davon aus, dass er das Kammerkonzert, das er so ausführlich im *Tagebuch einer musikalischen Reise* beschreibt, nur aus dem Vorzimmer verfolgen konnte.¹⁶¹ Sie beruft sich auf eine scharfzüngige Bemerkung Reichardts,¹⁶² der wiederum berichtet, dass er selbst – erst nach Quantz’ Tod – die königliche Erlaubnis hatte, den Kammerkonzerten beizuwohnen.¹⁶³ Ebenfalls nur aus dem Vorzimmer hörte die Sängerin Gertrud Elisabeth Mara bei ihrem ersten Auftritt das Flötenspiel des Königs, bevor sie selbst in das Konzertzimmer gerufen wurde, um Arien vorzutragen.¹⁶⁴ Sie betont in ihrer Autobiographie jedoch, dass sie bei späteren Gelegenheiten „als eine besonders Begünstigte“ gemeinsam mit dem Kastraten Porporino die Erlaubnis hatte, seine drei Konzerte „bei ihm im Zimmer anzuhören“.¹⁶⁵ Ob und unter welchen Umständen Friedrich Nicolai den König spielen hörte, ist ungewiss. In seinen *Anekdoten* suggeriert er seine Anwesenheit bei den Kammerkonzerten: „Der König spielte bekanntermaßen die Flöte meisterhaft. Ich wenigstens habe niemand auf diesem Instrumente das Adagio schöner vortragen hören.“¹⁶⁶

¹⁵⁸ *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 11. Mai 1747, Nr. 56, über den 7. Mai 1747.

¹⁵⁹ Henze-Döhring, *Friedrich der Große*, S. 116.

¹⁶⁰ Nicolai, *Anekdoten*, 3. Heft, Berichtigungen S. 322.

¹⁶¹ Vgl. Mary Oleskiewicz, *Like Father, Like Son? Emanuel Bach and the Writing of Biography*, in: *Music and Its Questions*, hrsg. von Thomas Donahue, Richmond 2007, S. 253–278.

¹⁶² Vgl. Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, 2 Bde., Frankfurt, Leipzig 1774–1776, S. 179: „[Burney] muß jetzt, da er sich im Vorzimmer des Königs von Preussen weiß, und ihn blasen hört, ganz ausser sich gewesen seyn.“

¹⁶³ Vgl. Johann Friedrich Reichardt, *Der lustige Passagier, Erinnerungen eines Musikers und Literaten*, hrsg. von Walter Salmen, Berlin 2002, S. 226.

¹⁶⁴ Vgl. Gertrud Elisabeth Mara, *Es war mir nicht genug, bloß Sängerin zu heißen*, in: Eva Rieger und Monica Steegmann (Hrsg.), *Göttliche Stimmen. Lebensberichte berühmter Sängerinnen. Von Elisabeth Mara bis Maria Callas*, Frankfurt a.M. 2002, S. 29–73, hier S. 44.

¹⁶⁵ Mara, *Lebensbericht*, S. 47f.

¹⁶⁶ Nicolai, *Anekdoten*, Bd. 3, S. 247.

Die zurückgezogene Musikpraxis Friedrichs II. bedeutet, dass er vor allem zu seinem eigenen Vergnügen spielte. Dies musste Quantz als Komponist von Sonaten und Konzerten berücksichtigen. Sicher sollten die einzelnen Werke auch Zuhörern gefallen können, der Fokus liegt aber auf dem Vergnügen und der Rührung des Flötisten selbst, und dies über einen langen Zeitraum und viele Werke hinweg. Eine Betrachtung der Sonaten muss daher ebenso sehr die Perspektive des Spielers wie die des Hörers einnehmen.

Urteile über das Flötenspiel des Königs sind angesichts der wenigen Augenzeugenberichte selten und können zumindest zu seinen Lebzeiten von Höflichkeit geprägt sein. Selbst mit dieser Einschränkung lässt sich herauslesen, dass Friedrich II. auf der Flöte ein hohes spieltechnisches Niveau hatte und dieses lange hielt. Gelobt wurde sein Ton¹⁶⁷ und seine Ausdrucksfähigkeit im Adagio. Johann Friedrich Reichardt führt aus, wie genau Friedrichs Spiel dem guten Geschmack der Zeit entsprach: „Das Adagio spielt er mit sehr vieler Empfindung und starkem Ausdrucke“,¹⁶⁸ und lobt „das Tragen des Tones, die Feinheit in dem Gebrauche der Stärke und Schwäche, die Manieren, die dem Adagio vollkommen angemessen sind“. ¹⁶⁹ Nicolai hebt auch das Spiel der schnellen Sätze hervor: „Im Allegro hatte Er einen brillanten Vortrag“, bemängelt aber, dass „Seine Kamtermusik [Ihn] verzog, indem sie Ihm beständig im Takte nachgab“. ¹⁷⁰ Charles Burney bescheinigte dem König noch 1772, dass seine „Finger brillant“ waren und er „die Solosätze mit grosser Präcision vortrug“, ¹⁷¹ kritisierte jedoch, dass Friedrich II. im Alter öfter Atem holen musste. ¹⁷²

Das Lob über Friedrichs hohe spieltechnische Fähigkeiten spiegelt sich im Schwierigkeitsgrad der von Quantz in Berlin für ihn komponierten Sonaten und Konzerte. Da er die Stücke nach allen Augenzeugenberichten in täglichem Wechsel spielte, brauchte er ein hohes spieltechnisches Grundniveau, um das anspruchsvolle Laufwerk, das in fast allen schnellen Sätzen enthalten ist, spielen zu können. In Schilderungen seines Tagesablaufs wird immer hervorgehoben, dass Friedrich täglich übte, einerseits Passagen aus den Stücken selbst, andererseits Solfeggi, ¹⁷³ wenn auch die

¹⁶⁷ Vgl. Burney, *Tagebuch*, Bd. 3, S. 110: „Seine embouchure war klar und eben“. Vgl. auch Mara, *Lebensbericht*, S. 44: „Er blies nicht wie ein König, sondern sehr brav, hatte einen starken, vollen Ton und viel Fertigkeit.“

¹⁶⁸ Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, S. 170. Vgl. Nicolai, *Anekdoten*, 3. Heft, S. 247.

¹⁶⁹ Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, S. 170.

¹⁷⁰ Nicolai, *Anekdoten*, 3. Heft, S. 248.

¹⁷¹ Burney, *Tagebuch*, Bd. 3, S. 110.

¹⁷² Ebd., S. 111.

¹⁷³ Von diesen besaß Friedrich vier Hefte in je drei Exemplaren, die verschollen sind. Vgl. Georg Thouret, *Katalog der Musikaliensammlung auf der Königlichen Hausbib-*

Angaben über Menge und Zeitpunkt des Übens variieren. So spielte der König nach dem Tagesablauf, den er seinem Vorleser Henri de Catt im Siebenjährigen Krieg schilderte, vormittags eine Stunde oder mehr.¹⁷⁴ An anderer Stelle ein Jahr später spricht de Catt von jeweils nur zwei Viertelstunden, die der König mit Üben verbrachte: „soit des solfeggii qu’il s’était notés, soit d’autres qu’il imaginait“.¹⁷⁵ Friedrich Nicolai nimmt wie de Catt Bezug darauf, dass Friedrich II. nicht nur seine Übungen auswendig wusste, sondern auch „im Zimmer herumgehend, Morgens ehe die Kabinettsräthe kamen, eine Zeitlang, länger oder kürzer [fantasirte]“.¹⁷⁶ Burney schildert, wie er vor dem Kammerkonzert aus dem Nachbarraum „Se. Majestät ganz deutlich Solfeggi spielen und sich so lange mit schweren Passagen üben hören konnte, bis Sie die Musik hereinzutreten befohlen“.¹⁷⁷ Besonders ausführlich beschreibt Reichardt im *Musikalischen Kunstmagazin* von 1782 – zu einem Zeitpunkt, als der König schon nicht mehr Flöte spielte – Friedrichs Übeprozesse. Seine Zeitangaben erscheinen mit „vier bis fünfmal täglich“¹⁷⁸ etwas übertrieben. Der von Reichardt deskriptiv beschriebene Übestoff erscheint dagegen nach heutiger Methodik durchaus angemessen und den Anforderungen der in Quantz’ Werken enthaltenen Passagen entsprechend:

Die Morgenübungen bestanden gemeinhin in Abbläsung der Tabelle von Quanz, die aus mannichfaltigen Versetzungen der Tonleiter bestand. So blieb er erst die natürliche Tonleiter d e fis g a h cis d u.s.w. denn d fis, e g, fis a, g h, a cis h d, cis e, d u.s.w. denn d e fis, e fis g, fis g a u.s.w. denn d e fis d, e fis g e, fis g a fis u.s.w. durch alle Octaven, und dann wieder von oben hinunter, und eben so wieder mit den halben Tönen, und so täglich dasselbe.¹⁷⁹

Reichardt setzt die „Beharrlichkeit bei einer so trocknen Uebung“ als Kontrapunkt zu der nur von ihm geäußerten Kritik, dass der König „so wenig Fertigkeit in Schwierigkeiten, und selbst so wenig Feuer im Vortrage des Allegro’s hatte“.¹⁸⁰

liothek im Schlosse zu Berlin, Leipzig 1895, S. 72. Vgl. Burney, *Tagebuch*, Bd. 3, S. 104.

¹⁷⁴ Vgl. de Catt, *Memoiren*, S. 12, 21. März 1758, Grüssau: „Je lis mes dépêches, après les avoir lues, je joue de la flûte une heure et quelquefois plus, [...] Après le dîner, je joue de la flûte pour aider à la digestion.“

¹⁷⁵ De Catt, *Memoiren*, S. 218 über das Winterquartier in Breslau Januar 1759: „Seien es Solfeggi, die er sich notiert hatte, oder andere, die er sich ausdachte“ (eigene Übersetzung).

¹⁷⁶ Nicolai, *Anekdoten*, 3. Heft, S. 248.

¹⁷⁷ Burney, *Tagebuch*, Bd. 3, S. 108.

¹⁷⁸ Johann Friedrich Reichardt, *Musikalische Anekdoten von Friedrich dem Grossen*, in: *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 2, Berlin 1791, S. 40.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

Sichtbar wird in den Augenzeugenberichten auf der einen Seite das tägliche ernsthafte Üben Friedrichs II. alleine, auf der anderen die Konzertsituation. Was in diesem Szenario fehlt, ist ein gemeinsames Proben. Das Zusammenspiel und das Finden eines gemeinsamen Tempos mussten demnach ohne vorheriges Ausprobieren funktionieren. Ebenso wenig ist nach der Kronprinzenzeit die Rede von förmlichem Flötenunterricht durch Quantz.

Wenig sichtbar bleibt Quantz' Rolle in den Kammerkonzerten. In der allgemeinen Vorstellung steht er wie in Adolph Menzels Gemälde *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci*¹⁸¹ am Rande, in Übereinstimmung mit der Beschreibung in Hillers *Lebensbeschreibungen*, dass er „die meiste Zeit weiter nichts zu thun [hatte], als bey dem Anfange eines jeden Satzes, wenn der König ein Concert blies, mit einer kleinen Bewegung der Hand den Tact anzugeben“ und dass er „sich, als Lehrer des Monarchen, des Privilegiums [bediente], zuweilen, am Ende der Solosätze und Cadenzen, Bravo zu rufen“.¹⁸² Es gibt vereinzelte Hinweise darauf, dass Quantz seine frisch komponierten Konzerte und Sonaten dem König erst einmal selbst vorspielte. So schreibt Chasot: „Il jouait toujours quelques jours de suite les nouveaux concerts de sa composition dont il ne regalait pas le Roi aussi souvent que Sa Majesté le souhaitait.“¹⁸³ Chasot berichtet als Einziger auch davon, dass der König mit Quantz gemeinsam Triosonaten spielte.¹⁸⁴ Dass Quantz gelegentlich dem König vorspielte, findet sich auch in den posthum herausgegebenen Erinnerungen des Kammerdieners Schöning. Dort heißt es, der König „hörte auch zuweilen eins [der Konzerte] von Quantz, oder ein Solo auf dem Violoncelle spielen, oder eine Arie von einem Sänger singen“.¹⁸⁵

¹⁸¹ Adolph Menzel, *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci*, Öl auf Leinwand, 1850–1852, Alte Nationalgalerie Berlin.

¹⁸² Hiller, *Lebensbeschreibungen*, S. 230. Burney übernimmt diese Passage Hillers fast wörtlich bei der Beschreibung seines Besuchs eines königlichen Kammerkonzerts. Vgl. Burney, *Tagebuch*, Bd. 3, S. 110f.

¹⁸³ Chasot, *Zur Geschichte Friedrichs des Großen*, S. 136: „Er spielte immer einige Tage hintereinander die neuen Konzerte seiner Komposition, mit denen er den König nicht so oft beglückte, wie Seine Majestät es wünschte.“

¹⁸⁴ Vgl. ebd.: „Il [...] jouait rarement, sinon des trios avec sa Majesté.“

¹⁸⁵ Schöning, *Friedrich der Zweite, König von Preußen. Ueber seine Person und sein Privatleben. Ein berichtigender Nachtrag zur Charakteristik desselben vom verstorbenen Geheimen-Rath Schöning* [hrsg. v. «Th»], Berlin 1808, S. 12. Henze-Döhring: *Friedrich der Große*, S. 100f., bezeichnet diese Erinnerungen als Paraquelle, da sie erst Jahre nach Schönings Tod vom Verleger Ferdinand Oehmigke dem Älteren herausgegeben wurden.

2.1 Die Orte

Allgemein wird davon ausgegangen, dass im Berliner Stadtschloss, das der Amtsausübung Friedrichs II. und als Ort für Staatsempfänge diente,¹⁸⁶ keine Kammerkonzerte stattfanden. Nichtsdestotrotz besaß Friedrich II. in seiner dortigen Wohnung ein Konzertzimmer,¹⁸⁷ und Johann Friedrich Reichardt berichtet, dass er 1777 die Erlaubnis hatte, dort den Kammerkonzerten während des Karnevals beizuwohnen.¹⁸⁸ Das Stadtschloss in Potsdam wurde gleich nach Friedrichs Thronbesteigung umgebaut, um fortan als Haupt-Winterresidenz zu dienen. Schon in diesem Umbauprozess wohnte Friedrich dort zeitweise, auch wenn die Räume der ersten Wohnung, die 1742 fertiggestellt war und von Anfang an ein Konzertzimmer enthielt, „kaum den Erfordernissen eines Daueraufenthaltes [entsprachen] und [...] wohl eher als zeitweiliges Quartier bei Truppenübungen etc. gedacht [waren]“. ¹⁸⁹

Als Sommerresidenz diente zunächst Schloss Charlottenburg, ab 1747 dann Schloss Sanssouci bei Potsdam. 1768 war außerdem das Neue Palais im Park von Sanssouci fertiggestellt, ein vor allem der Repräsentation dienender Prachtbau, in dem Friedrich II. jährlich nur etwa zwei Wochen im Juli verbrachte¹⁹⁰ und der vor allem als Sitz für die königliche Familie gedacht war. Alle Schlösser besaßen Konzertzimmer:¹⁹¹ „eigens dem Musizieren gewidmete, verspiegelte Räume innerhalb der Wohnappartements, [...] eine dem persönlichen Interesse König Friedrichs entsprungene Idee“. ¹⁹² An der Platzierung der Konzertzimmer, aber auch daran,

¹⁸⁶ Vgl. Henriette Graf, *Das Neue Palais König Friedrichs des Großen – Funktion, Nutzung, Raumdisposition und Möblierung, 1763–1784*, in: *Wie friderizianisch war das Friderizianische? Zeremoniell, Raumdisposition und Möblierung ausgewählter europäischer Schlösser am Ende des Ancien Régime* [Beiträge einer internationalen Konferenz vom 2. Juni 2012, hrsg. von Henriette Graf und Nadja Geisler, Friedrich300 – Colloquien, 6] 2012, https://perspectivia.net/rsc/viewer/ploneimport_derivate_00000102/graf_palais.doc.pdf?page=2, Zugriff 23. Dezember 2022, S. 5.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 21: „Auch in Rheinsberg, Charlottenburg, im Berliner Schloss, in Sanssouci und im Potsdamer Stadtschloss hatte der König Musikräume in seine Raumfluchten integriert.“

¹⁸⁸ Vgl. Reichardt, *Der lustige Passagier*, S. 226.

¹⁸⁹ Hans-Joachim Giersberg, *Das Potsdamer Stadtschloss*, Potsdam 1998, S. 55.

¹⁹⁰ Vgl. Koch, *Un jour comme l'autre*, S. 313.

¹⁹¹ Das Neue Palais beherbergte sogar vier Konzertzimmer. Vgl. Henriette Graf, *Das Neue Palais – Funktion und Disposition der Appartements*, in: *Friederisiko, Friedrich der Grosse, Die Ausstellung*, München 2012, S. 294–303, hier S. 296.

¹⁹² Ebd., S. 302. Für reine Konzertzimmer sieht Graf keine Vorbilder: „Ob auch in Versailles Räume eigens dem Musizieren gewidmet waren, ist nicht bekannt. In der Wiener Hofburg und in Schönbrunn gab es sogenannte Spiegelzimmer. Sie gehörten zu den Räumen der Kaiserin und dienten – hinter dem Audienzzimmer gelegen

dass die Raumd disposition öffentlich gemacht wurde,¹⁹³ lässt sich die Ambivalenz des Musizierens zwischen Privatheit¹⁹⁴ und repräsentativer Funktion¹⁹⁵ ablesen.

2.2 Die Zeiträume

Um abschätzen zu können, wo, wie oft und wie regelmäßig die Kammerkonzerte stattfanden, lässt sich auf die Rechnungen für die Diäten bzw. Quartiergelder¹⁹⁶ der Kammermusiker in den privaten Schatullrechnungen Friedrichs II. zurückgreifen. Oft ist hier allerdings die Anzahl der beteiligten Musiker nicht ersichtlich. Vor allem vor dem Zweiten Schlesischen Krieg bleiben auch Zeitraum und Einsatzort meist unklar. Selten ging die Bezahlung an die Musiker selbst. Vor dem Siebenjährigen Krieg wurde, wenn ein Empfänger kenntlich gemacht war, Franz Benda genannt, ab 1763 Quantz.¹⁹⁷ Bei anderen Rechnungen ist der Empfänger nicht kenntlich gemacht. Vergleichend kann bis 1763 auf Tageskalender Friedrichs II. zurückgegriffen werden.¹⁹⁸

Friedrich II. war alljährlich zum Karneval, der Opernsaison, die Mitte Dezember begann und bis Ende Januar reichte, in Berlin.¹⁹⁹ Entsprechend setzt die Bezahlung der Diäten der Potsdamer Kammermusiker in diesem

– dem Empfang persönlicher Gäste, als Orte für alltägliche familiäre Anlässe oder abends als Musikzimmer.“

¹⁹³ Vgl. Friedrich Nicolai, *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*, Berlin 1769, S. 535.

¹⁹⁴ Vgl. Giersberg, *Stadtschloß*, S. 55: „Die Wahl dieser abgeschlossenen Raumgruppe zeigt aber schon, wie in Charlottenburg und später in anderen Schlössern, das Streben des Königs nach Intimität im eigenen Bereich.“

¹⁹⁵ Vgl. Graf, *Das Neue Palais*, S. 305: „Um seinem eigentlichen Lebensziel näher zu kommen, nämlich seinen Ruhm zu steigern und seiner ‚amour de célébrité‘ zu genügen, verlegte sich Friedrich auch auf die Rolle des dichtenden, musizierenden Philosophenkönigs, was nicht zuletzt an den Raumd dispositionen abzulesen ist.“

¹⁹⁶ Vgl. Henzel, *Die Schatulle Friedrichs II.*, Teil 2, S. 206.

¹⁹⁷ Zum ersten Mal nach dem Siebenjährigen Krieg belegt: MSR Mai 1763, Nr. 390, Blatt 9, [o.N.], „an Herren (H.) Quantz Diäten für die Musiker (‚Musici‘) in Potsdam“, 123 RTL, Frachtzettel Nr. 79.

¹⁹⁸ Vgl. Droysen, *Tageskalender*.

¹⁹⁹ Vgl. Hans-Joachim Giersberg, *Schloss Sanssouci und die Wohnungen Friedrichs des Großen*, in: *Schloss Sanssouci. Die Sommerresidenz Friedrichs des Großen*, hrsg. von Hans-Joachim Giersberg und Hiller Ibbeken, Berlin 2005, S. 7–31, hier S. 25: „Gewöhnlich kam der König zwischen dem 16. und 20. Dezember aus Potsdam zum Karneval nach Berlin und blieb in der Regel bis zu seinem Geburtstag am 24. Januar, der auch meist in Berlin gefeiert wurde.“

Zeitraum aus.²⁰⁰ Außerdem reiste Friedrich „in den Jahren 1745 bis 1756 regelmäßig etwa einmal im Monat von Potsdam nach Berlin [...], um dort Audienzen zu geben, Militärparaden abzunehmen oder Familienmitglieder zu besuchen.“²⁰¹ Friedrich II. war im Sommer oft und lange auf Revuereisen, auf denen er seine Truppen inspizierte.²⁰² Daher ist von größeren Unterbrechungen der regelmäßigen Konzertroutine auszugehen.

Bis Mai 1744 sind die Kammerkonzerte in unregelmäßigen Abständen, aber zum Teil für längere Zeiträume belegt.²⁰³ Von August 1744 bis Dezember 1745 dauerte der Zweite Schlesische Krieg, in dem keine Kammermusik stattfand.²⁰⁴ Regelmäßige Kammerkonzerte in Potsdam datiert Sabine Henze-Döhring daher ab 1746.²⁰⁵ Auf einige Reisen wie auch in die Winterquartiere im Siebenjährigen Krieg ließ sich Friedrich II. von Kammermusikern begleiten.

Während für den Kuraufenthalt des Königs in Aachen 1742²⁰⁶ keine Begleitung durch Musiker belegt ist und zur Kur in Bad Pyrmont im Mai 1744 möglicherweise nur Franz Benda mitreiste, der in seiner Autobiographie von zwei Kuraufenthalten in Bad Pyrmont berichtet,²⁰⁷ weisen die Kurlisten von Bad Pyrmont 1746 in Friedrichs Entourage neben dem Sänger Felice Salimbeni und „drey Herren Benda“²⁰⁸ auch Quantz als Gast aus. Nicht zu erkennen ist aus den Quellen, ob dies mit einer abendlichen Kammermusik einherging.

²⁰⁰ Vgl. z.B. MSR Feb. 1752, Nr. 195, Blatt 3 (recto), Nr. 24 „[dem] Benda Diäten für die Königl. Musiker zu Potsdam vom 25. Nov. bis den 6. Dez. 1751 u. vom 26. Jan. bis 24. Feb. 1752“, 203 RTL.

²⁰¹ Graf, *Das Neue Palais*, online, S. 6.

²⁰² Vgl. <https://potsdam.presseclubpotsdam.com/die-revuereisen-von-friedrich-ii/>, Zugriff 23. Dezember 2022.

²⁰³ Häufige Ortswechsel beispielsweise im Oktober 1743. Vgl. Droysen, *Tageskalender*, http://friedrich.uni-trier.de/de/tageskalender/2/106_106/text/. Ein längerer Zeitraum mit Kammerkonzerten ist dokumentiert im Februar 1744: Vgl. Droysen, *Tageskalender*, http://friedrich.uni-trier.de/de/tageskalender/2/107_107/text/; „Februar: 1. Potsdam, bis 29., März: 1. Potsdam, bis 11.“ Vgl. MSR Februar 1744, Nr. 35, Blatt 2 (recto), Nr. 12: „an die Musiker („Musici“) Quartiergeld“, 150 RTL, MSR März 1744, Nr. 36, Blatt 3 (recto), Nr. 5 „an den Kammermusiker („Cammer Musicus“) Benda für Quartier an die Musiker („Musici“)“, 214 RTL.

²⁰⁴ Letzter Eintrag vor dem Zweiten Schlesischen Krieg: MSR Mai 1744, Nr. 39, Blatt 5 (recto), Nr. 22: „für die Musiker („Musici“) Quartiergeld“, 250 RTL.

²⁰⁵ Vgl. Henze-Döhring, *Friedrich der Große*, S. 105.

²⁰⁶ 26. August–7. September 1742 mit Voltaire.

²⁰⁷ Vgl. Benda, *Autobiographie*, S. 268.

²⁰⁸ Spezifikation der Angekommenen Brunnen-Gäste und Fremden, so an 1746 vom 17. Mai bis den 3. Jun. inclus. bey dem berühmten Gesund-Brunnen zu Pyrmont sich eingefunden, Lemgo 1746, <https://owl.museum-digital.de/singleimage?imagenr=1134>. Zugriff 21. Januar 2023. Dank an Sabine Henze-Döhring für den Hinweis auf diese Quelle.

2.3 Die Sonaten in den Kammerkonzerten

Die meisten Augenzeugen der Kammerkonzerte berichten, dass sie der Aufführung von Flötenkonzerten beigewohnt haben. Eher nebenbei findet Erwähnung, dass außerdem Quantz' Sonaten im Wechsel mit Friedrichs eigenen 120 Solos gespielt wurden.²⁰⁹

Ob Friedrich II. darüber hinaus die Flötenmusik anderer Komponisten kannte oder spielte, ist nicht zu eruieren.²¹⁰ Immerhin findet sich im *Catalogue des Solos* eine Sonate von Johann Gottlieb Graun.²¹¹ Ob und wie in den Kammerkonzerten ein Wechsel zwischen Konzerten und Sonaten stattfand, lässt sich aus den Augenzeugenberichten nicht erschließen.

Es gibt nur wenige Besetzungshinweise auf Gelegenheiten, bei denen statt der Konzerte möglicherweise ausschließlich Sonaten gespielt wurden. Sabine Henze-Döhring dokumentiert nach Auswertung der Schatullrechnungen, dass nach der Karnevalssaison Ende Januar 1756 bis zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges im August desselben Jahres „nur mehr Ausgaben für einen Klavieristen (Carl Philipp Emanuel Bach oder Carl Friedrich Fasch), einen Sänger [...] sowie einen Fagottisten [...] verzeichnet [sind]“. ²¹² Dem geht eine Phase seit Mai 1755 voraus, in der neben dem Sänger Steffanino fast ausschließlich die „Clavicembalisten“ Nichelmann und Bach in mehrwöchentlichem Wechsel bestellt wurden.²¹³

²⁰⁹ Chasot, *Zur Geschichte Friedrichs des Großen*, S. 212 berichtet, Friedrich habe vormittags seine Flötensolos komponiert, im Katalog der Flötensonaten sind die letzten zehn Sonaten Friedrichs II. zwischen Quantz' Berliner Sonaten Nr. 254 und Nr. 265 aufgeführt. Chasot war nach eigenen Angaben seit 1734 in Ruppín immer wieder Zeuge der Kammerkonzerte, so dass sich diese Information auch auf die Kronprinzenzeit beziehen kann. Burneys Behauptung in *Tagebuch*, Bd. 3, S. 113, Friedrich habe noch zur Zeit seines Besuchs 1772 abends für die Flöte komponiert, erweist sich dies angesichts dieser frühen Platzierung für die Sonaten als unwahrscheinlich. Denkbar ist, dass diese zehn Sonaten in den 1740er Jahren, der Übergangszeit der wechselnden Kopisten, entstanden sind.

²¹⁰ Vgl. Henzel, *Traumbilder*, S. 360.

²¹¹ Johann Gottlieb Graun, *Sonate G-Dur für Flöte und B.c. C:XVII:67*. Vgl. Christoph Henzel, *Graun-Werkverzeichnis* (GraunWV) Bd. 1, Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun, Beeskow 2006.

²¹² Henze-Döhring, *Friedrich der Große*, S. 113.

²¹³ MSR Juli 1755, Nr. 298, Blatt 10 (verso), Nr. 27 „dem Musiker („Musico“) Bach Diäten vom 24. Mai bis den 6. Jun. u. vom 21. Jun. bis den 4. Jul.“ 17 Rtl. 12 Gr.; ebd., Nr. 28 „dem Musiker („Musico“) Nichelmann vom 4. Jul. bis den 24. Jul.“ 10 Rtl. 12 Gr.; MSR Aug. 1755, Nr. 300, Blatt 11 (verso), Nr. 40 „an Nichelmann Diäten vom 24. Jul. bis den 24. Aug.“ 15 Rtl. 12 Gr.; MSR Sept. 1755, Nr. 302, Blatt 12 (verso), Nr. 26 „an den Musiker („Musicum“) Nichelmann Diäten vom 24. Aug. bis den 4. Sept.“ 5 Rtl. 12 Gr.; MSR Okt. 1755, Nr. 304, Blatt 13 (verso), Nr. 36 „an den Nichelmann Quartiergeld vom 30. Sept. bis 24. Okt.“ 12 Rtl. 12 Gr.; ebd., Nr. 37 „an Bach Quartiergeld vom 17. bis 26. Sept.“ 5 Rtl.; MSR Nov. 1755, Nr. 305, Blatt 14 (recto), Nr. 26 „an den Musiker („Musicum“) Bach Diäten

Einschränkend muss allerdings ergänzt werden, dass im April 1756 den Potsdamer Kammermusikern ein „von S. Königl. M. allerhöchst accordirtes jährliches Quartiergeld“²¹⁴ gezahlt wurde, so dass eventuell beide Formen des Musizierens nebeneinanderstanden. Sollte dies ein Zeitraum sein, in dem vorzugsweise die Solos gespielt wurden, wäre hier gleichzeitig eine wechselnde Instrumentierung der Sonaten dokumentiert: zuerst nur mit Fortepiano,²¹⁵ dann ergänzt vom Fagott als Continuo-Instrument. Ein Schatullbeleg vom August 1742, aus der Anfangszeit der noch unregelmäßig stattfindenden Kammerkonzerte, belegt wiederum, dass der Cembalist Schaffrath und der Cellist Mara für Reisekosten nach Potsdam bezahlt wurden,²¹⁶ während die übrigen Kammermusiker für „Führen nach Charlottenburg“²¹⁷ entlohnt wurden. Möglich ist daher, dass diese beiden Friedrich II. in Potsdam bei Sonaten begleiteten, in Charlottenburg dagegen Konzerte gespielt wurden.

Dass zumindest zeitweise an ein Violoncello als Teil der Continuo-gruppe auch bei den Sonaten gedacht war, zeigt die Anweisung *pizzicato* im ersten Satz der Sonate Nr. 292. Als Tasteninstrument fanden sowohl Cembalo als auch schon ab 1746 das Fortepiano Verwendung. Im Konzertzimmer von Schloss Sanssouci steht heute noch ein Fortepiano von Gottfried Silbermann.²¹⁸ Dem König standen Flöten aus verschiedenen Materialien zur Verfügung, sowohl aus Ebenholz wie aus Elfenbein, und nicht ausschließlich von Quantz gebaut.²¹⁹ Dass Friedrich II. Instrumente

pro Nov.“ 16 RTl., MSR Jan. 1756, Nr. 310, Blatt 1 (verso), Nr. 34 „an den Musiker („Musicum“) Bach Quartiergeld in Potsdam [Potsd.] vom 2. bis 21. Dez.“ 11 RTl.; ebd., Nr. 35 „dem Sänger Steffanino Quartiergeld u. Diäten bis 24. Jan.“ 31 RTl.; ebd., Nr. 37 „an Nichelmann die noch („annoch“) rückständigen Diäten vom 15. Okt.“ 3 RTl. 12 Gr. Dies ist der einzige Zeitraum, für den der Wechsel der Cembalisten belegt ist. Vgl. Henzel, *Traumbilder*, S. 360.

²¹⁴ MSR April 1756, Nr. 318, Blatt 6 (recto), Nr. 40 „den Potsdamschen Musikern („Musici“) die von S. Königl. M. allerhöchst akkordiertes („accordirtes“) jährliches Quartiergeld Laut Specification auf ein ganzes Jahr“ 650 RTl.

²¹⁵ Auch im *Versuch* legt Quantz sich nicht auf die Besetzung einer Sonate fest. Nur für den Tastenspieler werden Hinweise zur Begleitung eines Solos gegeben (XVII, VI, § 7). Vgl. Quantz, *Versuch*, XVII, VI, § 43: „Solo, welches nur unter zwo oder drey Personen gespielt wird“.

²¹⁶ MSR Aug. 1742, Nr. 11, Blatt 8 (recto), Nr. 11: „an die Musiker („Musici“) Schaffrath u. Mara Reisekosten nach Potsdam“ 32 RTl.

²¹⁷ Ebd., Nr. 15: „der Musiker („Musici“) Führen nach Charlottenburg“ 85 RTl. 6 Gr.

²¹⁸ Vgl. Heyde, *Musikinstrumentenbau*, S. 41.

Vgl. Henzel, *Die Schatulle Friedrichs II.*, Teil 1, S. 63–65.

²¹⁹ Vgl. Josef Zimmermann, *Die Flötenmacher Friedrichs des Großen. Ein Beitrag zur Geschichte der Holzblasinstrumente*, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Jg. 60, 1937/38, S. 117–118, S. 126–127, S. 134–135, S. 141–142, S. 159–160. Neben den von Quantz gebauten Flöten dokumentiert Zimmermann auch Flöten von Friedrich Gabriel Kirst und Scherer im Besitz Friedrichs II.

mit unterschiedlichen Klangeigenschaften suchte, dokumentiert ein Auftrag an Quantz über zwei Flöten: „eine mit dem Starken Thon und eine die Sich leichte bläset und eine Douce höhe hat“.²²⁰

Die Sonaten dienten womöglich auch während des Siebenjährigen Krieges jeweils dann als Spielstoff, wenn es leichter war, die Begleitung eines Tastenspielers als die eines größeren Ensembles zu organisieren. So schreibt Nicolai, dass „der jetzige Herr Geheime Kammerrath Klüpfel in der hiesigen Porcelanfabrik [...] im siebenjährigen Kriege in Meissen dem Könige auf dem Flügel accompagnirt hatte“.²²¹ Und Friedrichs Vorleser Henri de Catt berichtet aus dem Feldlager 1758, dass Friedrich II. ihm in einem einstündigen Konzert ein neues Solo von Quantz vorgespielt habe, das frühere Stücke noch zu übertreffen scheine.²²²

2.4 Der Siebenjährige Krieg

Der Siebenjährige Krieg bedeutete einen tiefen Einschnitt in das höfische Musikleben. Die Hofmusik ruhte weitgehend, die Kamtermusik war ausgesetzt. Nach November 1757 erhielten die Musiker für eineinhalb Jahre kein Gehalt, einige Stellen wurden eingespart.²²³ Franz Benda berichtet in seiner Autobiographie von zwei Reisen der Musiker im Siebenjährigen Krieg: „Unter wehrenden Krieg bin ich mit Meine Herr. Collegen Von der hiesigen Potsdamischen Cammer Musik 1757 nach Breslau, dessgleichen Anno 1760. nach Leipzig in winterquartier beruffen worden.“²²⁴ Der Hofkapelletat bestätigt, dass auch Quantz in beiden Winterlagern anwesend war. Am 24. Dezember 1759 wurde er bis März 1760 nach Breslau beordert, gemeinsam mit Franz und Joseph Benda, Carl Friedrich Christian Fasch, Georg Czarth und Johann Georg Speer. Den Winter 1760/61 verbrachte Quantz in Leipzig, wo der König seit dem

²²⁰ Johannes Richter (Hrsg.), *Die Briefe Friedrichs des Großen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf*, Berlin 1926, Brief Nr. 3, S. 56, 6. Oktober 1745 aus Soor.

²²¹ Nicolai, *Anekdoten*, 3. Heft, Berichtigungen, S. 321. Gemeint ist Carl Jacob Christian Klipfel, der spätere Direktor der Königl. Porzellanmanufaktur Berlin.

²²² Vgl. de Catt, *Memoiren*, S. 97.

²²³ Vgl. GStA PK, I. HA, Hofverwaltung, Rep. 36, Nr. 2460–2467. Vgl. Christoph Henzel, *Carl Friedrich Christian Fasch als Hofmusiker*, in: *Carl Friedrich Fasch (1736–1800) und das Berliner Musikleben seiner Zeit* [Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz am 16. und 17. April 1999 im Rahmen der 6. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst], hrsg. von Konstanze Musketa, Dessau 1999, S. 72–80, hier S. 74.

²²⁴ Benda, *Autobiographie*, S. 268.

8. Dezember 1760 sein Winterlager hielt,²²⁵ und erhielt, „weil er nach Leipzig zu kommen beordert worden, laut Ordre vom 9ten Dez. 1760 sein ganzes Tractament“²²⁶ bis März 1761, während Friedrich II. ihm ansonsten seit Juni 1759 wie allen „Besserverdienenden unter [den Hofmusikern], d.h. denjenigen, die 500 Taler und mehr erhielten, [...] ein Viertel ihrer Bezüge schuldig [blieb]“.²²⁷

Nach dem Krieg wurden die Kammerkonzerte bis Ende 1773, kurz nach Quantz' Tod, in der Regelmäßigkeit der Vorkriegszeit fortgeführt. Ob es zwischen 1763 und 1773 Zeiträume gab, in denen Friedrich II. ausschließlich in kleiner Besetzung Sonaten spielte, lässt sich aus den unspezifischen Schatullrechnungen nicht erkennen. Insgesamt sind die Zahlungen aus der Privatschatulle geringer als vor dem Krieg²²⁸ und in manchen Monaten auffällig niedrig,²²⁹ was sowohl von einer kleineren Besetzung als auch von kürzeren Zeiträumen bedingt sein kann. Sabine Henze-Döhring vermutet, dass 1773 nach Quantz' Tod „zunächst an die Fortsetzung der üblichen Konzerte gedacht [war], wobei Neuff Aufgaben übernehmen sollte, die bis dato Quantz oblagen“.²³⁰ Da sich ab Januar 1774, ein halbes Jahr nach Quantz' Tod, regelmäßige Diäten-Zahlungen nur noch an einen Cembalisten und den Sänger Giovanni Coli nachweisen lassen,²³¹ scheint Friedrich das Spiel von Flötenkonzerten zu dieser Zeit aufgegeben zu haben. Es ist vorstellbar, dass in der Folgezeit nicht nur Arien vorgetragen wurden, sondern dass Friedrich II. weiterhin Sonaten spielte. Denn der Quantz-Schüler Neuff wurde noch 1778 für die Reparatur von Flöten und

²²⁵ Vgl. Droysen, *Tageskalender*, <http://friedrich.uni-trier.de/de/tageskalender/2/id/001022000/text/>.

²²⁶ GStA PK, I. HA Rep. 36 Nr. 2466 1760/61.

²²⁷ Henzel, *Fasch als Hofmusiker*, S. 72–80, hier S. 74. Vgl. Hiller, *Lebensbeschreibungen*, S. 230. Hier wird nur der Aufenthalt Quantz' im Leipziger Winterlager ein Jahr später erwähnt: „Den letzten Winter [1761/62] des für Sachsen so unglücklichen, siebenjährigen Krieges brachte er, nebst einigen andern Collegen aus der Königl. Preußischen Kapelle, in Leipzig zu, wo der König die Winterquartiere hielt.“

²²⁸ Beispielsweise MSR Feb. 1764 Nr. 447, Blatt 7, Nr. 24 „Quartiergelder der Musiker („Musici“)“ 62 RTl. 12 Gr.

Vgl. Henzel, *Schatullrechnungen*, Teil 2, S. 207.

²²⁹ Beispielsweise MSR Aug. 1765, Nr. 551, Blatt 41 (recto), Nr. 9 „Quartiergelder der Musiker („Musici“)“ 26 RTl. Das entspricht ungefähr der Summe, die Sänger und Tastenspieler nach Quantz' Tod erhalten haben, z.B. MSR Nov. 1776, Nr. 842, Blatt 11 (recto), Nr. 15 „den beiden Musikern („Musici“) Diäten,“ Empfänger Giovanni Coli, 33 RTl.

²³⁰ Henze-Döhring, *Friedrich der Große*, S. 121f.

Vgl. MSR Okt. 1773, Nr. 805, Blatt 11 recto, Nr. 32: „an den Musiker („Musicus“) Neuf“, 120 RTl. und Dez. 1773, Nr. 806, Blatt 12 recto, Nr. 24: „an den Musiker („Musicus“) Neuf“, 20 RTl.

²³¹ Vgl. ebd. Vgl. Henzel, *Schatullrechnungen* Teil 2, S. 207.

einen neuen Flötenkopf bezahlt.²³² Zudem ist in einigen Monaten nur die Bezahlung des Klavierspielers, nicht aber eines Sängers dokumentiert.²³³ Nach dem Bayrischen Erbfolgekrieg (1778–1779), in den er noch einmal „Einen zur Baßbegleitung in den Solo's mit nach Schlesien“²³⁴ genommen hatte, gab Friedrich II. das eigene Flötenspiel wohl auf,²³⁵ während die Zahlungen an den Sänger Coli und einen Klavierspieler bis zur letzten erhaltenen Schatullrechnung im Januar 1785 belegen, dass er an der Praxis der Kammerkonzerte bis zu seinem Tod festgehalten hat.

3 Der Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen

Von Frankreich aus fand Anfang des 18. Jahrhunderts die noch junge einklappige Traversflöte Verbreitung an deutschen Fürstenhöfen und in deutschen Städten als besonders beliebtes Instrument unter Dilettanten. Dass Friedrich II. geradezu symbolisch den ambitionierten Flötenliebhaber verkörperte, mag dazu beigetragen haben, dass Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* 1752 den Reigen der Berliner musikpraktischen Lehrwerke zum guten Vortrag eröffnen durfte. 1753 folgte Carl Philipp Emanuel Bach mit dem ersten Teil seines *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen*²³⁶ und 1757 Johann Friedrich Agricola mit der Übersetzung der *Anleitung zur Singkunst* Pier Francesco Tosis, die zu einem großen Teil aus Anmerkungen Agricolas zum Berliner guten Geschmack bestand. Auch Leopold Mozart (1719–1787) stellt seinen *Versuch einer gründlichen Violinschule*²³⁷ von 1756 in den Zusammenhang der Berliner Lehrwerke. Neben den Berliner Hofmusikern beteiligten sich auch Liebhaber mit einem oft hohen akademischen und musikalischen Bildungsgrad am Diskurs über den musikalischen Geschmack. Außer Zeitschriftenartikeln, die sich auf Themen dieser Lehrwerke beziehen und

²³² MSR Feb. 1778, Nr. 854, Blatt 2 (recto), Nr. 2 „an den Musiker („Musicus“) Neuff für Flöten („Fleuten“) auszubessern“ 133 RTL.

MSR März 1778, Nr. 855, Blatt 3 (recto), Nr. 9 „an Neuff für einen neuen Flötenkopf p.p.“ 61 RTL.

Außerdem erhielt Neuff im November 1777 eine größere Summe von 88 Reichstälern, die sich auch auf die Reparatur von Flöten beziehen könnte: MSR Nov. 1777, Nr. 851, Blatt 9 (recto), Nr. 13 „an den Musiker („Musicus“) Neuff“ 88 RTL.

²³³ MSR Okt. 1774, Nr. 818, Blatt 10 (recto), Nr. 9 „Diäten des Klavierspielers“ 16 RTL. Ebenso im November und Dezember des gleichen Jahres.

²³⁴ Reichardt, *Der lustige Passagier*, S. 226.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 226f.

²³⁶ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Bde., Berlin 1753 und 1762, Nachdruck Wiesbaden 1986.

²³⁷ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756.

beispielsweise von Friedrich Wilhelm Marpurg wöchentlich in den *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* veröffentlicht wurden, entstanden in Berlin zahlreiche flankierende musiktheoretische Schriften wie Christoph Nichelmanns *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*²³⁸ von 1755.

Quantz' *Versuch* war unter all diesen Schriften nicht nur durch sein Erscheinungsdatum besonders herausgehoben, sondern auch durch die gleichzeitige Veröffentlichung auf deutsch und französisch. Die französische Übersetzung *Essai d'une methode pour apprendre à jouer de la flute traversiere*,²³⁹ die beim gleichen Verleger Christian Friedrich Voß erschien, enthielt kleine Abänderungen gegenüber der deutschen Ausgabe, die Quantz' profunde Kenntnis des französischen Musiklebens und der französischen Musikbegriffe erkennen lassen. Beide Erstausgaben wurden zudem mit zwei Schmuckvignetten des königlichen Kupferstechers Georg Friedrich Schmidt illustriert: der schon erwähnten Schmied-Legende zu Beginn und abschließend einer Musizierszene „unter dem programmatisch die Absicht des Lehrwerkes zusammenfassenden Spruchband: ‚Executio anima compositionis‘“.²⁴⁰ Der vollständige Titel der deutschen Ausgabe lautet: *Johann Joachim Quantzens, Königl. Preußischen Kamtermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfer- tafeln. Berlin bey Johann Friedrich Voß, 1752.* Zweierlei fällt an diesem Titel besonders ins Auge: die Bezeichnung des Lehrwerks als *Versuch* bzw. *Essai* – für eine Instrumentalschule eine neue Bezeichnung, die von den Folgewerken aufgegriffen wurde – und der direkte Bezug auf den guten Geschmack in der praktischen Musik.²⁴¹

In der Nachfolge Michel de Montaignes und Francis Bacons etablierte sich der *Essai* in der Mitte des 18. Jahrhunderts als Form der wissenschaftlichen Abhandlung vor allem bei den französischen Philosophen im

²³⁸ Christoph Nichelmann, *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, Danzig 1755.

²³⁹ Vollständiges Titelblatt der französischen Ausgabe: „Essai d'une methode pour apprendre à jouer de la flute traversiere avec plusieurs remarques pour server au bon gout dans la musique (le tout eclairci par des exemples et par XXIV. tailles douces) par Jean Joachim Quantz musicien de la chambre de sa majesté le roi de prusse à Berlin chez Chretien Frederic Voss 1752.“

²⁴⁰ Gabriele Busch-Salmen, *Adolph Menzels „Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci“*, in: *Music in Art*, Bd. 28, Nr. 1, New York 2003, S. 127–146, hier S. 129.

²⁴¹ Die französische Ausgabe bezieht sich auf die praktische Musik nicht im Titel, sondern auf S. 1 des *Préface*: „C'est pour cela que je me suis étendu un peu sur les regles du bon gout dans la Pratique de la Musique.“

Umfeld der *Encyclopédie*.²⁴² Aber auch in Deutschland finden sich Vorbilder wie Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*.²⁴³ Dass Quantz sein Lehrwerk einen *Versuch* nennt, ist folglich ein literarischer Rückbezug und drückt keineswegs Zweifel an seiner Methode aus, wie er im Eingangssatz der Vorrede deutlich macht: „Ich liefere hiermit den Liebhabern der Musik eine Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.“ Darüber hinaus verweist Quantz’ *Versuch* auf ein direktes Vorbild: den *Essai sur le bon goust en musique* von Nicolas Racot de Grandval,²⁴⁴ den Friedrich Wilhelm Marpurg im *Critischen Musicus an der Spree* 1749 als *Herrn Grandvalls Versuch über den guten Geschmack in der Musik*²⁴⁵ in leicht veränderter Übersetzung in mehreren Fortsetzungen vorstellte und den Quantz in dieser Übersetzung vermutlich rezipiert hat. Für Grandval geht es vor allem darum, dass man in jeder Kunst den guten Geschmack, der „in einer durch die Regeln gereinigten natürlichen Empfindung [besteht],“²⁴⁶ nur erlangen kann, wenn man diese Regeln, „wel-

²⁴² Beispielsweise Shaftesbury, *Principes de la Philosophie morale ou essai de M.S*** sur le mérite et la vertu. Avec Réflexions*, Übersetzung aus dem Englischen durch Denis Diderot, Paris 1745; Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, London 1733, *Essai sur les mœurs et l’esprit des nations*, Paris 1756.

²⁴³ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig 1730.

²⁴⁴ Nicolas Racot de Grandval, *Essai sur le bon goust en musique*, Paris 1732.

²⁴⁵ Nicolas Racot de Grandval, *Herrn Grandvalls Versuch über den guten Geschmack in der Musick*, in: *Der Critische Musicus an der Spree*, Berlin 1749–1750, St. 14, 03.06.1749, S. [109]–112, St. 15, 10.06.1749, S. [117]–119; St. 16, 17.06.1749, S. [125]–128; St. 17, 24.06.1749, S. [133]–136; St. 21, 22.07.1749, S. [165]–168; St. 23, 05.08.1749, S. [183]–185; St. 24, 12.08.1749, S. [191]–194; St. 25, 19.08.1749, S. [199]–201.

Vgl. Regine Klingsporn, Art. *Grandval, Nicolas Racot de*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, Zugriff 20. Januar 2023: „Der *Essai sur le bon goust en musique* stellt ein wenig geschicktes Plagiat von J.L. Le Cerf de la Vièville’s *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Brs. 1704–1706) dar.“

Vgl. die Einschätzung von Robert Wangermée, *Lecerf de la Vièville, Bonnet-Bourdelot et „l’Essai sur le bon goust en musique“ de Nicolas Grandval*, *Revue belge de Musicologie/ Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Bd. 5, Nr. 3/4, S. 132–146, hier S. 145f.: „Les Allemands, sans deviner davantage ce que cet écrit devait à Lecerf, semblent l’avoir plus favorablement apprécié que les Français, puisqu’une traduction accompagnée de notes explicatives fut publiée dans *Der Critische Musicus an der Spree*, en 1749.“

Quantz übernimmt weitere Ideen von Marpurg/Grandval. Vgl. Grandval, *Versuch über den guten Geschmack*, S. 184: „Die schönste Musick [ist] diejenige, die sowohl vom Volck, als von Kennern und Gelehrten bewundert wird“. Vgl. ebd., S. 185: „Die Eifersucht beweget die Gelehrten mehr als einmahl, das gute zu tadeln, und das böse zu loben.“

²⁴⁶ Grandval, *Versuch über den guten Geschmack*, S. 111.

che der Verstand weder zeigt, noch zeigen kann,²⁴⁷ erlernt. Man kann Quantz' Vorrede zum *Versuch* auf der Folie dieses Aufsatzes lesen: Quantz intendiert, die Regeln der Musik von „Männern, die sich sowohl in der Composition, als in der Ausführung, allgemeinen Beyfall erworben haben, [...] gleichsam Stück für Stück an den Tag“²⁴⁸ zu legen und bezeugt, dass er seinen eigenen Geschmack „durch lange Erfahrung und Nachsinnen zu läutern eifrig bemühet gewesen“²⁴⁹ war. Dass Quantz in seiner Autobiographie die berühmten Sänger aufzählt, die er in Dresden und auf seinen Reisen gehört hat, versteht er als Dokumentation seiner eigenen Geschmacksbildung.²⁵⁰ Ziel dieser Erziehung zum guten Geschmack ist nach Grandval die musikalische Urteilsfähigkeit: „Hat man nunmehr die innerliche Empfindung mit den Regeln verbunden, so muß man die daraus entspringenden Einsichten anzuwenden, und über die Musick, die man höret, ein gewisses Urtheil zu fällen suchen.“²⁵¹ Folgerichtig steht auch in Quantz' *Versuch* das 18. Hauptstück *Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sei* am Ende des umfassenden musikalischen Lehrgangs. Der Bezug auf die Grandval-Übersetzung bildet so eine Klammer des guten Geschmacks zwischen Titel und Vorrede auf der einen und dem 18. Hauptstück auf der anderen Seite.

Im ersten Hauptstück *Kurze Historie und Beschreibung der Flöte traversiere*²⁵² umreißt Quantz die instrumentenbauliche Weiterentwicklung des Instruments durch französische Flötenbauer gegen Ende des 17. Jahrhunderts und distanziert sich vom alten Modell der von Michael Praetorius so genannten Querflöte (I, § 3). Die Erziehung zum guten Geschmack beginnt mit den Grundlagen des Notenlernens und dem praktischen Erlernen des Instruments in den Kapiteln zu Haltung, Grifftechnik, Ansatz, Zungenstoß und Atemtechnik. Das 10. Hauptstück *Was ein Anfänger, bey seiner besondern Uebung, zu beobachten hat* fasst die spieltechnischen Hinweise noch einmal zusammen und verweist schon auf das 11. Hauptstück *Vom guten Vortrage im Singen und Spielen* überhaupt, welches räumlich und inhaltlich den Mittelpunkt des Buches bildet.

Während Quantz die korrekte Ausführung der Vorschläge und Triller im 8. und 9. Kapitel noch dem Anfänger zurechnet, wird die Freiheit der willkürlichen Verzierungen und das Erfinden von Kadenzen dem guten Vortrag zugezählt. Das Adagio, für das die Beherrschung des eigenständigen Verzierens essenziell ist, nimmt weitaus größeren Raum ein als das Allegro.

²⁴⁷ Ebd., S. 118.

²⁴⁸ Quantz, *Versuch*, Vorrede, S. 2.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Vgl. Quantz, *Lebenslauf*, S. 210.

²⁵¹ Grandval, *Versuch über den guten Geschmack*, S. 125.

²⁵² Vgl. Quantz, *Lebenslauf*, S. 209, S. 239, S. 246. Auch hier nennt er das Instrument Flöte traversiere oder in einem Wort Flötetraversiere.

Das 16. Hauptstück *Was ein Flötenist zu beobachten hat, wenn er in öffentlichen Musiken spielt* widmet sich dem Spiel auch von Liebhabern vor Publikum und spiegelt damit die Praxis des „die sozialen Ränge suspendierende[n] gemeinsame[n] Musizieren[s] von Hofmusikern, Adligen und gebildeten Bürgern“²⁵³ in den in Berlin entstehenden Liebhabergesellschaften. In das mit einhundert Seiten ausführlichste 17. Kapitel *Von den Pflichten derer, welche accompagniren* sind Quantz' eigene Orchestererfahrungen am Dresdner Hof und die Lehre Pisendels möglicherweise noch stärker eingeflossen als die Praxis des Berliner Hoforchesters.²⁵⁴ Im 18. Hauptstück betrachtet Quantz die Musikentwicklung in Italien und Frankreich der letzten Jahrzehnte, in die er die persönliche Erfahrung seiner Italien- und Frankreichreise einbringt. Dabei kommt er zu der Schlussfolgerung, dass der vermischte Geschmack, der in Deutschland zu lokalisieren ist, die besten Eigenschaften der italienischen und französischen Musik in sich vereint.

Voltaire geht davon aus, dass der gute Geschmack erlernbar ist, wobei „der geistige Geschmack mehr Zeit [braucht], um sich herauszubilden“²⁵⁵ als der sinnliche. In seinem Artikel zum *goût* in der *Encyclopédie* findet sich der Gedanke, dass „sich der Geschmack bei einer Nation, die vorher keinen hatte, [unmerklich entwickelt]“.²⁵⁶ Der entsprechende Band erschien erst 1757 im Druck, doch Voltaire war als Gast Friedrichs II. seit 1750 in Potsdam, und es ist denkbar, dass seine Gedanken auch in Berlin bekannt waren. So kann das Herausheben des vermischten Stils in der Musik als deutsche Errungenschaft auch als Quantz' Antwort auf Voltaire verstanden werden.

Am Ende des Lehrwerks stehen ein ironisch-unterhaltsames Register mit Eintragungen wie „Aeltern fehlten oft in Erwählung der Lebensart der Kinder“ und vierundzwanzig Tafeln mit akribisch notierten Notenbeispielen, wozu auch die willkürlich verzierte Fassung eines Beispiel-Adagio – verteilt über drei Tafeln – und ein Beispiel-Affettuoso mit französischen Verzierungen gehören. In seiner durchkomponierten formalen Anlage ist der *Versuch* das einzige der Vortragslehrwerke mit so vielfältigen literarischen Bezügen und mit dem Anspruch, alle Bereiche der Musikausübung und -rezeption abzudecken.

²⁵³ Christoph Henzel, *Zur Professionalität des höfischen Orchestermusikers im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Professionalismus in der Musik (= Musik-Kultur 5)*, hrsg. von Christian Kaden u.a., Essen 1999, S. 179–184, hier S. 182.

²⁵⁴ Vgl. Kai Köpp, *Pisendel*, S. 23.

²⁵⁵ Voltaire, Art. *goût*, in: *Encyclopédie*, Bd. 7, Paris 1757, S. 758–770, S. 761. Übersetzung in: Anette Selg und Rainer Wieland (Hrsg.), *Die Welt der Encyclopédie*, Frankfurt 2001, S. 145. Voltaire steuerte den ersten Teil des Artikels *goût* bei, der zweite Teil besteht aus längeren Fragmenten von Montesquieu.

²⁵⁶ Ebd., S. 146.

3.1 Der gute Vortrag

In einen musikästhetischen Diskurs ordnet sich Quantz auch ein, indem er dem Begriff des guten Vortrags gegenüber zeitgenössischen Parallelbegriffen wie Ausführung und *Execution* (XVII, § 1) eine entscheidende Rolle zuschreibt. Allerdings sind mit dem Vortragsbegriff in Berlin Mitte des 18. Jahrhunderts auch Konnotationen verbunden, die heute verlorengegangen sind. Während er inzwischen meist „als gleichbedeutend mit der Tätigkeit des Vortrags“²⁵⁷ verstanden wird, geht Jacob Langeloh in seiner Untersuchung zur Begriffsgeschichte der verschiedenen Aufführungsbegriffe im 18. Jahrhundert davon aus, dass der gute Vortrag für Quantz, aber auch generell in den Berliner Lehrwerken um die Jahrhundertmitte vor allem für eine persönliche „Vortragsfertigkeit“²⁵⁸ des konkreten Musikers steht, in den seltensten Fällen dagegen für den „Vortrag eines konkreten Musikstücks oder einer konkreten Verzierung“.²⁵⁹ Doch bei Quantz changiert der Begriff des guten Vortrags zwischen beiden Bedeutungen: Einerseits kann ein Musiker allgemein einen guten Vortrag haben (XVII, I, § 7) oder eine Vortragsweise, die ihn von anderen unterscheidet (XI, § 9). An anderen Stellen jedoch ist der gute Vortrag an eine bestimmte Situation und konkrete Spielanweisungen gebunden (X, § 3). Noch wichtiger erscheint allerdings, dass in der gleichzeitig mit der deutschsprachigen Originalfassung 1752 in Berlin erschienenen französischsprachigen Version des *Versuchs* der gute Vortrag durchgängig mit *expression* übersetzt wird. Der von Langeloh angesprochene Bezug zu den Fähigkeiten des Ausübenden wird auch in der französischen Übersetzung deutlich: „Presque chaque musicien a une expression differente de celle des autres“ (XI, § 9). So kann man auch für das deutsche Original davon ausgehen, dass Ausdruck und Ausdrucksfähigkeit im Terminus des guten Vortrags mitgemeint sind. Parallel verwendet Quantz den Begriff Ausdruck, etwa wenn „ein besonderer Ausdruck gesucht wird“ (XII, § 21) oder „ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß“ (XI, § 15) gespielt werden soll. Im für Quantz’ Denken wesentlichen Begriff des guten Vortrags ist demnach sowohl ein bestimmter Ausdruck in einer konkreten musikalischen Situation enthalten als auch die generelle Ausdrucksfähigkeit eines Musikers, der einen „annehmlichen und deutlichen Vortrag, und überhaupt [einen] feinen Geschmack“ (Einleitung, § 9) besitzt.

Die Lehre vom guten Vortrag zieht sich als roter Faden durch alle Kapitel. Im durch seine Mittelstellung herausgehobenen elften Hauptstück *Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt* positioniert

²⁵⁷ Jacob Langeloh, *Hamburg 1725, Berlin 1765, Wien 1800. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 18. Jahrhundert*, Mainz 2018, S. 117.

²⁵⁸ Ebd., S. 120.

²⁵⁹ Ebd., S. 117.

sich Quantz innerhalb des zeitgenössischen musikästhetischen Diskurses. Dass er den Terminus Vortrag wählt, stellt einen konkreten Bezug zum spezifisch deutschen Verständnis von Rhetorik um die Mitte des 18. Jahrhunderts her. Jacob Langeloh macht darauf aufmerksam, dass Quantz für die ersten drei Paragraphen des Kapitels *Vom Vortrag* „die wichtigsten Schlagwörter aus Johann Christoph Gottscheds [*Ausführlicher Redekunst*] entnommen und in seinem eigenen Text summarisch zusammengestellt hat.“²⁶⁰ Möglicherweise hat Quantz Gottscheds *Ausführliche Redekunst*²⁶¹ über Christian Gottfried Krause kennengelernt, der Gottscheds Werke im Zuge seiner Recherchen für die *Musikalische Poesie* studiert hatte.²⁶² Krause, der im zeitgenössischen musikästhetischen Diskurs auch über Deutschland hinaus bewandert war und die einschlägigen Autoren seit der Antike in mehreren Sprachen zitiert, kann als wichtige Quelle für Quantz' Denken über Rhetorik angesehen werden. Wertschätzend bezieht sich Quantz im *Versuch* auf Krauses *Poesie* als Werk von „besonderer Gründlichkeit“ (XVIII, § 68). Die Parallelsetzung von Redekunst und Musik war nicht einseitig, Gottsched hatte umgekehrt die Musik als Vorbild für „eine angenehme Mannigfaltigkeit in der Stimme und Sprache“²⁶³ genommen und gefordert: „Unsere Sprache muß eine Art von Musik in sich haben.“²⁶⁴

Die äußere Form von Quantz' Vortragskapitel ist allerdings mehr noch als von den Gottsched zusammenfassenden Paragraphen geprägt durch eine Aufzählung von Attributen des guten Vortrags in § 10–16, unter denen konkrete spieltechnische Anforderungen zusammengefasst werden. Quantz stellt hier fünf Kriterien auf, die durch größere Schrifttypen aus dem Text hervorstechen: *rein und deutlich, rund und vollständig, leicht und fließend, mannigfaltig, ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß*. Ähnliche Eigenschaften zählt schon Johann Mattheson 1739 auf, bezogen auf die Komposition einer Melodie, „wenn dasjeni-

²⁶⁰ Ebd., S. 106, und weiter: „Dass [Quantz] dabei Gottsched gekannt hat, oder ihn sogar auf dem Tisch liegen hatte, ist schnell zu zeigen.“

²⁶¹ Johann Christoph Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, Leipzig 1736.

²⁶² Berg, *Krause*, S. 69–71, Brief von Krause an Gleim 3. August 1748: „Ich habe alles gelesen und durchgedacht, was ich über die musikalische Poesie gekannt habe. / Ihre Bodmer und Breitingerischen Werke, die ich ehestens wiederschicken will. Lami *L'art de parler*. Die critische Dichtkunst [Gottsched] Matthesons, Mizlers Schriften. Die Abhandlung in den *Memoires de l'academie de belles lettres* Tome XI. Horatii *art poeti* mit Daciers weitläufigem und mir nützlich gewesenem *Comentair*. Le *traite de l'opinion*; Le *Spectacle de la Nature*; Gresit, und ich weis nicht mehr was alles. Ich bin durch diese und jene Stelle in meinen Meynungen bestärket worden. Nichts neues aber habe ich gefunden.“ Hier bezieht sich Krause allerdings auf Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig 1730.

²⁶³ Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, S. 367.

²⁶⁴ Ebd.

ge, was empfindliche Sinnen rühren soll, vor allen Dingen leicht, deutlich, fließend und lieblich seyn muss“.²⁶⁵ Noch frappierender ist die Ähnlichkeit dieses Abschnitts zu dem 1749 im *Critischen Musicus an der Spree* erschienenen Artikel *Über die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke*²⁶⁶ des „Marpurgschen Anonymus“.²⁶⁷ Dieser bezieht sich in seiner Auflistung wie Quantz auf die Eigenschaften eines guten musikalischen Vortrags, den er im Titel mit Execution bzw. Ausführung gleichsetzt. Die von ihm gewählten Attribute sind *nett und rein, deutlich, leicht und fließend*. Ebenso wie Quantz nach ihm fordert er Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, bleibt in der musikalischen Umsetzung aber unkonkret.²⁶⁸ Nicht zuletzt bedient sich Christian Gottfried Krause ähnlicher Attribute in seiner *Musikalischen Poesie* bei der Aufzählung von Kriterien für den Text „eines guten Singgedichts“: „natürlich, leicht und deutlich, kurz und fließend, wohlklingend und anmuthig“.²⁶⁹ Dieses Netz übereinstimmender Begriffe spiegelt, wie eng Musiker und Literaten zum Thema des musikalischen Ausdrucks in Austausch standen.

Dass Quantz sich im Vortragskapitel nach älteren Texten ausrichtet, bildet einen etwas schablonenhaften Rahmen, in dem sich Aspekte der bloßen Ausführung unter die des Ausdrucks mischen. So wird etwa der reine und deutliche Vortrag nicht nur verknüpft mit der rhetorischen Idee, musikalische Gedanken an der richtigen Stelle zu trennen, sondern auch mit Klangschönheit, Intonation und Artikulation oder der Banalität, dass der Spieler keine Note auslassen soll. Die daraus entstehenden Unstimmigkeiten beobachten sowohl Jacob Langeloh²⁷⁰ als auch Tobias Janz, der konstatiert: „Die Analogie zwischen musikalischem Vortrag und Redekunst hatte nun aber gerade da ihre Grenze, wo es um diesen konkreten Inhalt ging.“²⁷¹ In der Tat nimmt Quantz weder Bezug auf rhetorische Figuren noch wie Johann Mattheson auf eine Ähnlichkeit zwischen dem formalen Aufbau einer Rede und eines Musikstücks.²⁷² Doch neben dem Vortragsbegriff selbst lässt sich – nicht nur im Vortragskapitel – ein kon-

²⁶⁵ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 138. Die gleiche Aufzählung noch einmal ebd., S. 140.

²⁶⁶ Anonymus: *Über die Execution*. Vgl. Schrage, *Musikästhetische Fragen*, S. 36.

²⁶⁷ Langeloh, *Begriffsgeschichte*, S. 111. Vgl. Tobias Janz, *Wahrheit und Schönheit*, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1. *Ästhetik – Ideen*, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel 2018, S. 157–195, hier S. 194. Janz nennt Marpurg selbst als Autor.

²⁶⁸ Vgl. Anonymus, *Über die Execution*, S. 208: „Bloß eine durch viele Uebung und Erfahrung vollkommen gemachte Empfindung wird entscheiden, welche Thöne in allen besondern Fällen gezogen, geschleiffet, oder gestossen werden sollen.“

²⁶⁹ Krause, *Musikalische Poesie*, S. 174.

²⁷⁰ Vgl. Langeloh, *Begriffsgeschichte*, S. 108.

²⁷¹ Tobias Janz, *Wahrheit und Schönheit*, S. 163.

²⁷² Vgl. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, z.B. S. 235.

kreter Bezug zu Rhetorik im Rückgriff auf den zeitgenössischen Begriff der musikalischen Gedanken erkennen. Ulrich Leisinger definiert den „Terminus musikalischer Gedanke [...] als eine kurze, markante Folge von Tönen, die geeignet ist, Empfindungen musikalisch auszudrücken“²⁷³ und verweist auf Friedrich Wilhelm Riedt, der, im gleichen Jahr wie Quantz als Flötist der Berliner Hofkapelle eingestellt, 1763 darauf abhebt, dass musikalische Gedanken „kleine Theile einer Melodie [sind], deren man sich bewußt ist, und zum musikalischen Ausdruck bedient“.²⁷⁴ Diese musikalischen Gedanken werden analog zu den Satzzeichen durch größere und kleine Einschnitte und in Quantz’ Sonaten auch durch Artikulationszeichen voneinander getrennt.

In der Umsetzung von musikalischem Ausdruck in konkrete Spielanweisungen geht Quantz im weiteren Verlauf weit über das hinaus, was im Kapitel vom Vortrag zu erkennen ist. Über die verschiedenen Kapitel verteilt gibt er mal systematische, mal exemplarische Anweisungen zu Tempowahl, Artikulation, Verzierungen, Dynamik, die als „Vortragsnormen“²⁷⁵ häufig nicht „Bestandteil der Notation“²⁷⁶ sind, deren korrekte Ausführung oder *Execution* aber die Voraussetzung bleibt für einen ausdrucksvollen guten Vortrag.²⁷⁷ Auch wenn Quantz, anders als nachfolgende Autoren, an keiner Stelle von einem richtigen Vortrag spricht,²⁷⁸ lässt seine Verknüpfung von musikalischem Ausdruck mit konkreten spieltechnischen Anweisungen etwa zum Zungenstoß, von dem „die Lebhaftigkeit und Deutlichkeit des Vortrages ab[hängt]“ (X, § 3), die Grenzen zwischen richtiger Ausführung und gutem Vortrag immer wieder verschwimmen, ebenso wie die Grenzen der *Execution* zwischen dem Erwerb mechanischer Fähigkeiten und der Ausführung der Vortragsanweisungen fließend sind.²⁷⁹ Der „schöne Vortrag“ hat für Louis Spohr – wie Quantz’

²⁷³ Ulrich Leisinger, *Was sind musikalische Gedanken?* in: *Archiv für Musikwissenschaft* 47, 1990, S. 103–119, hier S. 118.

²⁷⁴ Friedrich Wilhelm Riedt, *Beytrag zum musikalischen Wörterbuche*, in: Marpur, *Kritische Briefe*, 3. Bd. 1763, 142. und 143. Brief, S. 05–118, hier S. 109.

²⁷⁵ Kai Köpp, *Handbuch historische Orchesterpraxis*, Kassel 2009, S. 73.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Diese korrekte *Execution* wird z.B. bei Louis Spohr, *Violinschule*, Wien 1833, S. 195, als „richtiger Vortrag“ von einem „schönen Vortrag“ unterschieden, der „Correktheit, Gefühl und Eleganz in sich vereinigt“.

Vgl. die Diskussion bei Kai Köpp, *Vom „richtigen“ und „schönen“ Vortrag zum interpretierenden Dirigenten – Subtexte zur Ensemble-Koordination im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Heinz von Loesch u.a., Berlin 2023 i.V.

²⁷⁸ Allerdings in Zusammenhang mit dem Ripieno-Spiel in einem Vergleich mit der Malerei: „da man erstlich die richtige Zeichnung des Gemäldes machen lernen muß, ehe man an die Auszierungen gedenket.“ (XI, § 8).

²⁷⁹ Vgl. Bondi, *Was für ein Unterscheid zwischen der Ausführung und dem Vortrage eines musikalischen Stückes ist*, in: Marpur, *Kritische Briefe*, 1. Bd. 1760, S. 499f.

guter Vortrag – das Ziel, „die Fähigkeit, den Charakter des vorzutragenden Musikstückes zu erkennen und den darin herrschenden Ausdruck mitzuempfinden und wiederzugeben“.²⁸⁰ Während Spohr diese Fähigkeit „für ein angeborenes Geschenk der Natur“²⁸¹ hält, ist Quantz’ aufklärerischer Ansatz, die Ausdrucksfähigkeit des Vortragenden zu schulen.

3.2 Gefühlsbegriffe im *Versuch*: Affekt – Rührung – Empfindung

Das Hauptziel des guten Vortrags ist Affektausdruck: Der Vortragende erkennt den Hauptaffekt eines Stückes, versetzt sich in diesen und verstärkt dadurch die Affektwirkung der Komposition auf den Hörer (XI, § 15; XVII, IV, § 6). Doch lässt sich aus dem *Versuch* ablesen, auf welche Art Musik seiner Vorstellung nach emotional wirkt? Dazu muss zunächst Quantz’ facettenreicher Affektbegriff betrachtet werden. Grundsätzlich soll Affekt hier als historisch gewachsenes Äquivalent zu Emotion²⁸² verstanden werden, wiederum ein Begriff, der erst im 19. Jahrhundert aufkam. Marie Louise Herzfeld-Schild geht davon aus, dass der Begriff des Affekts der einzige ist, „von dem die Emotion in der kulturhistorischen Forschung klar und ausdrücklich abgegrenzt wird“,²⁸³ da er nach Jan Plamper „unter dem Eindruck der Neurowissenschaften zunehmend die Bedeutung des rein körperlichen, vorsprachlichen, unbewussten Emotionalen angenommen hat“.²⁸⁴ Anders ist Affekt als historischer Terminus zu verstehen. Quantz’ Affektbegriff erfüllt Herzfeld-Schilds Kriterien von Emotionen als „kognitive, kommunikative und erlernte Akte“²⁸⁵ und steht nicht für „unmittelbare, rein körperliche, instinktive Reaktionen“,²⁸⁶ die heute mit Affekt verbunden werden. In Zusammenhang mit Musik schreibt Quantz nicht über den Affekt an sich, sondern über verschiedene bestimmte Affekte, die er wie seine Zeitgenossen mit den Leidenschaften gleichsetzt: Auch Leidenschaft im Singular kommt bei ihm nicht vor.

²⁸⁰ Louis Spohr, *Violinschule*, S. 195.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ich folge darin Jan Plamper, der Emotion – und synonym Gefühl – als Metabegriff verwendet. Vgl. Jan Plamper, *Geschichte und Gefühl, Grundlagen der Emotionsgeschichte*, München 2012, S. 22.

²⁸³ Marie Louise Herzfeld-Schild, *Musik und Emotionen. Eine Einleitung*, in: *Musik und Emotionen: Kulturhistorische Perspektiven*, Stuttgart 2020, S. 1–21, hier S. 3.

²⁸⁴ Plamper, *Geschichte und Gefühl*, S. 22.

²⁸⁵ Herzfeld-Schild, *Musik und Emotionen*, S. 4. Auch Herzfeld-Schild spricht dem „Affekt eine wesentliche Position im historischen Emotionsvokabular zu, denn historisch ist der Affekt konzeptuell eng mit den Leidenschaften verbunden und kann demnach je nach Kontext durchaus unter den umbrella term ‚Emotion‘ subsumiert werden.“

²⁸⁶ Ebd.

Beide von ihm bedeutungsgleich verwandte Begriffe können als Übersetzung der lateinischen *passiones* bzw. der griechischen *pathê* gelten, die Plamper ebenfalls mit Emotionen übersetzt.²⁸⁷ Aristoteles (384–322 v.Chr.), dessen Definition der Leidenschaften im 18. Jahrhundert sowohl in musiktheoretischen Schriften als auch im allgemeinen Sprachgebrauch noch präsent war, unterschied die *pathê* danach, ob ihnen „Lust oder Schmerz folgt“.²⁸⁸ Die aristotelische „angenehme oder unangenehme Qualität von Emotion“²⁸⁹ spielt für Quantz bei der Übertragung auf die Wirkung von Instrumentalmusik nur noch eine indirekte Rolle in der Zweiteilung in Adagio und Allegro.

Ute Frevert beobachtet in ihrer Analyse der Emotionsbegriffe in Lexika des 18. Jahrhunderts einen semantischen Wandel im allgemeinen Sprachgebrauch um die Jahrhundertmitte und konstatiert für diese Zeit ein „Nebeneinander verschiedener Denksysteme“.²⁹⁰ Dies lässt sich auch bei Quantz beobachten, der neben Affekt weitere Emotionsbegriffe verwendet, die zum Teil dem heutigen Sprachgebrauch näher sind.

Synonym zu den Affekten bzw. Leidenschaften soll der Musiker auch die „Gemüthsbewegungen gehörig aus[...]drücken“ (Einleitung, § 17), in der französischen Fassung übersetzt als „les mouvemens de l’ame“. Dort, wo der Hörer und die Wirkung von Musik auf ihn im Mittelpunkt steht, spricht Quantz vorzugsweise von dessen Gemüt, seiner angeborenen „Gemüthsbeschaffenheit“ (XI, § 9), die der im *Versuch* gleichfalls präsenten älteren Vorstellung der Temperamente entspricht, seinen „Gemüthsneigungen“ (XVIII, § 50) oder seiner momentanen „Gemüthsverfassung“ (XVI, § 13). Den Begriff der Empfindung verwendet Quantz bezogen auf Hörer und Spieler in subjektiveren Zusammenhängen. Dem Anfänger empfiehlt er, die „innerliche Empfindung“ (X, § 22) von Musik einzuüben. Auch dem begleitenden Clavieristen rät er, „auf die eigene Empfindung wohl Achtung“ zu geben (XVII, VI, § 14). Aus der Verbindung dieser subjektiven Empfindung mit der geschulten Urteilskraft erwächst aus seiner Sicht der gute Geschmack (XVI, § 16). In ähnlichem Zusammenhang verwendet Quantz ein einziges Mal den Begriff Gefühl: Der Hörer, der nicht vorschnell urteilt und einen Musiker mehrmals hört, kann „auf sein eigenes Gefühl Achtung geben“ (XVIII, § 4), um zu einem musikalischen Urteil zu gelangen.

Weniger auf konkrete musikalische Parameter als auf die emotionale Wirkung bezieht Quantz die Rührung. Gerührt wird das Herz des Zuhörers durch einen „noble[n] simple[n] Gesang“ (XIII, § 9) und durch „rührende[...] Melodien“ (XVIII, § 62) vor allem im Adagio. Musikästheti-

²⁸⁷ Plamper, *Geschichte und Gefühl*, S. 23.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Frevert, *Gefühle definieren*, S. 25.

schen Denkmustern, die schon seit der Antike überliefert sind, folgt Quantz mit der mehrmals wiederholten Mahnung: „Sofern er von dem was er spielt nicht selbst gerühret wird; so [wird] er [...] auch niemals jemand andern durch sein Spielen bewegen“ (X, § 22).²⁹¹

Quantz versteht dieses Bewegt-Werden durch Musik nicht als unwillkürliche, mechanische Reaktion, sondern als Ergebnis eines Lernprozesses. Dies lässt sich daran erkennen, dass es ihm nötig erscheint, schriftlich festzuhalten, welcher Affekt durch welche musikalischen Mittel ausgedrückt wird. Man kann diese Schilderung der emotionalen Wirkung allgemeiner musikalischer Parameter auch als frühen Versuch verstehen, musikpsychologische Zusammenhänge zu erfassen. Zu diesen zählt die Beobachtung, dass auch auf Seiten des Hörers die emotionale Wirkung von Musik durch wiederholtes Hören und Geschmacksbildung verstärkt wird. Dass dieser Geschmack zeitgebunden ist und „das emotionale Erleben von Musik von habituellen Regeln [und] erlernten Diskursen“²⁹² abhängt, ist Quantz und seinen Zeitgenossen, die den Berliner Geschmack propagieren, durchaus bewusst.

Affekt und Charakter

Betrachtet Quantz Affekte im konkreten Zusammenhang musikalischer Gedanken, benennt er sie alternativ als Charaktere: „Der Hauptcharakter des Allegro ist Munterkeit und Lebhaftigkeit: so wie im Gegentheil der vom Adagio in Zärtlichkeit und Taurigkeit besteht“ (XII, § 3).²⁹³ Als „musikästhetische Brücke zwischen dem ‚herrschenden Affect‘ bei Quantz und dem ‚herrschenden Ausdruck‘ bei Spohr“²⁹⁴ lokalisiert Tobias Pfleger den „herrschende[n] Charakter‘ einer Satzphase“²⁹⁵ bei Daniel Gottlob Türk 1789.²⁹⁶ Dieser gehört jedoch schon 1752 zu Quantz’ Denkmustern.

Die Idee, dass auch Instrumentalmusik fähig ist, „alle Affekte durch bloße Töne (auch ohne Zutun einiger Worte oder Verse) rege zu machen“,²⁹⁷ findet sich zuerst 1721 bei Johann Mattheson. Die rein instru-

²⁹¹ Vgl. Quantz, *Versuch*, XIII, § 9.

²⁹² Herzfeld-Schild, *Musik und Emotionen*, S. 14.

²⁹³ Vgl. Quantz, *Versuch*, XII, § 25; ebd., XI, § 16.

²⁹⁴ Tobias Pfleger, *Interpretation und Aufführungspraxis*, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hrsg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Laaber 2020, S. 17–41, hier S. 29.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Vgl. Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig, Halle 1789, Nachdruck Kassel 2009, hrsg. von Siegfbert Rampe, S. 332. Türk setzt dort Affekt und Charakter gleich.

²⁹⁷ Johann Mattheson, *Das forschende Orchestre*, Hamburg 1721, S. 175.

mental en Charakteristika, die Quantz im *Versuch* mit einem konkreten Affekt verbindet, sind zum Teil auf der Ebene der Komposition angesiedelt wie die Wahl der Tonarten und Taktarten, die Länge der Notenwerte, das Überwiegen von Sprüngen oder Schritten. An diesen Merkmalen erkennt der Ausführend e den Affekt und vertieft ihn mit den Mitteln des Vortrags, zunächst mit seiner Tempowahl, aber auch mit Verzierungen, Artikulation und Dynamik. Diese können, wie häufig in den Berliner Sonaten, im Notentext als Vortragsanweisungen notiert sein. Wo sie fehlen, muss der Vortragende sie aus seiner „Kenntnis dieser nicht notierten Vortragsnormen“²⁹⁸ selbst hinzufügen. Verbunden mit Anweisungen zur jeweiligen Spielweise erklärt Quantz im *Versuch* an konkreten Beispielen die Verbindung von Affekt und Ausdruck. Einige musikalische Elemente sind nicht für jeden Charakter gleich geeignet: „Lustige und freche Veränderungen, müssen in keine traurige und modeste Melodie eingemenget werden“ (XIII, § 8). Quantz fügt aber sogleich hinzu, dass sie durch die Spielweise angepasst werden können: „oder man müßte suchen, solche durch den Vortrag angenehm zu machen“ (XIII, § 8). Andere erscheinen zu verschiedenen Charakteren passend, etwa „die geschleiften Noten, die entweder einen schmeichelnden oder traurigen Affect ausdrücken sollen“ (XVII, V, § 5).

Bei der Aufzählung von Affekten erhebt Quantz keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Er behandelt sie eher exemplarisch. Das Allegro benennt Quantz als *frech, lustig, schmeichelnd, ernsthaft, prächtig, fröhlich* oder ganz allgemein als *lebhaft*. *Schmeichelnd, prächtig, modest* (XVII, II, § 3) oder *ernsthaft* können sowohl ein Adagio als auch ein Allegro sein. Ein Attribut wie schmeichelnd als Affekt zu bezeichnen, würde heute eher befremden. Den Charakter eines Stückes als schmeichelnd zu verstehen, ist dagegen näher an heutigem Sprachgebrauch.

Quantz assoziiert den Ausdruck von Emotionen besonders mit Traurigkeit. Das Adagio, bei dem man sich immer „in einen gelassenen und fast traurigen Affect setzen“ (XIV, § 5) soll, erscheint ihm grundsätzlich geeigneter als das Allegro, „die Leidenschaften zu erregen, und wieder zu stillen“ (XVIII, § 36) und das Herz des Zuhörers zu rühren. Über das gesamte Lehrwerk sind musikalische Hinweise zum Ausdruck von Traurigkeit im Adagio verstreut. Eine besondere Wichtigkeit kommt der Wahl der Tonart zu. Auch kleine chromatische Schrittfolgen tragen zur Traurigkeit bei, während große Sprünge die Traurigkeit dämpfen. An Verzierungen geeignet sind der Anschlag und nur wenige und langsam ausgeführte Triller, vor allem „dienen [...] die simplen Vorschläge [...] zur Erweichung und Traurigkeit“ (VIII, § 16). Bindungen können anders als Staccato zum traurigen Ausdruck beitragen.

²⁹⁸ Köpp, *Handbuch historische Orchesterpraxis*, S. 73.

In den Sonaten schlägt sich die Auseinandersetzung mit dem Affekt der Traurigkeit insbesondere in den explizit mit *Mesto* bezeichneten Sätzen der langsamsten *Adagio*-Kategorie nieder. Melanie Wald-Fuhrmann macht darauf aufmerksam, dass „die Tradition des traurigen [...] Satzes [...] seit den 1740er Jahren in zahlreichen mit ‚mesto‘ überschriebenen Sätzen der Berliner Komponisten um Johann Joachim Quantz und C.Ph.E. Bach konstitutiv geworden war“,²⁹⁹ und sieht angesichts der „notorischen Melancholie-Tonarten Quantz“ bei ihm eine „besondere [...] Affinität zu melancholischen Empfindungshaltungen“.³⁰⁰ In seinen Sonaten kennt Quantz neben dem tieftraurigen *Mesto* verschiedene Abstufungen dieses Affekts, die sich in Satzbezeichnungen wie *Affettuoso mà mesto*, *con affetto mesto* oder *Lamentabile* ausdrücken.³⁰¹

Zu den spärlichen Affektbenennungen des *Versuchs* tragen die Satzbezeichnungen insbesondere der Berliner Sonaten weitere Facetten bei, beispielsweise *amabile*, *con tenerezza*, *innocentemente*, *con brio*, *fièro* oder *spiritoso*. Exemplarisch kann gezeigt werden, wie Quantz einen stolzen Charakter in den neun Berliner *fièro*-Sätzen musikalisch ausdrückt.³⁰²

Affektvielfalt und Mannigfaltigkeit

Neben der emotionalen Wirkung der Musik auf den Zuhörer beschäftigt Quantz im *Versuch* die Frage, wie der Vortragende die Aufmerksamkeit des Zuhörers beständig wachzuhalten vermag. Für ein Nicht-Gelingen findet er starke Worte: Die Musik würde den Zuhörer „einschläfern“ (XVIII, § 50), bei Liebhabern „lange Weile“ (XVI, § 20) erzeugen und „dem Gehöre endlich einen Ekel und Verdruß verursachen“ (XVII, VI, § 12). Entgegenwirken kann der Vortragende dieser Gefahr durch „Mannigfaltigkeit“ (XI, § 3), die Quantz im Kapitel vom guten Vortrag durch Licht und Schatten der Dynamik erreicht sieht (XI, § 14). Gleichzeitig erhebt Quantz die neue Forderung nach Affektvielfalt in Instrumentalmusik. Innerhalb eines Satzes sollen Komponist und Vortragender nun „die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect [...] versetzen“ (XI, § 1), denn auch zu lange währendes gleichförmig Schönes kann den Zuhörer ermüden, wie Quantz am Beispiel der Konsonanzen ausbreitet. Nur im Wechsel mit dem dynamisch herausgehobenen Übelklang der Dissonanzen sei es möglich, „die

²⁹⁹ Melanie Wald-Fuhrmann, „Ein Mittel wider sich selbst“. *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel et al. 2010, S. 12f. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, führt die Satzbezeichnung *Mesto* noch nicht auf.

³⁰⁰ Wald-Fuhrmann, *Melancholie*, S. 291f.

³⁰¹ Vgl. unten das Kapitel *Die Satzbezeichnungen der Berliner Sonaten und Quantz' Tempokategorien*.

³⁰² Vgl. unten das Kapitel *Die musikalischen Gedanken*.

verschiedenen Leidenschaften augenblicklich zu erregen, und augenblicklich wieder zu stillen“ (XVII, VI, § 12). Erhalten bleibt die Aufmerksamkeit des Zuhörers, wenn es gelingt, ihn an verschiedenen Stellen eines Satzes „unvermuthet zu überraschen“ (XV, § 5). Emotionale Ergriffenheit, Staunen über Virtuosität und Überraschung verbinden sich so im Hörer zu einer „neue[n] und rührende[n] Verwunderung“ (XV, § 18). In den Berliner Sonaten ist Quantz als Komponist selbst gefordert, den Spieler Friedrich II. immer wieder neu in diesen Zustand zu versetzen. Wie zu zeigen ist, wird in den Sonaten diese Vielfalt innerhalb eines einzelnen Satzes formal durch gegensätzliche Nebengedanken, durch den Wechsel von musikalischen Gedanken und Passagenwerk oder durch eine im Ausdruck gesteigerte Coda im langsamen Satz erreicht, auf der Ebene der Vortragsbezeichnungen durch den Wechsel der Artikulation, der Dynamik und der Verzierungen. Betrachtet man das Sonatenkorpus als Ganzes, wird auch hier das Streben nach Mannigfaltigkeit auf der Ebene der aufeinanderfolgenden Sonaten fortgesetzt.

4 Quantz' Berliner Sonaten

4.1 Galanter Stil

Die Sonate für ein Soloinstrument mit Basso continuo-Begleitung galt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegenüber dem Solokonzert als eine für den Ausdruck der Affekte besonders geeignete Form. So hebt Johann Abraham Peter Schulz im Artikel *Sonate* in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* hervor, dass „die Instrumentalmusik [...] in keiner Form bequemere Gelegenheit [hat], ihr Vermögen, ohne Worte Empfindungen zu schildern, an den Tag zu legen, als in der Sonate“, während „die Form eines Concertes mehr zur Absicht zu haben [scheint], einem geschickten Spieler Gelegenheit zu geben, sich in Begleitung vieler Instrumente hören zu lassen als zur Schilderung der Leidenschaften angewendet zu werden“.³⁰³ Heinrich Christoph Koch stellt in seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition* 1793 als Besonderheit des Solos heraus, dass es „die individuellen Empfindungen einer einzigen Person ausdrücken soll“ und daher „die größten Feinheiten des Ausdrucks und der Modificationen der zu schildernden Empfindungen, und eben daher die höchste Ausbildung der Melodie [verlangt]“.³⁰⁴ Da aus seiner Sicht „zur Verfertigung einer Sonate die genaueste Kenntniß desjenigen Instruments erfordert

³⁰³ Johann Abraham Peter Schulz, Art. *Sonate*, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Zweyter Theil, Leipzig 1774, S. 1094.

³⁰⁴ Koch, *Anleitung zur Composition*, Bd. 3, S. 316.

wird, für welches man ein solches Tonstück setzen will, [...] kann man auch nur von solchen Tonsetzern gute Sonaten erwarten, die zugleich Virtuosen auf demjenigen Instrumente sind, für welches sie dergleichen Tonstücke setzen.“³⁰⁵ Neben den Violinsonaten Franz Bendas nennt er Quantz’ Flötensonaten als Musterbeispiele, „von denen viele dem Ideale vollkommen entsprechen, welches man sich von einer guten Sonate nothwendig machen muß.“³⁰⁶ In seinen *Sonate a Solo* habe er sich „stets bemüht, das Gearbeitete mit dem Geschmackvollen zu verbinden“, ³⁰⁷ erläutert Quantz selbst im Lebenslauf, den er 1762 Padre Martini zukommen lässt. Auch wenn seine Flötenkonzerte in der öffentlichen Wahrnehmung stärker hervortraten, konnte er einen gewissen Stolz auf seine Sonaten nicht verhehlen:

Es ist eben nicht eine so gar leichte Sache, ein gutes Solo zu machen.
Es giebt Componisten, welche die Setzkunst vollkommen verstehen, auch in vollstimmigen Werken glücklich sind; aber schlechte Solo machen. Andern hingegen gerathen die Solo besser, als die vollstimmigen Sachen. Glücklich ist der, dem beydes gelingt. (XVIII, § 47)

Stilistisch sind die Sonaten nach Quantz’ eigener Terminologie dem „Kammerstyl“ zuzuordnen, der „mehr Lebhaftigkeit und Freyheit der Gedanken erfordert, als der Kirchenstyl; und weil keine Action dabey statt findet, mehr Ausarbeitung und Kunst erlaubet, als der Theatralstyl“ (XVIII, § 27).³⁰⁸ In Bezug auf Taktarten erwähnt er auch den „galante[n] Styl itziger Zeit“ (V, § 13). Galant ist für Quantz einerseits eine Kompositionsweise, die sich – explizit auch bei Solosonaten – von der gelehrten oder gearbeiteten Schreibart³⁰⁹ abhebt, dies schließt jedoch den Kontrapunkt bei „galanten Nachahmungen und Verkehrungen der Stimmen“ (Einleitung, § 16) nicht aus. Vornehmlich ist es die Melodie, die „galant aussehen“ soll (VIII, § 1), ein mit „vielen kleinen Figuren, und geschwinden

³⁰⁵ Ebd., S. 316f.

³⁰⁶ Ebd., S. 317.

³⁰⁷ Quantz, *Handschriftlicher Lebenslauf*, in: Augsbach, QV, S. 267: „Nelle Sonate a Solo mi son sempre ingegnato d’unir il laborioso col gustoso.“ Übersetzung in: Schilling, *Quantzbriefe*, S. 54.

In der Beschriftung der Sonaten werden die Begriffe Solo und Sonate synonym benutzt. Bis Nr. 271 steht auf den Deckblättern der Kopien *Pour Potsdam* Solo und vor dem ersten Satz Sonata, ab Nr. 272 dann auch auf dem Deckblatt Sonata.

³⁰⁸ Den Theaterstyl nennt er an anderen Stellen auch „Opernstyl“, z.B. Einleitung, § 15. Vgl. Mary Oleskiewicz, Art. Quantz, in: *Barockmusikführer*, hrsg. von Ingeborg Allihn, Stuttgart 2001, S. 354: „Obwohl Qu. in seinem Versuch [...] allgemein von Musik im ‚Kirchenstyl‘ (Kapitel XVIII, § 21, 22 und 27) spricht, wäre es unangebracht, Bezeichnungen wie ‚sonata da chiesa‘ oder ‚sonata da camera‘ auf seine Instrumentalmusik anzuwenden. Q. dachte nicht in diesen Kategorien und wandte sie in keinem Punkt auf seine Musik an.“

³⁰⁹ Vgl. Quantz, *Versuch*, XVIII, § 29: „Die Trio sind entweder, wie man sagt, gearbeitet, oder galant. Eben so verhält es sich mit den Solo.“

Noten gezierter Gesang.“³¹⁰ Die „galante[...] Spielart“ (XVII, I, § 11) kann allerdings auch übertrieben werden, wenn beispielsweise Anfänger „vor der Zeit galant thun“ wollen, indem sie „auf allzuleichte Stücke [verfallen], welche weiter keinen Vortheil geben, als dem Gehöre zu schmeicheln“ (Einleitung, § 13). Quantz’ eigener Eingrenzung im *Versuch* entsprechend sind die Berliner Sonaten im doppelten Sinne galant, einmal, weil sie dem intimen Rahmen der Kammer zugeordnet sind, aber auch weil sie im galanten Stil, der galanten Schreibart komponiert sind. Diesen Stil in Gegensatz zu einem empfindsamen Stil zu stellen,³¹¹ scheint jedoch nicht angemessen. Empfindsamkeit ist ein Begriff, der in Deutschland erst in den 1750er Jahren aufkam und von den Zeitgenossen nicht als stilistische Kategorie aufgefasst wurde, sondern „primär die Musikauffassung und die Rezeption von Musik betrifft.“³¹² In Quantz’ Verständnis gehören „rührende[...] und einnehmende[...] Schreibart“ (XVIII, § 21) zusammen. Eigenschaften, die man heute mit einem empfindsamen Stil verbinden würde, finden sich auch in Quantz’ affektgeladeneren langsamen Sätzen. Der Artikel *Sonate* des MGG wertet in eben dieser Gegenüberstellung von galantem und empfindsamen Stil beide gegenüber der Hochklassik ab, indem dem galanten Stil „kurzatmige melodische Zweitaktgruppen“ und „ständige Sechzehntel-Triolen“ attestiert werden, in empfindsamen Sonaten dagegen „die Zersplitterung der Melodik zu[nimmt und] es von Trugschlüssen [wimmelt].“³¹³ Neutral charakterisiert dagegen Heinrich Christoph Koch noch 1802 in seinem *Musikalischen Lexikon* „die freye oder ungebundene Schreibart, die man auch den galanten Styl nennen“, ³¹⁴ deren Charakteristika in hohem Maße auf Quantz’ Sonaten zutreffen:

³¹⁰ Quantz, *Lebenslauf*, S. 216.

³¹¹ Vgl. Wilhelm Seidel, Art. *Galanter Stil*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022: „Ernst Bücken [...] identifiziert den galanten Stil mit der freien, gefälligen, eleganten Musik, die tief schon im Barock, jenseits der wirklich epochemachenden Œuvres, hinter dem vor allem Bachs, die Klassik vorbereite. Was ihm entgeht, weist er dem Begriffspendant ‚empfindsamer Stil‘ zu. (Bücken 1927, S. 1). [...] Den galanten und den empfindsamen Stil sieht Bücken für die musikalischen Erscheinungsweisen des Rokoko an.“

³¹² Wolfgang Hirschmann, Art. *Empfindsamkeit*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022: „Die Festlegung von Empfindsamkeit auf eine mit Norddeutschland assoziierte Ästhetik der Jahrhundertmitte [...] greift ebenso zu kurz wie der Versuch, das musikalische Rokoko in eine *galante* und eine *empfindsame* Stilphase zu gliedern. Empfindsamkeit ist eine Kategorie, die primär die Musikauffassung und die Rezeption von Musik betrifft.“

³¹³ Dorothea Mielke-Gerdes/(William S. Newman), Art. *Sonate, Klassik*, in: *MGG online*, zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, Zugriff 20. Dezember 2022.

³¹⁴ Heinrich Christoph Koch, Art. *Styl*, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M. 1802, Sp. 1453.

1) durch mannigfaltigere Verzierungen der Melodie, und Zergliederungen der melodischen Hauptnoten, durch mehr hervorstechende Absätze und Einschnitte, und durch mehr Abwechslung der rhythmischen Theile derselben, und besonders durch das Aneinanderreihen solcher melodischen Theile, die nicht immer in der nächsten Beziehung auf einander stehen u.s.w., 2) durch eine weniger verwickelte Harmonie, und 3) dadurch, dass die übrigen Stimmen der Hauptstimme bloss zur Begleitung dienen, und als begleitende Stimmen mehrentheils keinen ganz unmittelbaren Antheil an dem Ausdrücke der Empfindung haben u.s.w.³¹⁵

Über diese Definition hinausgehend lässt sich nach dem Siebenjährigen Krieg noch einmal eine Weiterentwicklung in Quantz' Sonatenschaffen beobachten. Dies kann man allerdings kaum als expliziten Spätstil definieren, da er seine vorherige Kompositionsweise nicht verlässt, sondern durch zeitgenössische Strömungen und Formen wie das Rondo ergänzt. Folgt man Daniel Heartz' Datierung der galanten Epoche bis 1780,³¹⁶ fallen auch Quantz' späte Sonaten der 1760er und frühen 1770er Jahre noch unter den Begriff des galanten Stils.

4.2 Quantz' Berliner Sonaten: Musik für einen Spieler

Nach Daniel Heartz ist „Giving pleasure!“³¹⁷ im 18. Jahrhundert von zentraler Bedeutung für den Begriff galant, im Fall von Quantz' Sonaten geht es dabei vor allem um das Vergnügen des königlichen Spielers. Eine Analyse seiner Berliner Flötensonaten muss neben ihrer großen Anzahl vor allem berücksichtigen, dass sie für einen einzigen Adressaten und eine immer ähnliche Spielsituation geschrieben waren. Charles Burneys Beschreibung eines königlichen Kammerkonzerts suggeriert, dass Friedrich II. die Sonaten wie auch die Konzerte nach strenger Reihenfolge des Katalogs immer „nach der Reihe“³¹⁸ von vorne nach hinten durchgespielt habe. Dass diese „amusingly rigid method of procedure“³¹⁹ jemals so pedantisch stattgefunden hat, soll hier allerdings bezweifelt werden. Die Auswahl der Sonaten *Pour Sans Souci* spricht dafür, dass Friedrich II. durchaus einzelne Sonaten bevorzugt spielte. Die schlechte Qualität der Kopien der Dresdner Sonaten *Pour Potsdam* lässt vermuten, dass diese seltener gespielt wurden als die erst in der Berliner Zeit entstandenen

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Vgl. Daniel Heartz, *Music in European Capitals. The Galant Style 1720–1780*, New York, London 2003.

³¹⁷ Ebd., S. xxii.

³¹⁸ Burney, *Tagebuch*, S. 108. Vgl. ebd., S. 116.

³¹⁹ William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, S. 299.

Sonaten. Ebenso kann hinterfragt werden, ob Friedrich II. seine eigenen in der Kronprinzenzeit komponierten Sonaten ebenso häufig gespielt hat wie Quantz' neue Werke. Zutreffend an Burneys Bild bleibt, dass Quantz das Spielen aufeinanderfolgender Sonaten in seiner Kompositionsweise berücksichtigte. Auf verschiedenen Ebenen lässt sich erkennen, dass ein einzelner Spieler mehrere von ihnen zyklisch spielen konnte, ohne durch Wiederholung gelangweilt zu sein. In der Analyse einiger formaler Elemente der Sonaten soll daher das Augenmerk nicht nur auf einzelnen Sätzen liegen, sondern auch auf der in Friedrichs Katalogen fixierten Abfolge der Sonaten.

Das wichtigste formale Element der Einzelsätze sind Form und Platzierung der Einschnitte und daraus resultierend der Aufbau der musikalischen Gedanken. Gerade die Länge der musikalischen Gedanken ist dem Prinzip der Mannigfaltigkeit unterworfen, während andere Elemente wie die Satzform stark formalisiert erscheinen. Bisherige Betrachtungen heben vor allem auf eine Erstarrung der Form ab, die aus den Wünschen und Bedürfnissen des Spielers Friedrich II. resultierte. Harsch urteilt William S. Newman in seiner Monographie über Quantz' Sonatenform: „A stereo-type must have resulted from composing to suit Frederick the Great's reportedly narrow tastes.“³²⁰ Auch der Quantz-Forscher Edward R. Reilly, der auf der einen Seite Quantz' unerschöpfliche melodische Erfindungskraft schätzt,³²¹ befindet andererseits: „Thus it is not surprising that the change in the locale of the forty-four-year-old composer is not reflected in any obvious innovations in his musical style. Frederick's continued demand for new compositions from Quantz's pen seems, at most, to have induced the composer to develop more systematic working methods.“³²² Das Augenmerk dieser Urteile liegt auf der äußeren Form der Sonaten und legt Maßstäbe einer seit dem 19. Jahrhundert anhand der Werke Haydns, Mozarts und Beethovens entwickelten Formenlehre an. Quantz' Kompositionsweise lässt sich jedoch eher im Sinne einer *ars combinatoria* verstehen, wie sie als Idee eines Kompositionsprinzips im 18. Jahrhundert allgemein gegenwärtig und über Johann David Heinichen³²³ sicher auch Quantz geläufig war. Leonard G. Ratner belegt, wie in Kompositionsspielen um die Mitte des 18. Jahrhunderts durch Permutation und Kombination kurzer Tonfolgen neue Melodien geschaffen wurden.³²⁴ Ausgehend von diesen Spielen fasst Ratner allgemein systematische Arrangements musi-

³²⁰ Ebd., S. 277.

³²¹ Vgl. Reilly, *Three Studies*, S. 31.

³²² Ebd., S. 28.

³²³ Vgl. Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728.

³²⁴ Vgl. Leonard G. Ratner, *Ars Combinatoria. Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*, in: *Studies in Eighteenth-Century Music*, hrsg. von H.C. Robbins Landon und R.E. Chapman. London 1970, S. 343–363.

kalischen Materials unter den Begriff *ars combinatoria*, der ursprünglich aus der Mathematik stammt.³²⁵ Zwar könne man nicht nachweisen, ob und wo Komponisten auf Kombinationen und Permutationen zurückgriffen, aber „the spirit of the *ars combinatoria* can be felt throughout eighteenth-century music.“³²⁶ Johann David Heinichen erwähnt die *ars combinatoria* 1728 in Zusammenhang mit der Frage, wie ein Komponist im „Stylus Theatralis“³²⁷ an Ideen zu einer guten Erfindung musikalischer Gedanken kommt. Als konkretes Hilfsmittel verwirft Heinichen ihre mechanische Form jedoch, da sie die Fantasie des Komponisten nicht anrege.³²⁸ Er selbst verwende sie nur in Zweifelsfällen.³²⁹ Auch wenn es im 18. Jahrhundert ausschließlich Belege für die spielerische Anwendung der *ars combinatoria* gibt, geht Robert O. Gjerdingen davon aus, dass in der professionellen kompositorischen Praxis eine reichere *ars combinatoria* Anwendung fand, die aus dem Verschachteln und Durchmischen musikalischer Elemente bestand.³³⁰ In diesem Sinne kann man bei Quantz’ Kompositionsweise auf der Ebene der Einzelsätze, der Sonaten als Ganzes, aber auch des Sonatenkorpus von einer hochentwickelten *ars combinatoria* sprechen. Insbesondere auf dem Gebiet, dessen Wichtigkeit Quantz im *Versuch* hervorhebt, nämlich dem der musikalischen Gedanken, zeigt sich in den Sonaten eine besonders große Variabilität in Form und Ausdruck.³³¹ Darüber hinaus lässt sich entgegen dem gängigen Narrativ vor allem in den späten Sonaten eine Weiterentwicklung der Tonsprache nachweisen.

5 Datierungsfragen

Die 99 in Berlin für Friedrich II. in einem Zeitraum von über 30 Jahren entstandenen Sonaten³³² liegen in mehrfachen Kopistenhandschriften in der Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Viele von ihnen sind bereits digitalisiert

³²⁵ Vgl. Ratner, *Ars Combinatoria*, S. 245.

³²⁶ Ebd., S. 359.

³²⁷ Heinichen, *Generalbass*, S. 25.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 29.

³²⁹ Vgl. ebd., S. 34.

³³⁰ Vgl. Robert O. Gjerdingen, *Music of the Galant Style*, Oxford 2007, S. 116: „an *ars combinatoria* that includes nesting, blending, reference, and allusion.“

³³¹ Darauf wies 1774 schon Johann Friedrich Reichardt hin in Bezug auf Quantz’ Flötenkonzerte. Vgl. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, S. 175: „Quantz hat 300 Concerte geschrieben, und alle für einen König geschrieben. Kann es nun wohl fehlen, daß sich auf den ersten Anblick viele ähnlich zu seyn scheinen? Man untersuche sie aber nur genau, so wird man überall Verschiedenheit finden.“

³³² Sonaten Nr. 253–254, Nr. 265–361.

öffentlich zugänglich, alle weiteren können vor Ort von Mikrofilmen kopiert werden. Sie liegen in zweistimmiger Partitur vor mit Flötenstimme und bezifferter Bassstimme in je einem Exemplar für den König und die Continuo-Gruppe und sind auf dem äußeren Deckblatt als Solo, auf den Noten selbst als Sonate ausgewiesen.

Zu den Konditionen von Quantz' Wechsel nach Berlin gehörte, dass seine neuen Kompositionen, sowohl Konzerte als auch Sonaten, vom König zusätzlich bezahlt wurden, und dass sie ebenso wie seine bis dahin entstandenen Kompositionen in dessen Besitz übergingen.³³³ Während die in der Dresdner Zeit komponierten Triosonaten nicht in die Sammlung Friedrichs II. übernommen wurden,³³⁴ wurden sowohl von den alten als auch von den neu entstehenden Konzerten und Solosonaten Sammlungen für die verschiedenen Schlösser angelegt: für das Potsdamer Stadtschloss, für die Sommerresidenzen Schloss Charlottenburg bzw. ab 1747 Schloss Sanssouci, und seit 1768 für das repräsentative Neue Palais. Ebenso besaß Friedrich II. in jedem dieser Schlösser auch eine Bibliothek mit einem ähnlichen Bestand an Büchern.³³⁵ Die Sammlung *Pour Potsdam* für die Winterresidenz im Potsdamer Stadtschloss ist die älteste Sonatenreihe, sie enthält die erhaltenen Autographe und diente nach Augsbach als Vorlage für die „vereinzelt überlieferten Sonaten *Pour Sans Souci* und die Stimmensätze *Pour le nouveau Palais*“.³³⁶ Während die Sammlungen *Pour Potsdam* und *Pour le nouveau Palais* vollständig erhalten sind, existiert anders als von den Konzerten keine Sammlung für die ursprüngliche Sommerresidenz Charlottenburg. Ob keine Stimmensätze der Sonaten *Pour Charlottenbourg* geschrieben wurden, ob diese im Siebenjährigen Krieg zerstört und nicht ersetzt wurden oder ob sie für ein anderes Schloss umgewidmet wurden, wofür nur ihr Umschlag ausgetauscht werden musste, ist unklar.³³⁷ Für das Berliner Stadtschloss war keine Musikaliensammlung angelegt.

³³³ Von den noch in der Dresdner Zeit entstandenen Sonaten übernahm Friedrich II. 53 in seine Sammlung: Nr. 88–105, Nr. 142, Nr. 203, Nr. 219–252. Viersätzliche Sonaten wurden dabei um den dritten, langsamen Satz gekürzt. Nicht übernommen wurden fünf der sechs Sonaten von Quantz' op. 1 Dresden 1734.

³³⁴ Die Manuskripte der Triosonaten verblieben in Dresden. Allerdings finden sich in den Beständen der Sammlung Thulemeier (D-B M. Th 178–182) und der Singakademie (D-B SA 4457) Fassungen für Flöte und Cembalo von in Dresden entstandenen Triosonaten.

³³⁵ Vgl. Koch, *Un jour comme l'autre*, S. 318: „Viele Titel waren – wenn auch in unterschiedlichen Auflagen, Ausgaben und Übersetzungen – in allen Schlossbibliotheken vorhanden.“

³³⁶ Augsbach, QV, S. XV.

³³⁷ Vgl. ebd. über die Einnahme Berlins und Potsdams im Oktober 1760: „Das Schloß Charlottenburg [...] wurde von plündernden Österreichern und Sachsen, die zum österreichischen Corps gehörten, vollständig verwüstet, darunter auch die hier ge-

Die Nummerierung der Sonaten in den beiden erhaltenen Katalogen *Pour Sans Souci* und *Pour le nouveau Palais* beginnt wegen eines Kopistenfehlers bei Nr. 88³³⁸ und endet mit Nr. 361. Diese Nummerierung wurde auch auf den Deckblättern der Sonaten selbst übernommen, zumindest bei den frühen Berliner Sonaten ist offensichtlich, dass diese nachträglich hinzugefügt wurde.³³⁹ Von den 274 inventarisierten Sonaten sind 152 von Quantz, eine – Nr. 121 – von Heinrich Gottlieb Graun und die übrigen 121 von Friedrich II. selbst. Auf Quantz' Sonate Nr. 254 folgen noch zehn Sonaten Friedrichs ohne erkennbare Tonartenfolge, bevor ab Nr. 265 ausschließlich Quantz' Sonaten gesammelt werden.³⁴⁰ Insgesamt listet Horst Augsbach im nach Tonarten geordneten *Quantz-Werkverzeichnis* 179 Sonaten als authentisch auf.³⁴¹ Mary Oleskiewicz macht auf Fehler in Augsbachs Zählung aufmerksam³⁴² und nimmt an, dass Augsbach einige der in Raubdrucken unter Quantz' Namen in Paris, Amsterdam und London gedruckten Sonaten zu Unrecht in den Anhang der Quantz nur zugeschriebenen Werke verbannt.³⁴³ Sie geht von bis zu 200 Sonaten insgesamt aus.³⁴⁴

lagerten Musikalien.“ Umgekehrt ist keine Sammlung Konzerte *Pour le nouveau Palais* erhalten, obwohl es einen Konzertkatalog für das Neue Palais gibt.

³³⁸ Vgl. Augsbach, QV, S. 270: „Der Katalog *pour Sans Souci* wurde vermutlich erst 1763 [...] begonnen. Die fehlerhafte Zählung der Sonaten, die mit Nro. 88 beginnt, geht zu Lasten des Kopisten B2: Vor Beginn der Einträge in den Katalog lagen die von B1 geschriebenen Konzert-Stimmensätze pour Potsdam Nr. 1 bis 87 vor. B2, der die thematischen Kataloge pour Sans Souci schreiben sollte, hatte wohl die Zahl ‚87‘ im Gedächtnis, als er zunächst mit den Eintragungen in den Sonatenkatalog begann, wodurch die erste Sonate von Quantz die Nr. 88 erhielt.“ Augsbach gibt keine Begründung für seine Vermutung, dass die Nummerierung erst 1763 entstanden ist, obwohl ab 1747 Kammerkonzerte auf Schloss Sanssouci stattfanden.

³³⁹ Beispielsweise wurde bei der Sonate Nr. 270 die Nummerierung auf dem jeweils ersten Notenblatt nachträglich oben links eingefügt. Die Schrift der Nummer ist verblasst und von anderer Hand hinzugefügt (Vgl. Ziffer 2 von 2/4 im dritten Satz).

³⁴⁰ Die Zuordnung der Sonaten zu den jeweiligen Komponisten ist im *Catalogue des Solos Pour le Nouveau Palais* handschriftlich ergänzt, abgedruckt in Augsbach, QV, S. 271–278.

³⁴¹ Seine Zählung aller Werke für Flöte und Basso continuo unter der Kategorie QV 1 reicht bis QV 1:184. Unter QV 1:177 und QV 1:178 sind Einzelsätze aus der Sammlung *Fantasies og Preludier* erfasst, QV 1:7 und QV 1:53 stammen als Beispiel-Adagio und Beispiel-Affettuoso aus den Tabellen des *Versuchs* und unter QV 1:98 findet sich die Aria *Ich schlieff, da träumte mir* mit Variationen.

³⁴² Vgl. Mary Oleskiewicz, Review *Johann Joachim Quantz: Thematisch-systematisches Verzeichnis (QV) by Horst Augsbach*, in: *Notes*, 3/2000, 2, Bd. 56, Nr. 3, S. 694–697, hier S. 695.

³⁴³ Augsbach listet unter QV 1:Anh. 44 Sonaten auf, die er für falsche oder fragwürdige Zuschreibungen hält. Vgl. Oleskiewicz, *Quantz and the flute at Dresden*, S. 226. Vgl. dies., *Review*, S. 696. Auch Thomas Synofzik weist in *Der ganze Quantz* (Rezen-

Für die Berliner Sonaten kann eine chronologische Reihenfolge angenommen werden. Nach dem bisherigen Forschungsstand wird davon ausgegangen, dass auch Quantz' Dresdner Werke in Friedrichs Katalogen größtenteils chronologisch aufgelistet sind.³⁴⁵ Unglücklicherweise verwischt die Zählung der Sonaten im *Quantz-Werkverzeichnis* mit ihrer Systematik von Tonart und Taktart die Spuren dieser Chronologie, was umso bedauerlicher ist, als Horst Augsbach Versuche zu einer zeitlichen Zuordnung unternommen hat. Augsbach setzt die Sonate Nr. 253 als erste Berliner Sonate um 1742 an, da sie auf Papier mit einem Brandenburger Wasserzeichen geschrieben ist,³⁴⁶ während das Papier der drei Autographe Nr. 245–247 noch aus Dresden stammt. Zudem ist Nr. 253 als letztes Sonaten-Autograph das einzige, das nicht im Querformat, sondern im Hochformat notiert ist.³⁴⁷ Adolf Raskin nimmt 1923 an, dass die Sonaten Nr. 248–252 wegen ihrer charakteristischen Tonartenordnung diatonisch aufsteigender Tonarten schon in Berlin entstanden seien.³⁴⁸ In Friedrichs

sion QV) in: *Concerto* Nr. 126, 9/1997, S. 19f., hier S. 20, darauf hin, dass „Quellen, die einzelne authentische Werke enthalten [...] da, wo sie Unika Quantz zuschreiben, für ungläubwürdig erklärt [werden].“

³⁴⁴ Vgl. Mary Oleskiewicz, Art. *Quantz*, in: *Lexikon der Flöte*, Laaber 2009, S. 615, S. 617.

Es kursieren verschiedene Angaben zur Anzahl der von Quantz komponierten Sonaten:

Vgl. Schütz, Art. *Quantz*: „181 Son. für Fl. und B.c.“

Vgl. auch Edward R. Reilly, rev. Andreas Giger, Art. *Quantz*, in: *New Grove online*, 2001, Zugriff 23. Dezember 2022: „Over 235 sonatas, fl, bc.“

Quantz selbst bleibt in der Ergänzung seines Lebenslaufs an Padre Martini vage: „tante Sonate a Solo“ in: Augsbach, QV, S. 267.

³⁴⁵ Vgl. Oleskiewicz, *Quantz and the Flute at Dresden*, S. 652: „The present investigation into the style of Quantz's compositions strongly confirms the working hypotheses of Fechner, ten Brink and Augsbach that Fredericks's catalogues preserve the sonatas and concertos in approximately chronological order.“

³⁴⁶ Vgl. Augsbach, QV, S. XVI: „Brandenburgstab‘ als Wasserzeichen“, ebd., S. XVII: „Sicherlich aus einer brandenburgischen Papiermühle. Das Zepter („Brandenburgstab“) findet sich im Wappen der Kurfürsten von Brandenburg als Zeichen der Erzkämmererwürde.“

Oleskiewicz, *Quantz and the Flute at Dresden*, S. 652, weist darauf hin, dass Augsbach, QV, S. XXIV, Nr. 254 als erste Berliner Sonate benennt und diesen Fehler korrigiert in: Augsbach, *Fragen zur Überlieferung und Datierung*, Teil II, S. 10. In diesem Artikel erwähnt Augsbach das Wasserzeichen nicht.

³⁴⁷ Autographe, jeweils in einem einzelnen Exemplar: Nr. 99, Nr. 220, Nr. 226, Nr. 230, Nr. 233, Nr. 234, Nr. 245–247, Nr. 253.

³⁴⁸ Vgl. Raskin, *Quantz*, S. 132. Er argumentiert damit gegen Friedrich Spitta in dessen Vorwort zu *Musikalische Werke Friedrichs des Grossen*, hrsg. von Friedrich Spitta, Leipzig 1889, der Friedrichs Sonate Nr. 190 wegen eines Bezugs zum *Musikalischen Opfer* anlässlich des Besuchs J.S. Bachs in Potsdam auf 1747 und dessen Sonate Nr. 262 auf 1757 datiert. Gegen Raskins Annahme spricht, dass Nr. 248–252 wie

Katalog beginnt die aufsteigend geordnete Tonarten-Reihenfolge allerdings schon in den sechs Sonaten Nr. 238–244. Obwohl auch Charlotte Crockett wie Edward R. Reilly³⁴⁹ die Verknüpfung der Tonartenordnung mit Berlin für nicht stichhaltig hält, weil schon op. 1 von 1734 dieser Sortierung folge, lässt sie die Notenbeispiele der Berliner Sonaten mit Nr. 248 beginnen.³⁵⁰ Marek Nahajowski versteht Nr. 254 als erste der Berliner Sonaten, entsprechend der ersten Datierung Augsbachs im QV.³⁵¹

Die hier vorgelegte Studie setzt bei Nr. 253 ein. Bisherige Erkenntnisse, insbesondere aus Christoph Henzels Auswertung der Schatullrechnungen, können mit formalen Mustern der Einzelsonaten zu einer ungefähren Datierung zusammengeführt werden, so dass darauf aufbauend eine musikalische Entwicklung innerhalb des Korpus zeitlich eingeordnet werden kann. Auch zur Bewertung der Kopisten, insbesondere der Handschrift Augustin Neuffs, sollen neue Teilaspekte hinzugefügt werden.

5.1 Sonaten nach dem Siebenjährigen Krieg

Augsbach datiert ohne Beleg die meisten Berliner Sonaten, bis Nr. 349, auf die Zeit vor dem Siebenjährigen Krieg, also vor 1756, und nur die letzten 12 Sonaten, Nr. 350–361, auf Quantz' letzte zehn Lebensjahre 1763–1773.³⁵² Christoph Henzel hingegen dokumentiert für die Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg die Bezahlung aus Friedrichs Privatschatulle von 12 Solos im März 1764³⁵³ und jeweils sechs weiteren im November desselben Jahres und im August 1765. Darüber hinaus belegt er die Bezahlung einer unklaren Anzahl von Sonaten gemeinsam mit Konzerten im Dezember 1770 und im Oktober 1772. Nach Henzel „kommt [man] der wirklichen Zahl näher, wenn man [...] mit 30–40 Soli [nach dem Siebenjährigen Krieg] rechnet“.³⁵⁴ Über die von Henzel belegten Zahlungen für Solos hinausgehend findet sich den Schatullrechnungen eine weitere Be-

das zweite Exemplar *Pour Potsdam* von Nr. 253 vom gleichen Schreiber B3 wie die Dresdner Sonaten kopiert wurden.

³⁴⁹ Vgl. Reilly, *Three Studies*, S. 8.

³⁵⁰ Vgl. Crockett, *Berlin Flute Sonatas*, S. 18.

³⁵¹ Vgl. Nahajowski, *Sonaty fletowe*, S. 20.

³⁵² Vgl. Augsbach, QV, S. XXIII. Ebd., S. XXIII, im Widerspruch zu seinen obigen Äußerungen und ohne Angaben von Belegen: „Die Sonatensammlung enthielt 118 [bis zum Siebenjährigen Krieg] komponierte Werke als Stimmensätze pour Potsdam.“ Das entspräche 32 Sonaten nach dem Krieg.

³⁵³ Vgl. Henzel, *Die Schatulle Friedrichs II.*, Teil 2, S. 176. Vor dem Siebenjährigen Krieg finden sich in den Schatullrechnungen nur allgemeinere Angaben wie „Bezahlung von Musik“, aber keine konkrete Zuordnung von Rechnungen zu Soli.

³⁵⁴ Henzel, *Die Schatulle Friedrichs II.*, Teil 2, S. 178.

zahlung einer unbekannten Zahl von Sonaten im August 1767.³⁵⁵ Außerdem ist dort in einem Nachtrag zur Rechnung „für neue Concerten“³⁵⁶ im Juni 1766 spezifiziert, dass diese Rechnung für Soli und Konzerte gelte.³⁵⁷ Mit diesen zusätzlichen Belegen erscheint Henzels Annahme, dass 30–40 Sonaten erst nach dem Siebenjährigen Krieg entstanden, nicht nur plausibel, sondern eher vorsichtig geschätzt: Es kann von bis zu 48 Sonaten ausgegangen werden, die nach dem Siebenjährigen Krieg bezahlt und möglicherweise z.T. schon im Krieg komponiert wurden. Dieser auch im Verhältnis zu den Konzerten gesteigerten Sonatenproduktion entsprechen die Hinweise auf ein verstärktes Musizieren der Sonaten in den Kammerkonzerten ab 1755.

Hier soll eine mögliche Zuordnung von Sonatennummern und Schatullrechnungen nach dem Siebenjährigen Krieg zur Diskussion gestellt werden, ausgehend von einer Bezahlung in Sechsergruppen auch da, wo es nicht ausdrücklich vermerkt ist. Denn die Belege einer Bezahlung in Sechserbündelung zumindest für einen Teil der Solos nach dem Siebenjährigen Krieg werden ergänzt durch einzelne Gruppen von jeweils sechs Sonaten mit gemeinsamen Eigenschaften, am augenfälligsten bei Nr. 272–277. Eine weitere Sechsergruppe ergibt sich bei Nr. 344–349 durch die Rondoform des dritten Satzes. Von den letzten zwölf Sonaten Nr. 350–361 enden zusätzlich zu den drei Moll-Sätzen sechs der langsamen Dur-Sätze in Moll und damit die letzten sieben langsamen Sätze. In den Sonaten Nr. 314–319 ist das zweite Exemplar der Fassung *Pour Potsdam* im Querformat geschrieben, was durch Lieferengpässe während des Siebenjährigen Krieges verursacht sein könnte. Ein weiteres Indiz für eine kriegsbedingte Durchbrechung der Routine könnten die Abweichungen von der Tonartenordnung sein: Zwischen Sonate Nr. 314 in e-Moll und Nr. 315 in g-Moll fehlt F-Dur, die Sonate Nr. 318 in e-Moll ist eingefügt zwischen B-Dur und C-Dur, zwischen den Sonaten Nr. 319 und 320 in C-Dur und e-Moll fehlt D-Dur. Nr. 314–318 enthalten darüber hinaus ein Allegretto als zweiten Satz: eine Häufung von fünf Sätzen, die als besondere Herausforderung, jeden dieser Sätze unterschiedlich zu gestalten, sonst nirgendwo vorkommt. In Tabelle 1 soll eine zeitliche Einordnung der Sonaten nach dem Siebenjährigen Krieg anhand formaler Hinweise und der Schatullrechnungen Friedrichs II. versucht werden.

³⁵⁵ MSR Aug. 1767, Nr. 625, Blatt 14 (recto), Nr. 3: „an Quantz für Konzerte („Concerten“) u. Soli („Solos“)“ 214 Rtl. 12 Gr.

³⁵⁶ MSR Juni 1766, Blatt 11 recto, Nr. 28: „an Quantz, für neue Konzerte“, 238 Rtl., 6 Gr.

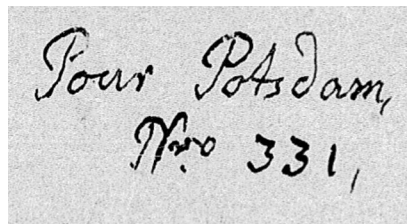
Vgl. Henzel, *Die Schatulle Friedrichs II.*, Teil 2, S. 178. Er geht von diesem Beleg aus.

³⁵⁷ MSR 1766, Nr. 589, Blatt 13 recto [o. N.]: „hierzu kommt nach an Quantz für Soli u. Konzerte („Concerten“) 87 Dukaten betragen [Siehe auch Zweitschrift]“, 239 Rtl. 6 Gr.

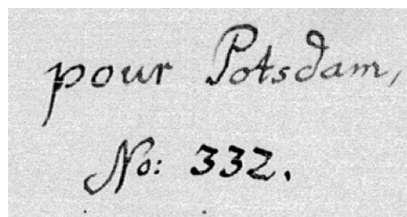
Tabelle 1: Versuch einer zeitlichen Einordnung der Sonaten nach dem Siebenjährigen Krieg

	Form	Schatullrechnungen
Nr. 314–319 Nr. 320–325	Querformat, Tonarten ungeordnet, 5 x 2. Satz Allegretto	März 1764: „12 Soli“
Nr. 326–331		November 1764: „6 Soli“
Nr. 332–337		August 1765: „6 Soli“
Nr. 338–343		Juni 1766 (korrigiert): „Concerten und Soli“
Nr. 344–349	3. Satz Rondoform	August 1767: „Concerten und Soli“
Nr. 350–355	2 langsame Dur-Sätze enden in Moll	Dezember 1770: „Concerten und Soli“
Nr. 356–361	alle langsamen Sätze enden in Moll	Oktober 1772: „Concerten und Soli“

Ein exemplarischer Vergleich des Erhaltungszustands der Potsdamer Kopien ergab zudem sowohl bei den Schutzumschlägen als auch bei den Kopien selbst Brüche zwischen Sechsergruppen. So ist nur bei Nr. 326–331 auf dem Deckblatt *Pour Potsdam* großgeschrieben und *Nro* auf eine spezifische Art geschrieben. Bei diesen sechs Sonaten ist der Umschlag auffällig angegraut. Der Unterschied in der Schreibweise auf dem Deckblatt zwischen den Sonaten bis Nr. 331 und ab Nr. 332 kann in den Notenbeispielen 1 und 2 beobachtet werden.



Notenbeispiel 1
Sonate Nr. 331 Deckblatt (Ausschnitt)



Notenbeispiel 2
Sonate Nr. 332 Deckblatt (Ausschnitt)

In der Papierqualität der Sonaten selbst ist zwischen Nr. 325 und Nr. 326 eine Veränderung zu erkennen: Das Papier von Nr. 325 ist deutlich nachgedunkelt, allerdings sind kaum Noten von der Gegenseite durchgeschlagen, während das Papier von Nr. 326 heller ist mit zum Teil stark durchscheinenden Noten der Rückseite.

Es ist möglich, auch die älteren Sonaten beginnend mit dem Sonatenblock Nr. 272–277 bis Nr. 313 in Sechsergruppen³⁵⁸ einzuteilen. Für eine ungefähre zeitliche Einordnung der frühen Berliner Sonaten ist es jedoch nötig, die Kopisten genauer zu betrachten.

5.2 Die Kopisten

Für eine Zuordnung und Datierung der Kopistenhandschriften sind die Schatullrechnungen Friedrichs II. nur eingeschränkt hilfreich: Nicht alle Schatullrechnungen sind erhalten, bei Rechnungen für Kopien ist nur selten zuzuordnen, ob sie Konzerte, Sonaten oder andere Werke betreffen, und selbst dort, wo sie explizit für Solos ausgewiesen sind, ist unklar, ob sie neuen oder älteren Sonaten gelten. Oft lief die Bezahlung über Quantz oder ohne Namensnennung, so dass der Adressat nicht zu erkennen ist. Allgemein lässt sich insbesondere für die Jahre 1768/69 eine verstärkte Kopiertätigkeit feststellen, als die Kammerkonzerte im Neuen Palais aufgenommen wurden und dafür die neue Sammlung *Pour le nouveau Palais* angelegt wurde. Nur in wenigen Fällen folgt eine Bezahlung von Kopien kurzfristig auf die Bezahlung von Kompositionen.

Die Zuordnung der erhaltenen Sonatenhandschriften zu Berliner Kopisten durch Augsbach soll hier mit wenigen Ausnahmen übernommen werden, wobei die Kopisten der Berliner Sonaten, Johann Christoph Richter, Augustin Neuff und Johann Gottlob Freudenberg, besondere Beachtung finden sollen. Kraul, der nur eine Berliner Kopie parallel zu Quantz' Autograph gefertigt hat, ist für diese Untersuchung von untergeordnetem Interesse.³⁵⁹

Während Augsbachs Versuche, über die Handschriftstadien der Kopisten zu Erkenntnissen zu einer Datierung der Sonaten zu kommen, „unbefriedigend [blieben]“,³⁶⁰ kann hier zumindest im Fall von Augustin Neuff ein frühes Schriftstadium plausibel gemacht werden. Aus den

³⁵⁸ Die Einteilung wäre dann: Nr. 272–277, 278–283, 284–289, 290–295, 296–301, 302–307, 308–313.

Vgl. auch MSR Nov. 1755, Nr. 305, Blatt 14 (recto), Nr. 21: „an den Musiker (Musicum) Quantz für 6 Soli 4 mal zu kopieren“, 6 RTl. 8 Gr.“

³⁵⁹ Friedrich Wilhelm Rust, der vor allem Deckblätter angefertigt hat, wird hier nicht einbezogen.

³⁶⁰ Augsbach, *Fragen zur Überlieferung und Datierung*, Teil II, S. 10.

Überschriften zu den Sonaten lassen sich darüber hinaus Rückschlüsse auf die ungefähre Entstehungszeit der Kopien ziehen.

Die Potsdamer Abschriften der ersten neun Berliner Sonaten, Nr. 253–254 und Nr. 265–271, sind von besonderem Interesse, da sie aus der Feder unterschiedlicher Kopisten stammen.

Johann Christoph Richter

Johann Christoph Richter, den Horst Augsbach im QV als B1 führt,³⁶¹ wird zuerst im Januar 1742 für das Abschreiben von Soli bezahlt³⁶² und ist damit der einzige Kopist, dessen Abschriften durch Rechnungen aus der Privatschatulle des Königs schon so früh nachweisbar sind. Gleichzeitig kann diese Schatullrechnung als Beleg dafür dienen, dass bald nach Quantz' Ankunft in Berlin im Dezember 1741 mit der Sammlung der Soli begonnen wurde. Mehrmals ist die Bezahlung von Sonatenkopien in den Schatullrechnungen dokumentiert, vor allem in den Jahren 1743 und 1744, die letzte Zahlung ist nachgewiesen im September 1747.³⁶³ Im gleichen Monat ist zum ersten Mal die Kopiertätigkeit von Freudenberg belegt, der damit Richter als Kopist ablöst.³⁶⁴

Von den in den Schatullrechnungen zahlreich dokumentierten Kopien Richters sind nur wenige erhalten,³⁶⁵ und dies abgesehen von der frühen Berliner Sonate Nr. 271 jeweils nur in einem Exemplar *Pour Potsdam*. Während von neu entstehenden Sonaten jeweils zwei Stimmsätze erstellt wurden, wurde bei den Dresdner Sonaten erst nachträglich ein zweiter Stimmsatz hinzugefügt.³⁶⁶ Es scheint daher, dass die frühen Sona-

³⁶¹ Vgl. Augsbach, QV, S. XX: „B1 Johann Christoph Richter, Contra Violon, 1742 bis 1762/63 in der Hofkapelle. Kopien sind bis nach 1756 nachweisbar“

³⁶² MSR Jan. 1742, Nr. 1, Blatt 1 recto, Nr. 15 „an den Musiker Richter für abgeschriebene Soli (,Solo‘)“, 7 Rtl, 12 Gr.

³⁶³ MSR Sept. 1747, Nr. 89, Blatt 14 recto, Nr. 53 „an den Musiker (,Musico‘) Richter fürs Kopieren (,Copirung‘) [von] Soli (,Solos‘) u. Arien“. 17 Rtl. 2 Gr.
Dez. 1743, Nr. 32, Blatt 11 recto, Nr. 4: „an den Musiker (,Musico‘) Richter, wegen [einer] Oper u. Soli [zu] kopieren (,Opera u. Solos Copirn‘)“, 28 Rtl.
April 1744, Nr. 38, Blatt 4 recto, Nr. 11: „dem Musiker (,Musico‘) Richter für Soli u. Arien“, 30 Rtl.

³⁶⁴ Hier allerdings noch für das Kopieren von Konzerten und Arien: MSR Sept. 1747, Nr. 89, Blatt 14 recto, Nr. 52: „an den Musiker (,Musico‘) Freudenberg für Copirung Konzerte u. Arien“, 35 Rtl. 21 Gr.

³⁶⁵ Nr. 93, Nr. 94, Nr. 95, Nr. 96, Nr. 97, Nr. 100, Nr. 101.

³⁶⁶ Vgl. Augsbach, QV, S. XV: „Die später als Stimmsätze *pour Potsdam* zusammengefaßten Sonaten erhielten eine zweite Stimme (für den Cembalisten / Violoncellisten), wobei auch die bis dahin nur als Einzelexemplare vorhandenen Primärstimmen [...] bei schlechter Lesbarkeit oder Beschädigung durch neue Kopien ersetzt wurden.“

ten zunächst in einem Einzelexemplar, entweder als Autograph oder kopiert von Richter, zwar archiviert, aber nicht für die Kammerkonzerte spielfertig gemacht wurden, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt, vermutlich zwischen 1751 und 1756,³⁶⁷ um ein weiteres Exemplar ergänzt oder ersetzt wurden. Möglicherweise wurden weitere Abschriften aus Richters Feder aus den 1740er Jahren durch spätere Kopien ersetzt.³⁶⁸ Die Sonate Nr. 271 mit zwei Kopien von Richter muss vor 1748 entstanden sein und ist so vermutlich eine der frühen Originalkopien. Als Einzelstück fällt Nr. 271 aus dem neu etablierten Tonartenschema heraus: In g-Moll ist sie zwischen Nr. 270 in Es-Dur und Nr. 272 in F-Dur eingefügt. In der Übertragung von Parallelstellen ist Richter bei Trillern oder Bindungen nicht immer sorgfältig, und als einziger der Kopisten notiert er kleine Vorschlagsnoten mit Bindung.

Eine Möglichkeit, nicht die Sonaten, sondern die Kopien chronologisch einzuordnen, liegt in der Bezeichnung des Instruments im Titel: Quantz' Autographie ebenso wie die Erstkopien der frühen Berliner Sonaten tragen die italienische Bezeichnung *per flauto traversiero* (auch abgekürzt zu *travers*), eine Benennung, die Quantz möglicherweise aus Neapel mitgebracht hat.³⁶⁹ Spätere Kopien vereinheitlichen zu *flauto traverso*. Es sind neben der Berliner Sonate Nr. 271 auch bei den Dresdner Sonaten in Friedrichs Sammlung neben den Autographen und einigen Kopien sehr früher Sonaten nur die einzeln erhaltenen Kopien Richters aus den vierziger Jahren, die mit *traversiero* bezeichnet sind.³⁷⁰ Genauso spricht die Bezeichnung *travers*: der Kopien Augustin Neuffs von Nr. 265–270 für ihre frühe Entstehung.

³⁶⁷ Vgl. unten Abschnitt *Grenadier Kraul*.

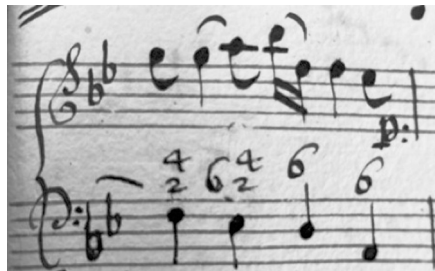
³⁶⁸ Vgl. Oleskiewicz, *Quantz and the Flute at Dresden*, S. 669.

³⁶⁹ Vgl. Sardelli, *Vivaldi's Music*, S. 65: „Less commonly, and especially in the Neapolitan region, it went under the name of *traversiero*.“ Dass die ältere Bezeichnung *traversiero* durch *traverso* ersetzt wurde, belegt Horst Augsbach, QV, S. XX für die Konzerte: „Nach 1763 änderte [Freudenberg] die Beschriftung der Umschlagtitel von Concerto à 5, Flauto Traversiero [...] zu Concerto à 5, Flauto Traverso [...] sowohl bei Neukompositionen, als auch bei Ausbesserung der vorhandenen Stimmensätze.“

³⁷⁰ Bei Nr. 95 stammt eine Kopie von B1 Richter mit *traversiero*, die andere von B3 Kraul mit *traverso*. Aber auch Nr. 90–93 (jeweils in einem der beiden Exemplare), 102, 103, 104, obwohl von Kraul kopiert, tragen auf der ersten Seite noch *Flauto traversiero*. Auch die Konzerte in der Fassung *Pour Sans Souçi* sind bis Nr. 217 mit *traversiero* überschrieben, erst danach wechselt die Benennung zu *traverso*.

Augustin Neuff

Der Quantz-Schüler Augustin Neuff kopierte über einen langen Zeitraum vor allem die Tuttistimmen für die Konzerte *Pour Potsdam* und war nach Augsbach auch der Kopist des ersten in Berlin entstandenen Konzerts Nr. 129. Neben einzelnen Kopien früher Sonaten für die Sammlung *Pour le nouveau Palais* wurden gemäß Augsbach die Potsdamer Kopien der Sonaten Nr. 265–270 von Augustin Neuff angefertigt, mit Ausnahme von Nr. 268, die Augsbach für eine Kopie von Friedrich Wilhelm Rust hält.³⁷¹ Diese Zuordnung muss ein Versehen sein, denn mehrere Indizien sprechen dafür, dass auch diese Sonate von Neuff kopiert wurde: Auf der ersten Seite, oberhalb des ersten Satzes, ist wie bei den übrigen Sonaten Neuffs als Titel *Sonata, Flauto. Travers: Solo*³⁷² angegeben, was für eine frühe Abschrift spricht. Weder entspricht die Handschrift dem Deckblatt, das Augsbach ebenfalls Rust zuweist, noch stimmen die Notenschrift des Incipits auf dem Deckblatt und der Sonate überein. Stattdessen gleicht das Schriftbild der Sonate den übrigen fünf Abschriften Neuffs, so dass auch für Nr. 268 Neuff als Kopist anzunehmen ist. Auch wenn Neuff erst 1751 Mitglied der Hofkapelle wurde, können die Sonatenabschriften schon in den vierziger Jahren im Rahmen seiner flötistischen Ausbildung unter Aufsicht seines Lehrers Quantz entstanden sein. In Neuffs Abschrift der Sonate Nr. 267 beobachtet Augsbach „Verbesserungen von Quantz.“³⁷³ Korrekturen sind im Original in der Tat deutlich zu erkennen, ob von Quantz' Hand, konnte allerdings nicht nachvollzogen werden. Weitere Korrekturen finden sich in allen Kopien Neuffs, besonders zahlreich in Nr. 265, der ersten der Neuff-Abschriften. In Notenbeispiel 3 zeigt das Papier Spuren eines Korrekturversuchs in der Bezifferung.



Notenbeispiel 3
Con Affetto mà non troppo lento g-Moll Nr. 265/1 (Takt 8)

³⁷¹ Vgl. Augsbach, QV, S. 5.

³⁷² 2. Exemplar: Sonata. Flauto Traver: Solo.

³⁷³ Augsbach, QV, S. 60.

Genauso wie in den übrigen Sonatenabschriften Neuffs sind auch in Nr. 268 zahlreiche Korrekturen sichtbar. Im zweiten Satz ist beim Korrigieren von zwei Achtern zu einem Viertel in der Bassstimme ein Riss im Papier entstanden.



Notenbeispiel 4
Vivace di molto C-Dur Nr. 268/2 (Takt 29)

Im zweiten Exemplar der Sonate Nr. 270 ist Neuff der gleiche Schreibfehler unterlaufen wie in Nr. 269: Tlauto Travers: Solo, auch Con Tenerezza schreibt er falsch als Con Tenereza.



Notenbeispiel 5
Alla Siciliana mà con tenerezza Es-Dur Nr. 270/3 (Takte 1–13)

Deutlich zu erkennen sind hier schon graphologische Charakteristika, die sich in seinen späteren Abschriften wiederfinden: der charakteristische Schwung der immer als Achtel notierten Vorschlagsnoten, der schmale Violinschlüssel, der Schwung des Bassschlüssels durch die Klammer, die die Notensysteme zusammenhält. Gegenüber diesem frühen Schriftstadium ist das Schriftbild in Neuffs späteren Kopien der Tuttistimmen von Flötenkonzerten ebenso wie in den Kopien aus seinem Privatbesitz, die in der Berliner Staatsbibliothek erhalten sind, deutlich gefestigt.



Notenbeispiel 6

Con Tenerezza Es-Dur, Flötenkonzert B-Dur Nr. 208/2 (Takte 10–12)³⁷⁴

Neben anderen Indizien spricht der Einsatz eines Schülers als Kopist ebenso wie der schnelle Wechsel der Kopisten dafür, dass die Kopien bis Nr. 271 aus einer Übergangszeit stammen, in der die Musizierpraxis der Sonaten im Rahmen der Kammerkonzerte erst neu organisiert wurde.

Johann Gottlob Freudenberg

Alle späteren Sonaten wurden von Johann Gottlob Freudenberg senior kopiert, den Horst Augsbach im Quantz-Werkverzeichnis als B2 kennzeichnet.³⁷⁵ Neben der Abschrift der Sonate Nr. 254 und allen Potsdamer Kopien ab Nr. 272 sind auch sämtliche Kopien *Pour le nouveau Palais*, die ab 1769 entstanden sind, und die Sonatenabschriften *Pour Sans Souci*³⁷⁶ von Freudenberg. Auch eine der beiden Kopien der Sonate Nr. 229 stammt entgegen Augsbachs Angaben im Quantz-Werkverzeichnis aus seiner Feder.³⁷⁷ Freudenberg war als Violinist „von 1742/43 bis nach 1773 Mitglied der Hofkapelle.“³⁷⁸ Nach Augsbach sind Kopien von seiner

³⁷⁴ QV 5:255, D-B Mus.ms, 18 019/25. Vgl. Rism: „Privatkopie des Quantz-Schülers Augustinus Neuff, Manuscript copy: 1770 (1770c), Schreiber Neuff.“

³⁷⁵ Vgl. Manfred Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1999, S. 135.

³⁷⁶ Mit Ausnahme von Sonate Nr. 223, die wie die Dresdner Sonaten *Pour Potsdam* von B3 kopiert wurde.

³⁷⁷ Da diese Kopie noch mit Flauto Traversiero überschrieben ist, könnte es entweder eine frühe Kopie sein oder Freudenberg hat gewissenhaft die alten Eintragungen übernommen.

³⁷⁸ Augsbach, QV, S. XX.

Vgl. Peter Wollny, *Anmerkungen zu einigen Berliner Kopisten im Umkreis der Amalienbibliothek*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1998, S. 143–162, hier Fußnote S. 144: „Nach R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Leipzig 1800–1904, Bd. 4, S. 75 hingegen war Freudenberg (geb. 1712 in Wachau bei Dresden) von 1743 bis mindestens 1777 Mitglied der preußischen Hofkapelle. Nach der Nomen-

Hand „seit 1746/47 bis 1773 nachweisbar,“³⁷⁹ in den Schatullrechnungen ist er im September 1747³⁸⁰ zum ersten Mal namentlich erwähnt, zur Zeit der Einweihung von Schloss Sanssouci. Ab Mai 1748 kopiert dann Freudenberg auch die Solos.³⁸¹

Seine erste Bezahlung ausdrücklich für das Kopieren von Soli ist in den Schatullrechnungen belegt im Mai 1748.³⁸² Nach zwei weiteren Belegen im April³⁸³ und Juni 1749³⁸⁴ scheint die Bezahlung von Kopien längere Zeit über Quantz gelaufen zu sein. Erst nach dem Siebenjährigen Krieg – im Juli 1764 und noch einmal im April 1765³⁸⁵ – ist Freudenberg wieder namentlich benannt als Kopist von Sonaten. Bei Nr. 254 steht zu vermuten, dass hier eine ältere Abschrift durch seine Kopie ersetzt wurde. Die Überschrift mit Flauto traverso spricht dafür, dass diese Kopie jüngeren Datums ist. Ob die restlichen erhaltenen Kopien aus seiner Feder nacheinander entstanden sind oder ob er später eigene Kopien noch einmal ersetzt hat, lässt sich nicht eruieren. Alle seine Kopien sind akkurat und sorgfältig geschrieben. Sie enthalten kaum Fehler und nur wenige Ungenauigkeiten, die vereinzelt bei Artikulationszeichen und Verzierungen an Parallelstellen und bei der Bezifferung entstehen.

Grenadier Kraul

Der Kopist des zweiten Exemplars von Nr. 253 *Pour Potsdam* wird von Augsbach als Hauptschreiber B3 benannt. In den Schatullrechnungen zwischen 1748 und 1756 wird er unter verschiedenen Schreibweisen und Bezeichnungen geführt: Kraul oder Krauell, von der Garde, Grenadier oder Bursche. Die Gleichsetzung mit dem erst 1763 als Hofcellist geführt-

klatur Blechschmidt/Wuttas wurde Freudenberg bisher als „J.S. Bach IV“, nach der Paul Kasts als Anonymus 404 bezeichnet.“

³⁷⁹ Augsbach, QV, S. XX.

³⁸⁰ MSR Sept. 1747, Nr. 89, Blatt 14 recto Nr. 52: „an den Musiker („Musico“) Freudenberg für Copirung Konzerte u. Arien“ 35 Rtl. 21 Gr.

³⁸¹ MSR Mai 1748 Nr. 103, Blatt 8 (recto) Nr. 11: „dem Kopisten Freudenberg Konzerte u. Soli („Solos“) abzuschreiben“, 56 Rtl. 23 Gr.

³⁸² MSR Mai 1748, Nr. 103, Blatt 8, Nr. 11: „dem Kopisten Freudenberg Konzerte u. Soli („Solos“) abzuschreiben“, 56 Rtl. 23 Gr.

³⁸³ MSR April 1749, Nr. 130, Blatt 7 recto, Nr. 5: „dem Freudenberg für Soli („Solos“) u. Konzerte abzuschreiben“, „Bestät. L. Q vom Herrn Quantz“, 19 Rtl. 11 Gr.

³⁸⁴ MSR Juni 1749, Nr. 135, Blatt 11 verso, Nr. 24: „dem Kopisten Freudenberg für Soli („Solos“) u. Konzerte zu schreiben“, 33 Rtl. 19 Gr.

³⁸⁵ MSR Juli 1764, Nr. 480, Blatt 35 recto, Nr. 25: „an den Kammermusiker („Cammer Musicum“) Freudenberg für Kopierung („Copiirung“) der Konzerte („Concerte“) u. Soli („Solos“)“, 63 Rtl.

April 1765, Nr. 531, Blatt 20 recto, Nr. 36: „an Freudenberg für Kopierung der Soli“ 25 Rtl. 8 Gr.

ten Markus Heinrich Grauel durch Augsbach³⁸⁶ wird von Christoph Henzel angezweifelt.³⁸⁷ Für Quantz' Sonaten ist relevant, dass die meisten Kopien der Dresdner Sonaten in Friedrichs Sammlung aus der Feder von Kraul bzw. B3 stammen, ebenso die zweiten Exemplare zu den frühen Kopien Richters bzw. Freudenbergs und zu Quantz' Autographen und damit auch der ersten Berliner Sonate Nr. 253. In den Schatullrechnungen sind Krauls Kopien von Sonaten erst seit 1751 nachgewiesen.³⁸⁸ Wenn die Dresdner Sonaten nicht vor 1751 um ein zweites Exemplar ergänzt wurden, lässt auch dies möglicherweise darauf schließen, dass sie anders als die Berliner Sonaten, die von Beginn an in zwei Exemplaren geschrieben wurden, anfangs nicht in die Kammerkonzerte einbezogen waren, zumal die Kopien Krauls *Pour Potsdam* Fehler aufweisen³⁸⁹ und in Bezug auf Bindungen und Verzierungen nachlässig sind. Die Kopien der Dresdner Sonaten für die Sammlung *Pour le nouveau Palais* von Freudenberg sind von besserer Qualität.

5.3 Die Kopien *Pour Sans Souçi*

Die veränderte Satzfolge und die Ritornellform des schnellen Kopfsatzes von Nr. 272–277 brachten Adolf Raskin zu der Annahme, diese sechs Sonaten müssten im Siebenjährigen Krieg komponiert worden sein, da Quantz eine so weitgehende formale Freiheit nur in Abwesenheit des Königs gehabt habe.³⁹⁰ Wenn man nun berücksichtigt, dass Richter die Sonate Nr. 271 zwischen 1742 und 1747 kopiert haben muss, und in Betracht zieht, dass auch in der Zeit des Zweiten Schlesischen Krieges weder Kammerkonzerte stattfanden noch Kopistentätigkeit nachzuweisen ist, könnte Raskins Argumentationslinie eher auf diesen Zweiten Schlesischen Krieg als auf den Siebenjährigen Krieg zutreffen. Zudem gibt es eine Abweichung von der Tonartenordnung sowohl bei Nr. 271 in g-Moll zwischen Nr. 270 Es-Dur und Nr. 272 F-Dur als auch bei den Sonaten Nr. 278 e-Moll und Nr. 279 Es-Dur. Auch dies kann auf eine kriegsbedingte Unterbrechung

³⁸⁶ Vgl. Augsbach, QV, S. XX.

³⁸⁷ Vgl. Henzel, *Die Schatulle Friedrichs II.*, Teil 2, S. 206. Henzel bekräftigt diese Zweifel in *Agricola und andere Berliner Komponisten im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2003, S. 31–98, hier S. 40.

³⁸⁸ MSR Feb. 1751, Nr. 180, Blatt 3 recto, Nr. 12: [an] „Kraul von der Garde für Soli u. Konzerte („Solos und Concerten“) zu kopieren“, 46 RTl. 17 Gr.

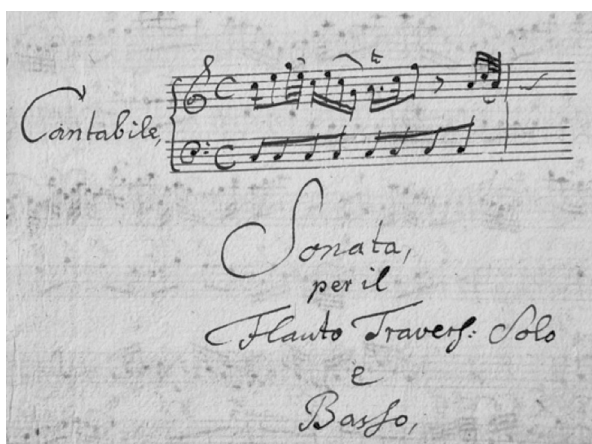
MSR April 1751, Nr. 187, Blatt 9 recto, Nr. 26: „dem Burschen Kraul die Oper „Mitridates“ („Opera Mitridati“) zu kopieren, wie auch für Soli („Solos“) abzuschreiben“, 17 RTl. 16 Gr. 6 Pfennige.

³⁸⁹ Beispielsweise Nr. 248/2: Fehler Takt 35.

³⁹⁰ Vgl. Raskin, *Quantz*, S. 133.

hindeuten. Dann wären Nr. 272–277 und Nr. 278–283 zwischen 1745 und 1746 zu datieren und hätten nach 1747 von Freudenberg kopiert werden können. Dass die sechs Ritornellsonaten Nr. 272–277 im Bestand der Sonatensammlung *Pour Sans Souçi*³⁹¹ sind, spricht gegen Raskins Annahme, Friedrich II. habe sie nicht geschätzt. Vermutlich ist die geringe Anzahl von zwanzig Sonaten für Sanssouci nicht auf spätere Verluste zurückzuführen, denn die Auswahl erscheint gezielt angelegt worden zu sein. Nr. 268 und Nr. 270–282 sind möglicherweise Sonaten, die zur Zeit der Etablierung der Sonatensammlung in Schloss Sanssouci aktuell waren. Die Sammlung enthält eine einzige Sonate aus der Dresdner Zeit, Nr. 223³⁹² in E-Dur mit einem von punktierten Sechzehnteln geprägten Kopfsatz und technisch ausgesprochen anspruchsvollem Laufwerk in den schnellen Sätzen.

Nach dem Siebenjährigen Krieg wurden dann noch einmal fünf neu entstandene Sonaten in die Sammlung für Schloss Sanssouci übernommen.³⁹³



Notenbeispiel 7
Sonate Nr. 332, Kopie *Pour Sans Souçi*, Deckblatt

Eine der beiden Kopien *Pour Sans Souçi* von Nr. 332³⁹⁴ ist, anders als im QV bewertet, möglicherweise ein Autograph von Quantz' Hand. Wie in den Notenbeispielen 7 und 8 zu sehen, weist sie mit nach links fallenden Notenköpfen und -hälsen, die über die Notenbalken hinweggehen, und in

³⁹¹ Siehe QBS, Blatt 1, Spalte M.

³⁹² QV 1:63. Sie findet sich ebenso in der im Archiv der Singakademie erhaltenen Sammlung Sara Leys. Als einzige der Sonaten *Pour Sans Souçi* wurde Nr. 223 wie die Dresdner Sonaten *Pour Potsdam* von Kraul kopiert.

³⁹³ Nr. 327, 332, 333, 335 und 336.

³⁹⁴ D-B KHM 4454.

den Notenschlüsseln das für Quantz charakteristische Schriftbild auf und ist mit dem neapolitanischen *per flauto traverso*: überschrieben.³⁹⁵



Notenbeispiel 8
Cantabile C-Dur Nr. 332/1, Kopie *Pour Sans Souci* (Takte 1–3)

Zum Vergleich kann Quantz' letztes Sonaten-Autograph herangezogen werden.



Notenbeispiel 9
Autograph Larghetto F-Dur Nr. 253/1 (Takte 1–11)³⁹⁶

5.4 Zeitgenössische Abschriften

Christoph Henzel weist darauf hin, dass Quantz' Sonaten, obwohl nicht veröffentlicht, doch „durch Abschriften über die höfische Sphäre hinaus Verbreitung [fanden].“³⁹⁷ Auf welchem Weg sie in welche Hände gelangten, lässt sich nicht eruieren. Zum Teil geschah dies möglicherweise über

³⁹⁵ Auch die Fermaten am Ende der Sätze die Schreibweise der Ziffer 3 beim 3/8 des Presto entsprechen denen in Quantz' Handschrift.

³⁹⁶ Die Handschrift lässt sich auch vergleichen mit den Incipits der letzten zwölf Sonaten im Katalog *Pour le nouveau Palais*, die nach Augsburg, QV, S. 277f. von Quantz selbst geschrieben wurden.

³⁹⁷ Henzel, *Die Schatulle Friedrichs II.*, Teil 2, S. 175.

Schüler.³⁹⁸ Nachweisbar sind mehrere zeitgenössische Abschriften jeweils im Archiv der Berliner Singakademie, in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel und in der Sammlung Giedde in Det Kongelige Bibliotek in Kopenhagen.³⁹⁹ In der Sammlung des Amateurflötisten Wilhelm Hans Rudolph Rosenkrantz Giedde (1756–1816) in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen sind neben drei Sonaten aus den von Quantz nicht autorisierten Drucken in London, Amsterdam und Paris und acht Quantz zugeschriebenen Sonaten auch sieben Berliner Sonaten aus Friedrichs Sammlung enthalten. Im Archiv der Singakademie, das Christoph Henzel als „eine Art Gedächtnis der Berliner Musikkultur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“⁴⁰⁰ beschreibt und das 2001 aus Kiew nach Berlin zurückkehrte, finden sich fünfzehn Sonaten für Flöte und Basso continuo von Quantz,⁴⁰¹ drei aus der Dresdner und zwölf aus der Berliner Zeit. Sie stammen aus der Sammlung von Sara Levy.⁴⁰² Christoph Henzel schätzt, dass die Musikalien aus dieser Sammlung „um die 1770er Jahre herum kopiert“⁴⁰³ wurden. Auch wie Quantz’ Sonaten den Weg nach Wolfenbüttel fanden, ist unklar. In der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel liegen eine Dresdner und drei Berliner Sonaten von Quantz, daneben aber auch zwei Quantz nur zugeschriebene Sonaten, was unwahrscheinlich macht, dass sie über eine höfische Verbindung zwischen Friedrich II. und seiner Schwester Philippine Charlotte, Fürstin von Braunschweig-Wolfenbüttel nach Wolfenbüttel gelangt sind.⁴⁰⁴ Keine dieser Kopien ist nur annähernd so sorgfältig geschrieben wie die höfischen Kopien Freudenbergs.⁴⁰⁵

In diesen drei zeitgenössischen Sammlungen zeigt sich eine Häufung der weitergereichten Sonaten zwischen Nr. 311 und Nr. 317. Sollten die Sonaten Nr. 314–325 tatsächlich während des Siebenjährigen Krieges ent-

³⁹⁸ So berichtet Burney, *Tagebuch*, Bd. 3, S. 149, dass Lindner bei einem Privatkonzert ein Flötenkonzert von Quantz spielte. Vgl. Christoph Henzel, „Die Zeit des Augustus in der Musik.“ *Berliner Klassik. Ein Versuch*, in: *Berliner Aufklärung*, hrsg. von Ursula Goldenbaum u.a., Hannover 2003, S. 7–33, hier Anm. 5, S. 420f.

³⁹⁹ Alle Signaturen sind dokumentiert in QBS, Blatt 1, Spalten L, M, N.

⁴⁰⁰ Christoph Henzel, *Die Musikalien der Sing-Akademie zu Berlin und die Berliner Graun-Überlieferung*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2002, S. 60–106, hier S. 60.

⁴⁰¹ Vgl. Axel Fischer und Matthias Kornemann (Hrsg.), *The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin. Catalogue*, Berlin 2009, S. 462f., S. 649f.

⁴⁰² Vgl. Oleskiewicz, *Chamber Music and Piano Music*, S. 104: „Levy’s collection is also an important source generally for flute works of Quantz, featuring more than 80 manuscript scores and sets of parts, mainly flute sonatas and concertos.“

⁴⁰³ Henzel, *Die Musikalien der Sing-Akademie*, S. 70.

⁴⁰⁴ Vgl. Christoph Henzel, Art. *Hohenzollern, Könige in (von) Preußen und (ab 1871) deutsche Kaiser, Philippine* in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022.

⁴⁰⁵ Die Singakademie-Abschriften z.B. sind durchweg unbeziffert.

standen sein, wäre dies eine Zeit, in der Kopien leichter hätten den Hof verlassen können.

Tabelle 2: Zeitgenössische Abschriften von Sonaten aus den Katalogen Friedrichs II.

Sonate	Singakademie	Wolfenbüttel	Giedde
Nr. 223	x		
Nr. 232	x		
Nr. 235		x	
Nr. 272	x		
Nr. 291	x		
Nr. 301			x
Nr. 302	x		
Nr. 306			x
Nr. 311	x		
Nr. 312	x		x
Nr. 313	x		x
Nr. 314		x	
Nr. 315		x	
Nr. 317		x	x
Nr. 325	x		
Nr. 332	x		
Nr. 335	x		
Nr. 338	x		
Nr. 348			x
Nr. 354	x		x

III

Form der Berliner Sonaten

1 Satzfolge Langsam–Schnell–Schnell

Im *Versuch* zählt Quantz unter den Formen der Instrumentalmusik neben Konzert, Ouvertüre, Sinfonie, Quatuor und Trio auch das Solo auf (XVIII, § 29), ohne – anders als bei den Konzerten – allzu ausführlich auf dessen Form einzugehen.⁴⁰⁶ Bis auf die Sonaten Nr. 272–277, auf die später zurückgekommen wird, sind alle Solosonaten in Friedrichs Sammlung dreisätzig mit der Satzfolge langsam–schnell–schnell. Dass für ihn – ebenso wie für Johann Adolph Scheibe⁴⁰⁷ – in der Berliner Zeit diese Satzfolge selbstverständlich war, lässt sich an der Reihenfolge ablesen, in der er die Sätze im *Versuch* abhandelt. Friedrich Spitta führt diese Ausprägung der dreisätzigen Sonate auf Giuseppe Tartini zurück,⁴⁰⁸ von dessen Sonaten einige in Dresden u.a. in Abschriften Johann Georg Pisendels vorlagen. Tartinis Violinsonaten sind nur zum Teil dreisätzig, zum Teil viersätzig, ebenso wie die Violinsonaten Pisendels. Vor allem ihre Einzelsätze sind in jeder Hinsicht den Quantzschen Sätzen sehr unähnlich, ihre Vorbildfunktion kann somit bezweifelt werden.⁴⁰⁹ Quantz' Vorliebe für diesen Sonatentyp muss sich schon in Dresden herausgebildet haben. Die Berliner Sammlung von zwanzig frühen Quantz-Sonaten D-B Mus.ms. 18 020, deren Entstehungszeit Mary Oleskiewicz auf 1719–1727 schätzt,⁴¹⁰ enthält noch viersätzig Sonaten. Nur zwei von diesen wurden unter Auslassung ihres dritten Satzes in Friedrichs Sammlung aufgenommen: Nr. 98 und Nr. 227. Ob dieses Verfahren auch bei weiteren frühen Sonaten in Friedrichs Sammlung angewendet wurde, lässt sich nicht mehr ermitteln. Horst Augsbach geht davon aus, dass Quantz schon seit 1728 nur noch

⁴⁰⁶ Zur Definition der Sonate in zeitgenössischen Schriften vgl. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, New York ³1983 (1963), S. 21–24.

⁴⁰⁷ Vgl. Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745, S. 681f.

⁴⁰⁸ Friedrich Spitta, *Vorwort*, S. XI: „In den Formen seiner Instrumentalkompositionen lehnt sich Friedrich an Quantz an und auch Quantz zeigt hier keine schöpferische Eigenthümlichkeit [...]. Die Sonatenform ist diejenige Tartinis.“

⁴⁰⁹ Schon Reilly zweifelt an, dass Tartinis Sonaten Quantz als direktes Vorbild dienten. Vgl. Reilly (Hrsg.), *On Playing the Flute*, S. 318: „Tartini's sonatas are today the most well-known examples of the type, but there is no reason to believe that Quantz borrowed the pattern from Tartini.“

⁴¹⁰ Vgl. Oleskiewicz, *Quantz and the Flute at Dresden*, S. 166.

dreisätzliche Flötensonaten schrieb.⁴¹¹ Der Dresdner Sonatendruck op. 1 von 1734 jedenfalls enthält schon ausschließlich Sonaten des Typs langsam–schnell–schnell. Diese Satzfolge bleibt Solosonaten vorbehalten, die Konzertform dagegen bleibt schnell–langsam–schnell. Ebenso wenig übernahm Quantz 1759 dieses Muster für die Duette op. 2: Hier bevorzugt er entweder die Satzfolge schnell–langsam–schnell oder eine viersätzliche Form.

Quantz ist nicht der Einzige, der sich in seinen Sonaten früh der Satzfolge langsam–schnell–schnell zuwendet. Carl Philipp Emanuel Bach verwendet sie in seinen frühen Flötensonaten Wq 123 und Wq 124, die er 1735 und 1737 in Frankfurt/Oder schreibt. Neben einigen viersätzigen Sonaten sind auch die meisten Flötensolos der Brüder Graun in dieser Form, ebenso wie die Flötensonaten Franz Bendas und die von Spitta überlieferten Sonaten Friedrichs II.

Mit der Etablierung dieser Satzfolge geht in Quantz' Berliner Sonaten einher, dass der einleitende langsame Satz gegenüber den frühen viersätzigen Sonaten an Länge zunimmt, wobei die Länge einzelner Sätze stark variiert. Auch das „zweite Allegro“, welches in den frühen Dresdner Sonaten noch deutlich kürzer ist als das erste, wird in Berlin länger, bleibt aber weiterhin etwas kürzer als der Mittelsatz. Während beispielsweise die frühe Dresdner Sonate Nr. 223 mit beiden Wiederholungen in den schnellen Sätzen insgesamt nur sechseinhalb Minuten dauert, kann eine Berliner Sonate die doppelte Zeit einnehmen. Dabei füllt das „erste Allegro“ den größten Raum mit fünf bis sechseinhalb Minuten. Ob wirklich eine Ausführung beider Wiederholungen intendiert war, lässt sich nicht eruieren. Die sechs Ritornellsätze sind mit drei bis vier Minuten deutlich kürzer. Der langsame Satz kann bis zu fünf Minuten einnehmen, liegt aber meist zwischen drei und vier Minuten. Ähnlich ist der Befund bei den Schlusssätzen, das „erste Allegro“ bleibt der längste Satz. Mit dieser Anlage der Sätze sind die Sonaten deutlich kürzer als Quantz' Flötenkonzerte aus dem gleichen Zeitraum.⁴¹²

Das „zweite Allegro“ – der dritte Satz – soll sich in Tempo und Charakter „nach dem ersten richten. Ist dasselbe ernsthaft: so kann das letzte lustig seyn. Ist aber das erste lebhaft und geschwind: so kann das letzte moderat und arios seyn“ (XVIII, § 50). „Erstes“ und „zweites Allegro“ unterscheiden sich daher immer in der Taktart und der Wahl der Satzbezeichnungen.⁴¹³ Quantz bevorzugt in der Berliner Zeit jedoch auch in

⁴¹¹ Vgl. Augsbach, *Fragen zur Überlieferung und Datierung*, Teil I, S. 564.

⁴¹² Vgl. Frank Theuns, Traversflöte, Les Buffardins, *Des Königs Flötenmeister*, J.J. Quantz: *Flute concertos*, 2012: Flötenkonzert QV 5:196 16'48", Flötenkonzert QV 5:236 18'25".

⁴¹³ Vgl. unten das Kapitel *Die Satzbezeichnungen der Berliner Sonaten und Quantz' Tempokategorien*.

den Schlusssätzen ein schnelles Tempo oder fügt bei moderatem Tempo virtuose Passagen ein. Trotzdem kann das Prinzip der Variation, das sich auch im Verhältnis der Sonaten zueinander als prägend erweisen wird, auf verschiedenen Ebenen in jeder einzelnen Sonate nachgewiesen werden.⁴¹⁴

Die Satzreihenfolge hat auch Auswirkungen auf die Tonartenwahl: Alle drei Sätze einer Sonate stehen in der gleichen Tonart. Mit wenigen Ausnahmen sind die 99 Berliner Sonaten nach Tonarten diatonisch aufsteigend sortiert. Dabei sind auf drei Stufen ausschließlich Dur-Tonarten vertreten: D-Dur, F-Dur und A-Dur. Es-Dur, e-Moll und E-Dur teilen sich eine Stufe und treten entsprechend seltener auf. Die siebenundzwanzig Moll-Sonaten nehmen etwas mehr als ein Viertel des Korpus ein. B- und Kreuztonarten sind gleich häufig vertreten, was insofern bemerkenswert ist, als in den Flötenwerken dieser Zeit üblicherweise die leichteren Kreuztonarten dominieren.

Tabelle 3: Tonartenverteilung der Berliner Sonaten in den Katalogen Friedrichs II.

Dur: 72	D-Dur: 13	Es-Dur: 7	F-Dur: 13	G-Dur: 7	A-Dur: 14	B-Dur: 8	C-Dur: 8
		E-Dur: 2					
Moll: 27		e-Moll: 6		g-Moll: 9		h-Moll: 6	c-Moll: 6

2 Form des „Allegro“

2.1 Zweiteilig oder dreiteilig?

In seiner Definition des Solos im *Versuch* skizziert Quantz den Aufbau eines „ersten Allegros“, das „schöne ausgesuchte Gänge zu Ende des ersten Theils [erfordert, sic!], welche zugleich so eingerichtet seyn müssen, daß man in der Transposition den letzten Theil wieder damit beschließen könne“, wobei „der erste Theil etwas kürzer seyn [muß] als der letzte“ (XVIII, § 49). Auch wenn Quantz diese Regel nicht für die Schlusssätze aufstellt, sind auch die dritten Sätze seiner Berliner Sonaten überwiegend in dieser durch Doppelstriche getrennten binären Form gehalten. Ein Menuett mit Variationen, wie es Scheibe als möglichen dritten Satz beschreibt⁴¹⁵ und wie es häufig in Sonaten anderer Berliner Komponisten vorkommt, schreibt Quantz nicht. Von den zweimal sechs durchgehenden Sätzen in Ritornell- bzw. Rondoform wird noch die Rede sein.

⁴¹⁴ Vgl. unten das Kapitel *Fazit und Ausblick*.

⁴¹⁵ Vgl. Scheibe, *Critischer Musikus*, S. 681.

Im Normalfall nimmt der erste Teil ungefähr ein Drittel des Satzes ein, nur in drei längeren Allegretto-Sätzen, Nr. 314–316, ist der erste Teil jeweils auffällig lang: In Nr. 316 umfasst er 46 von 103 Takten. Von Quantz’ Regel, dass erster und zweiter Teil auf die gleiche Weise enden sollen, weicht er in seinen Berliner Sonaten nur zweimal ab, im zweiten Satz der Sonate Nr. 279 – hier sind am Schluss noch zwei Takte angehängt – und in den beiden schnellen Sätzen der Sonate QV 1:25 im *Musikalischen Allerley*: Hier sind zwei bzw. acht Takte hinzugefügt.⁴¹⁶ Vor allem in den frühen Dresdner Sonaten ist diese Parallelität der Satzteile noch nicht selbstverständlich.

Die von Quantz erwähnte Transposition besteht darin, dass in Dur der erste Teil regelhaft in der Dominante endet, in Moll am häufigsten in der Durparallele.⁴¹⁷ In Moll variiert er dieses Schema vor allem in dritten Sätzen. So gibt es einige Sätze, die auf der Moll-Dominante enden, während der zweite Teil in der Dur-Parallele anschließen kann.⁴¹⁸ In den Moll-Sonaten Nr. 311 und Nr. 314 endet der erste Teil des zweiten Satzes auf der Dur-Dominante, der zweite Teil beginnt aber in der Dur-Parallele. Auch der umgekehrte Fall tritt auf, dass der erste Teil in der Dur-Parallele endet, aber der zweite Teil in der Dur-Dominante beginnt, zweimal auch in der Moll-Subdominante.⁴¹⁹

James Hepokoski und Warren Darcy stellen 2006 in ihren *Elements of Sonata Theory* eine flexible Sonatentheorie vor, in der sie auch die kürzeren Sonatensätze um die Mitte des 18. Jahrhunderts berücksichtigen. Nach ihren Definitionen können die Formteile von Quantz’ schnellen Sonatensätzen als Exposition, Durchführung und Reprise benannt werden, auch wenn diese Begriffe erst später entstanden. Neben der „two-part exposition (containing a medial caesura)“⁴²⁰ mit zweitem Thema, die die heutige Vorstellung von Sonatenform prägt, beobachten Hepokoski und Darcy vor allem im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts eine sogenannte kontinuierliche Exposition ohne Mittelzäsur und demzufolge ohne zweites Thema.⁴²¹ Diesem Modell der kontinuierlichen Exposition entsprechen die variablen Formen, die Quantz für den ersten Teil seiner schnellen Sonatensätze wählt.

⁴¹⁶ In der öffentlich zugänglichen Sonate im *Musikalischen Allerley* verzichtet Quantz auf einige seiner festen Muster. Beispielsweise beginnt der zweite Teil des 2. Satzes dieser D-Dur-Sonate in e-Moll, genauso wie in Sonate Nr. 251/3.

⁴¹⁷ Diesen Tonartenverlauf beobachten Hepokoski und Darcy allgemein in Mollsonaten im späten 18. Jahrhundert. Vgl. Hepokoski und Darcy, *Sonata Theory*, S. 10.

⁴¹⁸ Siehe QBS, Blatt 3–4, Spalten H, I.

⁴¹⁹ Vgl. Nr. 276/3 c-Moll: 2. Teil beginnt mit C7 als Dominante der Mollsubdominante.

⁴²⁰ Hepokoski und Darcy, *Sonata Theory*, S. 23.

⁴²¹ Vgl. ebd., S. 52.

Fast immer nimmt der zweite Teil das Anfangsthema in der neuen Tonart auf.⁴²² Dies wiederum ist auch schon bei den meisten der Dresdner Sonaten zu beobachten. Der sehr variable Umfang dieser Wiederholung aus dem ersten Teil zwischen zwei (z.B. Nr. 298/3) und ausnahmsweise 24 Takten (Nr. 309/3) ergibt sich einerseits aus der unterschiedlichen Länge der musikalischen Gedanken, andererseits daraus, dass mal nur der erste musikalische Gedanke, mal auch das darauffolgende Laufwerk repetiert wird. In einigen Fällen schließt sich eine Wiederholung des Hauptthemas an, sei es in der Grundtonart (Nr. 356/2) oder in einer der leitereigenen Molltonarten (Nr. 357/2). In diesem zweiten Formteil, der Durchführung, werden auch weitere Elemente aus der Exposition aufgenommen. Hepokoski und Darcy beobachten generell für die Sonaten des 18. Jahrhunderts: „More often than not, the modules taken up and worked through in the development are presented in the order that they had originally appeared in the exposition (even though several expository modules are normally left out entirely).“⁴²³ Auch in Quantz' schnellen Sätzen wird die Reihenfolge aus der Exposition in der Durchführung oft beibehalten. Meist kombiniert Quantz dieses Material mit neuem Passagenwerk. Dieser Formteil, der bei Quantz ungefähr ein Drittel der Länge einnimmt,⁴²⁴ bewegt sich in Dur-Sätzen meist hin zu einer der leitereigenen Molltonarten.⁴²⁵ Nach Hepokoski und Darcy ist insbesondere die in diesem Formteil enthaltene authentische Kadenz „in a non-tonic key [...] to be understood as an important developmental event“.⁴²⁶

Quantz etabliert darüber hinaus ein engmaschiges formales Muster, indem er innerhalb der Zweiteiligkeit den ersten Teil als Reprise wieder aufnimmt, wodurch sich eine Dreiteiligkeit der Form ergibt. Der Begriff Reprise erscheint angemessen, da hier – mal mit Kürzungen, mal mit kleinen Veränderungen – eine wörtliche Wiederholung des ersten Sonatenteils mit Hinwendung zur Grundtonart des Satzes stattfindet. In den Dresdner und ersten Berliner Sonaten lässt sich eine Entwicklung zu dieser Dreiteiligkeit nachverfolgen: In den Dresdner Sonaten gibt es noch keine vollständigen Reprisen, stattdessen wechseln Sätze ohne Reprise mit verkürzten, verlängerten oder stark veränderten Reprisen. Zu den zweiten Sätzen ohne

⁴²² Nur in einigen frühen Berliner Schlusssätzen beginnt der zweite Teil anders als der erste, so in Nr. 267/3 mit der Umkehrung des Themas.

⁴²³ Hepokoski und Darcy, *Sonata Theory*, S. 19.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 19: „The development is variable in length, although in the period 1760–90 one would normally expect it to occupy a smaller space than that established by the exposition.“

⁴²⁵ Vgl. ebd., S. 18f.: „Here one gets the impression of a series of changing, coloristic moods or tonal adventures, often led (in major-mode works) through the submediant key, vi, or other minor-mode keys with shadowed, melancholy, or anxious connotations.“

⁴²⁶ Ebd., S. 19.

Reprise gehören noch Nr. 251, Nr. 252 und die erste Berliner Sonate Nr. 253. Zum letzten Mal hat Nr. 281/2 keine mit dem Anfangsthema beginnende Reprise.⁴²⁷ Noch einmal experimentiert Quantz mit einer Abwandlung dieser Form in drei Sätzen des Sonatenblocks Nr. 314–319, in denen anstelle einer Reprise in der Grundtonart das Thema beispielsweise vorab in einer anderen Tonart erscheint.⁴²⁸ Veränderungen und Kürzungen der Reprise betreffen vor allem Laufwerk oder dienen dazu, den Tonartwechsel gegenüber dem ersten Teil einzuleiten. Manchmal wird auch ein musikalischer Gedanke durch Auslassen einer Wiederholung gekürzt.⁴²⁹ Bei diesen Kürzungen können bis zu zwölf Takte wegfallen, oft nur vier, hinzugefügt werden höchstens wenige Takte.

Die ältere Quantz-Forschung, insbesondere Edward R. Reilly, sieht Quantz' Sonatenform mit ihrer stark formalisierten Struktur als unvollkommene Vorstufe der klassischen Sonatenform an.⁴³⁰ Ulrich Leisinger verweist demgegenüber darauf, dass gegenüber dem Anspruch des 19. Jahrhunderts, „eine vorgegebene Form mit musikalischem Inhalt zu füllen“, „sich im 18. Jahrhundert die Form einer Komposition aus der Wahl der Gedanken, die bestimmte Vorstellungen vermitteln sollten, und ihrer für die überzeugende Einheit eines Stücks dienlichen Anordnung ergab“.⁴³¹ Wichtig ist für Quantz im Allegro nicht das Vermeiden von Wiederholungen, sondern „eine gute Ordnung in Wiederholung der Gedanken“ (XVIII, § 49). Innerhalb der dadurch entstehenden formalen Gleichförmigkeit wird durch Varianz aller übrigen Parameter die Mannigfaltigkeit hergestellt, die Quantz' erklärtes Ziel ist.

Ausnahme: die durchgehenden Kopfsätze Nr. 272–277

Wenn Quantz in den Sonaten Nr. 272–277 die Reihenfolge der Sätze durchbricht, so bedeutet dies eine doppelte Annäherung an die Form seiner Flötenkonzerte: durch die Satzfolge schnell–langsam–schnell und durch die

⁴²⁷ Insofern gilt folgende Beobachtung Edward R. Reillys vor allem für die Dresdner Sonaten. Reilly, *Three Studies*, S. 18: „Quantz seems to have felt that a full recapitulation was only one of a number of different ways of rounding out his form and often consciously varied or contrasted the amount and type of material restated in the second parts of his two successive quick movements.“

⁴²⁸ Vgl. Hepokoski und Darcy, *Sonata Theory*, S. 260. Sie nennen diese Themeneinsätze zwischen Durchführung und Reprise „false starts“.

⁴²⁹ Beispielsweise Nr. 265/3.

⁴³⁰ Vgl. Reilly, *Three Studies*, S. 18. Diese Sichtweise prägt auch die Arbeit von Charlotte Crockett, wenn sie sich in ihrer Analyse in den schnellen Sätzen auf die Suche nach einem zweiten Thema begibt. Vgl. Crockett, *Berlin Flute Sonatas*, S. 88.

⁴³¹ Ulrich Leisinger, *Was sind musikalische Gedanken?* S. 108.

⁴³² Ebd.

durchgehende Form des ersten Satzes, die Crockett als Ritornellform deutet.⁴³³ Schon in Georg Thourets Katalog der königlichen Musikalien-sammlung von 1895 findet sich die Notiz: „Die Sonaten Nr. 272–277 haben die Form von Konzerten und zeichnen sich durch Schwung und Feuer aus; sie dürften zu dem Besten gehören, was Quantz überhaupt geschrieben hat.“⁴³⁴ Diese Beurteilung könnte neben der außergewöhnlichen Form dazu beitragen, dass die Zusammengehörigkeit als Gruppe vor allem bei diesen sechs Sonaten wahrgenommen wird. Mit der Ritornellform selbst geht Quantz in der Sonatenbesetzung freier um als in seinen Berliner Flötenkonzerten, zumal die Unterscheidung der Konzertsätze zwischen Tutti-Ritornell und Solo hier naturgemäß wegfällt. Die Sonatensätze sind deutlich kürzer als die entsprechenden Konzertsätze. Die Anzahl der Ritornelle schwankt zwischen drei (Nr. 272, 273, 277), vier (Nr. 274, 275) und fünf in Nr. 276. In diesem Satz ist bei unterschiedlicher Länge der Ritornelle deren Tonartenfolge besonders frei: c-Moll (12 Takte) – Es-Dur (4 Takte) – g-Moll (12 Takte) – f-Moll (4 Takte) – c-Moll (12 Takte). Insgesamt erscheint die Tonartenfolge der Sonaten-Ritornelle weniger strikt festgelegt als in Quantz' Konzertsätzen. Wie in den übrigen Sätzen des „ersten Allegro“ arbeitet Quantz mit musikalischen Gedanken von unterschiedlicher Länge und oft unregelmäßigem Aufbau. Daraus ergibt sich ein differenzierter Umgang mit der Ritornellform. So enthält das von Laufwerk geprägte Allegro von Nr. 272 nur drei sechstaktige Ritornelle, während in Nr. 277 das erste und zweite der drei Ritornelle 19 Takte umfassen. Einige der Ritornelle zerfallen in zwei Teile, so wie es Meike ten Brink für die Ritornelle der Konzertsätze belegt hat.⁴³⁵ In Nr. 273 beispielsweise sind zwei kontrastreiche musikalische Gedanken durch eine Fermate getrennt: Der erste zehntaktige Gedanke ist durch Laufwerk geprägt, der zweite neuntaktige, der im *piano* beginnt, durch synkopische halbe Noten und eine kleine willkürliche Verzierung. Die Verteilung von Hauptgedanken, teilweise ausführlichen Nebengedanken und Laufwerk ist in jedem Satz anders gelöst. Hierin entsprechen die Sätze in Ritornellform den zweiteiligen Allegro-Sätzen. Anders als in Quantz' Flötenkonzerten sind die Anfangsritornelle nicht „tonartbefestigend“⁴³⁶ und enden offen in der Oberquinte. Insbesondere dadurch, dass sie weniger Einschnitte enthalten als die zweiteiligen Sätze, erscheinen die Ritornellsätze besonders dicht angelegt. Dieser Eindruck wird in Einzelfällen verstärkt durch eine Überschneidung von Schlusston und Anfangs-

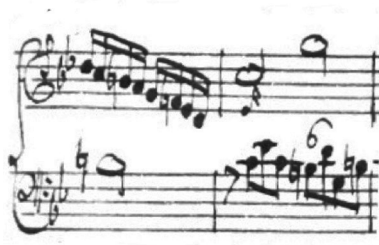
⁴³³ Vgl. Crockett, *Berlin Flute Sonatas*, S. 97.

⁴³⁴ Thouret, *Katalog*, S. 186. Frans Vester, *Flute Music of the 18th Century*, Monteux 1985, S. 403 macht auf diese Notiz in Thourets Katalog aufmerksam.

⁴³⁵ Vgl. ten Brink, *Flötenkonzerte*, Bd. 1, S. 148.

⁴³⁶ Ebd., S. 163.

ton vor dem Eintritt eines Ritornells, die dem Übergang von Tutti und Soloeinsatz entspricht.



Notenbeispiel 10

Allegro di molto B-Dur Nr. 275/1 (Takte 54–55)⁴³⁷

Analog zum zweiteiligen „ersten Allegro“ findet in den Dur-Ritornellsätzen eine häufige Wendung nach Moll in der Mitte des Satzes statt.⁴³⁸ In mehreren Fällen bleibt durch die Wiederholung nicht zum Ritornell gehöriger Passagen ein Reprisen-ähnlicher Charakter erhalten. Hier überschneidet sich Quantz' Ausformung der Sonatenform mit seinen Anforderungen an einen Konzertsatz, den „man nicht mit lauter neuen Gedanken schließen [darf]: man muß vielmehr die gefälligsten Gedanken von dem, was vorher gehöret worden, im letzten Solosatz wiederholen“ (XVIII, § 33). Anders als in den zweiteiligen Sätzen und vor allem im Unterschied zu den Konzertsätzen folgt auf das letzte Ritornell eine Coda mit neuem Material, oft bestehend aus Laufwerk, mal nur drei, mal zehn Takte lang.

Die langsamen Sätze dieser sechs Sonaten stechen dadurch heraus, dass sich durch ihre Mittelstellung innerhalb der Satzfolge die Möglichkeit ergibt, sie in andere Tonarten zu setzen. So steht das Largo von Nr. 272 in d-Moll und das Affettuoso von Nr. 275 in f-Moll: beides Tonarten, die erst in den Moll-Experimenten der letzten sechs Sonaten wieder erscheinen.⁴³⁹ Einzelne Sätze wie Grave Nr. 273/2 und Cantabile Nr. 276/2 sind besonders ausgearbeitet, auch das Largo der Sonate Nr. 272/2 enthält reizvolle ausgeschriebene willkürliche Verzierungen. Doch wie die Schlusssätze unterscheiden sich die langsamen Sätze weder im Charakter noch in der Länge von den anderen Berliner Sonaten.

⁴³⁷ Vgl. Nr. 308/2.

⁴³⁸ Nr. 275/1: Ritornelle in B-Dur, F-Dur, c-Moll (verkürzt auf 4 Takte) und B-Dur. Siehe QBS, Blatt 3, Spalte H, L.

⁴³⁹ Arioso G-Dur Nr. 277/2 beginnt mit der Verbindung G-Dur-Sekundakkord zu C-Dur-Sextakkord.

Keines der Merkmale dieser sechs Sonaten spricht gegen ihre chronologische Einordnung in der zweiten Hälfte der 1740er Jahre. Was Quantz zu diesem Experiment bewegt hat und warum er es wieder aufgegeben hat, kann nur Gegenstand von Spekulation sein. Da die sechs Ritornellsätze überproportional viel Laufwerk enthalten, könnte die formale Umstellung ein Versuch gewesen sein, einem Bedürfnis Friedrichs II. nach technischen Herausforderungen auch in den Sonaten entgegenzukommen. Bei näherer Betrachtung ist die formale Ähnlichkeit mit den übrigen Sonatensätzen jedoch deutlich größer als die Nähe zu den Konzertsätzen.

2.2 Die musikalischen Gedanken

In seiner Autobiographie beschreibt Quantz, dass er als junger Komponist nach seiner Italienreise „die gute Erfindung und Wahl der Gedanken [...] als das Wesentlichste der Musik ansehen“⁴⁴⁰ wollte. Auch in seiner Beschreibung der Sonate hebt er hervor, dass das „erste Allegro“ „einen guten Zusammenhang der Gedanken [erfordert]“ (XVIII, § 49). Musikalische Gedanken sind dabei kein für Quantz spezifischer Ausdruck: Ulrich Leisinger arbeitet in seinem Aufsatz *Was sind musikalische Gedanken?* die zeitgenössischen Definitionen dieses seit 1720 gebräuchlichen Begriffs und deren „Bindung an das Ausdrucksprinzip“⁴⁴¹ heraus. Er weist darauf hin, dass der Terminus einen neuen „Analyseansatz“⁴⁴² für die Musik des 18. Jahrhunderts bietet als „Fachausdruck, mit dessen Hilfe thematisches Material beschrieben werden kann und der dabei (anders als beispielsweise die Bezeichnung ‚zweites Thema‘) möglichst frei von beengenden formalen Konnotationen ist.“⁴⁴³ Insbesondere lässt sich auf diese Weise fassen, dass ein Satz einen Haupt- und eine unbestimmte Anzahl Nebengedanken – oder auch keinen Nebengedanken – enthalten kann. Auch an Quantz’ Sonatensätzen lässt sich ein ständiger Wechsel in der Zahl und Art der Nebengedanken beobachten.

Für den am Anfang eines Satzes stehenden musikalischen Hauptgedanken findet Quantz im *Versuch* verschiedene Begriffe und nennt diesen sowohl Thema als auch Hauptsatz.⁴⁴⁴ Auch Christian Gottfried Krause

⁴⁴⁰ Quantz, *Lebenslauf*, S. 225.

⁴⁴¹ Leisinger, *Was sind musikalische Gedanken?* S. 106.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Ebd., S. 103.

⁴⁴⁴ Quantz, *Versuch*, XII, § 23: „Wenn der Hauptsatz, (Thema) in einem Allegro öfters wieder vorkömmt, so muß solcher durch den Vortrag von den Nebengedanken immer wohl unterschieden werden.“
Ebenso ebd., XIII, § 23; XIV, § 14. Vgl. ebd., XVII, III, § 13; XVII, V, § 5; XVII, VII, § 28. Hier sind die Begriffe Hauptsatz und Thema auf eine Fuge bezogen, in XVII, VII, § 38 auf das Ritornell eines Konzerts.

bezeichnet in der *Musikalischen Poesie* den Hauptgedanken eines Stücks als „Thema von einigen Tacten“. ⁴⁴⁵ Daher soll auch in dieser Arbeit Thema als zusätzlicher Begriff für den Hauptgedanken Verwendung finden, während die Nebengedanken nicht als zweites Thema verstanden werden können.

Die Länge eines musikalischen Gedankens ist nicht festgelegt. Dies gilt auch für den Hauptgedanken, der nach Sulzer „in geschwinder Bewegung nicht wol unter zwey, und in langsamer Bewegung nicht wol über vier Takte seyn [kann]“. ⁴⁴⁶ Ein musikalischer Gedanke kann über Pausen und Einschnitte hinweggehen. In dem Fall ist Maßstab für seinen inneren Zusammenhalt, dass „der Hauptsatz eine wahre Einheit habe und nicht aus zwey andern zusammengesetzt sey; man muß keinen Schluß darin fühlen, bis er ganz vorgetragen ist.“ ⁴⁴⁷ Die Variationsbreite der musikalischen Gedanken in Quantz' Sonaten soll hier untersucht werden. Im *Versuch* gibt Quantz für die Länge der Gedanken wenige Grundregeln, die für ihn unter den Begriff des Metrums fallen. Denn Metrum steht für ihn nicht nur für die Betonungen innerhalb eines Taktes, sondern umfasst auch die Stellung der Einschnitte im Takt und im Verhältnis der Takte zueinander. So sollen bei schnellen Sätzen in Dreiertakten oder im Zweivierteltakt die musikalischen Gedanken aus einer geraden Taktzahl bestehen: „Die Cäsur, oder die Einschnitte der Melodie, dürfen [...] im Tripeltacte nicht auf den dritten oder fünften Tact fallen“ (XVIII, § 33). Diese Regel hält Quantz in all seinen Berliner Sonatensätzen ein. Von seiner weiterführenden Anweisung dagegen, dass dabei die Haupteinschnitte nach vier bzw. acht Takten gesetzt werden sollen (XVIII, § 39), weicht er selbst öfter ab.

Im Viervierteltakt komponiert Quantz neben gradtaktigen auch wechselnde ungradtaktige Kombinationen. Im *Versuch* findet sich zu diesen musikalischen Gedanken von drei, fünf, sieben, neun oder zehn Takten keine Erläuterung. Eine Erklärung zu diesen ungradtaktigen Melodiebildungen bieten jedoch die 1752 zeitgleich erschienenen *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* Joseph Riepels, der sie als erster Theoretiker in den Blick nimmt. Nach Ernst Schwarzmaier blieb Riepels Beschäftigung mit der Taktordnung „für die ganze zweite Hälfte des Jahrhunderts bis zu H.Chr. Koch [...] grundlegend“. ⁴⁴⁸ Riepel, der sich 1740–1745 zu Studienzwecken in Dresden aufhielt, und bei Jan Dismas Zelenka, mög-

⁴⁴⁵ Krause, *Musikalische Poesie*, S. 29.

⁴⁴⁶ Sulzer, Art. *Hauptsatz*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, 1771, S. 522f. Daher lassen sich musikalische Gedanken nicht wie bei Nahajowski, *Sonaty fletowe*, S. 208 als Äquivalent eines Motivs verstehen.

⁴⁴⁷ Sulzer, Art. *Hauptsatz*, S. 523.

⁴⁴⁸ Ernst Schwarzmaier, *Die Takt- und Tonordnung Josef Riepels*, Regensburg 1978, S. 12.

licherweise auch bei Pisendel lernte,⁴⁴⁹ formte seine *Grundregeln zur Tonordnung* vermutlich anhand der Werke der Dresdner und Berliner Komponisten. Wenn John Walter Hill postuliert: „Riepel studied the works of Pisendel, Benda, and Graun and based his theory on them,⁴⁵⁰ so gilt diese Vorbildfunktion möglicherweise auch für Quantz' Werke.⁴⁵¹

Riepels Ausgangspunkt ist, dass „gerade Tacte [gemeint ist eine gerade Anzahl von Takten] in allen Compositionen dem Gehöre angenehm sind,⁴⁵² da „4, 8, 16, und wohl auch 32 Tacte unserer Natur dergestalt eingepflanzt [sind], daß es uns schwer scheint eine andere Ordnung (mit Vergnügen) anzuhören.“⁴⁵³ Doch behandelt er auch die ungeraden Taktzahlen ausführlich mit Beispielen, denn „sogar die Dreyer, Fünfer, Siebner und Neuner können [durch Wiederholungen] angenehm gemacht werden.“⁴⁵⁴ Genau diese unregelmäßige Form der musikalischen Gedanken ist charakteristisch für Quantz' schnelle Sonatensätze im Viervierteltakt: eine vier- und achttaktige Aufteilung sind für ihn nur zwei der vielfältigen Möglichkeiten. Dies gilt auch für seine Konzertsätze.⁴⁵⁵ Viele seiner Hauptthemen setzen sich aus mehreren Zweiergruppen zusammen, so dass neben vier und acht auch Anordnungen von sechs oder zehn Takten entstehen. Diesen Fall, dass sich Zweiergruppen nicht zu vier bzw. acht fügen, kennt auch Riepel.⁴⁵⁶

In Notenbeispiel 11 ist aus Zweiergruppen ein zehntaktiger musikalischer Gedanken aufgebaut. Der lombardische Rhythmus von Takt 2 wird in den sequenzierten Takten 5 und 6 aufgenommen.

⁴⁴⁹ Vgl. Köpp, *Pisendel*, S. 268.

⁴⁵⁰ John Walter Hill, *Joseph Riepel's Music Theory in Connection with the Music of Pisendel and His Students*, in: *Johann Georg Pisendel – Studien zu Leben und Werk* [Bericht über das Internationale Symposium vom 23. bis 25. Mai 2005 in Dresden] hrsg. von Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim 2010, S. 189–213, hier S. 200.

⁴⁵¹ Vgl. Nahajowski, *Sonaty fletowe*, S. 201. Auch er geht von einem Einfluss Quantz' auf Riepel aus.

⁴⁵² Riepel, *Tactordnung*, S. 2.

⁴⁵³ Ebd., S. 23.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 27.

⁴⁵⁵ Vgl. ten Brink, *Flötenkonzerte*, Bd. 1, S. 109: „Frage 20: Bestehen A und/oder B aus einer durch vier teilbaren Anzahl von Takten? Frage 21: Bestehen A und/oder B aus einer durch acht teilbaren Anzahl von Takten?“ In der Tabelle ebd., Bd. 2, S. 336–354 überwiegen zur Frage der Achttaktigkeit die Nein-Antworten, nicht viertaktig sind fast die Hälfte der musikalischen Gedanken.

⁴⁵⁶ Vgl. Riepel, *Tactordnung*, S. 28.



Notenbeispiel 11
Allegretto Es-Dur Nr. 341/2 (Takte 1–11)

Besonders häufig schreibt Quantz dreitaktige musikalische Gedanken. Diese können durch Wiederholung oder Sequenzierung innerhalb eines zweitaktigen Gedankens entstehen, aber auch selbständig gebildet sein. Riepel lässt im Dialog den Lehrer erklären, wie aus dem „Zweyer“ ein „Dreyer“ entsteht: „Ich habe ja schon von einem oder andern Meister [...] einen einzigen Tact einschieben oder wiederholen sehen [...]. Und dieses bald am Anfange, bald in der Mitte, oder am Ende.“⁴⁵⁷ Auf einen „Dreyer“ am Anfang eines Stücks muss für Riepel immer ein zweiter „Dreyer“ und eine Vierergruppe folgen, „um derselben unnatürliches Wesen zu verdecken, und sie dem Gehöre erträglich zu machen.“⁴⁵⁸ An diese Regel Riepels hält sich Quantz allerdings nicht immer. Dreitaktig durch Wiederholung eines Taktes wird der musikalische Gedanke in Notenbeispiel 12: Hier sind die sequenzierten dreitaktigen Gedanken in Bewegung und Dynamik jeweils kontrastiert mit zweitaktigem Laufwerk.



Notenbeispiel 12
Allegro assai h-Moll Nr. 331/2 (Takte 1–10)

⁴⁵⁷ Riepel, *Tactordnung*, S. 29f.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 30.

Aus Riepels Sicht ist eine alleinstehende Gruppe von fünf Takten „noch abgeschmackter als ein einziger Dreyer.“⁴⁵⁹ In Quantz' Sonaten können auf einen fünftaktigen Gedanken mal zwei Takte, mal drei folgen. In Nr. 342/2 folgen ein fünftaktiger und ein dreitaktiger Gedanke aufeinander. In Notenbeispiel 13 entsteht die Fünftaktigkeit durch Wiederholung, die Dreitaktigkeit jedoch nicht.



Notenbeispiel 13
Allegro F-Dur Nr. 342/2 (Takte 1–11)

Riepel bringt auch Notenbeispiele für aus 4+3 bzw. 3+4 zusammengesetzte „Siebner“⁴⁶⁰ und „Neuner“⁴⁶¹ aus 4+5 bzw. 5+4. In Notenbeispiel 14 setzt sich der siebentaktige Gedanke aus einer anderen Gruppierung zusammen: $7 = 2 + 3 + 2$.



Notenbeispiel 14
Allegretto C-Dur Nr. 284/2 (Takte 1–8)

⁴⁵⁹ Ebd., S. 35.

⁴⁶⁰ Riepel, *Tactordnung*, S. 38.

⁴⁶¹ Ebd., S. 37.

Auch bei der unregelmäßigen Anzahl von elf Takten gelingt Quantz ein großer Spannungsbogen.



Notenbeispiel 15
Allegro assai F-Dur Nr. 328/2 (Takte 1–11)

In den Taktarten der Schlusssätze – 3/4, 3/8, 6/8 und 2/4 – bleibt Quantz gradtaktig, wie er es im *Versuch* verlangt. Neben symmetrischen vier- oder achttaktigen Themen lassen sich aber auch hier variable Satzanfänge von sechs oder zehn Takten beobachten.

Sowohl zwischen den beiden schnellen Sätzen einer einzelnen Sonate als auch in der Abfolge mehrerer Sonaten achtet Quantz auf einen Wechsel von kurzen und langen Gedanken, von Gedanken mit mehr oder weniger Einschnitten durch Pausen, von gradtaktig und ungradtaktig. In den frühen Berliner Sonaten ist diese Vielfalt besonders ausgeprägt, wie exemplarisch an den Sonaten Nr. 265–270 gezeigt werden kann.⁴⁶²

Tabelle 4: Variabilität der Einschnitte in sechs aufeinanderfolgenden Sonaten

Nr.	1. Satz	Einschnitte	2. Satz	Einschnitte	3. Satz	Einschnitte
265	♩ Con Affetto mà non troppo lento	1 + 1 + 1 + 2	c Allegretto	3 + 3 + 2	$\frac{3}{8}$ Vivace	6(=4 + 1 + 1)
266	c Affettuoso	1 + 1 + 2	c Allegro	2 + 11	$\frac{3}{8}$ Presto	12(=4 + 4 + 4)
267	$\frac{3}{4}$ Larghetto	2 + 4	c Allegro assai	3 + 5	$\frac{2}{4}$ Presto	6 + 6 + 6
268	c Grave	2 + 1 + 2	$\frac{3}{4}$ Vivace di molto	1 + 1 + 2 + 2	$\frac{2}{4}$ Presto	10(=8 + 2)
269	$\frac{3}{4}$ Cantabile	4 + 4	c Allegro di molto	12(=2 + 2 + 4 + 4)	$\frac{3}{4}$ Vivace	10(=4 + 6)
270	$\frac{6}{8}$ Alla Siciliana mà con tenerezza	8(=4 + 4)	c Allegro assai	6 + 4	$\frac{2}{4}$ Vivace	10(=6 + 4)

⁴⁶² Für eine Aufstellung aller Satzanfänge siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte N: Klammern kennzeichnen Zusammengehörigkeit von Gedanken, Klammern mit = eine Einteilung ohne Pause.

Musikalische Gedanken als Träger eines Affekts: Das Beispiel *fièro*

Quantz ordnet im *Versuch* zwar einzelne Affekte bestimmten musikalischen Ausdrucksformen zu, vermeidet dort jedoch konkrete Beispiele. Die Sonaten bieten dagegen die Möglichkeit, die Umsetzung seines Konzepts der musikalischen Gedanken als Träger der Affekte in die musikalische Praxis nachzuvollziehen. Exemplarisch soll an den neun Berliner Fièro-Sätzen⁴⁶³ gezeigt werden, welche Parameter Quantz geeignet erscheinen, einen stolzen Affekt auszudrücken, den er im *Versuch* nicht erwähnt und der sich auch in den Flötensonaten anderer Berliner Komponisten nicht findet. In all diesen Sätzen sind Vortragsbezeichnungen, Tempo und schnellste Notenwerte erkennbar auf den Charakter abgestimmt, ohne dass sie dadurch stereotyp wirken. Kompositorisch zeichnen sich die Hauptgedanken der einzelnen Sätze durch Gradtaktigkeit und eine besonders starke Motorik aus, die sich zunächst im durchgängig schnellen Tempo äußert: In sieben Sätzen ist *fièro* als zusätzliches Beiwort mit *Allegro di molto* verbunden, einmal mit *Allegro assai* und einmal mit *Presto*. Zu schnellen Notenwerten schon im Thema kommt eine oft repetitierende motorische Achtelbewegung im Bass, mit der ein großflächiger harmonischer Rhythmus verbunden ist. Zu den melodischen Charakteristika, die Quantz offensichtlich geeignet scheinen, Stolz zu verkörpern, zählen meist aufwärtssteigende lange Skalenausschnitte und große Sprünge, insbesondere Oktavsprünge abwärts. Rhythmisch wird dieser Affekt charakterisiert durch scharfe Punktierungen, die oft durch Pausen unterbrochen sind, durch späte Auftakte und Nachschläge und durch variable Synkopen. Nicht zuletzt ist die Tonartenwahl auf den *fièro*-Charakter abgestimmt: Nur einer der Sätze steht in g-Moll, alle anderen in den flötenfreundlichen Tonarten G-Dur, e-Moll, h-Moll und D-Dur. Nicht überraschend ist häufig ein markantes Staccato notiert. Triller in verschiedenen Varianten sind als Teil der musikalischen Gedanken und des Laufwerks in all diesen Sätzen prägend, daneben fallen überdurchschnittlich häufige Tiraten ins Auge. Wie Quantz diese verschiedenen Elemente immer wieder neu zusammensetzt, lässt sich – als Beispiel für seine *ars combinatoria* – an den Notenbeispielen 16 und 17 nachverfolgen.

⁴⁶³ Siehe QBS, Blatt 2, Spalte E, Filter: *Allegro di molto mà fièro*, *Allegro assai mà fièro*, *Presto mà fièro*.

Vgl. <https://de.langenscheidt.com/italienisch-deutsch/fiero>, Zugriff 20. Januar 2023: „fiero=stolz“. Walther kennt diese Satzbezeichnung im *Musicalischen Lexicon* noch nicht.

Die Schreibweise der zusammengesetzten Satzbezeichnungen wird in den Sonaten sehr unterschiedlich gehandhabt. In der vorliegenden Arbeit ist die Schreibweise an die häufigste Version der Kopisten-Handschriften angeglichen: Nur erstes Wort und Haupt-Satzbezeichnung sind großgeschrieben, *mà* und *fièro* erhalten einen Gravis-Akzent, die Begriffe sind ohne Komma verbunden.



Notenbeispiel 16
Allegro di molto mà fièro D-Dur Nr. 306/2 (Takte 1–13)



Notenbeispiel 17
Allegro di molto mà fièro G-Dur Nr. 343/2 (Takte 1–6)

Wie sich zeigt, ist der in diesen Sätzen ausgedrückte Stolz weder als prächtig noch als maestoso oder pomposo zu verstehen, sondern ist eher stürmisch und extrovertiert. Auf einige der Charakteristika verzichtet Quantz in allen anderen schnellen Sätzen, so dass sie exklusiv einem stolzen Ausdruck vorbehalten bleiben. Dies betrifft insbesondere die oft eine Oktave überschreitenden Skalausschnitte schon als Bestandteil des Hauptgedankens. Bei anderen Elementen ergeben sich Überschneidungen mit anderen Affekten. Beispielsweise erscheint im weiteren Verlauf von sieben der Sätze auch ein lombardischer Rhythmus, der nach den Zuschreibungen im *Versuch* einen frechen Charakter ausdrückt (XII, § 24) und das Scherzando Nr. 289/3 schon im Thema prägt. Ähnlichkeiten in der Wahl der musikalischen Mittel ergeben sich auch bei ähnlichen Charakterisierungen wie den beiden Allegro mà con brio-Sätzen, die ebenfalls von Trillern und Staccato geprägt sind.

Haupt- und Nebengedanken

Der Musiktheoretiker Heinrich Christoph Koch sieht als Aufgabe des Komponisten bei der Ausarbeitung jedes Stückes, die er als „Ausführung“ bezeichnet, „eine hinlängliche Mannigfaltigkeit und Abwechslung in der

Folge der Haupt- und Nebengedanken“.⁴⁶⁴ In Quantz' schnellen Berliner Sonatensätzen erscheint der jeweilige Hauptgedanke, das Thema des Satzes, mindestens dreimal, entsprechend der Anzahl der Kadenzten. Dies entspricht den Vorstellungen Friedrich Wilhelm Riedts 1763: „Der Hauptgedanke ist das Vorzüglichste der Melodie; er muß deswegen in allen Perioden derselben wohl angebracht seyn, weil sich eben daraus erkennen läßt, daß die Perioden zusammen gehören, und weil die Einheit der Melodie dadurch bestimmt wird.“⁴⁶⁵ Quantz selbst schreibt im *Versuch* nichts über das formale Verhältnis zwischen musikalischem Haupt- und eventuellen Nebengedanken innerhalb eines Satzes, sondern hebt die Wichtigkeit einer „gute[n] Vermischung von gefälligen und brillanten Gedanken“ (XVIII, § 50) hervor, wobei das Thema „durch den Vortrag von den Nebengedanken immer wohl unterschieden werden [muß]“ (XII, § 23). Die Anzahl der Nebengedanken ist sowohl in zweiten als auch in dritten Sätzen variabel,⁴⁶⁶ für ihre Stellung innerhalb des Satzes nutzt Quantz verschiedene Möglichkeiten. Nicht zuletzt, weil sie meist eher kurz sind, sind sie nicht mit einem zweiten Thema zu verwechseln, die Verknüpfung mit dem Begriff des Themas bleibt dem Hauptgedanken vorbehalten. Während ein anonym Autor in seinem *Beytrag zu einem musikalischen Wörterbuche* fordert, dass „Nebengedanken [...] in einer Melodie nicht so oft vorkommen [müssen], als der Hauptgedanke“, ⁴⁶⁷ durchbricht Quantz in seinen Sonaten dieses Prinzip. Häufig wird in der Durchführung ein Nebengedanke (oder auch Laufwerk) aus dem ersten Teil, meist in Moll, wiederaufgegriffen und mit Kadenz beendet. So erscheint häufig auch ein Nebengedanke dreimal, in seltenen Fällen sogar häufiger als das Thema selbst.⁴⁶⁸ Manche Nebengedanken entwickeln in der Durchführung durch die Transposition nach Moll eine stärkere Wirkung als in Dur im ersten Teil.⁴⁶⁹ Auch in der Durchführung können noch einmal neue Nebengedanken hinzukommen,⁴⁷⁰ häufiger jedoch ist neues Laufwerk. In vielen Sonaten werden an dieser Stelle vor allem die Elemente des ersten Teils

⁴⁶⁴ Koch, Art. *Ausführung*, in: *Musikalisches Lexikon*, Spalte 189. Vgl. auch ebd., Art. *Anlage und Ausarbeitung*.

⁴⁶⁵ Riedt, *Beytrag zum musikalischen Wörterbuche*, S. 109.

⁴⁶⁶ Eine Aneinanderreihung auffällig vieler verschiedener musikalischer Gedanken z.B. in Nr. 309/3.

⁴⁶⁷ T. S. aus G., *Beytrag zu einem musikalischen Wörter-Buch*, in: *Berlinisches Magazin* II/IV, 1766/69, 1766: S. 32–51, S. 160–173, S. 373–379, 1769: S. 88–97, S. 578–598, hier 1769, S. 89. Wiedergedruckt in: Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, II. und III. Bd. 1767/69.

⁴⁶⁸ In Nr. 315/3 wird dieser Nebengedanke im *piano* durch vorangestellte Fermaten zusätzlich hervorgehoben. Nr. 282/1 Hauptthema 2 x, Nebengedanke Takt 9 4 x; Nr. 329/1 Thema 3 x, Nebengedanke Takt 13 4 x.

⁴⁶⁹ Beispielsweise in Nr. 287/2.

⁴⁷⁰ Beispielsweise in Nr. 334/3.

neu kombiniert. Diese Wiederholung der musikalischen Gedanken kann so weit gehen wie in Nr. 324/2, wo auch die Durchführung den ersten Teil fast wörtlich wiederholt.

Markant sind kurze Nebengedanken vor dem Ende der jeweiligen Satzteile, die in Dynamik, Artikulation und Notenwerten in starkem Kontrast zum Hauptthema stehen.⁴⁷¹ In Dur-Sätzen stechen sie auch harmonisch heraus, da sie oft unvermittelt in Moll eingeschoben sind, in Moll-Sätzen bleiben sie unauffälliger.⁴⁷² In Notenbeispiel 18 ist der c-Moll-Nebengedanke in den Takten 13–14 durch ein *piano* und Zweierbindungen abgesetzt. Diese Art der Kontrastierung und Intensivierung des Ausdrucks durch gegensätzliche Nebengedanken ist eine Besonderheit der Sonatensätze und findet sich nicht in den Flötenkonzerten.



Notenbeispiel 18
Allegro F-Dur Nr. 349/2 (Takte 12–18)

Neben denjenigen Sätzen, in denen Hauptthema und Nebengedanken im Sinne eines Affektwechsels kontrastiert sind, stehen Sätze mit enger Verwandtschaft der musikalischen Gedanken. Affektwechsel und Affekteinheit bilden so eine weitere Ebene, auf der Abwechslung zwischen Sätzen und Sonaten stattfindet.

Die Ungenauigkeit des Terminus des musikalischen Gedankens hält keinen Begriff bereit für Teile des Hauptthemas oder für einzelne Motive.⁴⁷³ Kompositorisch werden aber in vielen Sätzen Motive des Hauptgedankens zu neuen Gedanken zusammengefügt oder anders kombiniert. Insbesondere das Anfangsmotiv des Hauptgedankens wird häufig zur Entwicklung neuer Gedanken herangezogen wie in Nr. 333/2. Seltener arbei-

⁴⁷¹ Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalten Q, AA, AC.

⁴⁷² In Nr. 331/2 h-Moll wirkt Quantz dieser Abschwächung entgegen, indem er den Nebengedanken in Takt 21 in d-Moll setzt.

⁴⁷³ Den Begriff Motiv verwendet Quantz selbst nicht.

tet Quantz mit Umkehrungen.⁴⁷⁴ Oft greift er auch nur markante Rhythmen wieder auf.⁴⁷⁵

2.3 Schlüsse: Einschnitt und Kadenz

Clemens Kühn hebt hervor, dass im 18. Jahrhundert die Gliederung durch „unterschiedlich schlußkräftige Phrasenenden [...] analog den Einschnitten einer sprachlichen Rede“⁴⁷⁶ die Form eines Musikstücks wesentlich bestimmte. An Quantz' Sonaten lässt sich diese Abstufung der Schlusswirkung von Einschnitten und Kadenzen aufzeigen. Beide betrachtet Quantz im *Versuch* vor allem unter aufführungspraktischen Gesichtspunkten. Für die „Endigung des Gedankens“ (XIV, § 12), verbunden mit einer Pause, verwendet er im *Versuch* meist den Begriff „Einschnitt“ (XIV, § 12), parallel den Terminus „Cäsur“ (XVIII, § 33). Den zeitgenössischen Begriff Absatz erwähnt er dagegen nur einmal nebenbei.⁴⁷⁷ Eine gewisse Unschärfe bei der Bestimmung der Länge von musikalischen Gedanken ergibt sich durch Art und Menge der Einschnitte, auch durch Übergänge ohne Pause. Der Abschluss der Hauptgedanken lässt sich daran erkennen, dass sie meist auf Halbschlüssen mit Vorhalt zur Terz enden,⁴⁷⁸ wie an den obigen Beispielen von Satzanfängen zu sehen ist. Diese Art Einschnitt

⁴⁷⁴ Vgl. Crockett, *Berlin Flute Sonatas*, S. 69.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd., S. 72: „When Quantz uses techniques that we would call developmental, it is more often the rhythmic than the intervallic aspects of a melody that are retained and recognized.“ Sie listet auf S. 62–73 einige der melodiebildenden Elemente der Berliner Sonaten auf.

⁴⁷⁶ Clemens Kühn, Art. *Form*, in: *MGG Online*, veröffentlicht August 2021, Zugriff 20. Dezember 2022.

⁴⁷⁷ Vgl. Quantz, *Versuch*, XV, § 1: „Ich verstehe unter dem Worte Cadenz hier nicht die Schlüsse oder Absätze in der Melodie.“

Der Absatz wird von den Theoretikern unterschiedlich verstanden. In der *Tactordnung* (z.B. S. 18) bezeichnet Riepel den zweiten und vierten Takt eines Vierers im Sinne eines Kommas als Absatz.

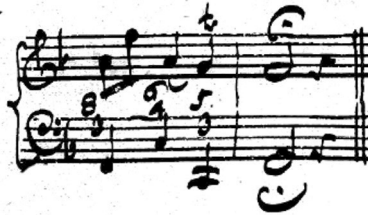
Vgl. Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002, S. 407: „Riepel gebraucht Begriffe wie ‚Einschnitt‘ und ‚Absatz‘ nicht als definierte Termini mit konstanter Bedeutung. Gerade der Begriff ‚Absatz‘ macht in seinen Schriften eine Entwicklung durch.“

Koch, *Anleitung zur Composition*, Bd. 3, S. 319, verwendet den Begriff im Sinne größerer Einschnitte, wenn er beobachtet, dass im Vergleich zu einer Sinfonie „in der Sonate die melodischen Theile [...] öfterer durch förmliche Absätze getrennt [...] sind.“

⁴⁷⁸ Ähnliches beobachtet Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch*, S. 414 an Riepels Notenbeispielen: „In der Tat unterscheiden sich alle von Riepel wiedergegebenen ‚Absätze‘ von der ‚Cadenz‘ dadurch, daß die Melodiestimme auf der Terz oder Quinte des Grundtons endet.“

findet sich auch im weiteren Verlauf der einzelnen Teile. Nicht immer sind die Einschnitte mit Pausen verbunden, ein Satzteil kann auch ohne Pause durchgehen.⁴⁷⁹

Die perfekte authentische Schlusskadenz am Ende der beiden Teile eines schnellen und am Ende eines langsamen Satzes nennt Quantz „Hauptcadenz“ (XVII, VII, § 44). Hier bedient er sich in der Flötenstimme mit wenigen Ausnahmen⁴⁸⁰ der Tenorklausel. Riepel nennt sie „vollkommene, oder Quint-Cadenz“,⁴⁸¹ da Bass und Melodiestimme auf der vorletzten Note eine Quinte ergeben.⁴⁸² Hinter dieser in ihrer Häufigkeit stereotyp wirkenden Schlusswendung steht bei Quantz wie bei Riepel das Verständnis, dass dies der vollkommene Schluss ist gegenüber schwächeren Kadenzen im Verlauf eines Satzes. In Quantz' häufigster Schlussfloskel, die er in allen langsamen und fast der Hälfte der schnellen Sätze einsetzt, wird im Bass der Quintfall verbunden mit einem Quartsextvorhalt, während die Flöte, die den Sextvorhalt spielt, mit einer Tenorklausel den Schlussston von oben erreicht.⁴⁸³



Notenbeispiel 19
Larghetto F-Dur Nr. 253/1 (Takte 64–65)

⁴⁷⁹ Beispielsweise Vivace di molto Nr. 290/3.

⁴⁸⁰ Beispielsweise Nr. 284/3. Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte L. Hier werden neben den Schlusskadenzen auch die Kadenz-Abstufungen innerhalb der Sätze und die melodische Fortführung nach den Kadenzen aufgelistet.

⁴⁸¹ Riepel, *Tactordnung*, S. 13.

⁴⁸² Vgl. Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch*, S. 408 über Riepel: „Seine Definition [...] unterscheidet zwischen ‚Terz-Cadenz‘ und ‚Quint-Cadenz‘. Beide Kadenzen erhalten ihren Namen vom Intervall, das Baß und Diskant auf der Paenultima bilden. Nur aus den Notenbeispielen ist zu erschließen, welche musikalischen Verläufe sich hinter den Bezeichnungen verbergen. Alle auf S. 13 des Traktats abgedruckten Kadenzen zeigen im Baß die Quintfallklausel. Die ‚Terz-Cadenz‘ weist im Sopran die Diskant-, die ‚Quint-Cadenz‘ die Tenorklausel auf. [...] Am Kommentar zu den Beispielen fällt auf, daß Riepel fast ausschließlich auf den Oberstimmverlauf der Kadenz eingeht.“

⁴⁸³ In QBS, Blatt 2–4, Spalte L wird diese Form der Kadenzierung als V(6/4–5/3)-I abgekürzt.

Fast ebenso oft erscheint in den schnellen Sätzen ein Schluss mit Subdominante als Quintsextakkord vor der Dominante. In diesem Fall steht der Schlusstriller ohne notierten Vorhalt über beiden Akkorden, der Triller-vorhalt ergibt in Moll eine kleine Sept, in Dur – wie in Notenbeispiel 20 – eine große Sept zum Basston.⁴⁸⁴



Notenbeispiel 20
Alla Siciliana *mà allegro* F-Dur Nr. 253/3 (Takte 80–82)

Auch bei einem seltener vorkommenden Quartvorhalt in der Continuo-Bezifferung ist kein Vorhalt auf dem Triller der Flöte notiert, ein notierter Vorhalt von unten kann als Ausnahme gelten.⁴⁸⁵



Notenbeispiel 21
Allegretto C-Dur Nr. 319/3 (Takte 28–29)

Hinzu kommen wenige Schlüsse ohne Bezifferung oder – vor allem in dritten Sätzen – mit im *piano* auslaufenden Schlussfloskeln, die an die Schlusskadenz anschließen.⁴⁸⁶ Die Flötenstimme erreicht den Grundton in fast allen Hauptkadenzen von oben mit melodischen Varianten, von denen Charlotte Crockett einige aufgelistet hat.⁴⁸⁷ Im Dreiertakt werden Schlüsse auch in den späten Sonaten noch oft mit Hemiolen eingeleitet.

⁴⁸⁴ Ebd. als IV(6/5)-V-I.

⁴⁸⁵ Ebd. als V(4–3)-I.

⁴⁸⁶ Beispielsweise Nr. 265/3 mit einer an die Schlusskadenz angehängten zweitaktigen Floskel.

⁴⁸⁷ Vgl. Crockett, *Berlin Flute Sonatas*, S. 73–76.

Regelrechte Kadenzen mit Quintfall im Bass und dem Schlusston der Melodiestimme auf dem Grundton erscheinen in den schnellen Sonatensätzen außerdem an zwei weiteren Stellen. Der Hauptkadenz am Ende des ersten und entsprechend des zweiten Teils geht meist eine weitere Kadenz voran, die den endgültigen Schluss aufschiebt. Dies ist auch der Platz für Trugschlüsse (XVII, IV, § 7),⁴⁸⁸ mit denen Quantz allerdings sparsam umgeht.⁴⁸⁹ Obwohl die Flöte auch an dieser Stelle meist auf dem Grundton endet, geht ihre Melodie oft ohne Pause weiter. Mit einem deutlichen Einschnitt ist eine weitere Kadenz in der Durchführung verbunden, meist nach Elementen, die aus dem ersten Teil wiederaufgenommen werden. In Dur-Sätzen steht diese Kadenz meist in einer der leitereigenen Molltonarten, jedoch nicht zwangsläufig in der Mollparallele. Auch in Mollsonaten kann die Kadenz an dieser Stelle in Moll gesetzt sein. Im e-Moll-Satz Nr. 318/2 findet sich hier eine a-Moll-Kadenz. Durkadenzen sind seltener.⁴⁹⁰ Nur in wenigen Fällen folgt die Reprise direkt auf diese Kadenz, oft sind neue Passagen oder Gedanken eingeschoben.

Der überwiegende Anteil der schnellen Sätze nutzt alle diese Gelegenheiten und enthält entsprechend fünf Kadenzen. Auf eine Kadenz in der Durchführung verzichtet Quantz fast nie, auf einen vorgezogenen Schluss in etwa einem Fünftel der Sätze. In einigen wenigen Sätzen spielt Quantz mit bis zu zwölf Kadenzen.⁴⁹¹

Nach Heinrich Christoph Koch schließen die Kadenzen in einem Sonatensatz die großen Formteile ab, die er „Perioden“⁴⁹² nennt, wobei er beobachtet, dass der zweite Teil einer Sonate zwei Hauptperioden enthält.⁴⁹³ Für die beiden Schlusskadenzen vor den Wiederholungszeichen des ersten und zweiten Teils gilt dies auch in Quantz' Sonaten. An allen anderen Stellen setzt er Kadenzen weniger eindeutig ein: Zum einen platziert er sie selten direkt vor der Reprise, die dadurch oft unauffällig eingeleitet wird. An anderen Stellen verschleiert Quantz die Schlusswirkung von Kadenzen vor allem in den späteren Sonaten, indem er melodisch ohne Pause anschließt. Die frühen Sonaten wirken gegenüber den großen Spannungsbögen dieser späteren Sonaten etwas kurzatmiger, da in ihnen

⁴⁸⁸ Vgl. QBS, Blatt 2–4, Spalte L, Filter: Trugschluss.

⁴⁸⁹ Dies wird im Moderato Nr. 315/3 deutlich: Hier verzichtet Quantz im zweiten Teil auf den Trugschluss aus dem ersten Teil und damit ausnahmsweise auf eine wörtliche Wiederholung des ersten Schlusses.

⁴⁹⁰ Beispielsweise eine G-Dur-Kadenz in Nr. 359/3 h-Moll.

⁴⁹¹ Beispielsweise Nr. 351/3.

⁴⁹² Vgl. Heinrich Christoph Koch, *Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig 1787, S. 342–347. Für Quantz selbst ist Periode ein Terminus, der sich von der Rede ableitet und den er deshalb nur als Vergleich zur Sprache oder in Zusammenhang mit Text bei Sängern benutzt (XV, § 12; XVII, VII, § 59).

⁴⁹³ Koch, *Anleitung zur Composition*, Bd. 3, S. 318f.

Kadenzen noch häufig mit Einschnitten durch Pausen zusammenfallen.⁴⁹⁴ Mitten im Satz verwendet Quantz neben variablen melodischen Floskeln gelegentlich anstelle der Tenorklausel die Diskantklausel, mit der die Flöte den Schlusston von unten erreicht. In seltenen Fällen findet sich eine imperfekte authentische Kadenz mit Terz als Schlusston. So ergibt sich eine Hierarchie in der Stärke der Schlusswirkung zwischen Kadenzen mit Pause und vollkommenen Kadenzen gegenüber schwächeren melodischen Floskeln, Halbkadenzen, Kadenzen ohne Pause und Einschnitten ohne Kadenz.⁴⁹⁵ Wie Quantz diese Differenzierung auf der Ebene der Artikulation weiterführt, lässt sich anhand der Artikulationszeichen zeigen.⁴⁹⁶

Fermate und Generalpause als Element der Überraschung

Eine weitere Differenzierung der Einschnitte ergibt sich durch Fermaten oder „sogenannte[...] Aufhaltungen ad Libitum in der Mitte eines Stücks“ (XV, § 2). Sie können gemäß Quantz’ kurzen Hinweisen im *Versuch* über Pausen notiert sein oder über der ersten Note einer fallenden Quinte, die im Adagio eine Gelegenheit zur Kadenz anzeigt (XV, § 35). In den Berliner Sonaten notiert er Fermaten allerdings nur über Pausen. Für eine größere Besetzung gibt Quantz Faustregeln, wie lang die Stille bei einer Fermate dauern soll, damit im Tutti alle gemeinsam wieder anfangen, in einem Tripeltakt wäre das beispielsweise ein zusätzlicher Takt. Eine solche Festlegung hält er aber im Solo für unnötig (XVII, VII, § 43). Nach Carl Philipp Emanuel Bach kommen „Fermaten über Pausen [...] mehrentheils im Allegro vor, und werden gantz simple vorgetragen“,⁴⁹⁷ nur Fermaten auf Noten dagegen, die „man gemeinlich in langsamen und affecktuösen Stücken [findet], müssen verziert werden“.⁴⁹⁸ Dem entspricht, dass Quantz Fermaten vorzugsweise in seinen Schlusssätzen notiert, sie finden sich aber auch im Adagio.⁴⁹⁹ An einem Einschnitt mit Fermate hält Quantz neben verlängerten Trillern auch willkürliche Verzierungen für möglich

⁴⁹⁴ Beispielsweise Nr. 299/2.

⁴⁹⁵ Vgl. James Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook*, Oxford 2021, S. 279: „From the eighteenth-century theoretical point of view, cadential and quasi-cadential approaches to the tonic from V (or an inversion of V) exist in a continuum of closural strengths.“

⁴⁹⁶ Vgl. unten das Kapitel *Artikulation*.

⁴⁹⁷ C.Ph.E. Bach, *Versuch*, Bd. 1, 1753, S. 113.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte M. Fermaten finden sich in 8 langsamen Sätzen, 4 ersten Allegros und 18 Schlusssätzen.

(XIII, § 36, Tab. XV, Fig. 21 d).⁵⁰⁰ Die Sonaten geben jedoch keinen Hinweis, ob er bei Fermaten Verzierungen erwartet. Wesentlich ist es für Quantz, durch eine Fermate den „Entzweck der Ueberraschung, so man hier nach einer kleinen Ruhe erwartet“ (XVII, VII, § 43), zu erreichen. Dabei sind je nach musikalischem Zusammenhang verschiedene Spielweisen denkbar: ein plötzliches Abbrechen oder wie in Notenbeispiel 22 ein Ritardando über dem Orgelpunkt.



Notenbeispiel 22
Presto C-Dur Nr. 360/3 (Takte 82–90)

Verstärkt wird diese Wirkung der Fermate durch die dynamischen Kontraste, mit denen sie in den meisten Fällen verknüpft ist. Mal folgt ein *piano* wie beim Themeneinsatz von Nr. 314/3, mal endet der vorherige Gedanke im *piano* wie in Notenbeispiel 22. In den schnellen Sätzen ist eine Fermate meistens wie oben vor der Reprise oder vor dem letzten Rondothema platziert: Sie verstärkt an dieser Stelle den Einschnitt und hebt den darauffolgenden Hauptgedanken zusätzlich hervor. Sie erscheint auch vor Neben- oder nach Hauptgedanken und grenzt so musikalische Gedanken voneinander ab. In Nr. 342/3 ersetzen Fermaten am Ende des ersten und zweiten Teils eine fehlende Kadenz. Auch in den beiden dritten Sätzen mit Generalpause – ein Begriff, den Quantz synonym zur Fermate setzt (XIII, § 36) – steht der Überraschungseffekt im Vordergrund. So fügen die Fermaten und Generalpausen dem hierarchischen System der Einschnitte und Kadenzen eine weitere Abstufung hinzu.

2.4 Das Laufwerk: Sequenzen und Wiederholungen

Für Quantz gehören „brillante, und mit Gesange wohl vereinigte Passagen“ (XVIII, § 49) wesentlich zu einem Sonatensatz. Der Schwierigkeitsgrad der Passagen trägt dazu bei, die spieltechnischen Fähigkeiten eines Instrumentalisten beurteilen zu können (XVIII, § 15). So verzichtet Quantz auch in kaum einem schnellen Sonatensatz auf virtuoses Lauf-

⁵⁰⁰ Vgl. Aufführungshinweise für den Triller vor einer Fermate, der deutlich länger gehalten und mit einer willkürlichen Verzierung abgeschlossen werden kann: Quantz, *Versuch*, XIII, § 36 und Tab. XV, Fig. 21 d.

werk. Meike ten Brink hat für die Konzerte als „Solomaterial [...] Skalen-ausschnitte, Akkordbrechungen, verdeckte Zweistimmigkeit, Motive mit Wechselnote oder Verzierungen [und] Sequenzierungen mit nur wenigen Tönen“⁵⁰¹ aufgeführt. Aus dem gleichen Material speist sich auch das Passagenwerk der Sonaten. Allerdings lässt sich hieran zeigen, wie Quantz die Art des Laufwerks je nach Tempo und Tonart eines Satzes exakt auf die spieltechnischen Möglichkeiten der Traversflöte abstimmt, so dass es in jedem Tempo brillant wirkt.⁵⁰² Auch die Platzierung der Passagen innerhalb des Satzes variiert Quantz auf verschiedenen Ebenen. Mal sind musikalische Gedanken und Laufwerk deutlich voneinander abgegrenzt, das Laufwerk kann jedoch auch in musikalische Gedanken integriert sein. Ist der Charakter eines Themas von Bewegung geprägt wie in den oben erwähnten *fièro*-Sätzen, können auch die musikalischen Hauptgedanken schon aus Laufwerk bestehen.

Die Länge der Passagen differiert sowohl innerhalb eines Satzes als auch zwischen den Sonaten. Laufwerk kann sich ohne Atempause bis zu zwanzig Takt in 3/8 wie in Notenbeispiel 23 oder bis zu sechzehn Takt in 2/4-Takt (Nr. 314/3) erstrecken, eine weitere flötistische Herausforderung.



Notenbeispiel 23
Vivace A-Dur Nr. 344/3 (Takte 99–128, Rondo-Mittelteil in a-Moll)

Sätze, in denen jede Passage verschieden ist, wechseln mit Sätzen, die immer ähnliches Laufwerk verwenden. Neue Figuren erscheinen oft noch einmal

⁵⁰¹ ten Brink, *Flötenkonzerte*, Bd. 1, S. 154. Notenbeispiele ebd., S. 154–159.

⁵⁰² Vgl. unten das Kapitel *Die Satzbezeichnungen der Berliner Sonaten und Quantz' Tempokategorien*.

kurz vor der Reprise. Innerhalb der Reprise erscheinen die Passagen oft in leicht veränderter oder verkürzter Form, um das Verbleiben in der Grundtonart einzuleiten. Die Repriseform verhindert allerdings, dass Quantz seine Forderung aus dem *Versuch* umsetzt, dass „die brillantesten Passagen [...] in den letzten Theil gebracht werden [müssen]“ (XVIII, § 49).

Wie in Notenbeispiel 23 zu sehen, sind die Passagen augenfällig geprägt durch Sequenzen und Wiederholungen. Nach dem Zeugnis Friedrich Ludwig Dulons zogen insbesondere die dreifach wiederholten Sequenzen in Sekundschritten den Spott Johann Philipp Kirnbergers auf sich, die man „in unsern Tagen in der musikalischen Sprache Rosalien, in der gemeinen aber Schusterfleck zu nennen [pflegt]. So oft nun Kirnberger einen solchen Schusterfleck zu Gesicht bekam, welcher aus aufsteigenden und niederfallenden Sechzehnteilen oder Triolen bestand, rief er aus: ha, ha, das ist von Quantz, ich sehe es an den Zuckerhüten.“⁵⁰³ Johannes Menke relativiert jedoch, dass die Sequenz sich trotz der Abwertung ihrer „motivisch-melodische[n] Oberfläche“ durch Kirnberger, Riepel und Koch „auch im 19. Jahrhundert größter Beliebtheit [erfreute]“.⁵⁰⁴ Er zeigt die kompositorischen Funktionen von Sequenzen als Mittel des Übergangs, der Steigerung und der Modulation auf und konstatiert 2003, dass man „in den letzten zehn bis 20 Jahren [...] in der deutschsprachigen Musiktheorie [...] zunehmend den Einfluss standardisierter Klangfolgen auf tonale Werke des gesamten Repertoires [erkannte]“.⁵⁰⁵

Menke macht darauf aufmerksam, dass auch bei einer diatonischen Sequenz „das Versetzte sich dem gestalthaften Hintergrund der Diatonik an[passt] und damit auf jeder Stufe in einem anderen Licht [erscheint]“.⁵⁰⁶ Insbesondere auf der Traversflöte, bei der man „bey einer jeden Transposition andere Finger nehmen [muß]“ (XVIII, § 14), sind auch diatonische Sequenzen zumindest für den Spieler selbst reizvoll und je nach Tonart fingertechnisch anspruchsvoll.

In Quantz' Kompositionen erscheinen Sequenzen meist in Sekunden auf- oder abwärts, in Notenbeispiel 24 ab Takt 18 zweitaktig wechselnd in Quart- und Quintsprünge.

⁵⁰³ Dulon, *Leben und Meynungen*, S. 108.

⁵⁰⁴ Johannes Menke, *Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600*, in: *Passagen, Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, hrsg. von Christian Utz und Martin Zenck, musik.theorien der gegenwart 3, Saarbrücken 2003, S. 87–111, hier S. 89.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 87.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 90.



Notenbeispiel 24
Allegretto e-Moll Nr. 314/2 (Takte 14–25)

Oft erhalten Sequenzen „durch Chromatisierung, oder allgemeiner gesprochen durch den Einsatz von Akzidentien“⁵⁰⁷ eine modulierende Funktion, insbesondere in der oft von Molltonarten geprägten Durchführung wie in Takt 61–64 in Notenbeispiel 25.



Notenbeispiel 25
Allegro di molto mà fièro g-Moll Nr. 336/2 (Takte 61–68)

Nicht nur im Passagenwerk, sondern auch innerhalb der musikalischen Gedanken finden sich Sequenzen. Ein typischer Ort für auffällige Sequenzen auch von vollständigen musikalischen Gedanken ist der Beginn des zweiten Teils eines schnellen Satzes. Während die Sequenzen im Laufwerk halb- und ganztaktig, aber auch zwei- oder viertaktig sein können⁵⁰⁸ und meist dreimal, selten viermal aneinandergereiht werden,⁵⁰⁹ sind diese ein-

⁵⁰⁷ Ebd.

⁵⁰⁸ Ausnahme z.B. eine dreieinhalbtaktige Sequenz in Nr. 317/2.

⁵⁰⁹ Vgl. Quantz, *Versuch*, XVIII, § 33: „Die Passagen darf man durch die Transposition, nicht in einerley Art bis zum Ekel verfolgen: man muß vielmehr zu rechter Zeit unvermerkt abbrechen, und sie verkürzen.“

maligen Sequenzierungen musikalischer Gedanken hier deutlich länger mit bis zu zwölf Takten.⁵¹⁰

Ebenso häufig wie der Sequenzen bedient sich Quantz im Laufwerk der Wiederholung von halb- bis viertaktigen Passagen, oft auch wechselnder Kombinationen von beidem wie in Notenbeispiel 23. Wie die Sequenzen sind auch die Wiederholungen meist wörtlich und überdies oft als Echos gekennzeichnet, manchmal werden sie variiert, seltener oktaviert.⁵¹¹ Während gezeigt wurde, dass in musikalischen Gedanken taktweise oder halbtaktige Wiederholungen zu einer asymmetrischen Taktstruktur führen, fügen sich Wiederholungen im Laufwerk oft zu symmetrischen Formen, gerade auch in der Kombination mit Sequenzen. Beide Elemente geben beim bloßen Lesen des Laufwerks den Anschein von formelhafter Gleichförmigkeit. Im Spielprozess schwächt sich dieser Eindruck jedoch ab, einerseits durch die Abwechslung sehr unterschiedlicher Griffkombinationen, andererseits durch die technischen Anforderungen in den von Quantz anvisierten Tempi.

3 Form des „Adagio“

Im *Versuch* gibt Quantz zur Form eines „Adagios“ im Solo noch weniger Hinweise als zum „Allegro“. Dass die langsamen Sätze immer durchgehend komponiert sind, erscheint ihm als selbstverständlich und nicht erwähnenswert. Er warnt, dass „ein Gedanke [...] weder in demselben Tone, noch in der Transposition, zu vielmal wiederholet werden [muß]: denn dieses würde nicht nur den Spieler müde machen, sondern auch den Zuhörern einen Ekel erwecken können“ (XVIII, § 48). Er schlägt daher bei dreimaliger Wiederkehr des Hauptgedankens vor, diesen beim zweiten Eintreten zu verzieren (XIV, § 14). Trotz der Warnung im *Versuch*, dass ein „Adagio“ nicht zu lang sein darf, gibt es vor allem in den fließenden kantablen „Adagios“ eine deutliche Entwicklung von den Dresdner zu den Berliner Sonaten hin zu längeren Sätzen. Die Sätze der langsamsten Tempokategorie dagegen bleiben kurz. Keiner der Dresdner langsamen Sätze geht über 35 Takte hinaus, während in Berlin viele gesangliche „Adagios“ zwischen 60 und 80 Takten umfassen. Die ausgedehntere Länge der Berliner Sätze schlägt sich nieder in der Anzahl der Themeneinsätze. Erscheint in den Dresdner „Adagios“ der Hauptgedanke noch mehrheitlich zweimal, enthalten zwei Drittel der Berliner Sonaten den Hauptgedanken dreimal, es gibt auch Sätze mit vier- und fünfmaligen Themeneinsätzen. Bei nur zweimaliger Wiederholung bleibt das Thema in der Tonart des

⁵¹⁰ Beispielsweise in Nr. 284/3. Siehe QBS, Blatt 3–4, Spalte I.

⁵¹¹ Beispielsweise in Nr. 308/2.

Satzes. In den Sätzen mit dreimaliger Wiederholung des Hauptgedankens entspricht das Tonartenschema mit wenigen Ausnahmen dem Aufbau der schnellen Sätze mit Tonika–Dominante–Tonika.⁵¹² In Moll wiederum steht der mittlere Themeneinsatz normalerweise in der parallelen Durtonart.

Aus der Form mit dreimalig erscheinendem Hauptgedanken entwickelt sich ein an die schnellen Sonatensätze angelehnter Aufbau. In ungefähr der Hälfte dieser Sätze kann der dritte Themeneinsatz als Beginn einer Reprise verstanden werden, in der weitere Gedanken des ersten Teils eine Quinte tiefer bzw. eine Quarte höher wieder aufgenommen werden. In einigen Fällen wird der gesamte Ablauf bis zum zweiten Themeneinsatz wiederholt. Häufiger jedoch erscheinen sie leicht verändert oder gekürzt.⁵¹³ Vollständige Reprisen schreibt Quantz erst ab Nr. 290, also weder in Dresden noch in den ganz frühen Berliner Sonaten. Auch wenn das Thema zwei- oder viermal wiederaufgenommen wird, ist eine ähnliche Form möglich, wenn auch seltener. Edward R. Reilly beobachtet daher für die langsamen Sätze der Berliner Sonaten „a growing tendency to use a full three-part ‚sonata form‘“,⁵¹⁴ ohne dies näher auszuführen. Auf eine Repriseform ist Quantz jedoch weniger festgelegt als in den schnellen Sätzen. Daneben stehen Sätze, in denen musikalische Gedanken aus dem ersten und zweiten Teil oder Ausschnitte daraus in neuer Reihenfolge erscheinen oder mit neuem Material verknüpft werden. Auch teilen die dreimalig erscheinenden Hauptgedanken einen Satz nicht zwangsläufig in drei gleiche Teile: Der zweite Themeneinsatz erscheint oft recht früh. Gerade bei dieser Form wird oft Material aus dem Mittelteil aufgegriffen wie in Nr. 297, oder die Reprisen sind kurz und unauffällig.

Im Wechsel mit Sätzen, die eine Reprise oder einen Reprise-ähnlichen Schlussteil aufweisen, erscheinen Sätze, in denen nach dem letzten Hauptthema noch einmal ein gegensätzlicher Nebengedanke eingeschoben ist. Ähnlich den gegensätzlichen Nebengedanken aus den schnellen Sätzen, die jeweils gegen Ende des ersten und zweiten Teils erscheinen, steht dieser meist in Moll. Aus diesen Moll-Nebengedanken entwickelt sich in den späteren Sonaten eine immer größere Gewichtung des Moll-Anteils. Hier kann schon konstatiert werden, dass in den langsamen Sätzen der Berliner Sonaten eine Entwicklung der Form zu erkennen ist, die jedoch nicht ausschließlich in Richtung eines Sonatensatzes mit Reprise geht, sondern in ein Wechselspiel mit herausgehobenen Nebengedanken und freieren Formen mündet.

⁵¹² Mit Ausnahmen, beispielsweise Nr. 308: Thema 3 x in F-Dur, Nr. 344: Tonartenfolge A-Dur, fis-Moll, A-Dur.

⁵¹³ Siehe QBS, Blatt 2, Spalte I.

⁵¹⁴ Reilly, *Three Studies*, S. 31.

Vom zweiteiligen Allegro unterscheiden sich die Adagios auch durch eine oft mehrtaktige Coda, die sich in den meisten Fällen aus einer Hauptkadenz kurz vor Ende des Satzes erhebt. Diese soll in Zusammenhang mit den Kadenzen näher betrachtet werden.

3.1 Musikalische Gedanken

Wie im Allegro lässt sich an den langsamen Sätzen zeigen, dass ihre innere Form geprägt ist durch das Wechselspiel von musikalischen Gedanken und Einschnitten, und auch hier sticht vor allem deren formale Variabilität ins Auge. Allerdings sind die Hauptgedanken im „Adagio“ kleinteiliger und häufiger von Einschnitten und Pausen unterbrochen als im „Allegro“: oft nach ein, zwei oder drei Takten, z.T. sogar halbtaktig. Die Länge der musikalischen Gedanken im „Adagio“ hängt von Taktart und Tempokategorie eines Satzes ab. Insbesondere in Sätzen der langsamsten Kategorie – Adagio, Grave oder Mesto – finden sich oft kurze zweitaktige Gedanken. Wie im Allegro kombiniert Quantz auch in langsamen Sätzen ungerade Taktgruppen. In den Tripeltakten erscheinen dreitaktige Themen (XVIII, § 33) mit Vorliebe im 12/8, vier- und achttaktige Gedanken ohne Einschnitt dagegen vor allem im kantablen 3/4 oder 3/8. Auch in langsamen Sätzen wechseln demnach lange und kurze Gedanken, Gedanken ohne Einschnitte mit unterbrochenen, ungradtaktige Kombinationen mit gradtaktigen ab.



Notenbeispiel 26
Largo ma con tenerezza G-Dur Nr. 343/1 (Takte 1–18)

Wie in den schnellen Sätzen ist der Abschluss des Hauptgedankens häufig daran erkennbar, dass die Flöte mit einem Halbschluss nach einem Quartvorhalt auf der Terz endet bei Quartsextvorhalt und Oktavsprung im Bass. In Nr. 343/1 sind es die ersten sechs Takte mit dem Halbschluss, die im Laufe des Satzes als Hauptgedanke noch zweimal wiederholt werden. Der musikalische Bogen ist jedoch weitergespannt bis zur Fermate in Takt 14.

Im weiteren Verlauf des Satzes wird der Hauptgedanke in den überwiegenden Fällen wörtlich wiederholt.⁵¹⁵ Vor allem bei vier- oder fünfmaligem Einsatz, seltener auch bei dreimaligem variiert Quantz Länge und Form. So kann häufiger als in den schnellen Sätzen neben vollständigen musikalischen Gedanken auch eine gekürzte Fassung erscheinen oder der erste Takt neu weitergesponnen werden (z.B. in Nr. 322/1).

3.2 Kadenz und Coda

Trotz ihrer relativen Kürze sind die langsamen Sätze nicht nur durch viele Einschnitte, sondern zusätzlich durch drei bis acht Hauptkadenzen⁵¹⁶ gegliedert. An den Kadenzen, deren Anzahl unabhängig ist von der Zahl der Themeneinsätze, lässt sich der harmonische Verlauf eines Satzes meist genauer ablesen als am Wiedereintritt der musikalischen Gedanken, die oft in den Haupttonarten eines Satzes bleiben. Quantz setzt die Kadenzen harmonisch abwechslungsreich ein: Modulationen werden durch sie befestigt (Nr. 267/1 d-Moll-Kadenz in h-Moll, bevor das Thema in D-Dur erscheint) oder schließen an eine Kadenz an (Nr. 360/1, Takt 12: Kadenz in Es-Dur, Überleitung zu C-Dur). Wie im Allegro kann ihre Schlusswirkung auf verschiedene Art abgestuft sein: durch ein Weiterführen der Melodie in einer oder beiden Stimmen nach einer Kadenz, durch Pausieren des Basses auf dem Schlusston, durch Diskantklauseln oder dadurch, dass Schlusstöne gleichzeitig als Beginn des Themas fungieren. Dass Hauptkadenzen nur selten mit Beginn und Ende musikalischer Gedanken einhergehen, verhindert eine zu weitgehende Kleinteiligkeit. Kadenzen sind vor dem zweiten Themeneinsatz möglich, immer wieder überschneiden sich an dieser Stelle Schlusston der Kadenz und Anfangston des Themas. Den schnellen Sätzen entsprechend erscheinen oft auch zwei Kadenzen hintereinander, von denen die erste ein Trugschluss sein kann und nur die zweite mit einem Einschnitt verbunden ist. Insbesondere am Ende der Sätze tritt dieser doppelte Schluss als eine Verstärkung der

⁵¹⁵ Ausnahmen beispielsweise: Nr. 280/1 nur Takt 1 dreimal, Nr. 302/1 Thema leicht variiert bei beiden Wiederholungen, Nr. 314/1: mal pausiert die Flöte statt ihres langen Anfangstons, mal wird dieser gekürzt.

⁵¹⁶ Siehe QBS, Blatt 2, Spalten K, L.

Schlusswirkung fast durchgehend auf, manchmal als Trugschluss, aber meist mit beiden Kadenz in der Grundtonart.

Einige Sätze schließen im Anschluss an die vorletzte Kadenz mit einer Schlussfloskel, oft jedoch ist an dieser Stelle eine Coda eingeschoben. Diese Coda kann zwischen zwei und zwölf Takten lang sein. Mit neuen und gegensätzlichen Nebengedanken erfüllt sie eine Funktion, die Quantz im *Versuch* einer frei erfundenen Kadenz zuschreibt, „die Zuhörer noch einmal bey dem Ende unvermuthet zu überraschen, und noch einen besonderen Eindruck in ihrem Gemüthe zurück zu lassen“ (XV, § 5). Diese Überraschung kann durch einen neuen Rhythmus bewirkt werden oder durch harmonische Besonderheiten, so weicht die Coda in Nr. 306/1 von D-Dur nach B-Dur aus. In Notenbeispiel 27 dient die Coda (ab Takt 75) mit Chromatik im Bass der Steigerung des Ausdrucks im Mesto.



Notenbeispiel 27
Mesto g-Moll Nr. 281/1 (Takte 69–80)



Notenbeispiel 28
Amabile mà non adagio A-Dur Nr. 330/1 (Takte 30–35)

In Nr. 330/1 *Amabile mà non adagio* folgt nach der Kadenz in Takt 30/31 und dem *piano*-Schluss der vollständigen Reprise eine besonders ausgiebige und ausgeschmückte Coda. Ist schon der ganze Satz reich an willkürlichen Verzierungen, so sind diese in der Coda noch stärker ausgearbeitet.

In vielen langsamen Sätzen ist die Schlusskadenz rhythmisch verbreitert,⁵¹⁷ oft in halben Notenwerten zu den übrigen Kadenzen. Auf diese Art wird sie gegenüber den inmitten des Stücks auftretenden Hauptkadenzen hervorgehoben.



Notenbeispiel 29
Cantabile C-Dur Nr. 332/1 (Takte 32–35)

Während der Trugschluss in Takt 32 wie die restlichen beiden Kadenzen dieses Satzes in Achteln gehalten ist, endet der Satz mit einer Kadenz in Vierteln.

In den langsamen Tripeltakten sind die Kadenzen häufig verbunden mit Hemiolen.⁵¹⁸ Vor der Schlusskadenz erscheinen auch vier der acht Fermaten in langsamen Sätzen.



Notenbeispiel 30
Arioso h-Moll Nr. 311/1 (Takte 62–66)

Ob Quantz bei einer Fermate oder in den gedehnten Schlusstakten zusätzliche willkürliche Verzierungen erwartet oder ob der Erfindungsreichtum der Coda diese ersetzt, muss offenbleiben.

⁵¹⁷ Siehe QBS, Blatt 2, Spalte L.

⁵¹⁸ Siehe ebd.

3.3 Moll im Adagio

Der Befund von Dorothea Mielke-Gerdes, dass „nur ungefähr eine von vier [klassischen] Sonaten in Moll steht“, ⁵¹⁹ entspricht der Relation in Quantz' Berliner Sonaten. 27 der 99 Sonaten sind in Molltonarten geschrieben. Für die langsamen Sätze allerdings verschiebt sich die Gewichtung durch die vier zusätzlichen Moll-Sätze der Sonaten Nr. 272–277 und insbesondere durch die Moll-Experimente der letzten Sonaten Nr. 357–361: Alle langsamen Sätze dieser letzten sechs Sonaten enden in Moll, auch die vier in Dur beginnenden. ⁵²⁰ Das Spektrum des Moll-Anteils mit und ohne Vorzeichenwechsel reicht von einer Coda unterschiedlicher Länge in Moll bis zu einem fast vollständigen d-Moll-Satz in der letzten Sonate Nr. 361, der nur mit einem viertaktigen Gedanken in D-Dur beginnt. Bemerkenswert ist in dieser Reihe auch das Adagietto Nr. 359/1 in h-Moll, dessen dritter und letzter Themeneinsatz in fis-Moll erscheint und das auch statt in h-Moll in dieser Tonart schließt. ⁵²¹ Ähnlich wie für die Periodizität der Rondosätze aufgezeigt, erscheint dieses Spiel mit Moll nicht ohne Vorbereitung: Nebengedanken in der gleichnamigen Molltonart lassen sich in der gesamten Berliner Zeit beobachten. ⁵²² In den meisten Fällen ersetzen sie die sich in Berlin entwickelnde vollständige Reprise. ⁵²³ Im Mesto Nr. 327/1 in Es-Dur folgt der Nebengedanke in es-Moll ausnahmsweise auf eine vollständige Reprise, an deren Kadenz sich noch eine ausgeschmückte Coda anschließt. Auch der Hauptgedanke kann anstelle einer Reprise in Moll erscheinen wie in Nr. 254/1 in g-Moll statt G-Dur, oder als vierter Themeneinsatz in Nr. 346/1 in c-Moll statt C-Dur. ⁵²⁴ Aber auch ähnlich weitgehende harmonische Sonderformen wie im letzten Sonatenblock finden sich vereinzelt in den Berliner Sonaten. So bewegt sich *Alla Siciliana* *mà larghetto* aus Nr. 294/1 in F-Dur im mit vier *b* vorgezeichneten Mittelteil weitgehend in f-Moll mit Themeneinsätzen in f-Moll und c-Moll. In Nr. 312/1 changiert das *Cantabile* *mà non troppo lento* mit seinen fünfmaligen Themeneinsätzen C, c, g, C, c zwischen

⁵¹⁹ Mielke-Gerdes, Art. *Sonate*, *Klassik*.

⁵²⁰ Siehe QBS, Blatt 2, Spalte D. Nahajowski, *Sonaty fletowe*, S. 216 zählt Nr. 356/1 F-Dur, das in f-Moll ohne Vorzeichenwechsel endet, nicht zu den in Moll endenden Sonatensätzen.

⁵²¹ Vgl. Nahajowski, *Sonaty fletowe*, S. 210. Er hält diese Abweichung für einen Kompositionsfehler des Komponisten. Dies erscheint angesichts der Befestigung durch die Kadenzen in D, fis, fis und im Rahmen der eher experimentellen letzten langsamen Sätze unwahrscheinlich.

⁵²² Dies ist auch schon in den Dresdner Sonaten zu beobachten, beispielsweise in Nr. 228/1.

⁵²³ Da sie meist mit dynamischen Wechseln einhergehen, sind sie dokumentiert in QBS, Blatt 2, Spalte AA.

⁵²⁴ Siehe QBS, Blatt 2, Spalte H.

C-Dur und c-Moll. Harmonisch aus der Reihe fällt Largo *mà con tenerezza* Nr. 343/1 G-Dur (Notenbeispiel 26). Zwar endet der Aufbau des musikalischen Gedankens in Takt 14 in g-Moll, nach dem Vorzeichenwechsel beginnt Quantz aber in B-Dur, bevor er über F-Dur und einen Themeneinsatz in C-Dur zu G-Dur zurückkehrt. Das Larghetto in G-Dur aus Nr. 350, der ersten Sonate des vorletzten Sonatenblocks,⁵²⁵ endet wie die letzten Adagios – ohne Vorzeichenänderung – in g-Moll. Noch vor diesen letzten langsamen Sätzen sind die Rondosätze Nr. 344 – 349 entstanden, in denen der Wechsel zur gleichnamigen Molltonart mehrmals durch einen Vorzeichenwechsel begleitet wird. Hier lassen sich demnach Entwicklungslinien nachzeichnen, deren Fortführung durch Quantz’ Tod 1773 abgebrochen wurde.

4 Nach dem Siebenjährigen Krieg

Die Variationsbreite aller Parameter erschwert es, Entwicklungsstränge herauszuarbeiten, die nicht ausschließlich auf eine stärkere Formalisierung herauslaufen. Doch bei aller Vorsicht lassen sich Anzeichen erkennen, dass Quantz in den 1760er Jahren nach dem Siebenjährigen Krieg behutsam neuere Strömungen aufnimmt. Dies soll zunächst anhand der sechs Rondosätze Nr. 344–349 gezeigt werden. Spuren finden sich aber auch in anderen Sätzen.

4.1 Periodizität und Entwicklung zum Rondo

Dass es mit Nr. 344–349 eine Gruppe von sechs späten Sonaten gibt, deren Schlusssätze in Rondoform⁵²⁶ gehalten sind, haben Charlotte Crockett⁵²⁷ und Marek Nahajowski⁵²⁸ in ihrer Analyse der Sonaten schon thematisiert. Allerdings erscheinen die sechs Rondosätze – mutmaßlich in den späten 1760er Jahren⁵²⁹ – nicht unvermittelt, sondern können als Beispiel dafür dienen, wie Quantz eine Form nach und nach entwickelt.

Anders als in den sechs frühen Ritornellsätzen mit ihren sehr unterschiedlich langen musikalischen Gedanken ist das Hauptthema der Rondo-

⁵²⁵ Vgl. Nr. 354/1: Themeneinsätze D, e, D.

⁵²⁶ Vgl. Koch, *Anleitung zur Composition*, Bd. 3, S. 525: „Das letzte Allegro kann [...] in der Form des Rondo erscheinen.“

⁵²⁷ Vgl. Crockett, *Berlin Flute Sonatas*, S. 98.

⁵²⁸ Nahajowski, *Sonaty fletowe*, S. 239 sieht in Quantz’ Rondo-Sätzen eine Weiterentwicklung des spätbarocken französischen Rondos.

⁵²⁹ Vgl. Hepokoski und Darcy, *Sonata Theory*, S. 388. Sie datieren das Auftreten von Rondos und Sonatenrondos als schnelle Finalsätze seit den 1760er Jahren.

sätze jeweils sechzehntaktig, wobei die Takte 9–12 die ersten vier Takte meist im *piano* wörtlich wiederholen. Das Rondothema erscheint vier bis sechs Mal, manchmal in gekürzter Form mit den letzten acht oder den ersten vier Takten.⁵³⁰ Anschließend an die Schlusskadenz des letzten Rondothemas folgt jeweils ein von Laufwerk geprägter Schlussteil von vier bis sechzehn Takten. Bei seiner Wiederkehr bleibt das Thema mit wenigen Ausnahmen⁵³¹ in der Tonart des Satzes. Alle sechs Rondos stehen in Dur-Tonarten, spielen aber auf verschiedene Art mit Moll: Mehrere vollziehen in der zweiten Hälfte einen Tonartwechsel in die gleichnamige Molltonart, in Nr. 344/3 und 348/3 stehen alle Mittelteile in Molltonarten und in Nr. 345/3 zwei der drei Zwischenteile, in Nr. 346/3 changiert das Thema selbst zwischen C-Dur und c-Moll, Nr. 347 enthält einen d-Moll-Teil mit Vorzeichenwechsel. Auffällig sind die motivischen, vor allem rhythmischen Korrespondenzen der Mittelteile sowohl zum Rondothema als auch untereinander,⁵³² die neben der Kontrastierung gegensätzlicher Gedanken stehen. Hierin heben sich die Rondos nicht von Quantz' zweiteiligen Sätzen ab.⁵³³

Die sechs Rondosätze stehen nicht solitär: Innerhalb von Quantz' Schlusssätzen lässt sich eine formale Entwicklung dorthin aufzeigen. Als Vorstufe zu den Rondosätzen spielt Quantz in beiden schnellen Sätzen ab Nr. 305/3 mit der Anzahl der Themeneinsätze. Jeweils vor der Reprise lässt er kurz den Themenanfang in anderen Tonarten erscheinen.⁵³⁴ Besonders Rondo-ähnlich erscheint Nr. 314/3 in e-Moll. Durch eine Fermate hervorgehoben eröffnet ein zusätzlicher sechstaktiger Themeneinsatz in h-Moll einen weiteren Formteil, auf den eine extrem verkürzte Reprise in e-Moll folgt.

Nahajowski verweist darauf, dass die Schlusssätze insgesamt gradtaktiger angelegt sind als das „erste Allegro“,⁵³⁵ was sich allerdings zum Teil schon aus der Gradtaktigkeit der Tripeltakte erklären lässt. Innerhalb dieser Gradtaktigkeit bildet sich – beginnend mit Nr. 280/3, Nr. 288/3 und Nr. 300/3 – als formales Element heraus, dass die Takte 9–12 eine wörtliche Wiederholung der Takte 1–4 darstellen. Ab Nr. 313/3 – hier mit vier Takten in d-Moll statt in D-Dur – wird die Wiederholung meist ins

⁵³⁰ Vgl. QBS, Blatt 4, Spalte I. Gekürzt sind Nr. 346/3, Nr. 349/3, Nr. 347/3.

⁵³¹ Beispielsweise in Nr. 346/3 G-Dur: je 4 Takte Thema in D-Dur und e-Moll, in Nr. 349/3 F-Dur: 4 Takte Thema in As-Dur.

⁵³² Dies gilt in besonderem Maße für Nr. 347/3.

⁵³³ Vgl. Hepokoski und Darcy, *Sonata Theory*, S. 345.

⁵³⁴ Siehe QBS, Blatt 4, Spalte J.

⁵³⁵ Vgl. Nahajowski, *Sonaty fletowe*, S. 228.

piano gesetzt.⁵³⁶ Diese charakteristische Form der Wiederholung mit dynamischer Abstufung verwendet Quantz in den Schlusssätzen immer häufiger, bis er sie dann in allen sechs Rondosätzen übernimmt.⁵³⁷

Harmonisch allerdings unterscheidet sich der Aufbau der sechzehn-taktigen Rondothesmen in Nr. 344–349 von den übrigen gradtaktigen musikalischen Gedanken durch ihren in sich abgeschlossenen Aufbau, der dem Idealtypus einer Periode im heutigen Sinne entspricht:⁵³⁸ Auf einen viertaktigen Vordersatz folgt ein Nachsatz, der mit einem Halbschluss auf der Dominante nach acht Takten endet. Nach wörtlicher Wiederholung des Vordersatzes in den Takten 9–12 schließt ein neuer Nachsatz mit einer Kadenz in der Grundtonart ab.



Notenbeispiel 31

Scherzando mà vivace C-Dur Nr. 346/3 (Takte 1–19)

Dieser Periodik entsprechend sind die Formteile im Rondo deutlicher als in den zweiteiligen Sätzen durch Kadenzen getrennt. Authentische Kadenzen finden sich jeweils am Ende des Rondothesmas, in Nr. 345/3 stehen sie zusätzlich am Ende jedes Formteils und in Nr. 344 erscheinen sie regelmäßig nach 16 Takten.⁵³⁹

Schon vor den Rondosätzen bedient sich Quantz periodischer musikalischer Gedanken. Wie in Notenbeispiel 32 enden die ersten 8 Takte mit einem Halbschluss. Auch die ersten vier Takte werden wiederholt, die Periode schließt jedoch offen auf der Doppeldominante ohne Kadenz.

⁵³⁶ In einigen Fällen wird diese Art der dynamischen Abstufung ersetzt durch Varianten, in denen beispielsweise schon der Beginn im *piano* liegt oder jeweils die Takte 3/4 *piano* gesetzt sind (Nr. 346).

⁵³⁷ Siehe QBS, Blatt 4, Spalte H.

⁵³⁸ Vgl. Kühn, Art. *Form*.

⁵³⁹ Siehe QBS, Blatt 4, Spalte L.



Notenbeispiel 32
Presto Nr. 332/3 (Takte 1–18)

Nach dem Siebenjährigen Krieg wird ein gradtaktiger und symmetrischer Aufbau der Hauptgedanken, der einem klassischen Ideal entspricht, in allen drei Sätzen auch in geraden Taktarten immer häufiger.⁵⁴⁰ Darin ist ein deutlicher stilistischer Unterschied zu den früheren Sonaten auszumachen, auch wenn Quantz daneben weiterhin Sätze mit asymmetrischen Gedanken schreibt. Ein Beispiel für diese Gradtaktigkeit in einem langsamen Satz bietet Notenbeispiel 33.



Notenbeispiel 33
Cantabile ma non troppo lento F-Dur Nr. 349/1 (Takte 1–8)

⁵⁴⁰ Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalten H, N.

4.2 Bevorzugte Tonlage

Eine weitere Entwicklung lässt sich an den späten Berliner Sonaten beobachten: Die bevorzugte Tonlage der Flöte verändert sich, auch wenn der Ambitus weiterhin nicht über e''' hinausgeht. Während Quantz seit den Dresdner Sonaten den Ambitus von d' bis e''' bzw. es''' ausreizt, nutzt er ausschließlich in zwei der letzten Sonaten die tiefe Lage nur bis f' bzw. fis'.⁵⁴¹ Mehr Anfangsthemen beginnen von oben, bleiben in der oberen Mittellage oder umfassen einen größeren Ambitus. Dies zeigt sich, wieder mit Ausnahmen, verstärkt ab Nr. 340 und gilt auch in langsamen Sätzen wie oben in Notenbeispiel 33.⁵⁴² In Notenbeispiel 34 verbindet sich die hohe Lage des Themas mit einer Symmetrie, die durch die besondere Dynamik unterstrichen wird.



Notenbeispiel 34
Allegro C-Dur Nr. 346/2 (Takte 1–8)

All dies sind Indizien dafür, dass sich Quantz' Klangvorstellung nach dem Siebenjährigen Krieg allmählich wandelt. Damit folgt er einer allgemeinen Veränderung des Klangideals der Traversflöte. Während für Quantz 1752 die Stimme eines Altkastraten für seine Tonvorstellung vorbildhaft ist, ist es für Johann George Tromlitz 1791 die Sopranlage. Tromlitz stellt in seinem *Ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen* ähnliche Gegensatzpaare wie Quantz auf bei der Beschreibung einer schönen Gesangsstimme: „welche hell, voll und klingend, von männlicher Stärke, aber nicht kreischend; sanft, aber nicht dumpfig ist; kurz! diejenige Menschenstimme ist für mich schön, die viel Metall hat, voll, singend, sanft

⁵⁴¹ Nr. 353/2: f', Nr. 359/2: fis'. Vgl. im Gegensatz dazu beispielsweise Nr. 254 mit häufigem Einsatz von d'. Insbesondere die frühen Themen bis Nr. 270 liegen tiefer.

⁵⁴² Vor allem in Nr. 343, 349, 357, 359 und 360.

und biegsam ist.“⁵⁴³ Anders als bei Quantz sind es jedoch Sopranstimmen, die Tromlitz als Vorbilder für den Flötenton nennt: den Sopranisten Giovanni Carlo Concialini, der an der Berliner Oper sang, und die Sopranistin Gertrud Elisabeth Mara.⁵⁴⁴ Diese Verbindung zur Sopranlage hat ihre Entsprechung in einer baulichen Veränderung der Flöten und in der neuen Funktion der Flöten im Orchester als oberste Stimme im Satz mit Oboe und Klarinette. Dass dabei die Kastratenstimme bis zum Ende des 18. Jahrhunderts prägend war für die Klangvorstellung der Flöten, lässt sich auch an der Unterscheidung eines anonymen Zeitgenossen Tromlitz’ ablesen: „So wie sich die Oboe dem weiblichen Sopran am nächsten zu bringen weiß, so kann es die Flöte dem Sopran des Kastraten.“⁵⁴⁵

4.3 Neue melodische Elemente

Einzelne melodische Elemente deuten auf eine neue Tonsprache. Dazu zählen künstliche Leittöne, die Quantz vereinzelt schon in frühen Sonaten insbesondere im Laufwerk verwendet, in den späten Berliner Sonaten aber harmonisch interessanter einsetzt.



Notenbeispiel 35
Allegretto A-Dur Nr. 323/2 (Takte 7–9)

Immer wieder sind melodische Floskeln eingestreut, die sich in den frühen Sonaten noch nicht finden wie ab T. 69 in Notenbeispiel 36.

⁵⁴³ Johann George Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig 1791, S. 109.

⁵⁴⁴ Vgl. ebd., S. 217.

⁵⁴⁵ *Berichtigungen und Zusätze zu den musikalischen Almanachen auf die Jahre 1792*, in: *Musikalische Korrespondenz der Teutschen filarmonischen Gesellschaft*, Nr. 6, Speyer 1791, S. 43. Dabei ordnet der anonyme Autor die Klarinette der Altstimme zu. Da der Autor sich an anderer Stelle auf Tromlitz bezieht, kann davon ausgegangen werden, dass er dessen Bezugnahme sowohl auf einen Kastraten als auch auf eine Sopranistin kennt.



Notenbeispiel 36
Presto A-Dur Nr. 358/3 (Takte 67–80)

Sequenzen – oft schon im Thema eines Satzes – sind nun häufiger in Terzsprüngen gehalten, während sie in früheren Sonaten vorzugsweise schrittweise oder in Quinten und Quarten erschienen. Sequenzen und Wiederholungen werden in den späten Sonaten häufiger variiert und erscheinen seltener wörtlich. Neu ist auch ein rhythmisch nachschlagender Bass wie in Notenbeispiel 37.



Notenbeispiel 37
Allegretto c-Moll Nr. 353/2 (Takte 17/18)

Große Intervalle in langen Notenwerten vor Schlussfloskeln erinnern an ähnliche Floskeln in den Flötenkonzerten von Carl Stamitz und W.A. Mozart.



Notenbeispiel 38
Allegro di molto A-Dur Nr. 351/2 (Takte 19–23)⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ In einzelnen frühen Sonaten finden sich diese Charakteristika schon: beispielsweise Allegro assai Nr. 279/2 und Allegro di molto Nr. 285/2 mit Thema in hoher Flötenlage, Dreiklangsmelodik und Dezimsprüngen.

Verglichen mit den Dresdner und frühen Berliner Sonaten sind die späten Sonaten auch motivisch dichter und in den Vortragsbezeichnungen stärker ausgearbeitet. Insbesondere die dynamischen Bezeichnungen, selbst wenn sie die traditionelle Notierung als *forte* und *piano* weiterhin kaum verlassen, lassen eine Vorstellung von subtileren Schattierungen erkennen.⁵⁴⁷

4.4 Der Bass: Entwicklung melodischer Selbständigkeit

Nicht zuletzt zeigt sich eine Veränderung in Quantz' Tonsprache auch in einer zunehmend tragenden melodischen Rolle der Bassstimme.

1771 widmet sich Johann Friedrich Agricola der *Beleuchtung der Frage von dem Vorzuge der Melodie vor der Harmonie*.⁵⁴⁸ Aus seiner Sicht muss in Stücken,

worinn ein einzelnes, zumal in Ansehung der Harmonie unvollständiges Instrument, z.E. Violine, Flöte, Hoboe, Fageott etc. sich vorzüglich hören lassen und hervorragen soll, [...] die Melodie das Regiment haben, und die Harmonie darf nichts weiter thun, als diese Melodie theils begleiten und unterstützen, theils um einem zu besorgendem Ueberdruß, der aus allzugroßer Einförmigkeit entstehen könnte, zuvor zu kommen, sie abzuwechseln, und an bequemen Orten zu unterbrechen.⁵⁴⁹

Damit ist die Rolle, die Quantz dem Basso continuo seiner Sonaten zunächst zumisst, recht genau beschrieben: Der Bass unterstützt durch sein Metrum den Fluss der Melodie im angemessenen Tempo, er trägt durch Übergänge an den zahlreichen Einschnitten auf der einen und durch variable Kadenzen auf der anderen Seite zur Gliederung eines Satzes bei und kann harmonisch Affekte, die in der Melodie ausgedrückt werden, intensivieren. In der konkreten Spielsituation der Kammerkonzerte leistet die Bassstimme mit „Bewegungen [...], welche immer eine Lebhaftigkeit unterhalten“ (XVIII, § 49), dem Flötisten Hilfe bei der Tempofindung. Die Notenwerte, mit denen sich der Bass bewegt, hängen vor allem in langsamen Sätzen von der jeweiligen Satzbezeichnung ab und sind entscheidend für die Tempowahl.⁵⁵⁰

Charlotte Crockett, die sich in harmonischen Einzelanalysen ausführlich mit den von Quantz verwendeten Akkorden beschäftigt, konsta-

⁵⁴⁷ Vgl. unten das Kapitel *Dynamik*.

⁵⁴⁸ Johann Friedrich Agricola, *Beleuchtung der Frage von dem Vorzuge der Melodie vor der Harmonie*, in: *Magazin der Musik*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, Hamburg 1786, 20. Juli 1786 (geschrieben 1771), S. 809–829.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 815.

⁵⁵⁰ Siehe unten Kapitel *Die Satzbezeichnungen der Berliner Sonaten und Quantz' Tempokategorien*.

tiert Quantz' „competent knowledge of essentially all chord types in use during the time of these sonatas“⁵⁵¹ und beobachtet ein Nebeneinander von harmonisch konservativen Sätzen mit „roughly fourteen or sixteen chords built on an total of six chord roots“⁵⁵² und harmonisch reichen Sätzen, „bordering on the experimental“.⁵⁵³ Aus Quantz' harmonischen Betrachtungen im *Versuch* lässt sich schließen, dass ihm zur „Erregung der abwechselnden Leidenschaften“ vor allem die Wirkung von Dissonanzen wichtig war, die „im Gemüthe einen Verdruß [erwecken]“ (XVII, VI, § 12) und in den Konsonanzen ihre gefällige Auflösung finden. Daher müssen die Dissonanzen „stärker als die Consonanzen angeschlagen werden“ (XVII, VI, § 12), und zwar hierarchisch unterteilt in drei Dissonanzklassen, die vom Tastenspieler dynamisch abgestuft zu spielen sind.⁵⁵⁴ Dies gilt sowohl für Einzelintervalle als auch für Akkorde, die Quantz vom Bass aus versteht. Alle tonleitereigenen Akkorde ordnet er der ersten oder zweiten Dissonanzklasse zu, in denen sie *mezzoforte* bzw. *forte* anzuschlagen sind. Zur dritten stärksten Klasse, die *fortissimo* zu spielen ist, gehört beispielsweise „die große Septime mit der Secunde und Quarte“ (XVII, VI, § 14). Im Affettuoso Nr. 275/2 findet sich in Takt 59 diese große Septime mit kleiner Sekunde, während der Bass als Orgelpunkt repetiert wird.



Notenbeispiel 39
Affettuoso f-Moll Nr. 275/2 (Takte 58–63)

Das Affettuoso in A-Dur Nr. 303/1 ist geprägt durch verminderte Intervalle und starke Dissonanzen. Auch die verminderte Septe in Takt 11 auf fisis, die Quantz „mangelhafte Septime“ nennt, gehört im *fortissimo* in diese stärkste Dissonanzklasse.

⁵⁵¹ Crockett, *Berlin Flute Sonatas*, S. 100.

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Ebd., S. 111.

⁵⁵⁴ Vgl. Evan Jones, *Dynamics and Dissonance: The Implied Harmonic Theory of J.J. Quantz*, in: *Intégral* 30, 2016, S. 67–80.



Notenbeispiel 40
Affettuoso A-Dur Nr. 303/1 (Takte 10–11)

Besonders starke Dissonanzen finden sich in Quantz' Sonaten vor allem in affektgeladenen Sätzen wie *Affettuoso*, *Lamentabile* oder *Mesto*, nicht dagegen in einem schlichten *Arioso*. So erweist sich der Wechsel in der harmonischen Intensität der Sätze als eines der Werkzeuge, mit denen Quantz Mannigfaltigkeit herstellt. Die Abwechslung der Tonarten scheint Quantz vor allem aus der Perspektive des Flötisten wichtig. Eine Modulation von Es-Dur nach es-Moll in der Coda des *Mesto* Nr. 327/1 oder ein Trugschluss in gis-Moll im E-Dur-Cantabile Nr. 334/1 bewegen sich am Rande des Tonartenspektrums der barocken Traversflöte. Des Weiteren achtet Quantz darauf, dass die Modulationen sich in den verschiedenen Sätzen innerhalb einer Sonate in unterschiedliche Richtung bewegen. In Sonate Nr. 298 beispielsweise moduliert der zweite Satz eher in die Kreuztonarten, der Schlusssatz geht dagegen in der Durchführung in Richtung der B-Tonarten.

Dass Quantz seine Sonaten für das Vergnügen des Flötisten Friedrich II. geschrieben hat, verstärkt das Übergewicht der Melodie der Flöte gegenüber der harmonischen Rolle des Basses. Eine melodische Rolle übernimmt der Bass zunächst vor allem in Imitationen: Imitatorische Passagen finden sich schon in den frühen Dresdner Sonaten und in der gesamten Berliner Zeit, am häufigsten in Verbindung mit rhythmisch prägnanten Motiven in den Schlusssätzen.⁵⁵⁵ Nach dem Siebenjährigen Krieg lässt sich eine Entwicklung hin zu einer größeren melodischen Rolle erkennen:⁵⁵⁶ Die Bassstimme wird rhythmisch variabler und stärker ausgeschmückt, was sich in Verzierungen, Artikulationsangaben und dynamischen Feinheiten ausdrückt. Nur in wenigen Sätzen lässt Quantz den Bass *tasto solo* – ohne Akkorde – spielen, und dies erst ab Nr. 309/2.⁵⁵⁷ Die melodische Eigenständigkeit des Basses zeigt sich in den langsamen Sätzen zunächst in elaborierteren Überleitungen wie in Takt 2 in Notenbei-

⁵⁵⁵ 32 „Adagios“ mit Imitation, 36 „erste Allegros“, 52 „zweite Allegros“. Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte P; Filter: Imitation.

⁵⁵⁶ Siehe ebd., Filter: eigenständig.

⁵⁵⁷ *Tasto solo* außerdem in: Nr. 326/1, 340/3.

spiel 41, während in den früheren Sonaten eher eine gleichbleibende Bassfigur einen Satz dominieren konnte.



Notenbeispiel 41
Cantabile C-Dur Nr. 332/1 (Takte 1–2)

In den schnellen Sätzen ist eine wachsende Eigenständigkeit des Basses insbesondere ab den 320er Nummern zu beobachten. Auffällig sind in Notenbeispiel 42 die genaue artikulatorische Auszeichnung auch der Bassstimme und ihre für die Sonaten außergewöhnliche dynamische Bezeichnung mit *fortissimo* und *mezzo forte*. Da Friedrich II. in den Kammerkonzerten ausschließlich von professionellen Musikern begleitet wurde, ist es bemerkenswert, dass Quantz Vortragsbezeichnungen auch für den Bass je später desto mehr notiert. Dies ist ein wichtiges Indiz dafür, dass diese Zeichen nicht als Hilfe für den Amateurflötisten gedacht waren, sondern als Ausdruckszeichen von Bedeutung waren. Gleichzeitig sehen wir hier einen für die späten Sonaten typischen Satzanfang mit hoher Flötenstimme und von oben fallender Dreiklangsmelodik.



Notenbeispiel 42
Allegro di molto F-Dur Nr. 356/2 (Takte 1–11)

In Notenbeispiel 43 sind auch die Imitationen des Basses mit Verzierungen und Artikulationsanweisungen ausgearbeitet.



Notenbeispiel 43
Allegro di molto D-Dur Nr. 340/2 (Takte 1–11)

Die neue melodische Rolle der Bassstimme zeigt sich nicht in jedem Satz: Wie bei allen anderen Parametern versteckt sich Entwicklung auch hier hinter dem Prinzip der Abwechslung, und so schreibt Quantz weiterhin einzelne Sätze mit einer rein begleitenden Bassstimme.

Eine veränderte Tonlage der Flöte, symmetrischere musikalische Gedanken und eine subtile Entwicklung der Tonsprache fügen sich gemeinsam mit der melodisch eigenständigeren Bassstimme zu einem Gesamtbild, das besonders für die nach dem Siebenjährigen Krieg entstandenen Sonaten einer Deutung musikalischer Stagnation in Quantz' Schaffen widerspricht.

IV

Die Satzbezeichnungen der Berliner Sonaten und Quantz' Tempokategorien

Die Wahl des Tempos ist wohl die wichtigste Vortragsentscheidung eines Interpreten, zumal sie sich einer genauen Notation entzieht. Während sich die weiteren von Quantz im *Versuch* skizzierten Wege, auf einem Instrument Affekte auszudrücken – Dynamik, Artikulation und Verzierungen – in kleinen Vortragszeichen notieren lassen, erschließt sich die Tempowahl aus einem komplexen Wechselspiel von Satzbezeichnung, Takt- und Tonart und weiteren kompositorischen Hinweisen. Ruft man sich in Erinnerung, dass das gemeinsame Spiel Friedrichs II. mit den Hofmusikern in den abendlichen Kammerkonzerten ohne vorherige Probe stattfand, wird deutlich, wie notwendig es für Quantz war, in seinen Sonaten und Konzerten für den König eine Systematik zu entwickeln, mit der die Spieler unmittelbar zu einer gemeinsamen Tempovorstellung kamen. Basierend auf der Kategorisierung von vier Tempoklassen im *Versuch* entwickelte er in den Sonaten ein feines Netz von in Affekt und Tempo abgestuften Satzbezeichnungen. Deren Charakteristika, ihre Orientierung an den Tempokategorien und die in ihnen enthaltenen Tempohinweise sollen im Folgenden herausgearbeitet werden. Aus heutiger Sicht entfaltet sich so das Bild eines systematisch komponierten Gesamtkorpus, in dem die Konturierung jeder einzelnen Satzbezeichnung zu größtmöglichen Gegensätzen zwischen den Sätzen führt und zu der Vielfalt beiträgt, die die Aufmerksamkeit des Spielers Friedrich II. über eine Zeitspanne von über dreißig Jahren fesseln konnte.

1 Die Tempokategorien im *Versuch*

1.1 Der Puls

Im *Versuch* nimmt Quantz den Pulsschlag als Leitschnur für die Angabe der Tempi. Dabei orientiert er sich „an der Hand eines gesunden Menschen“ (XVII, VII, § 47) und präzisiert:

Man nehme den Pulsschlag, wie er nach der Mittagsmahlzeit bis Abends, und zwar bey einem lustigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menschen, oder, wenn es so zu reden erlaubt ist, bey einem Menschen von cholerisch-sanguini-

schem Temperamente geht, zum Grunde: so wird man den rechten getroffen haben. (XVII, VII, § 55)⁵⁵⁸

Parallel gibt er einen Puls von 80 Schlägen pro Minute an (XVII, VII, § 55). Wo könnten Quantz' Beweggründe für diese Orientierung liegen, mit der er sich von früheren Theoretikern abgrenzt? Er schildert seine Regel selbst als eine Entdeckung, auf die nicht nur er gekommen sei, ohne jedoch einen Namen zu nennen (XVII, VII, § 47). Zunächst einmal spricht aus seiner Methodik eine gewisse Faszination für physiologische Zusammenhänge, wie sie sich auch aus seiner Erklärung des Atemapparats ablesen lässt, in die er die neuesten Erkenntnisse der Naturwissenschaft einarbeitet. Die Modernität seines Ansatzes ist bemerkenswert, denn die Frequenz des Pulses mit Hilfe von Pulsuhren mit Sekundenzeigern in Minuten zu messen und daraus medizinische Erkenntnisse abzuleiten, wurde erst im Laufe des 18. Jahrhundert allgemein üblich.⁵⁵⁹ Der in Göttingen wirkende Schweizer Arzt und Universalgelehrte Albert von Haller (1708–1777), der sich vor allem mit Physiologie beschäftigte und 1749 in die Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften in Berlin aufgenommen wurde, nimmt eine durchschnittliche Pulsfrequenz zwischen 60 und 80 Schlägen pro Minute an⁵⁶⁰ und räumt den Temperamenten großen Einfluss auf den Puls ein:

Temperamente besizzen in der That eine große Gewalt über die Veränderung der Pulsschläge, und wir würden unseren Ausdruck genauer abwägen, wenn wir sagten, daß ein bald mehr, bald weniger grosses, vermögendes, reizbares Herz, nicht nur verschiedene Temperamente, sondern auch andre Zalen für die Pulsschläge hervorbringt. In einem Freunde, der mit mir gleichen Alters war, der aber mehr zum phlegmatischen Wesen aufgelegt war, fand ich 66 bis 68 Pulsirungen. Floyer behauptet, daß sie bei dergleichen Art von Personen jederzeit unter 70 stehen blieben [...] Dagegen eignet Keppler cholerischen achtzig Pulsschläge zu, und ohngefehr auch so viel Floyer.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ In der französischen Fassung ohne Ausschmückung: „C'est le battement du pouls à la main d'un homme qui se porte bien.“

⁵⁵⁹ Vgl. Werner Friedrich Kümmel, *Der Puls und das Problem der Zeitmessung in der Geschichte der Medizin*, in: *Medizinhistorisches Journal* 1974, Bd. 9, H. 1, S. 1–22, hier: S. 15. Vgl. auch Nima Ghasemzadeh und A. Maziar Zafar, *A Brief Journey into the History of the Arterial Pulse*, in: *Cardiology Research and Practice*, Volume 2011, article ID 164832, 14 pages, doi:10.4061/2011/164832.

⁵⁶⁰ Vgl. Albrecht/Albert von Haller, *Herrn Albrecht von Hallers Anfangsgründe der Physiologie des menschlichen Körpers*, Übersetzung der *Elementa physiologiae corporis humani* Bd. 2, 1760 durch Johann Samuel Halle, Berlin, Leipzig, 8 Bde., 1759–1776, Bd. 2, 1762, S. 420: „Ich glaube, daß dieser Unterscheid zwischen 60 und 80 ist, und ich räume nicht leicht unter sechzig Pulsschläge, oder im gesunden und ruhenden Menschen nicht viel über 80 Schläge ein.“

⁵⁶¹ Haller, *Anfangsgründe*, S. 422.

Ebenso beobachtet Haller einen Einfluss von Tageszeit und Mahlzeiten,⁵⁶² so dass Quantz' Eingrenzung „nach der Mittagsmahlzeit bis Abends, und zwar bey einem lustigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menschen“ ganz dem damaligen Stand der Wissenschaft entspricht. Dabei scheint die Selbstbeobachtung auch unter medizinischen Laien praktiziert worden zu sein, und der Gedanke, dass die Temperamente den Puls bestimmen, kann man sich als Allgemeinwissen dieser Zeit vorstellen.⁵⁶³ Wenn Quantz den Pulsschlag heranzieht, geht es ihm im Gegensatz zu älteren Autoren⁵⁶⁴ offensichtlich nicht um einen naheliegenden inneren Zusammenhang zwischen menschlichem Puls und Musik. Ihm dient der Puls als Maßeinheit, womit er einem metronomischen Denken schon recht nahe kommt. Quantz bezieht sich bewusst auf einen Puls, der auch heute noch als eher hoch gilt. Das bedeutet auch, dass er sich abgrenzt von der Sekunde als Maßeinheit, wie sie Marin Mersenne einem langsamen Puls entsprechend zugrunde legt.⁵⁶⁵

Anhand dieses Pulsschlags von 80 Schlägen pro Minute ordnet Quantz im *Versuch* die Satzbezeichnungen scheinbar rigoros vier Haupt-Tempoklassen zu, die zueinander im Verhältnis 2:1 stehen. Als fünfte Kategorie räumt er ein gemäßigtes Allegro ein (XVII, VII, § 50, 51). Am Beispiel des Viervierteltakts lässt sich dies in Metronom-Angaben übersetzen.

Tabelle 5: Quantz' Tempokategorien in c

c	MM
Allegro assai	♩ 160
gemäßigtes Allegro	♩ 120
Allegretto	♩ 80
Adagio cantabile	♩ 80
Adagio assai	♩ 40

⁵⁶² Ebd., S. 424: „Im Wachen vermehrt die Speise, die Bewegung der Muskel, die Anstrengung der Seele, oder die Leidenschaft die Pulsschläge [...] da nun die Pulsschläge des Abends so häufig geschehen.“

⁵⁶³ Möglicherweise hatte Quantz Zugang zu naturwissenschaftlichen Erkenntnissen über den Hofarzt Hofrat Gottlob Nathanael Jäschke (1712–1774), der seit 1748 in Berlin lebte, seit 1753 im Montagsclub war und mit Krause bekannt war. Vgl. Krause, *Korrespondenz*, S. 45, Fußnote S. 459.

Vgl. auch Tromlitz, *Unterricht die Flöte zu spielen*, S. 92. Tromlitz beobachtete offensichtlich die Schwankungen seines eigenen Pulses über den Tag genau und hielt Quantz' Methode daher für zu ungenau.

⁵⁶⁴ Vgl. Werner Friedrich Kümmel, *Puls und Musik (16.–18. Jahrhundert)*, in: *Medizinhistorisches Journal* 1968/3, Hildesheim 1968, S. 269–293. Ders., *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburg/München 1977.

⁵⁶⁵ Vgl. Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Bd. 2, Paris 1636, Reprint Paris 1975, S. 324.

Aus dem großen Abstand zwischen den Tempoklassen resultiert neben dem sehr schnellen „Allegro assai“ vor allem eine extreme Langsamkeit des „Adagio assai.“ Zumindest zum Teil erklärt sich die auffallende Spreizung der Tempi, wie von C.Ph.E. Bach 1763 dokumentiert, durch eine stilistische Besonderheit der Berliner Musikpraxis, wo „die Adagio weit langsamer, und die Allegro weit geschwinder ausgeführt werden, als man in anderen Gegenden zu thun pflegt.“⁵⁶⁶ Auch Friedrich Nicolai bestätigt, dass das Adagio in Berlin langsamer gespielt wurde als andernorts.⁵⁶⁷

Quantz' Obergrenze von MM 160 ergibt sich daraus, dass er sich an der Geschwindigkeit einer Doppelzungenbewegung von acht Sechzehnteln auf ♩ MM 80 orientiert (XVII, VII, § 51). Damit bezieht sich Quantz gleichzeitig auf ein motorisches Tempogefühl, das sich aus den spieltechnischen Leistungsgrenzen von Fingern und Zunge ergibt: „Man muß das Allegro nicht geschwinder spielen wollen, als man die Passagen, in einerley Geschwindigkeit, zu machen im Stande ist [...] Man muß deswegen das Tempo nach den schweresten Passagen fassen“ (XII, § 8). Was wie eine pädagogische Binsenweisheit klingt, wird sich in den meisten der schnellen Sätze seiner Sonaten als sehr reale und praktikable Richtschnur erweisen: Die Spielbarkeit des Laufwerks, das sich auch in ruhigeren Sätzen oft an der technischen Obergrenze bewegt, gibt einen zusätzlichen und im Rahmen der Fähigkeiten eines Spielers zuverlässigen Maßstab für die Tempowahl ab. Quantz signalisiert so seinen hohen spieltechnischen Anspruch auch an Friedrich II.

1.2 Relativierung der Tempoklassen

Ungeachtet der scharfen Abgrenzungen innerhalb dieses Temposystems relativiert Quantz im *Versuch* seine Kategorien an verschiedenen Stellen, sowohl mit Blick auf musikalische Nuancierungen als auch auf subjektive Faktoren der jeweiligen Spieler und abhängig von konkreten Aufführungssituationen. Einen Unterschied von fünf Pulsschlägen pro Minute mehr oder weniger hält er für nicht wahrnehmbar (XVII, VII, § 55). Dies eröffnet in allen Kategorien einen Tempo-Spielraum, der ungefähr drei klassischen Metronom-Einheiten entspricht. Diese in Tabelle 6 dokumentierte Spannbreite der Tempi sollte in den Ausführungen dieses Kapitels auch dann mitgedacht werden, wenn sie nicht notiert ist.

⁵⁶⁶ C.Ph.E. Bach, *Versuch*, Bd. 2, 1763, S. 304.

⁵⁶⁷ Nicolai, *Anekdoten*, 4. Heft, S. 543.

Tabelle 6: Quantz' Tempokategorien mit relativiertem Pulsschlag

c	MM <i>Versuch</i>	± 5 Pulsschläge
Allegro assai	♩ 160	♩ 150–170
gemäßigtes Allegro	♩ 120	♩ 112–128
Allegretto	♩ 80	♩ 75–85
Adagio cantabile	♩ 80	♩ 75–85
Adagio assai	♩ 40	♩ 37–43

Weitere Ungenauigkeiten ergeben sich daraus, dass lediglich einige Pulsschläge vor dem Spielen abgenommen werden (XVII, VII, § 48), anders als bei der heute üblichen Methode, zur Überprüfung eines Tempos ein Metronom durchlaufen zu lassen. Auch zieht Quantz das Tempogefühl des individuellen Musikers in Betracht, das von dessen Temperament geprägt ist (XVII, VII, § 55), und berücksichtigt unterschiedliche spieltechnische Fähigkeiten. Er verlangt vom Spieler aber auch, sich im Tempo an die räumlichen Gegebenheiten anzupassen (XVI, § 18). Selbst die Tageszeit bezieht er in seine Überlegungen ein, die vor allem für Tänzer von Bedeutung sei (XVII, VII, § 56). Dass er die Zahl 80 auch deshalb gewählt hat, weil sie plakativ und im Umrechnen auf Minuten praktikabel ist, ist naheliegend und spricht dafür, sie als ungefähren Richtwert zu verstehen. All dies lässt vermuten, dass der Spielraum, den Quantz für individuelle Abweichungen einräumte, über die oben erwähnten Pulsschwankungen erheblich hinausgehen konnte.

Im Fokus dieser Untersuchung stehen jedoch die musikalischen Faktoren, die eine Tempowahl über die Kategorien hinaus bestimmen. Zu diesen zählt Quantz im *Versuch* die Wahl der Tonart (XIV, § 7) – dies fällt insbesondere bei einigen Moll-Tonarten ins Gewicht –, aber auch die Bewegung im Takt: Im Tripeltakt im Allegro soll das Tempo an den kleinsten Notenwerten zu erkennen sein, im Adagio daran, ob sich der Bass in Achteln oder Vierteln bewegt. Weitere Tempostufen ergeben sich durch die Übertragung der Kategorien auf andere Taktarten. Allerdings ist Quantz' Übertragung im *Versuch* vom geraden 4/4-Takt auf die Tripeltakte fragmentarisch und widersprüchlich: Seine Formulierungen beim Umrechnen von zwei auf drei Pulsschläge bei der Siciliana 12/8 sind umständlich und missverständlich, und für das Presto im 3/4 oder 6/8 wird ohne Erklärung eine noch schnellere Tempokategorie von ca. MM 106 eingeführt. So entstehen Diskrepanzen dadurch, dass mal die Viertel des geraden Taktes als Einheit übernommen, an anderer Stelle aber ganze Takte in die jeweilige Tempokategorie eingeordnet werden.

Tabelle 7: Übertragung der Tempokategorien auf weitere Taktarten

		Kleinste Notenwerte	Bass	MM ♩	MM Ganzer Takt
$\frac{3}{4} / \frac{3}{8}$	Presto	♪ / ♪			♩ / ♩ 106
$\frac{3}{4} / \frac{3}{8}$	<i>ganz geschwinde</i>	♪ / ♪			♩ / ♩ 80
$\frac{6}{8} / \frac{2}{4}$	<i>geschwinde</i>	♪			♩ / ♩ 80
$\frac{3}{4} (\frac{9}{8})$	Allegro	♪ $\frac{3}{4}$		♩ 160	♩ ca. 53
$\frac{3}{4} / \frac{3}{8}$	gemäßigtes Allegro	♪			♩ / ♩ 40 ⁵⁶⁸
$\frac{12}{8}$	Siciliana				♩ 40 ⁵⁶⁹
$\frac{3}{4}$	Adagio cantabile		♪	♩ 80	
$\frac{3}{4}$	Adagio cantabile		♪	♩ 80	
$\frac{3}{4}$	Adagio assai			♩ 80	

2 Forschungsstand

Quantz' Tempokategorien finden vor allem in der aufführungspraktischen Literatur zum 18. Jahrhundert⁵⁷⁰ häufig Erwähnung mit der doppelten Fragestellung, ob und in welchem Maße sie für welche Musik im 18. Jahrhundert Gültigkeit hatten und inwieweit sie auch heute noch anwendbar sind. Klaus Miehling, dem das Verdienst zukommt, sich am gründlichsten mit Tempofragen im 18. Jahrhundert und auch mit Quantz' Systematik auseinandergesetzt zu haben, plädiert mit Verweis auf Quantz als Prakti-

⁵⁶⁸ Vgl. unten den Abschnitt *Übertragung der Tempokategorien*.

⁵⁶⁹ Vgl. unten den Abschnitt „Adagio cantabile“ im 12/8.

⁵⁷⁰ Beispielsweise Klaus Miehling, *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema*, Verbesserte und stark erweiterte Neuauflage Wilhelmshaven³ 2003 (mit ausführlicher Bibliographie). Christoph-Hellmuth Mahling, *Zur Frage des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Die Blasinstrumente und ihre Verwendung sowie zu Fragen des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Studien zur Aufführungspraxis, Konferenzbericht der VIII. wiss. Arbeitstagung, Blankenburg, Harz 1976, S. 56–67; Kümmel, *Musik und Medizin*; Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, London 1963, New Version London 1979; Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988; Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, Oxford 1989; Hans-Peter Schmitz, *Quantz heute. Der „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ als Lehrbuch für unser Musizieren*, Kassel 1987; Beverly Jerold, *Numbers and Tempo: 1630–1800*, in: Beverly Jerold, *Music Performance Issues: 1600–1900*, Hillsdale 2016; Mary Oleskiewicz, *Vorwort* zu Joh. J. Quantz, *Seven Trio Sonatas*, hrsg. von Mary Oleskiewicz, Middleton 2001.

ker vehement dafür, sich als Interpret auch heute an Quantz' Tempovorgaben zu orientieren: „Eine Zusammenschau des Für und Wider zeigt [...], daß Abweichungen vom Maß MM 80 erlaubt (und in manchen Fällen notwendig) sind, daß es sich aber nur um geringfügige Abweichungen handeln darf.“⁵⁷¹ Die meisten Autoren dagegen sehen Quantz' Kategorien als für die Praxis damals wie heute kaum anwendbar an und sprechen ihnen höchstens pädagogische Bedeutung zu wie Robert Donington in *The Interpretation of Early Music* 1979: „These are not actual tempos, but average for teaching purposes.“⁵⁷² Der Hauptkritikpunkt ist meist, wie schon bei Daniel Gottlob Türk 1789,⁵⁷³ Quantz' Allegro assai sei übermäßig schnell, sein Adagio assai unverhältnismäßig langsam. Außerdem stoßen sich die Autoren daran, wie starr die Kategorien seien – Neal Zaslaw spricht gar von einem Prokrustesbett, das, wenn überhaupt, nur für Berlin zwischen 1740 und 1750 Gültigkeit hatte.⁵⁷⁴ Verständnis für Quantz' Denkweise zeigt hingegen Christoph-Hellmuth Mahling 1979: „Selbstverständlich kann es sich dabei wieder nur um einen äußeren Rahmen handeln, der in der Schematisierung und Rationalisierung noch starrer zu sein scheint als er in Wirklichkeit war. Quantz sieht sich aber zur Systematisierung gezwungen, um dem Leser seine Gedankengänge verständlich zu machen.“⁵⁷⁵ Peter Reidemeister wiederum empfindet Quantz' Kategorisierung als „ausgesprochen theoretisch und schulmeisterlich“,⁵⁷⁶ und empfiehlt heutigen Musikern, sich eher an die oben erwähnten Relativierungen zu halten, da Quantz, „wo er kann, den Zwang des Systems ein[schränkt].“⁵⁷⁷ Das Argument, dass die Quantzschen Tempi vor allem deshalb heute nicht mehr als Maßstab taugen, da sich das Tempoempfinden seitdem geändert habe, kommt aus beiden Richtungen. Während Hans Werner Schmitz in *Quantz heute* davon ausgeht, dass „im Barockzeitalter die Tempi im allgemeinen schneller gewesen sind, als wir sie heute empfinden“, wir aber „auch Werke des 18. Jahrhunderts nur in dem Tempo musizieren können, das wir heute für angemessen halten“,⁵⁷⁸ sieht Beverly Jerold in den spieltechnischen Fortschritten, die sich aus dem Gebrauch des Metronoms und der Vergleichbarkeit von Tonaufnahmen ergeben, die Ursache dafür, dass wir heute zu schnelle Tempoangaben

⁵⁷¹ Miehlings, *Tempo*, S. 194.

⁵⁷² Donington, *Interpretation*, S. 391.

⁵⁷³ Vgl. Türk, *Klavierschule*, S. 111f: „Wenn sich auch gegen diesen Maßstab, wie Quanz selbst anmerkt, manches einwenden läßt; wenn überdies vielleicht der Abstand vom Allegro assai bis zum Adagio molto doch etwas zu groß angenommen seyn sollte: so bin ich doch sehr geneigt, Anfängern seine Regel zu empfehlen.“

⁵⁷⁴ Vgl. Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, S. 492.

⁵⁷⁵ Mahling, *Zur Frage des Tempos*, S. 59.

⁵⁷⁶ Reidemeister, *Aufführungspraxis*, S. 133.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Schmitz, *Quantz heute*, S. 72.

wörtlich nehmen, die ursprünglich nur „in a figurative or pedagogical sense“⁵⁷⁹ gemeint waren: „Quantz’s pulsebeat formula, with its unintended extremes of fast and slow, was a figurative substitute for the lack of an accurate time-measuring device to distinguish the various degrees of tempo.“⁵⁸⁰ Die Betrachtung beschränkt sich in den meisten Fällen auf die Kategorien im geraden Takt. Doch auch dort, wo der Tripeltakt berücksichtigt wird, benennt keiner der Autoren die dort entstehenden Diskrepanzen.⁵⁸¹

Obwohl schon Edward R. Reilly in *On playing the flute* postuliert: „Quantz’s suggestions for tempos are best studied in the light of his own music, and then through comparison with other works of his time“,⁵⁸² orientiert sich die bisherige Diskussion zu Quantz’ Tempokategorien nicht an einer systematischen Betrachtung seiner eigenen Kompositionen.

3 Tempoempfinden

Die Suche nach einem Maßstab für die Tempoabweichungen von Quantz’ Schema hängt eng mit der musikpsychologischen Frage zusammen, in welchem Maße Hörer und Interpret Temposchwankungen ohne Metronom wahrnehmen und wie präzise sie Tempopräferenzen durchhalten. Nach Wolfgang Auhagen „gibt es offensichtlich einen [...] Schwellenwert, ab dem Änderungen überhaupt bemerkt werden. Er liegt bei 6–8 % des Ausgangstempos.“⁵⁸³ Zum Vergleich: Ein Puls von 75 weicht gegenüber einem Puls von 80 um 6,25 % ab, diese von Quantz vorgenommene Relativierung liegt demnach auch nach heutiger Erkenntnis in einem vom Hörer nicht wahrgenommenen Bereich. In musikpsychologischen Experimenten zum Tempoempfinden heutiger Hörer konnte Auhagen außerdem feststellen, dass nach mehrmaligem Hören eines Stücks sich die Tempopräferenz um zwei herkömmliche Metronom-Einheiten herum einpendelt.⁵⁸⁴ Auf Seiten der ausübenden Musiker sind Tempopräferenzen

⁵⁷⁹ Jerold, *Numbers and Tempo*, S. 235.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 239.

⁵⁸¹ Vgl. Reilly, *On Playing the Flute*, S. 286f; Mahling, *Zur Frage des Tempos*, S. 60 mit Tempotabelle; ten Brink, *Flötenkonzerte*, Bd. 1, S. 132f, Miehlings, *Tempo*, S. 200. Vgl. Kümmel, *Musik und Medizin*, S. 59.

⁵⁸² Reilly, *On Playing the Flute*, S. 201.

⁵⁸³ Wolfgang Auhagen, Art. *Rhythmus- und Tempoempfinden*, in: *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft* Bd. 3, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Günther Rötter, Laaber 2005, S. 231–249, hier S. 242.

⁵⁸⁴ Vgl. Wolfgang Auhagen, *Determinanten des Tempoempfindens beim Musikhören*, in: *Zeit in der Musik – Musik in der Zeit*, hrsg. von Diether de la Motte, Frankfurt a/M 1997, S. 122–144, hier S. 126.

noch stabiler.⁵⁸⁵ Allerdings kann das vorab vorgestellte Tempo eines Satzes geringfügig vom tatsächlich gespielten Tempo abweichen. Dieser Unterschied zwischen dem „konzipierten Tempo“ und dem vom jeweiligen Interpreten realisierten, „gespielten Tempo“⁵⁸⁶ wird jedoch bei einem Komponisten, der für sein eigenes Instrument schreibt, weniger schwer ins Gewicht fallen. Insbesondere in schnellen Sätzen bietet damals wie heute das Passagenwerk für Instrumentalisten einen relativ genauen Maßstab, um ein gewähltes Tempo einschätzen zu können. Da in den meisten langsamen Sätzen dieses Kriterium der Spielbarkeit wegfällt, erhält hier die Frage nach dem Tempoempfinden eine größere Bedeutung. Insbesondere rhythmisch gleichförmige und wenig verzierte langsame Sätze bieten wenig handfeste Kriterien zur Tempobestimmung. Auch bei einem sehr langsamen Grundsatzschlag ist es schwierig, ohne Metronom das eigene Spieltempo zu kontrollieren. Hier fällt möglicherweise ins Gewicht, dass man Verdoppelung und Halbierung eines Tempos nicht exakt wahrnimmt, da „Tempounterschiede, die in der Nähe der 2:1-Relation liegen, vom Hörer im Sinne dieser Proportion aufgefaßt [werden]“.⁵⁸⁷ Musikpsychologisch liegt Quantz’ unterer Grenzwert von MM 40 nah an der „untere[n] Grenze für eine zusammenhaltstiftende Geschwindigkeit“.⁵⁸⁸ Erleichtert wird dagegen – auch in langsamen Sätzen – das Auffinden eines Tempos durch eine „innere Differenziertheit der melodischen Bewegung“,⁵⁸⁹ wie sie viele von Quantz’ langsamen Sätzen durch Verzierungen und umspielende schnelle Notenwerte bieten. Damit gewinnt auch für das Tempogefühl die Frage an Bedeutung, ob und wie viele zusätzliche willkürliche Verzierungen gespielt werden.

4 Zielsetzung und Methodik

In diesem Kapitel soll nun der Versuch unternommen werden, Quantz’ Temposystem in den Berliner Sonaten ausgehend von seinen eigenen Tempokategorien zu erfassen, denn die folgende Untersuchung zeigt, dass sich in der Berliner Zeit gegenüber den früheren Dresdner Sonaten eine systematischere Verwendung der Satzbezeichnungen eingespielt hat. Die Größe des Korpus von 99 Sonaten bietet die einmalige Möglichkeit, einzelne Satzbezeichnungen jeweils als Gruppe mit gemeinsamen Eigen-

⁵⁸⁵ Vgl. Auhagen, *Rhythmus- und Tempoempfinden*, S. 246.

⁵⁸⁶ Klaus-Ernst Behne, Art. *Tempo, Systematik*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, Zugriff 25. Dezember 2022.

⁵⁸⁷ Auhagen, *Rhythmus- und Tempoempfinden*, S. 243.

⁵⁸⁸ Vgl. ebd., S. 241: „Nach Fraisse liegt die untere Grenze für eine zusammenhaltstiftende Geschwindigkeit bei [...] einem Tempo von M.M. 33.“

⁵⁸⁹ Auhagen, *Determinanten*, S. 128.

schaften zu betrachten. Anders als im *Versuch*, in dem die meisten Satzbezeichnungen nur punktuell charakterisiert sind, sind sie in den Sonaten verknüpft mit Kombinationen von relativ beständigen Kompositionsmustern, die eng mit der jeweiligen Taktart zusammenhängen. Diese Muster und die feine Abstufung zwischen den Satzbezeichnungen sollen im Folgenden herausgearbeitet werden. Das weitergefasste Ziel ist ein Verständnis von „Tempopräferenzen durch innermusikalische Faktoren“.⁵⁹⁰ Diese kommen bei den verschiedenen Satztypen in unterschiedlichem Maße zum Tragen und ermöglichen über die großen Kategorien hinaus eine Feinabstimmung des Tempos:

- Charakter der Satzbezeichnung
- Verbindung von Taktart und Satzbezeichnung
- Tonart
- Bewegung der Melodiestimme
 - Welche sind die schnellsten durchlaufenden Notenwerte?
 - Welche Notenwerte prägen die musikalischen Gedanken?
- Bewegung der Bassstimme
- harmonischer Rhythmus
- flötistische Aspekte: Atemlänge, Schwierigkeit der Griffkombinationen im Laufwerk
- Verwendung von Floskeln und Verzierungen

Oberstes Ziel der Tempowahl ist es, den Hauptaffekt oder die wechselnden Affekte eines Satzes, mit anderen Worten: seinen Charakter zu treffen. Heinrich Christoph Koch systematisiert im *Musikalischen Lexikon* 1802, anhand welcher Kriterien man diesen bestimmen kann:

Taktart, Zeitmaaß, Rhythmus, die Art und der Gebrauch der melodischen Figuren, die Form, die Begleitung, die Modulation, der Styl, die zum Grunde liegende Empfindung, die besondere Art, wie sie ausgedrückt wird, alles dieses trägt bald mehr, bald weniger zu dem eigenthümlichen Charakter eines Tonstückes bey.⁵⁹¹

Die Kategorien Kochs entsprechen denjenigen, die sich weniger systematisch auch im *Versuch* finden. Während Kammerstil und Form im Fall der Flötensonaten als Untersuchungsgegenstand festgelegt sind, sind alle anderen Elemente in Kochs Aufzählung auch in Quantz' Sonaten relevant für die Tempofindung. Dass „die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stücks“⁵⁹² einen Einfluss auf das Tempo einer Satzart ausüben, formulierte Johann Philipp Kirnberger 1776. Marten Noorduyn methodisiert

⁵⁹⁰ Auhagen, *Rhythmus- und Tempoempfinden*, S. 242.

⁵⁹¹ Koch, Art. *Charakter*, in: *Musikalisches Lexikon*, Sp. 313.

⁵⁹² Vgl. Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Bd. 2, Berlin, Königsberg 1776, S. 107.

in seiner Analyse von Beethovens Tempo-Indikationen die Berücksichtigung der Notenwerte und bringt sie in Tabellenform.⁵⁹³ Auch in Quantz' Sonatensätzen lässt sich die von ihm selbst und seinen Zeitgenossen formulierte Relevanz der kleinsten durchgehenden Notenwerte als Unterscheidungsmerkmal von Tempi nachweisen. In den schnellen Sätzen sind diese kleinsten Notenwerte im Laufwerk gebündelt, in den langsamen Sätzen stehen sie oft für besonders ausgearbeitete willkürliche Verzierungen. Darüber hinaus sollen jeweils diejenigen Aspekte einer Satzbezeichnung beleuchtet werden, die besonders auffällig in Erscheinung treten. Dies ist im Allegretto die rhythmische Vielfalt durch Einbeziehung von Triolen, im Allegro di molto der harmonische Rhythmus, in langsamen Sätzen im Tripeltakt wiederum die Bewegung der Bassstimme in Vierteln oder Achteln.

Neben dem Abgleich mit den Tempokategorien sollen vor allem die Charaktere der einzelnen Satzbezeichnungen herausgearbeitet und mit deren Tempo abgeglichen werden. Insbesondere in den langsamen Sätzen sind mit jeder Satzbezeichnung eigene Ausdrucksqualitäten verbunden. Diese ergeben sich aus der Kombination aus dem Tempo in verschiedenen Taktarten, den kleinsten Notenwerten und den Vortragsbezeichnungen. Die Besonderheit von Quantz' *ars combinatoria* besteht darin, dass er jeder Satzbezeichnung durch eine spezifische Auswahl aus den unendlich vielen Kombinationsmöglichkeiten ein eigenes Profil gibt. Dies gab ihm ein Mittel an die Hand, trotz der Menge der Sonaten auffällige Wiederholungen zu vermeiden. In der praktischen Anwendung der königlichen Kammerkonzerte half die Unterscheidbarkeit der Satz-Charaktere dem Spieler Friedrich II. dabei, Affekt und Tempo eines Satzes schnell zu erfassen.

Überprüft werden soll die Plausibilität der Analyse der Satzbezeichnungen parallel im spielerischen Nachvollzug als musikhistorisches Embodiment. Zu diesem Zweck wurde als interpretationsgeschichtliches Experiment durch mehrmaliges Spiel für alle Einzelsätze eine Spannbreite plausibler Tempi dokumentiert. So konnte einerseits die Spielbarkeit eines Tempos ermittelt werden, auf der anderen Seite verstärkt dieses Vorgehen die Sensibilität gegenüber stimmigen Tempi. Auch das Tempogedächtnis funktioniert zuverlässiger im „Bezug zu tatsächlich vollzogener Bewegung“,⁵⁹⁴ Schon ein innerliches Mitgreifen als „Körperhören“⁵⁹⁵ ist als erster Schritt hilfreich. Feinheiten jedoch lassen sich erst erfassen im akti-

⁵⁹³ Vgl. Marten Noorduyn, *Beethoven's Tempo Indications*, Oxford 2016.

⁵⁹⁴ Auhagen, *Rhythmus- und Tempoempfinden*, S. 249. Vgl. Günther Rötter, *Musik und Zeit, Kognitive Reflexion versus rhythmische Interpretation* (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik Bd. 9), Frankfurt 1997, S. 205: „Das Spielen der Stücke ist genauer als das Lesen der Stücke.“

⁵⁹⁵ Köpp, *Musikalisches Körperwissen*, S. 17.

ven Embodiment: in der Kombination von Atem- und Fingertechnik und dem Eintauchen in den Affekt am Instrument. Beispielsweise ergab sich im Spiel die Erkenntnis, dass in den Satzbezeichnungen Allegro und Vivace der Schwierigkeitsgrad der Läufe durch ihnen eigene Floskeln so hoch ist, dass hier ein mäßiges Allegro-Tempo die spieltechnische Grenze markiert. Umgekehrt kann eine Passage schwierig aussehen, aber leichter spielbar sein, als man beim Lesen vermuten würde. Dieser Schwierigkeitsgrad des Laufwerks lässt sich nicht durch bloßes Lesen herausfinden.

Die Suche nach als angemessen empfundenen Tempi folgt – ergänzt um die Kontrolle durch ein Metronom – der Methode, die im Artikel *Bewegung* in Sulzers Lexikon 1771 vorgeschlagen wird:

Wer sich ein Verdienst daraus macht, ein Stück von einem großen Meister vollkommen vorzutragen, der thut wol, dasselbe in der Art der vorgeschriebenen Bewegung sehr oft, bald etwas geschwinder, bald etwas langsamer zu spielen, und jedesmal genau auf die Würkung desselben Achtung zu geben, damit er hernach bey dem vortheilhaftesten Grad bleiben könne. Verschiedene sehr gute Anmerkungen hierüber giebt Quantz in seiner Anleitung zur Flöte.⁵⁹⁶

Anders als bei Sulzer beschrieben, steht beim experimentellen Durchspielen der Sätze nicht die Suche nach einem einzig richtigen Tempo als künstlerische Entscheidung im Fokus. Vielmehr werden Spielräume stimmig scheinender Tempi ausgelotet und gleichzeitig innerhalb des Notentextes kon-

⁵⁹⁶ Johann George Sulzer, Art. *Bewegung*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Erster Theil Leipzig 1771, S. 157. Unklar ist, wer diesen Artikel *Bewegung* geschrieben hat. In der Vorrede zum zweiten Band 1774 schreibt Sulzer, er habe „für den ersten Theil des Unterrichts und Beystandes eines der gründlichsten Tonsetzer itziger Zeit, des Herrn Kirnbergers, genossen.“

Clive Brown geht in *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford 1999, S. 289 davon aus, dass Kirnberger der Autor des Artikels ist: „Kirnberger, for instance, felt that only the composer was in a position to dictate the correct tempo and that „a little degree more or less can do much damage to the effect of a piece.“

Anselm Gerhard, „Man hat noch kein System von der Theorie der Musik“. *Die Bedeutung von Johann George Sulzers „Allgemeiner Theorie der Schönen Künste“ für die Musikästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, in: *Schweizer im Berlin des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Martin Fontium u.a., Berlin 1996, S. 341–353, hier S. 348 legt dagegen dar, „daß der größte Teil der im ersten Band von 1771 erschienenen Artikel und insbesondere der Artikel *Musik* allein im Verantwortungsbereich Sulzers lag.“

Vgl. auch den Kommentar von Johann Joachim Christoph Bode in seiner Übersetzung zu Burney, *Tagebuch*, 1773, Fußnote S. 488 zu S. 424: „Der Herr Professor Sulzer hat die musikalischen Artikel in seinem *Lexikon* nicht allein gemacht. Im ersten Teile hat Agricola viel gearbeitet, und im zweiten arbeitet Kirnberger.“

Ebd., S. 489 wird Agricola als Autor des Artikels *Ausdruck* genannt. Falls es Agricola war, der Sulzer für diesen Artikel beraten hat, wäre das Lob von Quantz' Methode der Tempofindung verständlicher.

krete Anhaltspunkte für Tempoentscheidungen gesucht. Im praktischen Vollzug in variablen Tempi erweist sich sowohl für die schnellen als auch für die langsamen Sätze, dass die musikalischen Gedanken innerhalb eines Rahmens von zwei bis drei traditionellen Metronom-Einheiten in den meisten Fällen ihren Charakter beibehalten, wie auch die virtuose Wirkung von Laufwerk erhalten bleibt. Dies entspricht Quantz' Beobachtung, dass eine Pulsschwankung von fünf Schlägen mehr oder weniger unbemerkt bleibt. Diese Spannbreite wird im Folgenden anstelle einer einzelnen Metronomzahl dokumentiert. Eine gewisse Subjektivität ist naturgemäß nicht auszuschließen, die nicht nur von persönlichem Empfinden und Tagesform bestimmt ist, sondern auch von allgemeinen Faktoren wie dem musikalischen Zeitgeschmack. Viele dieser Unwägbarkeiten galten im 18. Jahrhundert ebenso wie heute und waren von Quantz schon mitgedacht.

Das subjektive Tempoempfinden, das hier als Maßstab herangezogen wird, speist sich aus zwei separaten Experimentierfeldern: Auf der Seite der Musizierenden ist dies – vor allem in schnellen Sätzen – die technische Spielbarkeit, welche in gewissem Rahmen mit Hilfe des Metronoms innerhalb der spieltechnischen Fähigkeiten messbar ist und sich im Vergleich mit Tonaufnahmen einordnen lässt. Auf der anderen Seite steht die Suche nach einem Tempo, in dem Affekt und Charakter der musikalischen Gedanken angemessen ausgedrückt sind: Hier sollte das Tempoempfinden von Musizierenden und Hörern übereinstimmen. Die Tempowahl wird zwischen dem Affekt der musikalischen Gedanken und der Spielbarkeit der Passagen ein Gleichgewicht herstellen.

Zu den Voraussetzungen des interpretationsgeschichtlichen Experiments gehört es, möglichst viele Interpretationsanweisungen aus dem *Versuch* zu übernehmen. Ein schwer messbarer Faktor bleibt, dass in langsamen Sätzen die Menge der Verzögerungen und die dynamische Gestaltung der Einzeltöne Einfluss auf die Tempowahl haben. Da davon auszugehen ist, dass die physiologischen Voraussetzungen von Spielbarkeit wie Atemlänge oder Schnelligkeit von Artikulation sich seit dem 18. Jahrhundert nicht wesentlich geändert haben, können die eigenen musikpraktischen Voraussetzungen und Grenzen in Bezug auf die spieltechnische Umsetzung an Quantz' Anforderungen im *Versuch* gemessen werden, also an einem Höchsttempo von MM 160 auf vier Sechzehntel für Finger und Zunge in längeren Passagen von mindestens acht Tönen. Es ist anzunehmen, dass diese spieltechnische Obergrenze sich auf kontrollierte längere Passagen bezieht, denn auch in seinen Sonaten finden sich kurze Schleifer und Tiraten, die ein schnelleres Spieltempo verlangen. Für diese wiederum erscheinen die von Mersenne zugrunde gelegten sechzehn Bewegungen in der Sekunde realistisch.⁵⁹⁷ Das Metronom dient einerseits als Messinstru-

⁵⁹⁷ Vgl. Miehlings, *Tempo*, S. 36.

ment, andererseits in den schnellen Sätzen als Hilfsmittel zur Temposteigerung. Es ist aber davon auszugehen, dass anstelle eines Metronoms auch die Geschwindigkeit des Zungenstoßes für einen erfahrenen Spieler – heute wie im 18. Jahrhundert – eine große Zuverlässigkeit als Tempomaßstab bietet.

Das experimentelle Nachverfolgen der Tempovorstellungen wurde für ausgewählte Sätze vertieft im Zusammenspiel mit wechselnden Continuo-Konstellationen aus Cembalo bzw. Clavichord und Violoncello. Im gemeinsamen Spiel wird eine tänzerische Motorik ebenso verstärkt wahrgenommen wie das Tempo des harmonischen Rhythmus. Durch das Zusammenspiel können sich gegenüber dem Solospiel Tempokorrekturen in beide Richtungen ergeben: Bei einer komplexen Bassstimme, etwa mit einem größeren Anteil an Imitation, entsteht das Bedürfnis nach einem langsameren Tempo, eine großflächige harmonische Rhythmik dagegen verlangt ein schnelleres Tempo als aus der Flötenstimme allein ersichtlich wäre.

Zusätzlich wurden als Referenz die Aufnahmen anderer Traversflötisten und -flötistinnen herangezogen.⁵⁹⁸ Da nur von Nr. 272–277 mehrere Tonaufnahmen existieren, ist nur für diese Sonaten ein direkter Vergleich mehrerer Einspielungen möglich. Meist sind die Aufnahmen der schnellen Sätze an der Obergrenze der im Experiment dokumentierten Tempi. Bei langsamen Sätzen ist die Spannbreite der Tonaufnahmen sehr hoch, vor allem bedingt durch ein unterschiedliches Maß an Verzierungen. Künstlerische Entscheidungen hängen auch von der Zusammenstellung der Sonaten ab, die nur im Fall der Sonaten Nr. 272–277, gespielt von Verena Fischer, der Quantzschen Reihenfolge entspricht. Auch ob im Bass ein Melodieinstrument beteiligt ist oder ausschließlich ein Tasteninstrument, führt vor allem bei langsamen Sätzen zu Unterschieden im Tempo. Während in den Tabellen des Experiments Tempi dokumentiert sind, die – bei aller Subjektivität – für jeweils einen ganzen Satz passend erscheinen, sind einige Aufnahmen von der künstlerischen Freiheit geprägt, innerhalb eines Satzes ein flexibles Tempo zu wählen. Wenn – in Einzelfällen – das Tempo einer Aufnahme weit vom Spektrum der im Experiment entwickelten Tempovorstellungen abweicht, wird dies im Text dokumentiert.

Die auf diese Art ermittelten Einzeltempi werden im Folgenden zusammengefügt zu einer Analyse des Tempo-Spektrums jeder Satzbezeichnung. Daran anschließend lassen sich die Tempi und Charaktere der verschiedenen Satzbezeichnungen zueinander in Relation setzen.

⁵⁹⁸ Alle Referenzaufnahmen sind im Anhang aufgelistet. Zu den Tempi der Aufnahmen siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte U.

5 Die Satzbezeichnungen

Die sich an diese grundlegenden Überlegungen anschließende Analyse der Einzelsätze soll für jeden der drei Sonatensätze nach Satzbezeichnung zusammengefasst werden. Hier erweisen sich die Sätze des „ersten Allegro“ als relativ einheitlich, da sie überwiegend im „gemeinen“ geraden Takt stehen und in vier Gruppen eingeteilt werden können.

Sprachlich erschwert wird die Aufteilung durch die Überschneidungen zwischen Quantz' Tempoklassen und gleichnamigen konkreten Satzbezeichnungen. „Adagio“ steht einerseits für alle langsamen Sätze, unterteilt in „Adagio assai“ und „Adagio cantabile“, ist aber genauso wie Cantabile gleichzeitig eine Satzbezeichnung. „Allegro“ steht für alle schnellen Sätze, als Satzbezeichnung im geraden Takt aber auch für die Kategorie des „gemäßigten Allegro“. Allegro assai nennt Quantz sowohl seine schnellste Tempokategorie als auch eine Satzbezeichnung. „Erstes“ und „zweites Allegro“ wiederum bezeichnen den Platz eines schnellen Satzes in einer Sonate oder einem Konzert.⁵⁹⁹ Im Folgenden wird zuerst das gradtaktige „erste Allegro“⁶⁰⁰ betrachtet, im Anschluss die Schlusssätze als „zweites Allegro.“ Das am breitesten aufgefächerte „Adagio“ wird zuletzt untersucht.

Im *Versuch* listet Quantz eine Reihe von schnellen Satzbezeichnungen auf:

Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Allegro non presto, Allegro ma non tanto, Allegro moderato, Vivace, Allegretto, Presto, Prestissimo. (XII, § 1)

Nicht alle Abstufungen schneller Tempi, die Quantz im Kapitel *Vom Allegro* des *Versuchs* aufzählt, verwendet er auch in den Sonaten: Die drei mäßigen Tempi Allegro non presto, Allegro ma non tanto, Allegro moderato finden sich in der Berliner Zeit nicht. Einige Bezeichnungen sind auf das „erste Allegro“, andere auf das „zweite Allegro“ beschränkt. Vor allem in den Schlusssätzen der Sonaten kommen weitere Satzbezeichnungen hinzu, die sich auf den Affektgehalt beziehen können wie *con tenerezza* oder seltener Tanzformen wie *Forlana* und *Siciliana*. Das „erste Allegro“ steht fast immer in ♩ oder ♩ , von den Schlusssätzen dagegen keiner. Die meisten Satzbezeichnungen sind an eine feste Taktart gebunden. Daraus ergibt sich, dass ein „erstes Allegro“ in der gleichen Tempokategorie eine

⁵⁹⁹ Sofern eine Kategorie gemeint ist, wird der entsprechende Begriff in Anführungszeichen gesetzt.

⁶⁰⁰ Die sechs Kopfsätze der Sonaten Nr. 272–277 mit ihrer Satzfolge schnell–langsam–schnell und der Ritornellform der ersten Sätze werden hier gemeinsam mit den zweiten Sätzen der übrigen Sonaten gefasst.

andere Satzbezeichnung erhält als ein Finalsatz. Das gemäßigte Tempo wird im ersten Fall Allegro genannt, in 3/4, 3/8, 6/8 oder 2/4 dagegen Vivace. Entsprechend steht für die schnellste Tempokategorie im zweiten Satz Allegro di molto, im dritten Satz Presto in 2/4, 3/4 und 6/8. Die einzige Ausnahme von dieser Regel bildet das Allegretto, das als zweiter Satz in $\mathfrak{c}$ oder $\mathfrak{c}$, als letzter Satz in 3/4 und 3/8 steht.

5.1 Das „erste Allegro“: $\mathfrak{c}$ und $\mathfrak{c}$

Mit wenigen Ausnahmen sind den ersten schnellen Sätzen der Sonaten vier Bezeichnungen zugeordnet, die jeweils ungefähr gleich oft vorkommen: Allegretto – Allegro – Allegro assai – Allegro di molto. Quantz nennt im *Versuch* seine schnellste Tempoklasse „Allegro assai“ und so wäre zu erwarten, dass die Allegro assai-Sätze der Sonaten auch das höchste Tempo aufweisen. Es ergibt sich aber aus dem Schwierigkeitsgrad des jeweiligen Passagenwerks, dass Quantz seine schnellsten Sätze im Viervierteltakt mit Allegro di molto bezeichnet, Allegro assai für ihn dagegen bloß eine Temposteigerung gegenüber Allegro bedeutet.

Allgemein ordnet Quantz dem Allegro vier Affekte zu – lustig, prächtig, frech und schmeichelnd (XII, § 24) – und beschreibt, an welchen musikalischen Parametern man diese erkennt. Hinzu kommen Charakterbezeichnungen wie Stolz, die Quantz im *Versuch* nicht erwähnt. Nicht immer sind diese Affekte mit bestimmten Satzbezeichnungen oder einer Tempoklasse verknüpft. Gerade die Allegretto-Sätze nutzen eine große Vielfalt von Ausdrucksmöglichkeiten. An ihnen kann Quantz' Umsetzung seiner Tempo-Systematik exemplarisch vorgeführt werden.

$\mathfrak{c}$ und $\mathfrak{c}$: Allegretto

21 der 99 zweiten Sätze sind überschrieben mit Allegretto, davon stehen dreizehn in $\mathfrak{c}$, die übrigen acht in $\mathfrak{c}$. Die Taktart Allabreve, die Quantz im *Versuch* explizit mit dem Allegretto verknüpft (XVIII, § 34), verwendet er in den Sonaten relativ selten, in den schnellen Sonatensätzen nur im Allegretto. Dabei geht er für die schnellen Sätze von einer exakten Verdoppelung des Tempos aus, so dass Sätze im Allabreve-Takt „noch einmal so geschwind gespielt werden müssen, als sonst, wenn das C keinen Durchstrich hat.“ (V, § 13).

Während siebenundzwanzig aller Berliner Sonaten in Molltonarten stehen, ist der Moll-Anteil an den gradtaktigen Allegretto-Sätzen größer:

acht von einundzwanzig, allein sieben davon im ϕ . In den dreizehn Dur-Allegrettos zeigt sich eine gleichmäßige Tonartenverteilung.

Tabelle 8: Tonartenverteilung im Allegretto

Moll	ϕ	c	e-Moll	g-Moll	c-Moll
8	7	1	4	3	1

Dur	ϕ	c	D-Dur	G-Dur	F-Dur	A-Dur	C-Dur	B-Dur	Es-Dur
13	6	7	3	2	2	2	1	2	1

Auffälliges gemeinsames Merkmal fast aller Allegretto-Sätze ist eine große rhythmische Vielfalt, die durch den gehäuften Einsatz von Sechzehnteltriolen, durch das bis zu Zweiunddreißigsteln erweiterte Spektrum der Notenwerte und durch besonders viele Synkopierungen entsteht. Dass Quantz nur hier Sechzehnteltriolen und/oder Zweiunddreißigstel verwendet bzw. entsprechend im ϕ Achteltriolen und Sechzehntel, führt dazu, dass in den weitaus meisten Fällen das Passagenwerk der Allegretto-Sätze nicht weniger virtuos ist als in den Sätzen seiner schnellsten Tempoklasse. Prägend für die 21 Allegretto-Sätze sind vor allem Triolen, auf die Quantz nur in zwei Sätzen verzichtet. Allegretto ist die einzige der vier Satzbezeichnungen, die so eng mit Triolen verknüpft ist, nur acht weitere „erste Allegros“ enthalten Triolen.

Im *Versuch* wird Allegretto als ernsthaft charakterisiert,⁶⁰¹ eine prächtige Wirkung schreibt Quantz darüber hinaus in dieser Satzart den Zweiunddreißigsteln zu (XVIII, § 34). In den Berliner Sonaten deckt Quantz mit dieser Tempobezeichnung jedoch neben Ernsthaftigkeit eine Vielfalt von Charakteren ab, die einerseits ruhig oder melancholisch, andererseits auch spritzig, heiter und verspielt sein können. Beispiele für die sehr unterschiedlichen musikalischen Gedanken der Allegretto-Sätze sollen hier vorgestellt werden.

Als ernsthaft und prächtig kann beispielsweise das Anfangsthema von Nr. 265/2 mit Punktierungen in beiden Stimmen beschrieben werden.

Das Prächtige, wird sowohl mit langen Noten, worunter die andern Stimmen eine geschwinde Bewegung machen, als mit punctirten Noten vorgestellt. Die punctirten Noten müssen von dem Ausführer scharf gestoßen, und mit Lebhaftigkeit vorgetragen werden. Die Punkte werden lange gehalten, und die darauf folgenden Noten

⁶⁰¹ Vgl. Quantz, *Versuch*, XVII, VI, § 5: „ob das Stück ein Allegretto, Allegro, oder Presto ist, davon das erste, bey Instrumentalsachen, ernsthaft, das andere lebhaft, das dritte aber flüchtig und tändelnd gespielt werden muß.“

sehr kurz gemacht [...] Bey den Puncten können auch dann und wann Triller angebracht werden.⁶⁰²



Notenbeispiel 44
Allegretto g-Moll Nr. 265/2 (Takte 1–4)

Quantz hat im *Versuch* keinen Begriff für einen leicht melancholischen, wehmütigen Charakter schneller Sätze. Dieser findet sich auch nur in einigen wenigen Allegretto-Sätzen, immer mit Molltonarten verbunden, so im Allegretto e-Moll Nr. 314/2 in Notenbeispiel 45. Von den vier im *Versuch* dem Allegro zugeordneten Affekten wäre schmeichelnd der treffendste:

Das Schmeichelnde, wird durch schleifende Noten, welche stufenweise auf oder nieder gehen; ingleichen durch synkopirete Noten, bey denen man die erste Hälfte schwach angeben, die andere aber durch Bewegung der Brust und der Lippen verstärken kann, ausgedrückt.



Notenbeispiel 45
Allegretto e-Moll Nr. 314/2 (Takte 1–6)

Einige Allegretto-Sätze wie Nr. 292/2 in D-Dur sind unerwartet spritzig und motorisch und könnten in Quantz' Terminologie als lustig gelten:

Das Lustige wird mit kurzen Noten, sie mögen, nachdem es die Tactart erfordert, aus Achttheilen, oder Sechzehnthteilen, oder im Allabrevetacte aus Viertheilen bestehen, welche sowohl springend, als stufenweise sich bewegen, vorgestellt, und durch die Lebhaftigkeit des Zungenstoßes ausgedrückt.

⁶⁰² Alle vier Charakterisierungen: Quantz, *Versuch*, XII, § 24.



Notenbeispiel 46
Allegretto D-Dur Nr. 292/2 (Takte 1–3)

Der lombardische Rhythmus findet sich in vielen Allegretto-Sätzen, das einzige konkrete Kennzeichen, an dem sich ein frecher Affekt erkennen lässt:

Das Freche wird mit Noten, wo hinter der zweyten oder dritten ein Punct steht, und folglich die ersten präcipitiret werden, vorgestellt. Hierbey muß man sich hüten, daß man sich nicht allzusehr übereile: damit es nicht einer gemeinen Tanzmusik ähnlich klinge. In der Concertstimme kann man es absonderlich, durch einen bescheidenen Vortrag etwas mäßigen, und angenehm machen.



Notenbeispiel 47
Allegretto G-Dur Nr. 329/2 (Takte 1–5)

Besonders sichtbar wird die Spannbreite der Allegretto-Charaktere in Nr. 314–318: Hier schreibt Quantz in fünf aufeinanderfolgenden Sonaten Allegretto als zweiten Satz. Als drittes Allegretto in dieser Folge fällt Nr. 316/2 mit $\text{♩} = 112$ –126 im Tempo aus dem Rahmen aller anderen Allegretto-Sätze heraus. Diesem außergewöhnlichen Satz ohne Triolen fehlt die rhythmische Vielfalt der anderen Allegretto-Sätze, stattdessen ist er geprägt von langen Notenwerten in den musikalischen Gedanken und von außergewöhnlicher Artikulation. Dies wirkt wie ein musikalisches Experiment, um bei fünffacher Wiederholung der Satzbezeichnung eine größtmögliche Abwechslung zu erreichen.

Exemplarisch sind die für das Allegretto wesentlichen Parameter in Tabelle 9 zusammengefasst. Die Charakterisierungen der letzten Spalte folgen zum Teil den vier Affekten, nach denen Quantz Allegro-Sätze unterscheidet – frech, lustig, prächtig und schmeichelnd – oder dem ernsthaften Affekt, den er speziell dem Allegretto zuschreibt, zum Teil entspringen sie einer subjektiven Einschätzung.

Tabelle 9: Charakteristika der Allegretto-Sätze

Allegretto Nr.	Tempo MM	Laufwerk ⁶⁰³	Rhythmische Variabilität	Charakter
254 G-Dur	c ♩ 69–76	♩ / ♩ (viel) / ♩	++	frech
265 g-Moll	c ♩ 66–72	♩, ♩	++	prächtig
278 e-Moll	♩ ♩ 69–76	♩ / ♩ (wenig) / ♩	++	frech, prächtig
284 C-Dur	c ♩ 72–80	♩ / ♩ / ♩	++	ernsthaft, frech
288 g-Moll	♩ ♩ 69–76	♩ / ♩	–	wehmütig, schmeichelnd
292 D-Dur	c ♩ 60–66	♩ / ♩ (mit Triller und Vorhalt) / ♩ (Tirata)	++	lustig, motorisch
293 e-Moll	♩ ♩ 63–69	♩ / keine ♩	++	stolz, prächtig
294 F-Dur	♩ ♩ 69–76	♩ (mit Triller) / ♩ (wenig) / ♩ (viel)	++	gelassen, frech
299 D-Dur	♩ ♩ 72–80	♩	+	heiter, schmeichelnd
304 B-Dur	c ♩ 66–76	♩ (mit Triller) / ♩ (wenig, mit Triller)	++ +	motorisch, ernsthaft
314 e-Moll	♩ ♩ 63–69	♩ / ♩ (wenig) / ♩ (Tirata)	++	wehmütig, schmeichelnd

⁶⁰³ Einzelne oder zwei Zweiuunddreißigstel bzw. Vierundsechzigstel, angehängt an eine Punktierung, werden in den Tabellen dieses Kapitels und in QBS nicht berücksichtigt.

Allegretto Nr.	Tempo MM	Laufwerk ⁶⁰³	Rhythmische Variabilität	Charakter
315 g-Moll	♩ 69–76	♩	++	heiter, prächtig
316 A-Dur	♩ 112–120	♩	–	ernsthaft, gemessen
317 B-Dur	♩ 72–80	♩ / ♩ / ♩	++	prächtig, frech
318 e-Moll	♩ 72–80	♩	+	ernsthaft, empfindsam
323 A-Dur	♩ 63–69	♩ / ♩	++	lebhaft, schmeichelnd
329 G-Dur	♩ 69–76	♩ (mit Triller) / ♩ (wenig) / ♩	+	prächtig, frech
335 F-Dur	♩ 66–72	♩ / ♩	+	schlicht
341 Es-Dur	♩ 69–76	♩ / ♩ (wenig) / ♩	++	prächtig, frech
353 c-Moll	♩ 69–76	♩ (mit Triller)	++	ernsthaft, schmeichelnd
361 D-Dur	♩ 63–69	♩ / ♩ (wenig)	++	heiter, schmeichelnd

Bezieht man nun sowohl den Charakter der musikalischen Gedanken als auch die Spielbarkeit der Passagen in eine Tempoeinschätzung ein, ergibt sich folgendes Bild: Das Passagenwerk ist selbst in diesem langsamsten der „Allegro“-Tempi erstaunlich schnell und virtuos. Das Kompositionsmuster, im Allegretto spieltechnisch anspruchsvolle Passagen einzubauen, ist bei Quantz besonders stark ausgeprägt: Während die musikalischen Gedanken zum Teil der ruhigeren Tempokategorie angepasst sind, kann ein Allegretto von ♩ MM 80 im Laufwerk den gleichen Schwierigkeitsgrad erreichen wie ein Satz der schnellsten Tempokategorie mit ♩ MM 160. Bis ♩ MM 80 überhaupt spielbar sind am ehesten diejenigen Allegretto-Sätze, in denen Triolen gegenüber den Zweiunddreißigsteln vorherrschen. ♩ MM 72–80 erweist sich für die meisten Fälle als Obergrenze der Spielbarkeit.⁶⁰⁴ Für die Mehrzahl der Allegretto-Sätze erscheint schon ein Tempo von ♩ MM 66 dem Affekt der musikalischen Gedanken angemessen. Darüber hinaus können in einzelnen Sätzen verschiedene Parameter dafür sprechen, das Tempo noch langsamer zu nehmen, so der wehmütige Charakter des e-Moll-Themas in Nr. 314/2 im ♩ mit seiner ausgeprägten Chromatik im Bass oder die Dichte der Notenwerte im sehr motorischen Allegretto Nr. 292/2 D-Dur mit Trillern und Vorhalten auf Zweiunddreißigsteln und mit einzelnen Vierundsechzigsteln.

Es zeigt sich schon an diesem Punkt, dass die Verdopplung des Tempos zwischen den Kategorien „Allegretto“ und „Allegro assai“ wesentlich zu Quantz' Denken über Tempi gehört, da sie sich aus gleichem Laufwerk bei doppelten Notenwerten herleitet. Die Kritik, nur die Kategorie des „Allegro assai“ sei unverhältnismäßig schnell, greift daher zu kurz. MM 80 erweist sich nach dem Befund der Sonatensätze für das Allegretto als ungefähre Obergrenze des Tempos, die nur in wenigen Stücken gefordert bzw. von wenigen Virtuosen erreicht wird.

c: Allegro

Neben seinen vier Haupt-Tempoklassen führt Quantz im *Versuch* das „gemäßigte Allegro“ ein, das bei einem Pulsschlag von 80 bei MM 120 liegt. Diesem „gemäßigten Allegro“ ordnet er im *Versuch* explizit das Vivace, das Allegro und daneben das Poco Allegro zu, welches er allerdings in Berlin nicht mehr für Sonatensätze verwendet. Erst in den Berliner Sonaten beginnt er, Allegro nur noch für den ersten schnellen Satz, meist im c, Vivace dagegen nur noch als Schlusssatz in anderen Taktarten zu verwenden. Das „gemäßigte Allegro“ kommt nach seiner Beobachtung

⁶⁰⁴ Die Aufnahme von Nr. 284/2 von Benedek Csalog bleibt mit ♩ MM 76–80 in diesem Rahmen, während Barthold Kuijken Nr. 317/2 mit ♩ MM 88 nimmt.

nicht nur in „Singsachen“, sondern „auch bey solchen Instrumenten vor, welche die große Geschwindigkeit in den Passagen nicht vertragen“ (XVIII, § 51). Dementsprechend schreibt er für die Flöte in den Allegro-Sätzen seiner Berliner Sonaten Laufwerk, das weniger schnell ausführbar ist. Dies ergibt sich zum einen aus dem Schwierigkeitsgrad der gewählten Tonarten, zum anderen durch spieltechnisch schwierige Figuren. In den sechsundzwanzig für Friedrich II. geschriebenen Allegro-Sätzen ist das grifftechnisch leichteste D-Dur gar nicht vertreten, stattdessen verwendet Quantz überproportional häufig Tonarten, die auf der Traversflöte wegen ihrer Gabelgriffe schwerer zu greifen sind wie E-Dur, A-Dur und die B-Tonarten.

Tabelle 10: Tonartenverteilung im Allegro

Allegro	G-Dur	A-Dur	E-Dur	C-Dur	B-Dur	F-Dur	Es-Dur	g-Moll	c-Moll
26	1	7	1	2	2	6	2	3	2

Zum anderen finden sich im Allegro signifikant häufiger als im Allegretto und im Allegro di molto Sprünge und Dreiklangsfiguren, die schwieriger zu greifen und zu artikulieren sind als Skalenausschnitte. Hinzu kommen überproportional viele Triller auf (punktierten) Sechzehnteln, die nur in einem mäßigeren Tempo akkurat zu greifen sind. Gleichzeitig setzt Quantz im Allegro vorzugsweise Figuren ein, die auch im ruhigeren Tempo eine höhere Geschwindigkeit suggerieren. Eine solche Figur, die im Allegro – und nur dort – besonders häufig auftritt, ist ein Triller auf einem nachschlagenden Achtel nach ein oder häufiger zwei Sechzehnteln als Tonwiederholung, wie im Kopfsatz der Sonate Nr. 274/1.



Notenbeispiel 48
Allegro A-Dur Nr. 274/1 (Takte 1–4)

Diese Triller verstärken gemeinsam mit Trillern auf kurzen Notenwerten und dem variablen Einsatz von Synkopen den trotz des ruhigeren Tempos lebhaften Eindruck dieser Sätze.

Eine weitere Allegro-typische Figur ist die taktversetzte Tonwiederholung zwischen dem zweiten und dritten (bzw. vierten und ersten) Sechzehntel im Laufwerk, wie sie vor allem das Allegro Nr. 286/2 durchgehend prägt.



Notenbeispiel 49
Allegro Es-Dur Nr. 286/2 (Takte 8–10)

Hier lassen sich kompositorische Muster⁶⁰⁵ erkennen, auf die Quantz regelmäßig zurückgreift, verschleiert durch geschickte Abwechslung und phantasievolle Kombinationen.

Tabelle 11: Charakteristika der Allegro-Sätze

Allegro	Sprünge überwiegen im Laufwerk	Triller auf ♩ / ♪	♩	♪ taktversetzte Tonrepetition	Synkopen	♩ (Triller auf ♪)
26	19	12/2	4	14	13	9

Das konkrete Spieltempo eines Satzes hängt wesentlich von der Tonart und den sich daraus ergebenden Griffkombinationen ab. Es sind daher vor allem einzelne Sätze in grifftechnisch anspruchsvollen Tonarten, die sich an einer unteren Tempogrenze von ♩ MM 96–108 bewegen: Nr. 291/2 in c-Moll, Nr. 286/2 in Es-Dur und Nr. 296/2 in A-Dur. Der Großteil der Allegro-Sätze liegt jedoch zwischen ♩ MM 100 und MM 116. Es erweist sich, dass ♩ MM 120 in einigen Sonaten noch spielbar ist, insgesamt jedoch eine selten erreichbare musikalische und spieltechnische Obergrenze markiert. Entsprechend variabel bewegen sich auch die Tonaufnahmen der Allegro-Sätze zwischen ♩ MM 96 und MM 120.⁶⁰⁶

Einen Kontrast zu den Allegro-Sätzen der für Friedrich II. geschriebenen Sonaten bildet das Allegro aus QV 1:25, der einzigen gedruckten

⁶⁰⁵ Vgl. QBS, Blatt 3, Spalte E, Filter: Allegro, Spalten Q, S, V.

⁶⁰⁶ Nr. 272/2: Rachel Brown ♩ MM 100, Verena Fischer ♩ MM 108; Nr. 274/2 Rachel Brown ♩ MM 100, Mary Oleskiewicz ♩ MM 104, Verena Fischer ♩ MM 120; Nr. 339/2: Benedek Csalog MM 108; Nr. 349/2: Mary Oleskiewicz ♩ MM 96; Nr. 360/2: Benedek Csalog ♩ MM 112–116.

Flötensonate, die Quantz 1761, mitten im Siebenjährigen Krieg, in der Zeitschrift *Musikalisches Allerley* bei Birnstiel veröffentlichte. Es ist technisch weit weniger anspruchsvoll und die oben beschriebenen Charakteristika fehlen hier ebenso wie ausgedehntes Laufwerk. Auch in diesem Satz erscheint ein Tempo von ♩ MM 112–120 musikalisch sinnvoll, bedeutet in diesem Fall jedoch keine spieltechnische Grenze. Einerseits lässt sich demnach auch dieser einzige für die Zeitgenossen öffentlich zugängliche Allegro-Satz in Quantz' Tempokategorie einordnen, andererseits zeigt sich deutlich, dass er für Amateure mit geringeren spieltechnischen Fähigkeiten geschrieben ist. Daraus lässt sich umgekehrt schließen, dass der musikalische und technische Anspruch Friedrichs II. ausgesprochen hoch war.

c und 3/4: Allegro assai

Der Zusatz *assai* zu einer Tempobezeichnung wird schon von Johann Walther als uneindeutig beschrieben. Er bringt es in Verbindung mit dem französischen *assez* und beobachtet, dass es mal „sehr oder viel heißen“⁶⁰⁷ soll, von anderen aber im Sinne von „nicht zu geschwinde, noch zu langsam, sondern in gehöriger Maße, was recht ist“⁶⁰⁸ verstanden wird. Quantz fasst *assai* im *Versuch* im Sinne von „sehr“ auf, indem er seine schnellste Tempokategorie danach benennt.⁶⁰⁹ Überraschenderweise scheint diese Zuordnung in den Sonaten nicht ganz so eindeutig zu gelten, hier erweisen sich die Allegro di molto-Sätze als noch schneller. Damit verwendet Quantz die beiden Begriffe in der Praxis anders als beispielsweise Leopold Mozart, der für „Molto allegro [...] etwas weniger als Allegro assai“⁶¹⁰ angibt. Es gibt mehrere Hinweise darauf, dass die meisten der 24 Allegro assai-Sätze, einer davon mit dem Zusatz *mà fièro*, nicht im Höchsttempo bis ♩ MM 160 gedacht sein können. Vor allem enthalten sie, wenn auch in geringerem Maß, die gleichen Figuren, die als typisch für Allegro identifiziert werden konnten. Auch hier sind in das Laufwerk Sprünge eingeflochten, allerdings in Griffkombinationen, die besser in der

⁶⁰⁷ Walther, *Musikalisches Lexicon*, S. 55.

⁶⁰⁸ Ebd. Ähnlich Sebastien de Brossard, *Dictionaire de musique*, 1703, S. 6: „ASSAI; Selon quelques uns il veut dire BEAUCOUP; & selon d'autres que la mesure & les mouvemens ne doivent avoir rien d'outré, mais demeurer dans une sage médiocrité de lenteur, & de vitesse.“

⁶⁰⁹ Vgl. Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo-System. Ein Handbuch für die professionelle Praxis*, Tutzing 2011, S. 21: „Für Joseph Haydn, Riepel, Marpurg, Türk, Koch und Czerny hatte *assai* zweifelsfrei die Bedeutung von ‚sehr‘. Sie wandten es in allen Kombinationen so an und es ist unerheblich, ob sie dabei einem semantischen Irrtum aufsaßen.“

⁶¹⁰ Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 48.

Hand liegen und so in einem schnelleren Tempo spielbar sind als die Figuren der Allegro-Sätze. In Notenbeispiel 50 lässt sich auch am Thema ablesen, dass ein Tempo von ♩ MM 160 für diese Sätze bei weitem zu schnell wäre.



Notenbeispiel 50
Allegro assai A-Dur Nr. 303/2 (Takte 1–10)

Die leichtere Spielbarkeit gegenüber dem Allegro wiederum schlägt sich auch in der Tonartenverteilung nieder.

Tabelle 12: Tonartenverteilung im Allegro assai

Dur	A-Dur	D-Dur	C-Dur	F-Dur	Es-Dur	B-Dur	E-Dur
17	2	4	3	3	3	1	1

Moll	h-Moll	e-Moll	g-Moll
7	5	1	1

Die Mehrzahl der Allegro assai-Sätze bleibt in Tempi um ♩ MM 120–138 und damit deutlich über dem Allegro. Diese Auffassung der Geschwindigkeit des Allegro assai bestätigt sich in Aufnahmen wie der von Benedek Csalog von Nr. 318/2 mit ♩ MM 120. In einigen Allegro assai-Sätzen erscheint es nötig, dieses Tempo zu unter- bzw. zu überschreiten: So wirkt Nr. 271/2 g-Moll mit Trillern (mit Vorschlag) auf Sechzehnteln schon in ♩ MM 116–126 äußerst virtuos.⁶¹¹ Das Ritornell des Kopfsatzes der Sonate Nr. 277 wiederum ähnelt mit seiner Anlage mit Vierteln und Halben eher den Allegro di molto-Sätzen und verträgt ein schnelleres Tempo von

⁶¹¹ In Nr. 267/2, das schon im Thema von Laufwerk geprägt ist, entscheidet sich Rachel Brown für ein ruhiges Tempo von ♩ MM 108, wohl auch um einen größeren Gegensatz zu einem extrem schnellen Presto als 3. Satz herzustellen. Sie umspielt allerdings die schnellen Notenwerte.

♩ MM 144–152.⁶¹² Eine besonders schnelle Wirkung vieler Allegro assai-Sätze entsteht dabei durch ihren sehr hohen Laufwerkanteil, oft auch im Thema und in den Nebengedanken. Auch dies spricht für ein Verständnis des Wortes *assai* im Sinne von „sehr“.

Dass Quantz nur für vier der ersten schnellen Sätze der Berliner Sonaten den Dreivierteltakt verwendet, entspricht seiner Einschätzung für das „erste Allegro“ eines Konzerts:

Der Tripeltact wird überhaupt wenig zum ersten Satze gebraucht: es wäre denn der Dreyviertheiltact, mit Sechzehnthellen vermischet; wobey die Bewegungen der Mittelstimmen und der Grundstimme aus Achtthellen bestünden, und die Harmonie sich mehrentheils nur zu ganzen Tacten änderte. (XVIII, § 34)

Ein oft ganztaktiger harmonischer Rhythmus lässt sich an diesen vier Sonatensätzen ebenso beobachten wie eine Bewegung des Basses in Achtern. Auch sind sie rhythmisch auffällig variabel bei Sechzehnteln als schnellstem durchlaufendem Notenwert. Alle vier Sätze im 3/4-Takt tragen Satzbezeichnungen, die genauso wie Allegro assai auf schnellere Tempi verweisen: Das Vivace di molto der frühen Sonate Nr. 268 in C-Dur, dessen Passagen vor allem aus Dreiklangsbrechungen bestehen, die zwei Allegro con brio-Sätze in c-Moll Nr. 276/2 und Nr. 325/2 und das Allegro spiritoso Nr. 345/2 erscheinen wie das Allegro assai in ♩ MM 126–138 passend.⁶¹³

c: Allegro di molto

Quantz' Postulat von ♩ MM 160 ist am ehesten in den 23 Allegro di molto-Sätzen realisierbar.⁶¹⁴ Auffällig an der Tonartenverteilung der Allegro di molto-Sätze sind die Häufung der auf der Traversflöte leichteren Tonarten D-Dur und G-Dur und die geringe Anzahl an Moll-Sätzen.

⁶¹² Nr. 277/1: Mary Oleskiewicz ♩ MM 152–160, Rachel Brown ♩ MM 160 (zusätzliche Umspielungen), Verena Fischer ♩ MM 160–168 (alle mit zusätzlichen Bindungen). Auch die Allegro assai-Sätze Nr. 270/2 und Nr. 348/2 ähneln einem Allegro di molto mit Halben und Vierteln, entsprechend nimmt Rachel Brown Nr. 348/2 mit MM 138.

⁶¹³ Die Aufnahmen von Nr. 268/2 durch Benedek Csalog mit ♩ MM 138–144 und Nr. 276/1 durch Verena Fischer mit ♩ MM 144 bewegen sich im oberen Tempobereich, Rachel Brown bleibt in Nr. 276/1 bei ♩ MM 132.

⁶¹⁴ Darunter sollen auch die sieben Allegro di molto *mà fièro*-Sätze und das frühe Presto *mà fièro* Nr. 273/2 gefasst werden.

Tabelle 13: Tonartenverteilung im Allegro di molto

Dur	D-Dur	G-Dur	A-Dur	F-Dur	B-Dur	C-Dur	Es-Dur
19	6	4	3	2	2	1	1

Moll	g-Moll	e-Moll	h-Moll	c-Moll
5	2	1	1	1

Bei der Mehrzahl dieser 24 Sätze könnten die musikalischen Gedanken, die vor allem auf Halben und Vierteln mit variablen Punktierungen basieren, auch im ♩ geschrieben sein. Hinzu kommt in vielen Sätzen wie in Notenbeispiel 51 ein langsamer, zum Teil ganztaktiger harmonischer Rhythmus.



Notenbeispiel 51
Allegro di molto C-Dur Nr. 298/2 (Takte 1–12)

Dies sind die Allegro di molto-Sätze, die in Tempi bis ♩ MM 152 vorstellbar sind und die auch in den relativ zahlreichen Aufnahmen in einem engen Tempobereich von ♩ MM 138–152 realisiert werden.⁶¹⁵ Daneben stehen einzelne Sätze, die in Hauptgedanken und Laufwerk den Allegro assai-Sätzen ähneln. Schwierige Griffverbindungen oder Tonarten wie g-Moll können für ein etwas ruhigeres Tempo von ♩ MM 126–138 sprechen, im Einzelfall Nr. 338/2 in B-Dur mit Trillern auf Sechzehnteln und vielen Sprüngen ♩ MM 116–120. Auch hier gilt: Ein Tempo von ♩ MM 160 im Allegro di molto ist möglich, wird letztlich aber nur in wenigen Sätzen tatsächlich erreicht worden sein, da es immer wieder auch von Quantz

⁶¹⁵ Beispielsweise Presto mà fièro Nr. 273/1: Linde Brunmayr ♩ MM 138, Verena Fischer ♩ MM 144, Rachel Brown ♩ MM 144; Nr. 275/1: Rachel Brown ♩ MM 138, Verena Fischer ♩ MM 152.

legitimierte Gründe gibt, sich für ein etwas langsames Tempo zu entscheiden.

Zusammenfassung

An dieser Stelle kann ein vorläufiges Fazit für das „erste Allegro“ gezogen werden.

Vergleicht man die Tonarten, so zeigt sich als Tendenz: Je schneller die Satzbezeichnung, desto häufiger schreibt Quantz in Dur bzw. in den grifftechnisch leichteren Kreuz-Tonarten. Auch wenn das Laufwerk im Allegretto in den meisten Fällen genauso schnell intendiert ist wie im Allegro di molto, schreibt Quantz im Allegretto vor allem Sätze mit eher ernsthaften musikalischen Gedanken bevorzugt in Moll.

Tabelle 14: Tonartenverteilung im „ersten Allegro“

„Erstes Allegro“	Anzahl	Dur	Moll	B-Tonarten/ C-Dur ⁶¹⁶	Kreuz- Tonarten
Allegretto	21	13	8	11/1	9
Allegro	27	22	5	15/2	10
Allegro assai ⁶¹⁷	28	19	9	11/4	13
Allegro di molto ⁶¹⁸	24	19	5	8/1	15

Verglichen mit den Tempi, die in den Sonatensätzen möglich sind, ist das Tempo aller drei „Allegro“-Kategorien des *Versuchs* sehr hoch angesetzt und markiert so eine Obergrenze für Allegretto, Allegro und Allegro di molto. Allegro assai bedeutet – genauso wie Allegro *mà con brio* und Allegro *mà spiritoso* – eher eine Steigerung des mäßigen Allegro und steht so für eine zusätzliche vierte Tempostufe. Jede der vier Tempostufen ist annähernd gleich häufig vertreten. So lässt sich ein fließender Übergang von Allegro über Allegro assai (*mà con brio*, *spiritoso*) zu Allegro di molto ausmachen. Aussagekräftig bleibt auch in Quantz’ eigenen Sonatensätzen die für sein Temposystem wesentliche Verdopplung des Tempos zwischen Allegretto und Allegro di molto.

⁶¹⁶ Aufgrund der Gabelgriffe bei c", f", c" ist C-Dur in der Spalte der B-Tonarten aufgeführt.

⁶¹⁷ Auch Allegro assai *mà fièro*, Allegro *mà con brio*, Allegro *mà spiritoso*, Vivace di molto.

⁶¹⁸ Auch Allegro di molto *mà fièro*, Presto *mà fièro*.

Tabelle 15: Tempostufen „erstes Allegro“

Erstes Allegro c	Anzahl	Laufwerk	Versuch MM	Sonatensätze MM
Allegretto c / c♯	21	 / 	♩ / ♩ 80	♩ / ♩ 60–80
Allegro	27		♩ 120	♩ 96–120
Allegro assai ⁶¹⁹	28		♩ 160	♩ 112–138 ⁶²⁰
Allegro di molto ⁶²¹	24		♩ 160	♩ 126–160 ⁶²²

Deutlich wird, dass Quantz seine Kategorien nur als grobes Raster versteht, über das sich ein genaueres Muster der einzelnen Satzbezeichnungen legt. Aber auch dieser Rahmen der Satzbezeichnungen legt das Tempo des Einzelsatzes nicht präzise fest: die letztendlichen Tempoentscheidungen werden vom Vortragenden in Feinabstimmung individuell getroffen. Das Passagenwerk spielt für die Tempofindung in den schnellen Sätzen eine entscheidende Rolle. Mit der Wahl des Tempos gleicht Quantz den Schwierigkeitsgrad des Laufwerks aus. In der Folge hat jeder Satz des „ersten Allegro“ einen ähnlich hohen Anspruch an die flötistische Virtuosität.

Vergegenwärtigt man sich die historische Spielsituation, lässt sich aus dieser Anlage der Sätze auf ein hohes spieltechnisches Können des Adressaten Friedrich II. schließen. Auf diesem Niveau boten die schnellen Sätze über den langen Zeitraum von über dreißig Jahren hinweg dem König immer wieder neue flötistische Herausforderungen und dienten so nebenbei auch als Etüden. Das tägliche Üben des Laufwerks diente ihm nicht nur dazu, die abends geforderten Schwierigkeiten zu bewältigen, sondern half ihm gleichzeitig, das verlangte Tempo der Sätze zu erkennen.

Der Charakter der musikalischen Gedanken kann insbesondere innerhalb der Allegretto- und Allegro di molto-Sätze sehr unterschiedlich sein. Wenn Quantz im *Versuch* das „erste Allegro“ als „etwas ernsthaft“ (XVIII, § 38) bezeichnet, bezieht er sich weniger auf deren Affektgehalt als auf formale Aspekte wie die Wahl der Taktart und den Grad der Ausarbeitung.

⁶¹⁹ Auch Allegro assai *mà fièro*, Allegro *mà con brio*, Allegro *mà spiritoso*, Vivace di molto.

⁶²⁰ Ausnahme Allegro assai Nr. 277/1: ♩ MM 144–152 (mit Charakteristika des Allegro di molto: Triolen als schnellste Notenwerte, Halbe).

⁶²¹ Auch Allegro di molto *mà fièro*, Presto *mà fièro*.

⁶²² Ausnahme Nr. 338/2: ♩ MM 116–120 (Triller auf Sechzehnteln).

5.2 Das „zweite Allegro“: 3/4, 3/8, 2/4, 6/8

Während sich in den überwiegend gradtaktigen zweiten Sätzen ein klares Bild von vier ungefähr gleich häufig verwendeten Tempobezeichnungen abzeichnet, sind die Schlusssätze der Berliner Sonaten in der Kombination von Taktart und Satzbezeichnung weitaus variabler, wie aus der folgenden Tabelle ersichtlich wird. Weder ♩ noch ♩ finden hier Verwendung, stattdessen 2/4, 3/8, 3/4 und seltener 6/8. Presto und Vivace sind am häufigsten und in mehreren Taktarten vertreten. Hinzu kommt eine weit größere Differenzierung der Satzbezeichnungen. Diese wird bei einem Viertel der Sätze erweitert durch ergänzende Zusätze entweder bezogen auf den Charakter (Vivace *mà grazioso*) oder umgekehrt bei einer Charakterbezeichnung als Konkretisierung des Tempos (*Grazioso mà vivace*), die in dieser ersten Tabelle noch nicht berücksichtigt werden.

Tabelle 16: Satzbezeichnungen und Taktarten im „zweiten Allegro“

„zweites Allegro“	$\frac{2}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$
Presto	34	1		10
Vivace	7	3	6	12
Allegretto			8	3
Grazioso			5	
Scherzando	2			
Moderato				2
Alla Forlana		2		
Più tosto Allegro	1			
Arioso				1
Alla Siciliana		1		
Con Tenerezza			1	
Piacevole				1
Summe	44	7	20	29

Übertragung der Tempokategorien

Quantz' Übertragung seiner Tempokategorien vom Viervierteltakt auf die Taktarten der Schlusssätze im *Versuch* ist widersprüchlich oder zumindest unvollständig. Diese Beobachtung gilt in besonderem Maße für die Tripeltakte. Um seine Umrechnung nachvollziehen zu können, sollen zunächst

seine diesbezüglichen Äußerungen im *Versuch* zu den schnellen Sätzen im Einzelnen betrachtet werden.⁶²³

Wie nun das Allegro im geraden Tacte zwei Hauptarten des Tempo hat, nämlich ein geschwindes und ein gemäßigtes: so ist es auch auf gleiche Art mit dem Tripeltacte als: Dreyviertheil- Dreyachttheil- Sechsstheil- Zwölfttheiltacte, u.s.w. beschaffen. Z. E. Wenn im Dreyviertheiltacte nur Achttheile, im Dreyachttheiltacte nur Sechzehnteile, oder im Sechsstheil- oder Zwölfttheiltacte nur Achttheile vorkommen; so ist solches das geschwindeste Tempo.

Beim ungeraden Takt spricht Quantz im schnellen Tempo nicht von Allegro assai – für Schlusssätze verwendet er diese Satzbezeichnung auch in den Berliner Sonaten nicht –, sondern vom geschwinden Allegro, die Tempokategorie hängt hier von den schnellsten Notenwerten ab. An dieser Stelle ist aber noch nicht zu erkennen, ob er ♩ MM 160 meint oder einen ganzen Takt in MM 80. Weder hier noch im weiteren Verlauf erwähnt Quantz einen Tempo-Unterschied zwischen $3/4$ und $3/8$.

$6/8$ und $12/8$ nennt Friedrich Wilhelm Marpurg „zusammengesetzte Taktarten“⁶²⁴ und legt ausführlich dar, warum Tripeltakt für beide die falsche Bezeichnung ist. Quantz, der diese Unterscheidung nicht vornimmt, spricht an dieser Stelle über ihre Tripeltakt-Eigenschaften. Einen $6/8$ -Takt, der nur sechs Achtelnoten pro Takt enthält, schreibt er in seinen Berliner Schlusssätzen allerdings nicht. Gigue-ähnliche Sätze finden sich stattdessen im $2/4$ -Takt.

Sind aber im Dreyviertheiltacte Sechzehnteile, oder eingeschwänzte Triolen; im Dreyachttheiltacte Zweyunddreißigtheile oder zweygeschwänzte Triolen; hingegen im Sechsstheil- oder Zwölfttheiltacte Sechzehnteile zu befinden: so ist solches das gemäßigte Tempo, welches noch einmal so langsam gespielt werden muß, als das vorige.

Die Bezeichnungen werden hier irreführend: Während im geraden Takt Allegretto als Oberbegriff für das halbe Tempo von Allegro assai stand und Quantz dort die zusätzliche fünfte Kategorie mit MM 120 als „gemäßigtes Allegro“ bezeichnet, ist hier nun das mäßige Tempo halb so schnell wie das geschwinde Allegro, und zwar abhängig von den schnellsten Notenwerten. Da das geschwindeste Tempo noch nicht festgelegt ist, ist auch hier nicht zu erkennen, ob sich der Pulsschlag auf Takte oder Einzelschläge bezieht. Ein Pulsschlag von 80 für die einzelnen Viertel würde allerdings zu einer Überschneidung mit dem „Adagio cantabile“ in der gleichen Taktart führen. Wahrscheinlicher ist daher, dass ganze Takte MM 40 gemeint sind und übertragen auf das geschwinde Allegro ganze Takte MM 80.

⁶²³ Im Folgenden: Quantz, *Versuch*, XVII, VII, § 50–51.

⁶²⁴ Marpurg, *Kritische Briefe*, 1. Bd. 1760, S. 97.

Ein Widerspruch tut sich auch im Sechachteltakt auf: in den Sonaten schreibt Quantz Sätze im 6/8 mit Sechzehnteln, was seinem „gemäßigten Allegro“ entspräche, nennt sie aber Presto.

Im Zweyviertheil- oder geschwinden Sechachttheiltacte, kömmt in einem Allegro auf einen jeden Tact ein Pulsschlag.

An dieser Stelle behandelt auch Quantz den 6/8 Takt als zusammengesetzte Taktart, indem er ihn bezogen auf die schnellen Sätze mit dem 2/4 zusammenfasst. Für beide würde demnach MM 160 gelten, wobei 6/8 als *geschwinde* charakterisiert ist (mit sechs Noten im Takt). Gilt also im 2/4 immer ♩ MM 160, so dass er der schnellsten Kategorie des Viervierteltaktes entspricht, oder gibt es auch hier Abstufungen des Allegro?

Im Dreyviertheiltacte, kann man, wenn das Stück allegro geht, und die Passagien darinnen aus Sechzehnthellen oder eingeschwänzten Triolen bestehen, in einem Tacte, mit dem Pulsschlage kein gewisses Tempo fest setzen. Will man aber zweene Tacte zusammen nehmen, so geht es an; und kömmt alsdenn auf das erste und dritte Viertheil des ersten Tacts, und auf das zweyte Viertheil des andern Tacts, auf jedes ein Pulsschlag; folglich drey Pulsschläge auf sechs Viertheile. Gleiche Bewandtniß hat es mit dem Neunachttheiltacte.

In diesem Paragraphen nun nimmt Quantz den Pulsschlag als Maß und sagt eindeutig, dass dieser sich nicht auf den Takt bezieht. Wenn zwei Viertel auf einen Pulsschlag kommen, erhält das einzelne Viertel MM 160, der ganze Takt damit MM ca. 53.⁶²⁵ Allerdings bezeichnet er das Allegro hier nicht ausdrücklich als *geschwind* oder *gemäßigt*, obwohl es mit dem im vorigen Paragraphen angesprochenen Laufwerk in Sechzehnteln (und Triolen) eigentlich ein „gemäßigtes Allegro“ im halben Tempo sein müsste. Quantz kann aber nur ein schnelles Allegro meinen, denn Sechzehntel-Laufwerk in ♩ MM 160 ist – unabhängig von der Taktart – an der spieltechnischen Obergrenze. Das bedeutet aber auch, dass Quantz an keiner Stelle, auch hier nicht, explizit sagt, dass die Umrechnung auf ein „gemäßigtes Allegro“ bzw. „Allegretto“ zu ♩ MM 80 führt. Außerdem überträgt er dieses Allegro-Tempo als einziges nicht auf den 3/8-Takt, sieht allerdings die Ähnlichkeit – im Falle von Triolen als schnellsten Notenwerten – mit dem 9/8-Takt.

Sowohl im ganz geschwinden Dreyviertheil- als Dreyachttheiltacte, wo in den Passagien nur sechs geschwinde Noten, in jedem Tacte, vorkommen, trifft auf jeden Tact ein Pulsschlag.

Präzisiert er hier, was er oben als *geschwindes* Allegro gemeint hat? Ein ganzer Takt soll in MM 80 gespielt werden. Unklar ist wiederum, in welchem Verhältnis dieses zum Allegro mit ♩ MM 160 steht.

⁶²⁵ Dies entspricht Quantz' Angaben für das Menuett-Tempo (XVII, VII, § 59).

Es darf aber dennoch kein Stück seyn welches Presto seyn soll: sonst würde der Tact um zwo geschwinde Noten zu langsam. Will man aber wissen, wie geschwind diese drey Viertheile oder drey Achttheile in einem Presto seyn müssen; so nehme man das Zeitmaaß nach dem geschwinden Zweyviertheiltacte, allwo vier Achttheile auf einen Pulsschlag kommen; und spiele diese drey Viertheile oder Achttheile eben so geschwinde als die Achttheile in gemeldetem Zweyviertheiltacte: alsdenn werden die geschwinden Noten, in beyden oben erwähnten Tactarten, ihr gehöriges Zeitmaaß bekommen.

Das ganz *geschwinde* Allegro ist dementsprechend noch nicht das schnellste Tempo im Tripeltakt, schneller ist noch das Presto mit MM ca. 106 für ganze Takte. Das wirft in der Praxis die Frage auf, welche Satzbezeichnung außer Presto denn für das ganz geschwinde Allegro stehen könnte, denn neben Presto verwendet Quantz in den dritten Sätzen seiner Sonaten keine sehr schnellen Satzbezeichnungen. In Frage kämen die verschiedenen Abstufungen von Vivace, das Quantz im geraden Takt als mäßig mit MM 120 einordnet.

Der Zweivierteltakt wird hier noch einmal als *geschwind* mit ♩ MM 160 erwähnt. Es stellt sich jedoch die Frage, ob auch in dieser Taktart bei einem Presto mit sechs Noten im Takt das Tempo noch höher sein soll als MM 160. Denn Quantz schreibt mehrere Gigue-ähnliche Sätze im 2/4 mit sechs Achteltriolen als kleinsten Notenwerten. Den Sechssachteltakt erwähnt Quantz an dieser Stelle nicht.

Wie gezeigt werden konnte, wirft insbesondere der Tripeltakt zusätzlich zur Frage der Spielbarkeit der von Quantz anvisierten Tempi weitere Fragen und Ungereimtheiten auf. Unklar bleibt, ob Quantz von einer ganztaktigen oder schlagweisen Übertragung des Pulsschlags ausgeht. Auch ist eine Zuordnung zu den konkreten Satzbezeichnungen der Sonaten problematisch.

Robert Donington beobachtet, dass der Tripeltakt in barocker Musik meist schneller gedacht sei als ein gerader Takt: „Triple time-signatures tend to be diminutions rather than augmentations. Baroque triple time-signatures therefore tend to make time-values shorter in relation to common time: hence to increase the speed.“⁶²⁶ Ähnlich urteilt Helmut Breidenstein für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts: „Ungerade Taktarten waren zur Zeit Mozarts in irrationalen Verhältnis schneller als gerade.“⁶²⁷ Breidenstein sieht das Problem mangelnder theoretischer Belege und

⁶²⁶ Donington, *Interpretation*, S. 414.

⁶²⁷ Breidenstein, *Mozarts Tempo-System*, S. 10. Vgl. ebd., S. 17. Breidenstein verweist darauf, dass Johann Abraham Peter Schulz als einziger eine Erklärung versucht in: Sulzer, Art. *Tact*, in: *Allgemeine Theorie*, Bd. IV, 1774, S. 497f: „Ueberhaupt bringt die ungerade Taktart wegen der *gedritten Fortschreitung* ihrer Hauptzeiten eine größere Lebhaftigkeit in jeden Ausdruck, und ist daher zur Schilderung lebhafter Gemüthsbewegungen schicklicher, als die gerade Taktart.“

vermutet einen Einfluss von Tanzformen auf das Tempo der Tripeltakte.⁶²⁸ Er verweist auf eine Differenzierung, die sich nur bei Friedrich Wilhelm Marpurg in den *Kritischen Briefen über die Tonkunst* von 1759 findet: die Unterscheidung zwischen einem schweren und leichten Dreivierteltakt:

Der schwere oder ernsthafte ungerade Tact [$3/4 \grave{\text{a}} 3$] ist daran zu erkennen, daß ein Tactraum einen Rhythmus von drey zusammengezogenen zweytheiligen Tactarten vorzustellen scheint [$2/8+2/8+2/8$] [...]. In dem leichten Dreyviertheil [$3/4 \grave{\text{a}} 1$] finden insgemein nur dreyerley Arten von Noten Platz, weiße, Viertelheile und Achttheile, und man zählet bloß nach Viertheilen. In dem schweren Dreiviertheile [$3/4 \grave{\text{a}} 3$] kommt das Sechzehnthel, ja wohl noch das Zwey und Dreyßigtheil dazu, und man zählet nach Achttheilen [...] Beyde Tactarten, den leichten und schweren Dreyviertheil, findet man öfters dergestalt untereinander gemischt, daß man nicht bestimmen kann, ob das Exempel zu der ersten oder letztern Tactart gehöret.⁶²⁹

Marpurg zieht den ersten Satz *Poco Allegro* aus dem dritten der sechs Probestücke für Clavier Wq. 63,3 aus *C.Ph.E. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* als Beispiel für einen leichten $3/4$ heran.



Notenbeispiel 52

C.Ph.E. Bach, *Poco Allegro ma cantabile* A-Dur, Sonate Wq. 63,3/1⁶³⁰

Bemerkenswert an der Wahl gerade dieses Beispiels ist, dass offensichtlich auch Sätze in einem ruhigen Allegro-Tempo in die Kategorie des leichten $3/4$ fallen, und dass entgegen Marpurgs eigener Definition sehr wohl Triolen darin vorkommen können. Der Bass kann sich dabei sowohl ganztaktig als auch in Vierteln bewegen. Marpurg unterscheidet des Weiteren einen schweren, ernsthaften vom leichten Zweihalbetakt und sagt für diesen Fall ausdrücklich, dass der leichte doppelt so schnell gespielt werden müsse.⁶³¹

⁶²⁸ Vgl. Breidenstein, *Mozarts Tempo-System*, S. 153.

⁶²⁹ Marpurg, *Kritische Briefe*, 2. Bd. 1763, S. 25. Vgl. auch Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders*, Berlin 1763, S. 88.

⁶³⁰ Marpurg, *Kritische Briefe*, 2. Bd. 1763, S. 26.

⁶³¹ Vgl. ebd., S. 23.

Für den Dreivierteltakt dagegen vermeidet er es, eine genaue Temporelation zu benennen. Inwieweit kann Marpurgs Unterscheidung zweier nebeneinanderstehender Konzepte von Dreiertakten als implizites Wissen der Berliner Musiker vorausgesetzt und als Teil auch von Quantz' Sichtweise der Tripeltakte verstanden werden? Dass Quantz ein ähnliches Verständnis von Tripeltakten hatte, lässt sich indirekt am Nebeneinander von ganztaktigen und schlagweisen Umrechnungen im *Versuch* ablesen, aber auch an der Ableitung seiner Tripeltakt-Tempi aus den schnellsten Notwerten und der Bewegung des Basses. Entsprechend sieht Marpurg selbst seine Ausführungen zur Taktordnung als Ergänzung von Quantz' Ausführungen zum Tempo: „Von der Bewegung oder dem Grade des Zeitmaaßes der verschiedenen Tactarten, hat Herr Quantz in seinem Versuch einer Anweisung, die Flöte Traversiere zu spielen, seiner Gewohnheit gemäß so gründlich als ausführlich gehandelt“,⁶³² weshalb er darauf nicht weiter eingehe. Dass im Tripeltakt ein Unterschied im Zählen und Empfinden zwischen ganzen Takten und Einzelschlägen gemacht wurde, lässt sich auch schon in der Dresdner Orchesterkultur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisen,⁶³³ der Quantz als Schüler Pisendels entstammte. Ob und wie sich diese Unterscheidung zwischen ganztaktigem und schlagweisem Verständnis der Tripeltakte in den Schlusssätzen von Quantz' Berliner Sonaten niederschlägt, soll anhand der verschiedenen Satzbezeichnungen zuerst im 3/4, dann im 3/8 überprüft werden, bevor im triolischen 2/4 und im 6/8 weitere Spuren dieses Denkens gesucht werden. Auch bei der Betrachtung der Adagio-Sätze wird das ganztaktige Empfinden von Tripeltakten eine Rolle spielen.

3/4: Vivace, Allegretto, Grazioso

Für die Schlusssätze seiner Berliner Sonaten im Dreivierteltakt bleibt Quantz im Bereich gemäßigter Tempi. Er verknüpft diese Taktart mit den Abstufungen und Kombinationen dreier Satzbezeichnungen: Vivace, Allegretto und Grazioso. Deren Charakteristika und ihr Tempobereich überschneiden sich in dieser Taktart mit einem überwiegend in Vierteln

⁶³² Ebd., Bd. 1, S. 97.

⁶³³ Vgl. Köpp, *Pisendel*, S. 380 zu Eintragungen in Pisendels Konzertmeisterstimme: „Die [...] zweiteilige Chiffre ‚– –‘ [...] tritt in zwei Fällen auch bei ungeraden Taktarten auf, hier jeweils mit gleich langen Querstrichen. Beide ungerade Taktarten sind mit einem kleinteiligen schnellen Tempo verbunden (Presto 3/4 und Allegretto 3/8). Die jeweils ganztaktig wechselnde Harmonie der betreffenden Stücke deutet darauf hin, daß beide ein übergeordnetes, gerades Metrum haben. Offenbar wollte Pisendel mit den zwei gleich langen Querstrichen der Chiffre ‚– –‘ andeuten, daß sich die Bewegung des Stückes auf ganze Takte bezieht, damit er seine Dirigierbewegung entsprechend anlegen, und zwei ganze Takte vorausgeben konnte.“

gehenden Bass. Presto vermeidet Quantz im Dreivierteltakt, eine Differenzierung, die er in den frühen Sonaten und im *Versuch* nicht vornimmt.

Vivace

Vivace ist im *Versuch* der Kategorie des „gemäßigten Allegro“ zugeordnet. In den Berliner Sonaten wird es fast ausschließlich für dritte Sätze⁶³⁴ und damit nicht in *c* eingesetzt. Vivace erscheint als wandlungsfähigste Satzbezeichnung in allen als Schlusssatz verwendeten Taktarten: 2/4, 6/8, 3/4 und 3/8. Die bisherige Diskussion des Vivace-Begriffs bezieht in der Frage, wo ein Vivace-Tempo einzuordnen ist, die Taktarten nicht ein,⁶³⁵ obwohl diese, wie sich zeigen wird, gerade bei dieser Satzbezeichnung zu heterogenen Tempi führen. Darüber hinaus ist Vivace innerhalb der Berliner Sonaten diejenige Satzbezeichnung, die in insgesamt 34 Schlusssätzen die größte Binnendifferenzierung erfährt, am auffälligsten im 3/4: Nur zweimal erscheint es hier ohne differenzierende Zusätze.

Tabelle 17: Verteilung der Taktarten im Vivace⁶³⁶

	$\frac{2}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$
Vivace	6	1	2	8
Vivace di molto	1	2	1	
Vivace assai			1	2
Vivace mà grazioso			1	2
Vivace mà arioso			1	
Scherzando mà vivace	1			
Alla Forlana mà vivace		1		
Grazioso mà vivace			3	
Grazioso mà un poco vivace			1	

⁶³⁴ Zuletzt in Nr. 268/2 ist ein „erstes Allegro“ mit Vivace überschrieben, auch in den Dresdner Sonaten nur selten. Vivace in *c* schreibt Quantz ausschließlich in der frühen Sonate Nr. 92. Möglicherweise nahm Quantz sich in der Behandlung des Vivace Georg Philipp Telemann zum Vorbild. Dies wäre genauer zu untersuchen.

⁶³⁵ Vgl. Wolf Hohohm, *Vivace*, in: *Die Blasinstrumente und ihre Verwendung sowie zu Fragen des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Studien zur Aufführungspraxis, Konferenzbericht der VIII. wiss. Arbeitstagung*, Blankenburg, Harz 1976, S. 68–78; Miehl, *Tempo*, S. 195; Thomas Synofzik, *Tempo*, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hrsg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Laaber 2020, S. 235–265.

⁶³⁶ An dieser Stelle wird auch Vivace als ergänzende Satzbezeichnung berücksichtigt.

Trotz der feinen Abstufungen in der Benennung erweisen sich im Dreivierteltakt⁶³⁷ im spielerischen Nachvollzug für alle Vivace-Sätze Tempi in einem engen Bereich von ♩ MM 112–126 als angemessen. Dennoch variiert durch unterschiedliche rhythmische Dichte der Tempo-Eindruck und bestätigt die wechselnden Beiworte. Schnell und spritzig wirken in diesem Tempo durch Sechzehntel-Laufwerk Vivace assai Nr. 306/3,⁶³⁸ Vivace di molto Nr. 291/3, aber auch das rhythmisch variable späte Vivace Nr. 359/3. Wie im gradtaktigen Allegro verhindern Dreiklangsbrechungen im Sechzehntel-Laufwerk und Triller auf Sechzehnteln ein noch schnelleres Tempo. Die zu Grazioso tendierenden Vivace-Sätze wirken bei ähnlichem Tempo deutlich ruhiger, so Vivace *mà arioso* Nr. 269/3 und Vivace *mà grazioso* Nr. 295/3 mit Triolen als schnellstem durchlaufenden Notenwert und fast ohne Laufwerk. Zu diesen ruhigeren Sätzen kann auch der Schlusssatz *Un poco Vivace mà cantabile* der Sonate D-Dur QV 1:25 aus dem *Musikalischen Allerley* gezählt werden.

Allegretto

Während Quantz das charakteristische gradtaktige Allegretto über seine gesamte Berliner Schaffenszeit verteilt schreibt, taucht Allegretto als Schlusssatz einer Sonate erst spät auf: zuerst im 3/8-Takt ab Sonate Nr. 302/3, im 3/4-Takt ab Nr. 312/3, beides höchstwahrscheinlich erst nach der Drucklegung des *Versuchs*.⁶³⁹ Ähnlich spät wird diese Satzbezeichnung als Schlusssatz in den Flötenkonzerten eingeführt.⁶⁴⁰ In den Sonaten stehen elf der Allegretto-Schlusssätze im 3/4, davon erhalten wiederum sechs einen Zusatz: zweimal Allegretto *mà con spirito*, viermal Allegretto *mà grazioso*. Ähnlich wie im geraden Takt sind in den Tripeltakten die Allegretto-Sätze von einem Wechsel zwischen Triolen und Sechzehnteln geprägt, ohne die rhythmische Vielfalt des „ersten Allegro“ zu erreichen. Im Vergleich zum gradtaktigen Allegretto, welches im Laufwerk immer eine hohe Virtuosität verlangt, wirken diese Allegretto-Sätze mit ihrem in Vierteln gehenden Bass leichter und tänzerischer. Dazu trägt in einigen Allegretto-Sätzen ein über weite Strecken ganztaktiger harmonischer Rhythmus bei (z.B. Nr. 312/3). Dies ist allerdings wie in den Vivace-Sätzen kein durchgängiges Merkmal. Im Tempo entspricht

⁶³⁷ Siehe QBS, Blatt 4, Spalte E, Filter: Vivace, Spalte F, Filter: 3/4, Spalten O, Q, S, T. Im Folgenden wechselnde Filter in den Spalten E (Satzbezeichnung) und F (Taktart).

⁶³⁸ Nr. 306/3: Benedek Csalog ♩ MM 126–132.

⁶³⁹ Allerdings findet sich die Bezeichnung Allegretto schon in einem Exemplar *Pour Potsdam* des dritten Satzes Allegro der Sonate G-Dur Nr. 232, QV 1:111 in 3/8.

⁶⁴⁰ Zuerst Flötenkonzert Nr. 226/3 Allegretto *mà arioso* 3/8.

Allegretto im 3/4 ebenso wie Vivace der Kategorie des gradtaktigen „gemäßigten Allegro“: Selten wird ein Tempo über ♩ MM 132 erreicht, passend erscheint oft schon MM 112.⁶⁴¹ Die schon in mehreren Vivace-Sätzen beobachteten Allegro-Charakteristika finden sich vermehrt in Allegretto-Sätzen. So schreibt Quantz in Nr. 326/3 neben Trillern auf Sechzehnteln auch die Allegro-typische Figur aus zwei Sechzehnteln und nachschlagendem Achtel mit Triller. Der Unterschied zum Allegro in c liegt demnach nicht im Tempo, sondern vor allem in einem dem Grazioso ähnlichen Charakter.

Man kann davon ausgehen, dass in den späten Sonaten Allegretto das Vivace im 3/4 als Satzbezeichnung bei gleichem Tempo ersetzt hat, denn nach der Einführung des Allegretto als Schlusssatz in Sonate Nr. 302 verwendet Quantz Vivace als einfache Satzbezeichnung im 3/4 nur noch ein einziges Mal: in Nr. 359, der drittletzten Sonate, für einen rhythmisch sehr variablen Satz. Mit der Einführung des Allegretto einher geht ein vermehrter Einsatz von Triolen: im Vivace nur in vier von sieben Sätzen, im Allegretto in neun von elf. Dies bestätigt für die dritten Sätze Mary Oleskiewicz' Beobachtung, dass Quantz je später desto mehr Triolen verwendet,⁶⁴² während in den zweiten Sätzen die Verwendung von Triolen im Allegretto über die Berliner Zeit gleichmäßig verteilt ist. Allegretto als eine spätere Differenzierung des Vivace kann als Beispiel dienen für die Veränderung eines Kompositionsmusters nach dem Erscheinen des *Versuchs*. Dass Quantz der Einführung des Allegretto als Schlusssatz ein gewisses Gewicht beimaß, lässt sich daran ablesen, dass sowohl Nr. 302/3, das erste Allegretto im 3/8, als auch Nr. 312/3, das erste Allegretto im 3/4, auffällig sorgfältig ausgearbeitete Sätze sind. Vivace und Allegretto gemeinsam ist eine große motivische Dichte, die sich manchmal in Form von Nebengedanken äußert wie z.B. in Nr. 312/3, aber auch darin, dass Motive aus dem Anfangsthema neu weitergesponnen werden.

Grazioso

In einzelnen Flötenkonzerten (Nr. 280/1) und frühen Sonaten (QV 1:146/1, Gratosamente) verwendet Quantz Grazioso noch für langsame Sätze, ein Zeichen dafür, dass es ihm eher als Charakterbezeichnung⁶⁴³ denn als Tempoangabe dient. In den Berliner Sonaten hingegen bezeichnet er nur Schlusssätze – im Dreivierteltakt⁶⁴⁴ – mit Grazioso. In diesen fünf Sätzen wird Grazioso als Haupt-Tempowort ergänzt durch

⁶⁴¹ Allegretto Nr. 319/3: Benedek Csalog ♩ MM 132–138 (im Thema, dann ruhiger).

⁶⁴² Oleskiewicz, *Quantz and the Flute at Dresden*, S. 217.

⁶⁴³ Vgl. Walther, Art. *Gratoso*, in: *Musicalisches Lexicon*: „lieblich, anmuthig“.

⁶⁴⁴ In Nr. 248/3 schreibt Quantz dagegen noch ein Gratoso im 3/8.

Abstufungen von Vivace, aber auch durch eine weitere Charakterbezeichnung wie *con brio*. Dabei ist kein kategorialer Unterschied zu entdecken zwischen einem *Grazioso* *mà vivace* und einem *Vivace* *mà grazioso*. Groß sind auch die Überschneidungen mit den ruhigeren Allegretto-Sätzen: Alle fünf *Grazioso*-Sätze sind wie das Allegretto von Triolen geprägt, oft als schnellste durchlaufende Notenwerte, und enthalten etwas weniger Laufwerk als die *Vivace*- und Allegretto-Sätze. Trotz des teilweisen Verzichts auf schnelle Notenwerte gegenüber Allegretto und *Vivace* mit mehr Bewegung in Triolen und Sechzehnteln erscheint auch hier der gleiche Tempobereich von ♩ MM 116–132 passend. *Grazioso* *mà vivace* Nr. 274/3 fällt als besonders langer Satz mit virtuosem Laufwerk in Triolen und Sechzehnteln auf.⁶⁴⁵ Die Aufnahme von Verena Fischer mit ♩ MM 144 legt mehr Gewicht auf Virtuosität und betont den *Vivace*-Anteil. Die Aufnahmen von Rachel Brown mit ♩ MM 132 und Mary Oleskiewicz mit ♩ MM 126–138 heben den *Grazioso*-Charakter hervor. Der vorherrschende Charakter aller *Grazioso*-Sätze und insbesondere ihrer Anfangsthemen ist – wenig überraschend – tänzerisch leicht. Verstärkt wird dieser Eindruck durch ein weiteres Charakteristikum: Ihre Hauptgedanken sind von Bindungen und Staccatostrichen geprägt.⁶⁴⁶

Eine Ausnahme unter den Schlusssätzen stellt der Satz *Con Tenerezza* *mà non presto* Nr. 283/3 in h-Moll dar, der ganz auf Sechzehntel-Laufwerk verzichtet. Er kann – bei ♩ MM 108–116 – als Beispiel dienen für ein tatsächlich mäßiges Tempo ohne virtuose Passagen, dafür mit langen Überbindungen mit Halbtonschritten, repetierten Vorhalten von unten und anderen melodischen Elementen, die den zärtlichen Affekt mit einem schwingenden Metrum verbinden.

Quantz' Tempoangabe von ♩ MM 160 im *Versuch* für das Allegro im 3/4 erweist sich in keinem der Schlusssätze als auch nur annähernd plausibel.⁶⁴⁷ Zumindest in der Berliner Zeit schreibt Quantz keine Sonatensätze im Tripeltakt mehr, die in diese Kategorie fallen könnten. In den Dresdner Sonaten dagegen findet sie sich noch vereinzelt wie im Presto der Sonate Nr. 240/3 in 3/4: Hier ist ein Tempo von ♩ MM 138 durchaus möglich. Auch Menuett-ähnliche Sätze im 3/4, für die er sich ein Tempo ♩ MM 160 vorstellt (XVII, VII, § 58), schreibt Quantz in den Berliner Sonaten nicht.⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ Ebenso *Grazioso* *mà con brio* Nr. 307/3.

⁶⁴⁶ Vgl. unten das Kapitel *Artikulation*.

⁶⁴⁷ Miehlings, *Tempo*, S. 200f setzt für *Vivace* im 3/4 ♩ MM 160 an, wie sich an seiner Übertragung der Tempi auf fünf der Quantzschen Flötenkonzerte und der Anmerkung „sinngemäße Übernahme der Angabe zum 3/4-Takt“ abzulesen ist.

⁶⁴⁸ Ein Tempo di Minuetto findet sich noch in der frühen Sonate Nr. 91. Es ist mit Achteln als kleinsten Notenwerten in MM 138–152 spielbar. Auch die Duette enthalten ein Menuett: Der dritte Satz des Duets op. 2/3, Tempo di Minuetto *mà gra-*

Bei der Übertragung von Quantz' Kategorien im *Versuch* kann sich das gemäßigte Allegro als halbes Tempo des geschwinden Allegro demnach nur auf ganze Takte mit ♩ MM 40 beziehen. In der spielerischen Praxis erscheinen Tempi um ♩ MM 120 (MM 112–138), angemessen, da anders als im gradtaktigen Allegretto das Laufwerk in all diesen Sätzen aus Triolen und Sechzehnteln besteht. Zu einem Empfinden von Ganztaktigkeit auch dieses ruhigen Tempos tragen der überwiegend in Vierteln gehende Bass und ein oft ganztaktiger harmonischer Rhythmus ebenso bei wie die Staccatostriche in allen Sätzen, die eine Grazioso-Wirkung unterstützen. Insbesondere die Anfangsthemen beginnen in fast allen Schlusssätzen im Dreivierteltakt in einer ruhigen Bewegung mit einem großen Anteil von (punktierten) Vierteln, manchmal Halben, unabhängig davon, wie bewegt der Satz weiter verläuft. So entsprechen sie genau dem obigen Beispiel von Carl Philipp Emanuel Bach im Poco Allegro, welches Marpurg als Beleg für einen leichten Tripeltakt anführt. Ob man also nun den Dreivierteltakt in ♩ MM 120 zählt oder ihn als leichten Dreiertakt mit ♩ MM 40 versteht: Im 3/4 orientiert sich Quantz an einer einzigen Tempokategorie, der des „gemäßigten Allegro“. Erstaunlich feinen Nuancen zwischen Charakterbezeichnungen steht ein sehr eingegrenzter Tempobereich gegenüber, während die Variabilität sich in den Notenwerten niederschlägt.

Tabelle 18: Charakteristika der Satzbezeichnungen im Dreivierteltakt

$\frac{3}{4}$	Anzahl	Laufwerk	Bass ⁶⁴⁹	Tempo
Vivace, Vivace assai, Vivace di molto, Vivace <i>mà arioso</i> , Vivace <i>mà grazioso</i>	6	♩ / ♩ ⁶⁵⁰	♩	♩ 112–132
Allegretto, Allegretto <i>mà grazioso</i>	7	♩ / ♩ ⁶⁵¹	♩	♩ 112–132
Allegretto <i>mà con spirito</i>	1	♩ / ♩	♩ / ♩	♩ 126–138
Grazioso <i>con brio</i> , Grazioso <i>mà un poco vivace</i> , Grazioso <i>mà vivace</i>	5	♩ / (wenig) ♩	♩	♩ 116–132
Con Tenerezza <i>mà non presto</i>	1	♩ (wenig)	♩	♩ 108–116

zioso, mit Triolen als schnellsten Notenwerten, ist mit ♩ MM 132–144 wegen des Zusatzes Grazioso allerdings etwas langsamer zu nehmen.

⁶⁴⁹ Wie in allen folgenden Tabellen wird hier nur die Grundbewegung des Basses dokumentiert. Gerade in imitatorischen Passagen und Übergängen übernimmt der Bass immer wieder die Notenwerte der Flöte, dies bleibt hier unberücksichtigt.

⁶⁵⁰ 3 Sätze ohne Triolen.

⁶⁵¹ 2 Sätze ohne Triolen.

3/8: Allegretto, Vivace, Presto

29 und damit fast ein Drittel der Satzsätze stehen im 3/8-Takt, den Quantz im *Versuch* nicht explizit vom 3/4 unterscheidet. Demgegenüber beobachtet Donington für das frühe 18. Jahrhundert allgemein: „Smaller denominators suggest faster tempos; but this suggestion is [...] vague and unreliable,“⁶⁵² und auch an Quantz' Sonaten lässt sich beobachten, wie unvorhersehbar ein Unterschied zwischen 3/4 und 3/8 ist. Während Tempo-Unterschiede im Allegretto eher graduell bleiben, scheint es im Vivace eine kategoriale Differenzierung der Tempi zwischen 3/4 und 3/8 zu geben, die eng mit den schnellsten Notenwerten zusammenhängt. Presto wiederum schreibt Quantz nur im 3/8 und nicht im 3/4. Die Satzbezeichnungen weiterer vier Sätze im 3/8 fallen aus Quantz' üblichen Benennungen heraus und deuten auf verschiedene Abstufungen ruhigerer Tempi hin, weshalb sie mit Allegretto gemeinsam betrachtet werden.

Allegretto schreibt Quantz nur dreimal im 3/8. Diese drei Sätze fallen – wie überhaupt alle Allegretto-Sätze – besonders ins Auge. Die Einführung des Allegretto ab Nr. 302 bedeutet für den Dreiachteltakt, dass zum ersten Mal schnellere Notenwerte als Sechzehntel Einzug in diese Taktart halten, vor allem Sechzehnteltriolen, aber auch Zweiunddreißigstel. Alle drei Sätze vertragen ein Tempo von ♩ MM 126–138, bzw. ♩ MM 42–46.⁶⁵³ Die Achtel im ganztaktigen Allegretto im 3/8 sind damit etwas bewegter als die Viertel von Vivace und Allegretto im 3/4-Takt.

Die Satzbezeichnungen von vier weiteren eher ruhigen Sätzen im 3/8 ergeben ein unerwartet differenziertes Bild. An ihnen wird besonders deutlich, dass sich ihre tempomäßige Einordnung neben der Satzbezeichnung vor allem aus ihren schnellsten Notenwerten erschließt. Das Arioso *mà andantino* Nr. 279/3 in Es-Dur ist bei ♩ MM 112–120 nicht nur in Bezug auf die Satzbezeichnung der langsamste der Sätze im 3/8, sondern mit wenigen Sechzehnteltriolen (mit Trillern) und noch spärlicheren Zweiunddreißigsteln derjenige mit der ruhigsten Wirkung. Ähnlich im Tempo mit ♩ MM 116–120 kann das Moderato *mà arioso* Nr. 336/3 in g-Moll genommen werden. Es enthält wenig Sechzehnteltriolen (mit Triller und Vorhalt) als Laufwerk und folgt einem überwiegend in Achteln gehenden harmonischen Rhythmus.⁶⁵⁴ Die Satzbezeichnung *Piacevole mà non presto* aus Nr. 340 deutet bei gleichen Notenwerten auf ein bewegteres Tempo, etwa ♩ MM 46–50. Der Zusatz *non presto* ist dabei nicht als Abstufung von Presto zu verstehen, sondern gehört in die Kategorie des „gemäßigten Allegro“. Moderato Nr. 315/3 in g-Moll verlangt durch

⁶⁵² Donington, *Interpretation*, S. 419.

⁶⁵³ Allegretto *mà grazioso* Nr. 351/3: Rachel Brown ♩ 126.

⁶⁵⁴ Moderato *mà arioso* Nr. 336/3: Rachel Brown ♩ MM 120 (zahlreiche Verzierungen).

Sechzehntel (mit Trillern) als schnellste Notenwerte einen eigenständigen Bass in Achteln und Sechzehnteln, den charakteristischen lombardischen Rhythmus und nicht zuletzt durch die Satzbezeichnung ein etwas ruhigeres Tempo als ein Vivace (♩ MM 52–54).

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass es schwierig ist, unter pädagogischen Gesichtspunkten in der Fülle der Berliner Sonaten – sowohl auf Traversflöte als auch auf moderner Querflöte – technisch leichtere schnelle Sätze für weniger fortgeschrittene Schüler zu finden. Meist wird durch kleine Notenwerte ein vermeintlich ruhiges Tempo virtuoser als gedacht. Die eben besprochenen dritten Sätze von Nr. 279, Nr. 336 und Nr. 340 können ebenso wie die Sätze mit *Grazioso*-Charakter im Dreivierteltakt zu den spieltechnisch leichtesten zählen. Technisch weniger anspruchsvoll ist auch der dritte Satz *Un poco Vivace mà cantabile* der Sonate QV 1:25 in D-Dur aus dem *Musikalischen Allerley*, der mit bequem liegenden Achteltriolenläufen im Dreivierteltakt auf Virtuosität verzichtet. Zusammen mit einem Allegro mit leichtem Laufwerk als zweitem Satz und einem *Amorévole* als erstem Satz, das auf extreme Tempi verzichtet, ist diese gedruckte Sonate die einzige der Berliner Zeit, die in allen Sätzen leicht spielbar ist.

Anders als im Allegretto sind im Vivace sowohl im 3/4 als auch im 3/8 Sechzehntel die schnellsten durchgehenden Notenwerte, woraus sich zwangsläufig verschiedene Tempi zwischen beiden Taktarten ergeben. Auch im 3/8 ist das Laufwerk geprägt von Sprüngen, meist als Dreiklangsbrechungen und Figuren, die als Allegro-typisch ausgemacht wurden (z.B. in Nr. 303/3). Ebenso verringern Triller auf Sechzehnteln das Tempo gegenüber dem Presto. Mit Tempi um ♩ ca. MM 60 ergibt sich hier, wie im *Versuch* für c, eine mittlere – gemäßigte – Kategorie zwischen dem ganzen Takt um MM 40 des Vivace im Dreivierteltakt und den MM 80 eines sehr schnellen Tempos. Einige Sätze sind mit ♩ MM 56–60 etwas langsamer wie Nr. 265/3 und Nr. 271/3 in g-Moll oder Nr. 317/3 als späte Ausnahme mit Zweiunddreißigsteln und Sechzehntel-Triolen. Andere Sätze wiederum sind etwas bewegter wie Nr. 280/3 in F-Dur (♩ MM 66–69) und nähern sich so dem Vivace assai (♩ MM 66–72). Dadurch ergeben sich fließende Übergänge zu Allegretto auf der einen und Presto auf der anderen Seite.

Während Quantz in den Dresdner Sonaten Presto noch in einzelnen Fällen als zweiten Satz und in c, c oder 3/4 einsetzt, schärft er die Konturen dieser Satzbezeichnung in Berlin und verwendet sie nur noch in den leichteren Taktarten 3/8, 2/4 und 6/8. In allen neun Presto-Sätzen im 3/8 und dem einzigen Prestissimo sind Sechzehntel die kleinsten Notenwerte, oft mit einzelnen Zweiunddreißigstel-Gruppen oder Trillern bzw. Vorschlägen auf den Sechzehnteln. Nach Quantz' Anweisungen im *Versuch* würde ein Presto im 3/8 vier Drittel eines Pulsschlags erhalten, bei einem

zugrunde gelegten Puls von MM 80 wäre das ca. ♩ MM 106. Auch wenn sich im „ersten Allegro“ erwiesen hat, dass alle schnellen Tempi etwas langsamer angesetzt werden können als Quantz es angibt, ist im Presto der Abstand zu den real spielbaren Werten besonders auffällig. Plausibel erscheinen für das Presto Tempi um ♩ MM 72–88. Selbst im einzigen Prestissimo-Satz erweist sich ♩ MM 96 als Obergrenze. Hinzu kommt – in Widerspruch zu Quantz’ Erklärungen im *Versuch* –, dass er außer dem Presto selbst in den Tripeltakten kein anderes ganz geschwindes Allegro schreibt, auf das ♩ MM 80 zutreffen könnte. Auch im Presto ergeben sich Tempo-Unterschiede zwischen den einzelnen Sätzen vor allem nach Tonart und Schwierigkeitsgrad des Sechzehntel-Laufwerks, das aber in allen Fällen Sprünge enthält. Um ein schnelles Tempo dennoch zu erleichtern, schreibt Quantz in den Passagen des Presto überproportional viele Wiederholungen und längere Sequenzen. Presto Nr. 323/3 in A-Dur beispielsweise gehört mit Trillern auf Sechzehnteln in einer eher schwer zu greifenden Tonart mit ♩ MM 72–80 zu den langsameren Presto-Sätzen. Auffällig ist, wie hier schwierige Griffkombinationen geschickt durch Wiederholungen erleichtert werden.



Notenbeispiel 53
Presto A-Dur Nr. 323/3 (Takte 87–90)

Deutlich wird allerdings auch: Spielt man diesen Satz statt mit ♩ MM 72–80 noch etwas langsamer, gleicht sich der Charakter des Themas dem Vivace an und die latente Zweistimmigkeit der Läufe kommt nicht mehr zur Geltung.

Tabelle 19 dokumentiert zusammenfassend die breite Auffächerung der Tempi und die feine Abstufung zwischen Satzbezeichnungen und Notenwerten im 3/8.

Tabelle 19: Charakteristika der Satzbezeichnungen im Dreiachteltakt

$\frac{3}{8}$	Anzahl	Laufwerk	Bass	MM
Arioso mà andantino	1	 /  (wenig)	 / 	 112–120
Moderato mà arioso	1	 / (wenig)		 116–120
Allegretto	3	 / 		 126–138 =  42–46
Piacevole ma non presto	1		 / 	 46–50
Vivace Nr. 317	1	 / 	 / 	 52–56
Moderato	1		 / 	 52–54
Vivace mà grazioso	2		 / 	 52–58
Vivace	7		 / 	 56–69
Vivace assai	2		 / 	 66–72
Presto	9		 / 	 72–92
Prestissimo	1		 / 	 88–96

Die Übergänge zwischen all diesen Tempostufen sind fließend. Die kombinierten Satzbezeichnungen tragen wesentlich zur Auffächerung der Tempi in den Schlusssätzen bei. Quantz setzt diese doppelten Charakterisierungen hauptsächlich in den Dreiertakten bei ruhigen und mäßigen Tempi ein.

Tabelle 20: Verteilung der Sätze mit doppelter Satzbezeichnung nach Taktarten

„zweites Allegro“	Anzahl	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{6}{8}$
gesamt	99	20	29	44	7
mà	23	12	6	2	3

6/8: Tanzformen

Den Sechsahteltakt verwendet Quantz in den Berliner Sonaten nur ein einziges Mal als langsame Siciliana und siebenmal als Schlusssatz. In keinem dieser Schlusssätze enthalten die Takte nur sechs Achtel wie der von Quantz im *Versuch* beschriebene schnelle 6/8, den er stattdessen durch einen von Triolen geprägten 2/4 ersetzt. Sowohl Presto als auch Vivace im 6/8 enthalten Sechzehntel als kleinste durchlaufende Notenwerte und

stehen so im Tempo dem 3/8 nahe. Drei von ihnen sind nach den Tänzen Siciliana und Forlane benannt. Anders als in den Sonaten der Dresdner Zeit, in denen noch vereinzelte Schlusssätze als Menuett oder Gigue bezeichnet sind, ist dies neben dem Gigue-ähnlichen Presto im Zweivierteltakt der einzige offensichtliche Bezug zu Tanzsätzen.

Die Siciliana beschreibt Quantz im *Versuch* als langsamen Satz, als solchen schreibt er sie auch in den Sonaten, meist im 12/8. Insofern sticht die Allegro-Version einer Siciliana der ersten Berliner Sonate Nr. 253 hervor, die im Tempo mit ♩ MM 76–84 zwischen Vivace und Presto liegt.

Die Forlane gehört nicht zu den Tänzen, deren Tempo Quantz im *Versuch* festlegt. In Sulzers *Allgemeiner Theorie der Künste* ist sie beschrieben als „gemeiner Baurentanz, der in Venedig unter dem gemeinen Volke üblich ist. Die Musik dazu ist in 6/8-Takt mit sehr munterer Bewegung“.⁶⁵⁵ Quantz schreibt seine zwei an die Forlane angelehnten Sätze in verschiedenen Tempi. Alla Forlana mà presto Nr. 277/3 in D-Dur liegt mit ♩ MM 84–92⁶⁵⁶ in einem ähnlichen Temporahmen wie der einzige weitere Presto-Satz im 6/8, Nr. 316/3, dessen Tempo von MM 80–88 durch latent zweistimmiges Laufwerk limitiert wird. Alla Forlana mà vivace aus Quantz’ letzter Sonate Nr. 361 bleibt mit ♩ MM 72–80 deutlich ruhiger. Diese Forlane, die ihre lebhafte Wirkung vor allem durch doppelt lombardische Zweiunddreißigstel-Figuren erhält, ist der einzige Satz im 6/8, der auf den auch für die Siciliana typischen Rhythmus  verzichtet. Die übrigen Vivace-Sätze bewegen sich in einem ähnlichen Rahmen von ♩ MM 69–84. Allerdings entscheidet sich Benedek Csalog im Vivace Nr. 298/3 für ein noch ruhigeres Tempo mit ♩ MM 56. Im 6/8 erweist sich bei gleicher Anzahl der Töne im Takt die Satzbezeichnung – Vivace oder Presto – als entscheidend für die Tempowahl.

Tabelle 21: Charakteristika der Satzbezeichnungen im Sechachteltakt

	Anzahl	Laufwerk		Bass	MM
Vivace, Vivace di molto, Alla Forlana mà vivace	4		3		♩ 69–80
Alla Siciliana mà allegro	1		1		♩ 76–84
Presto, Alla Forlana mà presto	2		2		♩ 80–92

⁶⁵⁵ Sulzer, Art. *Forlane*, in: *Allgemeine Theorie*, Bd. 1, S. 394.

⁶⁵⁶ Alla Forlana mà presto Nr. 277/3: Mary Oleskiewicz ♩ MM 88, Verena Fischer ♩ MM 96, Rachel Brown ♩ MM 96.

2/4: Vivace, Presto, Gigue-ähnliches Presto

Vivace

Quantz erwähnt im *Versuch* den Zweivierteltakt nur als geschwindes Allegro mit ♩ MM 160 (XVII, VII, § 51), verwendet ihn aber in seinen Berliner Sonaten neben dem Presto auch im Vivace. Bei den acht Vivace-Sätzen im 2/4, zu denen hier auch Scherzando *mà vivace* Nr. 346/3 und Vivace di molto Nr. 321/3 gezählt sind, neigt die Tonartenverteilung eindeutig zu den B-Tonarten mit schwierigeren Gabelgriffen.⁶⁵⁷ Dies ist auffällig vor allem gegenüber der gleichmäßigeren Verteilung der Tonarten im Presto. Diese Vivace-Sätze bewegen sich im Bereich des „gemäßigten Allegro“, allerdings – der Leichtigkeit der Taktart entsprechend – mit ♩ MM 112–126⁶⁵⁸ etwas bewegter als in den Allegro-Sätzen in c.

Wie im Allegro besteht in diesen Vivace-Sätzen das Laufwerk überwiegend aus Sprüngen, doch ist beispielsweise in Nr. 270/3 in Es-Dur zu beobachten, dass die schwierigen Griffwechsel dieser Tonart erleichtert werden durch latente Zweistimmigkeit mit ausgesuchten leichteren Wechselnotengriffen. Immer wieder finden sich auch hier aus dem „gemäßigten Allegro“ bekannte Floskeln wie Triller auf (punktierten) Sechzehnteln oder Triller auf nachschlagendem Achtel nach zwei Sechzehnteln mit Tonwiederholung.

Vivace entzieht sich in Quantz' Sonaten einer eindeutigen Einordnung dadurch, dass es in verschiedenen Taktarten zu unterschiedlichen Tempi führt. Von Allegro unterscheidet es sich nicht im Tempo,⁶⁵⁹ sondern durch die Verwendung in leichteren Taktarten und Tripeltakten. Wie weit dies auch für andere Komponisten gilt, bleibt zu überprüfen. Diese Art, das Vivace einzusetzen, kann aber beispielsweise an den Flötenduetten Georg Philipp Telemanns op. 2 (TWV 40:101–106) beobachtet werden.

Das nur einmal auftretende *Più tosto* Allegro Nr. 281/3 ist stärker noch als die Vivace-Sätze geprägt von den als typisch erkannten Allegro-Floskeln, insbesondere dem Triller auf nachschlagendem Achtel nach zwei Sechzehnteln mit Tonwiederholung. Dieser Satz ist ein wenig langsamer als Vivace vorstellbar mit ♩ MM 108–116, ein Indiz dafür, dass *più tosto* im Sinne von *ziemlich* zu verstehen ist. Ähnlich ruhig mit ♩ MM 112–116 bleibt das motivisch dichte *Un poco Presto* Nr. 294/3.

⁶⁵⁷ 3 x F-Dur, 2 x B-Dur, 1 x Es-Dur, 1 x C-Dur, 1 x h-Moll.

⁶⁵⁸ Vivace Nr. 272/3: Rachel Brown ♩ MM 104–108, Verena Fischer ♩ MM 116.

⁶⁵⁹ Vgl. Hobohm, *Vivace*, S. 74: „Vivace war also zunächst eine Tempo-, Charakter- und Affektbezeichnung, die ein langsames Zeitmaß als Allegro signalisierte, aber zu einem besonders lebhaft-geistreichen Vortrag einlud.“ Für Quantz' Sonaten stimmt diese Bewertung nicht.

Von 43 dritten Sätze im Zweivierteltakt steht der größte Teil im Presto, mit 34 Sätzen ist dies die häufigste Kombination von Satzbezeichnung und Taktart. Neun dieser Sätze sind von Triolen als kleinsten durchgehenden Notenwerten geprägt. Nur von diesem Typus sind einige bis ♩ MM 160 oder etwas darüber hinaus spielbar, sie werden im Anschluss betrachtet. Für den überwiegenden Teil der Presto-Sätze im 2/4 mit Sechzehnteln als schnellstem Notenwert erscheint ein deutlich langsames Tempo um ♩ MM 116–138⁶⁶⁰ passend. An der unteren Tempogrenze des Presto liegen die Sätze in Es-Dur mit gehäuften Gabelgriffen, die durch Charakteristika des mäßigen Allegros geprägt sind. Auch besonders dicht komponierte Presto-Sätze wie Nr. 313/3 in D-Dur bleiben im unteren Tempobereich.

In anderen Presto-Sätzen im 2/4 lässt sich ein Repertoire an Floskeln beobachten, die das Laufwerk erleichtern und schnellere Tempi möglich machen. Dazu gehört wie im 3/8 eine latente Zweistimmigkeit mit gleichbleibenden Wechselnoten. Diese kann erst in schnelleren Tempi – ab ca. ♩ MM 132–138 – ihre Wirkung voll entfalten. Während Quantz normalerweise Laufwerk, wenn es an späterer Stelle wiederholt wird, in eine andere Tonart mit neuen Griffen setzt, werden im Presto gelegentlich auch längere Passagen wörtlich wiederholt.⁶⁶¹ In drei späten Sätzen, die diesem Presto-Typus entsprechen, sind neben Sechzehnteln auch Triolen untergemischt.⁶⁶² Da diese Sätze nur wenig und leichte Sechzehntel-Läufe enthalten, sind auch sie bis ♩ MM 138 spielbar.

Wenn Quantz im *Versuch* für den Zweivierteltakt ebenso wie für die Gigue im 6/8 ♩ MM 80 verlangt (XVIII, § 58), so wird diese Anweisung verständlich bei den Presto-Sätzen mit zwei Achteltriolen im Takt. Diese Presto-Sätze gleichen der Gigue, unterscheiden sich von dieser jedoch auffällig durch Sechzehntel-Auftakte, die nicht angeglichen werden, in Nr. 282 sogar durch Auftakte von drei Sechzehnteln. Daneben können längere Passagen mit punktierten Achteln stehen. In Nr. 331 und Nr. 343 – auch dies wieder zwei späte Sonaten – sind zusätzlich längere gerade Passagen in Achteln und Sechzehnteln dazwischengeschoben.

⁶⁶⁰ Nr. 284/3, Nr. 339/3: Benedek Csalog ♩ MM 126, Nr. 267/3: Rachel Brown ♩ MM 144, Nr. 356/3: Rachel Brown ♩ MM 120.

⁶⁶¹ Beispielsweise in Nr. 339/3.

⁶⁶² Nr. 325/3, Nr. 354/3 und Nr. 356/3.



Notenbeispiel 54
Presto G-Dur Nr. 343/3 (Takte 22–35)

Diese Sätze bestätigen Quantz' Auffassung, dass Sechzehntel nach einer Punktierung nicht an Triolen angehängt werden. Nur dann sei ihr Ausdruck „brillant und prächtig“ (V, § 22). Im schnellen Tempo der Gigue-ähnlichen Sätze hat die Schärfe der Sechzehntel vor allem artikulatorische Auswirkungen. Innerhalb eines Spektrums von ♩ MM 138–168⁶⁶³ sind alle an die Gigue angelehnten Presto-Sätze in ♩ MM 152 spielbar und liegen im Bereich von Quantz' Tempovorgabe für Sätze mit sechs Noten im Takt. Als einzige Ausnahme verlangt Nr. 286/3 in Es-Dur mit schweren Griffverbindungen bei Sprüngen und eingestreuten Zweiunddreißigsteln ein ruhigeres Tempo um ♩ MM 132–138. Es kann unterschieden werden zwischen Sätzen, deren Bass in Vierteln fortschreitet, und dichterem Sätzen, in denen auch der Bass die Triolenbewegung aufnimmt. Auf mögliche Tempodifferenzen scheint dies jedoch weniger Auswirkung zu haben als der Schwierigkeitsgrad der Flötenfiguren.

Während sich in der Berliner Zeit der Gigue-ähnliche Typus im Zweivierteltakt etabliert hat, kann man an den Dresdner Sonatensätzen die Entwicklung dorthin verfolgen: QV 1:152, op. 1,1 hat als dritten Satz eine Gigue mit Sechzehnteln, ebenso wie die Giga QV 1:184/3. Die Gigue Presto Nr. 235/3 ist dagegen eine schnelle Gigue mit Achteln im 6/8-Takt. Offensichtlich hat Quantz auch mit der Schreibweise experimentiert: Die Gigue-ähnlichen Presto-Sätze aus Nr. 239 und Nr. 245 sind noch im 6/8-Takt notiert, nichtsdestotrotz enthält Nr. 239/3 einen Auftakt von zwei Sechzehnteln. Im Presto Nr. 220/3 in Notenbeispiel 55 dagegen ist zwar die Flötenstimme im 6/8-Takt notiert, der Bass jedoch in Vierteln im 2/4.

⁶⁶³ Nr. 276/3: Rachel Brown und Verena Fischer ♩ MM 160; Nr. 268/3 und Nr. 343/3: Benedek Csalog ♩ MM 176.



Notenbeispiel 55
Autograph Presto G-Dur Nr. 220/3 (Takte 1–8)⁶⁶⁴

Die von Quantz in Berlin gewählte Schreibweise als Zweivierteltakt findet sich in Dresden noch nicht, auch dies bedeutet eine Neuerung gegenüber den frühen Sonaten.

Tabelle 22: Charakteristika der Satzbezeichnungen im Zweivierteltakt

$\frac{2}{4}$	Anzahl	Laufwerk	Bass	Tempo
Più tosto Allegro	1			
Un poco Presto	1			
Vivace, Vivace di molto, Scherzando mà vivace	8			
Presto, Scherzando mà presto	21			
Presto	3			
Presto (Gigue-ähnlich)	9			

Zusammenfassung

In Quantz' Berliner Sonaten erweisen sich die verschiedenen Satzbezeichnungen als deutlicher voneinander abgegrenzt als in den Dresdner Sonaten: Quantz schreibt kein Presto in c oder c als „erstes Allegro“ mehr, keine Gigue im 6/8, kein Allegro im 3/8. Das hat zur Folge, dass auch einige der Tempi, die er im *Versuch* behandelt, in den Berliner Sonaten nicht vorkommen: kein 6/8-Takt mit sechs Noten im Takt, kein Presto im 3/4-Takt, kein 9/8-Takt. Die Tempotabellen zum „zweiten Allegro“ zeigen anders als beim „ersten Allegro“ insbesondere für 3/8 und 2/4 eine

⁶⁶⁴ QV 1:69, D-B KHM 4234

breite Auffächerung der Tempi, zu der die Vielfalt der auch kombinierten Satzbezeichnungen und die Uneindeutigkeit insbesondere der Satzbezeichnung Vivace ebenso beitragen wie Tonartcharakteristika und die Wahl der schnellsten Notenwerte. Eckpunkte, die sich an einem Puls von MM 80 orientieren, lassen sich dennoch ausmachen: Presto im 3/8 bewegt sich um ♩ MM 80, Vivace in der gleichen Taktart um ♩ MM 60. Das gemäßigte Tempo von Allegretto, Vivace und Grazioso im 3/4 liegt um ♩ MM 120 bzw. MM 40 für ganze Takte. Während in diesem ruhigen Tempo ein Denken sowohl in Vierteln als auch ganztaktig möglich ist, sind die schnelleren Sätze im Tripeltakt ganztaktig gedacht. Marburgs Ansatz, dies einen leichten Tripeltakt zu nennen, kann hier hilfreich sein. Einige der Widersprüche, die bei der Übertragung der Tempokategorien von *c* auf weitere Taktarten im *Versuch* nachgewiesen wurden, können durch eine Tempobestimmung der Schlusssätze nicht aufgelöst werden. So lässt sich für eine Satzbezeichnung, die Quantz' Angaben im *Versuch* für ein Allegro mit ♩ MM 160 entsprechen würde, in seinen Sonaten der Berliner Zeit kein Beleg finden. ♩ MM 106, wie er es im *Versuch* für Presto im Tripeltakt ansetzt, erweist sich im 3/8-Takt als deutlich zu schnell. Jedoch können Presto und Prestissimo im 3/8- und 6/8-Takt zumindest über ♩ MM 80 hinausgehen. Die Tempokategorien scheinen unter dem genaueren Raster der Satzbezeichnungen noch durch, wenn auch weniger deutlich als im „ersten Allegro“.

Tabelle 23: Tempostufen im „zweiten Allegro“ und die Tempokategorien des *Versuchs*

		Laufwerk	MM	MM (ganzer Takt)
$\frac{3}{4} / \frac{3}{8}$	Presto			 /  .106 ⁶⁶⁵
$\frac{3}{8}$	Prestissimo			 . 88–96
$\frac{3}{8}$	Presto			 . 72–92
$\frac{3}{4} / \frac{3}{8}$	ganz geschwinde			 /  . 80
$\frac{3}{8}$	Vivace			 . 52–72
$\frac{6}{8}$	Presto		 . 80–92	
$\frac{6}{8}$	Vivace		 . 69–80	
$\frac{6}{8} \quad \frac{2}{4}$	geschwinde			 /  . 80
$\frac{2}{4}$	Presto (Gigue-ähnlich)		 . 132–168	

⁶⁶⁵ Die Tempoangaben aus dem *Versuch* sind grau hinterlegt.

		Laufwerk	MM	MM (ganzer Takt)
$\frac{2}{4}$	Presto		 116–138	
$\frac{2}{4}$	Vivace		 112–126	
$\frac{3}{4}$	Allegro (Menuett)	 / 	 160	 ca. 53
$\frac{3}{4} / \frac{3}{8}$	gemäßigtes Allegro			 /  40
$\frac{3}{8}$	Allegretto		 126–138	 42–46
$\frac{3}{4}$	Vivace, Allegretto, Grazioso		 112–138	

5.3 Das „Adagio“

Legt sich schon in den Schlusssätzen der Berliner Sonaten ein feineres Muster von Satzbezeichnungen über Quantz' Tempoklassen, so fächert sich dieses in den langsamen Eingangssätzen vollends auf.

Tabelle 24: Satzbezeichnungen im „Adagio“⁶⁶⁶

„Adagio“	Anzahl	Dur	Moll	c	c	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{6}{8}$
Gesamt	99	70	29						
Arioso	10	9	1		1	8	1		
Largo, Larghetto	18	13	5			13		5	
Alla Siciliana	6	6						5	1
Affettuoso, Con Affetto	18	10	8	10	2	5	1		
Andantino	2	1	1	2					
Cantabile	18	16	2	13	4	1			
Grave	7	5	2	6	1				
Adagio, Più tosto Adagio, Adagietto	7	3	4	7					
Lamentabile	2	1	1	1			1		
Mesto	4	2	2	1		3			
Sonstige	7	4	3	4			3		

⁶⁶⁶ Die Ergänzung durch eine zweite Charakterisierung wird in dieser Übersichtstabelle nicht berücksichtigt.

Die 99 langsamen Sätze tragen 41 verschiedene Bezeichnungen. 34 davon sind doppelt charakterisiert, allein elf als *mà non (troppo) lento*. Satzbezeichnungen, die ausschließlich in *c* verwendet werden wie *Adagio*, stehen neben anderen wie *Larghetto*, die Quantz nur für Tripeltakte einsetzt, oder *Affettuoso*, für das sich aus Quantz' Sicht fast alle Taktarten eignen. Mehr als die Hälfte der langsamen Sätze ist gradtaktig: Die acht Allabreve-Sätze sollen im Folgenden mit den 44 Sätzen in *c* gemeinsam bei der jeweiligen Satzbezeichnung betrachtet werden. Bei einigen Satzbezeichnungen wie *Affettuoso* lässt sich eine Vorliebe für Molltonarten erkennen, bei anderen zeigt sich eine Verknüpfung vor allem mit *Dur*, beispielsweise im *Arioso*.

Die einzelnen Satzbezeichnungen enthalten implizite Zusatzinformationen, die Einfluss auf die Tempowahl haben, von denen der Affektgehalt der wichtigste ist:

Endlich muß man [...] das *Adagio* durch ein solches Beywort zu charakterisiren suchen, welches den darinne enthaltenen Affect deutlich ausdrückt: damit man das erforderliche Tempo leicht errathen könne. (XVIII, § 37)

Legt man das Raster von Quantz' Tempokategorien über die langsamen Sätze, können mehr als drei Viertel aller langsamen Sätze nach Quantz' Definition im *Versuch* seiner dritten Tempoklasse zugeordnet werden:

Der dritten Classe [des *Adagio cantabile*] zähle ich zu: das *Cantabile*, *Arioso*, *Larghetto*, *Soave*, *Dolce*, *Poco andante*, *Affettuoso*, *Pomposo*, *Maestoso*, *alla Siciliana*, *Adagio spiritoso*, u.d.g. (XVII, VII, § 49) *Cantabile*, *Arioso*, *Affettuoso*, *Andante*, *Andantino*, *Largo*, *Larghetto* (XIV, § 7).

Larghetto, *Affettuoso*, *Cantabile* und *Arioso* nehmen in den Sonaten über die Hälfte der Satzbezeichnungen ein. Dafür fehlen Bezeichnungen wie *Soave*, *Dolce*, *Andante* und *Un poco Andante*, welches durch das um 1740 aufkommende *Andantino* ersetzt wird. Bedenkt man den königlichen Adressaten, ist erstaunlich, dass sich das im *Versuch* erwähnte *Pomposo* und *Maestoso* in den Sonaten nicht und in den Konzerten nur noch selten findet.

Zur vierten [Classe des *Adagio assai*] gehören: *Adagio pesante*, *Lento*, *Largo assai*, *Mesto*, *Grave*. (XVII, VII, § 49) Ist das *Adagio* sehr traurig gesetzt, [stehen] gemeiniglich die Worte; *Adagio di molto* oder *Lento assai*. (XIV, § 8)

Schwieriger wird die Zuordnung der von Quantz verwendeten Satzbezeichnungen zur von den meisten Autoren kritisierten langsamsten Tempokategorie. Auffällig ist, dass er zur Bestimmung dieser Kategorie im *Versuch* extreme Satzbezeichnungen benötigt, die sich in seinen Sonaten nicht wiederfinden. Aus seiner eigenen Aufzählung übernimmt Quantz in

den Berliner Sonaten nur Grave und Mesto. Ob und wie ein Adagio ohne verstärkenden Zusatz dieser Kategorie zuzuordnen ist, lässt sich aus dem *Versuch* nicht eindeutig ablesen.

Aus dem reinen Notenmaterial ergeben sich für die Tempowahl gegenüber den schnellen Sätzen weit größere Spielräume, insbesondere, wie oben dargelegt, bei relativer rhythmischer Gleichförmigkeit. In rhythmisch schlichten Sätzen liegen auch die Tempi der Tonaufnahmen am weitesten auseinander. Eine genauere Eingrenzung des Tempos hängt auch an der Entscheidung des Ausführenden, ob er willkürliche Veränderungen hinzufügt, und wenn ja, welche und wie viele. Klaus Miehlings fordert: „Es genügt [...] nicht, bei der Ausführung Quantzscher und stilverwandter Adagii das richtige Tempo zu nehmen – es müssen auch entsprechende Verzierungen gespielt werden; andernfalls würde das eigentlich richtige Tempo zu langsam wirken.“⁶⁶⁷ Doch im Einzelfall ist schwer zu entscheiden, ob und wieviel Verzierungen wirklich hinzugedacht werden müssen. Einerseits gibt Quantz dem Flötisten „in einem Solo [...] die meiste Freyheit, seine eigenen Einfälle, wenn sie gut sind, hören zu lassen: weil man es da nur mit einer Gegenstimme zu thun hat. Hier können so viele Auszierungen, als der Gesang und die Harmonie leidet, angebracht werden“ (XVI, § 29). Wenn Quantz andererseits im *Versuch* berichtet: „Seit einigen Zeiten aber, haben die, welche sich nach der italiänischen Art richten, auch angefangen, die nothwendigsten Manieren anzudeuten“ (XIV, § 4), so gilt das auch für ihn selbst als Komponisten. In vielen der langsamen Sätze sind ausgeschriebene Verzierungen sorgfältig und variabel eingesetzt. Wenn diese zur Geltung kommen sollen, spricht einiges dafür, Quantz' Ratschlag in diesen Sonatensätzen zu berücksichtigen:

Je simpler und properer ein Adagio mit Affecte gespielt wird; je mehr nimmt es den Zuhörer ein: und je weniger werden des Componisten seine guten Gedanken, so er mit Fleiß und Nachsinnen erfunden, verdunkelt oder vernichtet. Denn es ist etwas rares, so gleich im Spielen etwas bessers, als ein anderer, der vielleicht lange darauf gedacht hat, zu erfinden. (XIV, § 24)

Zumindest in einigen Fällen erklärt Quantz im *Versuch*, wieviel von welcher Art Verzierungen er bei welcher Satzbezeichnung für angemessen hält. Diese Informationen decken sich oft mit den Verzierungen, die er in den Sonatensätzen ausschreibt. Hier sollen nun die langsamen Sätze ohne weitere Verzierungen so betrachtet werden, wie sie notiert sind, und die vorhandenen Verzierungen in die Bewertung der Tempi einbezogen werden. Der angegebene Tempobereich ergibt sich aus einem Abwägen zwischen Affektgehalt, Spielfluss der langen Notenwerte und Geschmeidigkeit der ausgeschriebenen Verzierungen.

⁶⁶⁷ Miehlings, *Tempo*, S. 198.

Die Tripeltakte

Für eine Untersuchung möglicher Tempo-Indizien in den langsamen Sätzen bieten sich die Tripeltakte besonders an, da Quantz für diese im *Versuch* konkretere Zusatzinformationen an die Hand gibt als für die geraden Taktarten. Zunächst im 3/4 und 3/8 und anschließend im 12/8 sollen Charakteristika, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der weitgefächerten Satzbezeichnungen herausgearbeitet werden.

„Adagio cantabile“ im 3/4

Im Dreivierteltakt hängt für Quantz die Zuordnung zu einer Tempoklasse von der Bewegung des Basses ab:

In einem Adagio cantabile im Dreyviertheiltacte, da die Bewegung der Grundstimme aus Achttheilen besteht, kömmt auf ein jedes Achttheil ein Pulsschlag. Besteht aber die Bewegung nur aus Viertheilen, und der Gesang ist mehr arios als traurig; so kömmt auf ein jedes Viertheil ein Pulsschlag. Doch muß man sich hierinne auch, sowohl nach der Tonart, als nach dem vorgeschriebenen Worte richten. Denn wenn es ein Adagio assai, Mesto, oder Lento ist, so kommen auch hier zweene Pulsschläge auf jedes Viertheil. (XVII, VII, § 51)

Hier gibt Quantz einen sehr genauen Anhaltspunkt zur Tempobestimmung: Ein „Adagio cantabile“, dessen Bass in Achteln geht, ist mit ♩ MM 80 genauso langsam zu nehmen wie ein Mesto, welches die einzige Satzbezeichnung aus der Kategorie des „Adagio assai“ ist, die in den Berliner Sonaten im Dreivierteltakt vorkommt. Fortschreitend in Achteln, so wie oben beschrieben, bewegt sich der Bass allerdings nur in einem einzigen Larghetto-Satz (Nr. 278/1). In allen anderen Sätzen dieser Kategorie schreibt Quantz entweder Viertel, für die er ♩ MM 80 ansetzt, oder Achtel als Tonrepetitionen. Hier wird davon ausgegangen, dass er diese Tonrepetitionen nicht grundsätzlich von der Bewegung in Vierteln unterscheidet. Anders als im Viervierteltakt stehen demnach die Kategorien von „Adagio cantabile“ und „Allegretto“ im Tripeltakt nicht in einem Verdopplungsverhältnis.

Arioso

Aus vereinzelt Hinweisen im *Versuch* setzt sich zusammen, was Quantz bei einem Instrumentalstück unter Arioso versteht: Streicher sollen es „gelassen, und mit einem leichten Bogenstriche“ (XVII, II, § 26) spielen.

Außerdem werden die weniger expressiven Molltonarten und „Durtöne, zu den gefälligen, singenden, und ariosen Stücken gebraucht“ (XIV, § 6).

Acht Arioso-Sätze schreibt Quantz in seinen Berliner Sonaten im 3/4, (davon einmal *mà non lento*, einmal *mà larghetto*), er verwendet es aber auch als ergänzenden Begriff im *Affettuoso mà arioso* und *Larghetto mà arioso* und vereinzelt im 3/8 und ϕ .⁶⁶⁸

Die acht Sätze im 3/4 verbindet ein ähnliches Erscheinungsbild: Die Flöte bewegt sich vor allem in Vierteln, oft auch der Bass. Auch stehen, anders als bei dem einzelnen Arioso im 3/8 Nr. 311/1 in h-Moll, alle Arioso-Sätze in Durtonarten, was zu ihrem heiteren Charakter beiträgt. In diesem Fall ist es hilfreich für die Tempofindung, Quantz' recht zügige Tempoangabe im *Versuch* und seine Vorstellung vom Arioso als einem leichten, gefälligen Satz ernst zu nehmen, denn aus dem meist schlichten Schriftbild dieser Sätze allein lässt sich das Tempo nicht leicht erschließen.



Notenbeispiel 56
Arioso C-Dur Nr. 346/1 (Takte 54–72)

⁶⁶⁸ Siehe QBS, Blatt 2, Spalte E, Filter: Arioso, Spalte F, Filter: 3/4, Spalten D, O, Q, T, U, V, Y, Z. Im Folgenden wechselnde Filter in den Spalten E (Satzbezeichnung) und F (Taktart).

In dreien der Arioso-Sätze enthält die Flötenstimme variable Notenwerte, die auf ausgeschriebene willkürliche Verzierungen hindeuten. Drei weitere Arioso-Sätze sind im Bass mit repetierten Achteln unterlegt, während die Flöte in langen Notenwerten gehalten ist. Dadurch scheint diese Bassbewegung ebenso wie die Variabilität der Notenwerte der Flöte nur einen geringen Tempo-Unterschied auszumachen. Alle Arioso-Sätze liegen bei ♩ MM 69–84, Arioso *mà non lento* Nr. 290/1 mit repetierten Bassachteln bei ♩ MM 80–88. Wenn Verena Fischer das Arioso Nr. 277/2 mit ♩ MM 63 reich verzert und deutlich langsamer nimmt, verwischt dies den intendierten Unterschied zwischen den Satzbezeichnungen.⁶⁶⁹ Notenbeispiel 56, Arioso Nr. 346/1, kann als Musterbeispiel dienen für ein durch sparsame rhythmische Variationen willkürlich verändertes Arioso, hier die Wiederholung des Hauptthemas in Takt 59 in c-Moll.

Aus diesem Beispiel kann man auf ein mögliches Hinzufügen ähnlich sparsamer Verzierungen und rhythmischer Varianten durch den Spieler in schlichteren Arioso-Sätzen schließen. Ergänzende Anweisungen finden sich in einem Abschnitt des *Versuchs* über das Arioso im 3/8:

Sind in einem Cantabile oder Arioso im Dreyachtheiltacte, viele Sechzehnthteile, so stufenweise auf- oder unterwärts einander folgen, befindlich; und der Baß geht in beständiger Bewegung, von einem Tone zum andern fort; so kann man nicht, wie bey einem platten Gesange, viel zusetzen: sondern man muß solche Art Noten, auf eine simple und schmeichelnde Art, mit abwechselndem Piano und Forte vorzutragen suchen. Finden sich springende Achttheile mit darunter, wodurch der Gesang trocken, und nicht unterhalten wird: so können die Terzensprünge mit Vorschlägen oder Triolen ausgefüllt werden. Bleibt aber der Baß bisweilen, mit einerley Noten, Tactweise, auf einerley Tone und Harmonie: so bekömmt die Oberstimme die Freyheit, mehrere Manieren zu machen; doch müssen solche niemals von der Art, in welcher man zu spielen hat, abweichen. (XIV, § 20)

Einige dieser Gestaltungshinweise lassen sich auf den Dreivierteltakt übertragen: Als bevorzugte Verzierungen nennt Quantz *tierce coulée* oder ein anderweitiges melodisches Auffüllen von Intervallen beispielsweise durch Triolen. In seinen Sonaten verwendet er dafür gerne Punktierungen mit angehängten Zweiuunddreißigsteln wie in Notenbeispiel 56. Ist der harmonische Rhythmus langsam wie meist bei repetierten Bass-Achteln, sind willkürliche Veränderungen eher möglich. Sie werden im Arioso aber sparsamer eingesetzt als beispielsweise im Larghetto. Daneben enthalten fast alle Arioso-Sätze lange Notenwerte, die prädestiniert sind für das

⁶⁶⁹ Nr. 277/2: Mary Oleskiewicz ♩ MM 66–72, Rachel Brown ♩ MM 63–72 (reich verzert).

Verzieren durch ein *messa di voce*, wie Quantz überhaupt ein Spiel mit Dynamik für die schmeichelnde Wirkung eines *Arioso* für nötig hält.

Das einzige *Cantabile* im 3/4, Nr. 269/1, liegt mit ♩ MM 72–80 im gleichen Tempobereich wie die *Arioso*-Sätze, erscheint aber, wie auch die gradtaktigen *Cantabile*-Sätze, insgesamt rhythmisch variabler und bewegter. Dies ist der einzige – frühe – *Cantabile*-Satz, der nicht im geraden Takt steht, obwohl Quantz das *Cantabile* im *Versuch* für Tripeltakte ausdrücklich erwähnt.

Tabelle 25: Charakteristika des *Arioso* im Dreivierteltakt

$\frac{3}{4}$	Nr.	Bewegung	Bass	MM
Arioso	301, 321	schlicht	♩	76–84
Arioso	313, 348	schlicht	♩ repetiert	72–80
Arioso, Cantabile	269, 277, 333, 346	verziert	♩	69–84
Arioso <i>mà non lento</i>	290	schlicht	♩ repetiert	80–88

Affettuoso

Affettuoso kann als „liebevoll, zärtlich, lieb“⁶⁷⁰ übersetzt werden. Musikalisch wird es von Johann Gottfried Walther 1708 als „anmuthig, liebreich, daß es das Gemüth afficiret oder beweget“⁶⁷¹ beschrieben und mit *Con Affetto* gleichgesetzt. 1732 benennt er es als „sehnlich, nachdrücklich, hertzbeweglich“.⁶⁷² Barnickel fasst seinen Charakter 1737 als „scharff und aufs nachdrücklichste“.⁶⁷³ Auch wenn die meisten dieser Deutungen den innigen Charakter des *Affettuoso* betonen, verweisen die musikalischen Ausdrucksmittel von Quantz’ *Affettuoso*-Sätzen – große Intervalle, Chromatik, längere Piano-Passagen oder *messa di voce* – auf die Traurigkeit der langsameren *Mesto*- oder *Lamentabile*-Sätze, in denen all diese Charakteristika noch einmal intensiviert werden. Nach Klaus Miehling ist *Affettuoso* grundsätzlich als „tempoindifferente Vortragsbezeichnung“⁶⁷⁴ zu verstehen. Quantz ordnet es im *Versuch* jedoch mehrfach der Tempoklasse des „*Adagio cantabile*“ zu. An Quantz’ Sonatensätzen lässt sich die Besonderheit des *Affettuoso* beobachten, dass es zwar affektgeladen ist,

⁶⁷⁰ <https://de.langenscheidt.com/italienisch-deutsch/affettuoso>. Zugriff 6. Dezember 2022.

⁶⁷¹ Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, Bd. 1, handschriftlich Weimar [1708], S. 96.

⁶⁷² Walther, Art. *Affettuoso*, in: *Musicalisches Lexicon*, S. 11.

⁶⁷³ Barnickel, *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, Chemnitz 1737, S. 32.

⁶⁷⁴ Miehling, *Tempo*, S. 301. Vgl. ebd., S. 302.

aber nicht sehr langsam gespielt wird.⁶⁷⁵ Von Arioso unterscheidet sich ein Affettuoso im 3/4 weniger in den Notenwerten als in der Intensität des Affekts.



Notenbeispiel 57
Affettuoso c-Moll Nr. 339/1 (Takte 1–12)

Affettuoso zeichnet sich auch durch die Tonartwahl aus. Zwei der fünf Sätze stehen in Molltonarten: Neben Nr. 339/1 in c-Moll fällt besonders die affektgeladene Tonart f-Moll des Affettuoso Nr. 275/2 auf. Keine der Berliner Sonaten steht in f-Moll, hier wählt Quantz die Tonart für den Mittelsatz. Auch Affettuoso Nr. 352/1 in B-Dur weicht in einen f-Moll-Teil aus. Affettuoso A-Dur Nr. 358/1 endet in a-Moll, eine weitere Tonart, die Quantz in seinen Berliner Sonaten als Haupttonart vermeidet.

Ähnlich wie im Arioso beginnt die Flöte auch in den Affettuoso-Sätzen in Vierteln über einem zwischen Vierteln und repetitierten Achtern wechselnden Bass. Nur in Nr. 339/1 c-Moll bewegt sich der Bass passagenweise in fortlaufenden und springenden Achtern. In diesen melodisch eigenständigen Teilen hat im Gegenzug die Flöte längere Notenwerte. Je nach rhythmischer Dichte beider Stimmen erscheint daher ein Tempo zwischen ♩ MM 63–69 im rhythmisch variablen Affettuoso *mà arioso* Nr. 352/1 in B-Dur und ♩ MM 69–76 im schlichten Affettuoso Nr. 339/1 in c-Moll passend.⁶⁷⁶ Rachel Brown nimmt bei Nr. 275/2 in f-Moll mit ♩ MM 48 (mit Verzierungen) ein deutlich langsames Tempo. Hier erweist sich wieder, dass das Tempo in rhythmisch gleichförmigeren Sätzen weniger eindeutig festzulegen ist.

⁶⁷⁵ Ebenso z.B. in Telemanns Flötenduetten.

⁶⁷⁶ Nr. 339/1: Benedek Csalog ♩ MM 63–69; Nr. 275/2 f-Moll: Verena Fischer ♩ MM 60.

Larghetto/Largo

Ein Andante oder Larghetto im Dreyviertheiltacte, in welchem der Gesang aus springenden Viertheilen besteht, und von dem Basse, mit Achttheilen, deren mehrentheils sechs auf einerley Tone oder Harmonie bleiben, begleitet wird, kann man etwas ernsthafter, und mit mehrern Manieren spielen, als ein Arioso. (XIV, § 21)

Während Quantz in seinen Berliner Sonaten die Satzbezeichnung Andante gar nicht mehr und Andantino nur in geraden Taktarten verwendet, schreibt er im Dreivierteltakt neben einem Larghetto *mà con tenerezza* (Nr. 354/1) und einem Larghetto *mà arioso* (Nr. 356/1) neun weitere Larghetto-Sätze. Larghetto gehört zu den Satzbezeichnungen, die Quantz ausschließlich in Tripeltakten verwendet. Tonrepetitionen auf Achteln, wie Quantz es beschreibt, sind hier die häufigste Art der Bassbegleitung: Sieben der elf Sätze sind davon geprägt, in dreien geht der Bass wie im Arioso in Vierteln. Die Bewegung des Basses bleibt im Larghetto selten einheitlich: Bei lang ausgehaltenen Tönen der Flöte, in Imitationen, in melodisch wichtigen Passagen werden die Notenwerte variabel. Aus dem obigen Zitat wird ersichtlich, dass Quantz im Larghetto, gerade weil er es als ernsthaft versteht, mehr willkürliche Veränderungen erwartet als im Arioso, was gleichzeitig Rückschlüsse auf die besondere Schlichtheit des Arioso zulässt. Unabhängig von der Bassbegleitung in Vierteln und repetierten Achteln richtet sich das Tempo nach der Dichte der ausgeschriebenen Verzierungen und den schnellsten Notenwerten. Wie im Arioso beginnt die Flöte in den meisten Larghetto- (und Largo-) Sätzen in Vierteln. Einige Sätze wie Nr. 284/1 oder Nr. 329/1 bleiben in einer ruhigen Bewegung, wenn auch rhythmisch etwas variabler als im Arioso. Diese Sätze erscheinen passend in einem Bereich von ♩ 69–80⁶⁷⁷ auch dann, wenn weitere willkürliche Manieren hinzugefügt werden. Sie sind nur geringfügig langsamer als ein Arioso und nah an Quantz' Vorgabe im *Versuch*. Andere Larghetto-Sätze jedoch sind rhythmisch auffällig dichter und variabler. So ist Nr. 254/1 in Notenbeispiel 58 – bei repetierten Achteln im Bass – in der Flöte von schnellen Notenwerten bis hin zu fortlaufenden Sechzehnteltriolen geprägt, die auch als willkürliche Veränderungen verstanden werden können, und liegt im unteren Tempobereich mit ♩ MM 56–60.

⁶⁷⁷ Nr. 284/1: Benedek Csalog ♩ MM 66–69; Larghetto *mà arioso* Nr. 356/1: Rachel Brown ♩ MM 66 (frei, verziert); Nr. 267/1: Rachel Brown ♩ MM 60–63 (verziert).



Notenbeispiel 58
Larghetto G-Dur Nr. 254/1 (Takte 1–11)

Rhythmisch sticht Nr. 314/1 aus der Reihe der Larghetto-Sätze heraus: mit einer fast durchgängigen Bewegung in punktierten Achteln wechselnd in beiden Stimmen, in der Flöte ergänzt durch Passagen in Achteltriolen. Mit ♩ 69–76 liegt es dennoch im Normalbereich der Larghetto-Tempi. Nur in einem einzigen Satz, dem dicht komponierten Larghetto Nr. 278/1, ist die Bassstimme von Beginn an geprägt von fortschreitenden Achteln und punktierten Sechzehnteln. Dieses Larghetto ist der einzige „Adagio cantabile“-Satz im 3/4, der durch die Achtelbewegung des Basses in Quantz’ Tempokategorie ♩ MM 40 fällt. Zwar ist das auch für diesen Satz undenkbar langsam, doch selbst in ♩ MM 50–54 unterscheidet er sich im Tempo deutlich von den übrigen „Adagio cantabile“-Sätzen.

Auch Largo gehört für Quantz im *Versuch* ausdrücklich zum „Adagio cantabile“, er nutzt es aber in den Berliner Sonaten – anders als in der Dresdner Zeit – nur zweimal. Der Hauptunterschied zum Larghetto scheint nicht im Tempo zu bestehen, sondern darin, dass der Bass hier nicht in repetierten Achteln geführt ist. Im Largo *mà con tenerezza* Nr. 343/1 mit einem Bass in Halben und Vierteln ist ein schnelleres Tempo von ♩ MM 72–80 vorstellbar, zumal *con tenerezza* wie auch im Larghetto auf ein fließendes, zum Arioso tendierendes Tempo hindeutet. Benedek Csalog wählt allerdings ein deutlich ruhigeres Tempo von ♩ MM 58–63. Das rhythmisch variable Largo Nr. 272/2 in d-Moll – wieder eine Tonart, die nur als Mittelsatz in Erscheinung tritt – mit vielen willkürlichen Verzierungen ist mit ♩ MM 63–69 deutlich langsamer.⁶⁷⁸ Wenn Rachel Brown diesen Satz in ♩ MM 46 reich verziert spielt, scheint sie allerdings wie Benedek Csalog von einem substantiellen Unterschied zwischen Largo und Larghetto auszugehen.

⁶⁷⁸ Largo Nr. 272/2: Verena Fischer ♩ MM 60.

Die Larghetto- und Largo-Sätze präsentieren sich von allen Satzbezeichnungen im 3/4 am wenigsten einheitlich, vor allem abhängig von der rhythmischen Variabilität in der Flöte.

Tabelle 26: Charakteristika von Larghetto und Largo im Dreivierteltakt

$\frac{3}{4}$	Nr.	Bewegung	Bass	MM
Larghetto <i>mà con tenerezza</i>	354	♩ / ♪ schlicht	♩	♩ 76–84
Larghetto	284	schlicht	♩	♩ 72–80
Largo <i>mà con tenerezza</i>	343	sehr schlicht	♩ / ♩ / ♩	♩ 72–80
Larghetto	314	♩	♩	♩ 69–76
Larghetto	253	schlicht	♪ repetiert	♩ 69–76
Larghetto	329	schlicht	♪ repetiert	♩ 69–76
Larghetto	309	variabel	♩ / ♩ repetiert	♩ 66–72
Larghetto	350	variabel	♪ repetiert	♩ 63–66
Larghetto <i>mà arioso</i>	356	♩ / ♩ schlicht	♪ repetiert	♩ 63–69
Largo	272	variabel	♩	♩ 63–69
Larghetto	267	schlicht, variabel	♪ repetiert	♩ 60–66
Larghetto	254	verziert	♪ (meist) repetiert	♩ 56–60
Larghetto	278	♩ sehr verziert	♩ / ♩	♩ 50–54

„Adagio assai“ im 3/4: Mesto

Mesto gehört für Quantz in die langsamste Tempoklasse des „Adagio assai“, deren herrschenden Affekt er als „sehr traurig“ (XIV, § 7) benennt. Dies spiegelt sich auch in seiner Wahl der Tonarten für Sätze im Mesto, *Con Affetto mesto* und *Lamentabile*: c-Moll, g-Moll, Es-Dur, h-Moll und A-Dur. Nach Quantz „[drücken] A moll, C moll, Dis dur, und F moll, [...] den traurigen Affect viel mehr aus, als andere Molltöne“ (XIV, § 6), an anderer Stelle fügt er g-Moll dieser Liste hinzu (XIV, § 7). Zwar ist das von ihm erwähnte Dis-Dur eine so weit entlegene Tonart, dass er keine Sätze darin komponiert hat,⁶⁷⁹ aber er scheint stattdessen Es-Dur als geeignet für traurige Affekte zu empfinden. Auch im 3/4 wird Mesto von Quantz im *Versuch* ausdrücklich erwähnt: Es soll – unabhängig von der

⁶⁷⁹ Dis-Dur kommt vor im *Grave mà cantabile* Nr. 351/3, Takt 13.

Bewegung des Basses – in ♩ MM 40 genommen werden. Spielbar sind in den drei $3/4$ - Mesto-Sätzen seiner Berliner Sonaten zumindest Tempi um ♩ MM 48–56. Dass Quantz ein äußerst langsames Tempo vorschwebt, lässt sich im Mesto Nr. 327/1 erkennen: In diesem Satz arbeitet Quantz mit schroffen dynamischen Brüchen und reizt die dynamische Spannbreite anders als in den meisten Sätzen bis zu *fortissimo* und *pianissimo* aus. In Notenbeispiel 59 beginnt und endet der zweite Themeneinsatz (Takt 21–28) wie auch der Beginn des Satzes im *piano*. Die in Takt 28 anschließende rezitativische Überleitung im Bass mit punktierten Sechzehnteln im *fortissimo* würde schon in einem nur wenig schnelleren Tempo gehetzt klingen.



Notenbeispiel 59
Mesto Es-Dur Nr. 327/1 (Takte 19–32)

Hier erweist sich, dass zur tiefen Traurigkeit des Mesto auch eine fast opernhafte Dramatik gehört. So erschließt sich, was Quantz unter einem „pathetischen Adagio“ (XIV, § 7)⁶⁸⁰ versteht. Rhythmisch bleiben die Mesto-Sätze ruhig mit wenigen ausgeschriebenen willkürlichen Veränderungen, anders als beispielsweise das Larghetto Nr. 254/1, das in ähnlichem Tempo sehr dicht, rhythmisch variabel und verziert komponiert ist. Ausgereizt wird ein extremer Ausdruck, der gegenüber dem Affettuoso eine Intensivierung des Affekts bedeutet. Heinrich Christoph Koch formuliert später, dass „das Große [...] und das Erhabene, [...] das tiefe Gefühl der Wehmuth und des Schmerzes, u.s.w. durch Anhäufung zufälliger Schönheiten einen großen Theil seiner Kraft [verliert]“, weshalb der Komponist sich hier vor „starker Ausarbeitung und Anhäufung zufälliger

⁶⁸⁰ Vgl. Sulzer, Art. *Pathos*, *pathetisch*, in: *Allgemeine Theorie*, Bd. 2, S. 884: „In einer engeren Bedeutung besonders von den Leidenschaften gebraucht [...], die das Gemüth mit Furcht, Schrecken und finsterner Traurigkeit erfüllen [...]. Also besteht das Pathos eigentlich in der Größe der Empfindung, und das weder bey dem bloß Angenehmen, noch überhaupt bey dem gemäßigten Inhalt statt.“

Schönheiten [...] hüten“⁶⁸¹ soll. Melodische Charakteristika des Mesto sind neben Tonwiederholungen der Viertel einerseits vermehrt Halbtonschritte und längere chromatische Gänge, auf der anderen Seite große Intervalle wie kleine und große Sext und kleine und verminderte Sept, aber auch die übermäßige Quarte. Harmonisch drückt es sich aus durch Dissonanzen der Flöte zum Bass oder beispielsweise in Nr. 327/1 durch die Hinwendung zu einer entlegenen Tonart wie es-Moll. Ein Beginn im *piano* und ein häufiger und extremer Wechsel zwischen *forte* und *piano* sind nur in Nr. 327/1 notiert, können aber auf die anderen Mesto-Sätze übertragen werden. Der doppelte Anschlag als besonders affektgeladene Verzierung, *terce coulée* und *messa di voce* sind neben Vorhalten verschiedener Länge die bevorzugten Manieren. Für einzelne Abschnitte erscheint es auch vorstellbar, zu den vorhandenen willkürlichen Manieren weitere hinzuzufügen. Rhythmisch fallen häufige Pausen auf der ersten Taktzeit auf, die das Thema zerschneiden. Dabei spielt der ausdrucksstarke Bass eine wichtige Rolle. Nicht zuletzt für die pathetischen und teilweise rhythmisch pointierten Überleitungen kann ein dynamisch flexibles Violoncello als melodisches Begleitinstrument ein langsames Tempo unterstützen. Wählt man ein zu schnelles Tempo, kommen all diese Charakteristika weniger zur Geltung. So entsteht in Tempo und Affektintensität eine deutliche Abgrenzung vom *Affettuoso*, von dem sich das Mesto in den Notenwerten kaum unterscheidet. Ein Tempo von ♩ MM 40 bleibt jedoch selbst im Mesto unvorstellbar langsam.

Es bleibt zu konstatieren, dass im Dreivierteltakt die Tempokategorie des „*Adagio assai*“ nur vier von 30 Sätzen betrifft. Im „*Adagio cantabile*“ geben die *Arioso*-Sätze ein relativ einheitliches Bild um ♩ MM 80 ab, während im *Larghetto* das Tempo besonders breit gefächert ist.

Tabelle 27: Tempi im Dreivierteltakt

$\frac{3}{4}$	Anzahl	MM
Arioso/Cantabile	9	♩ 69–88
Affettuoso	4	♩ 63–80
Larghetto/Largo	13	♩ 50–84
Mesto	3	♩ 48–56

⁶⁸¹ Koch, Art. *Ausarbeitung*, in: *Musikalisches Lexikon*, Spalte 183.

„Adagio cantabile“ im 3/8: Arioso, Lamentabile u.a.

In einem Arioso im Dreyachttheiltacte, kömmt auf jedes Achttheil ein Pulsschlag. (XVII, VII, § 51)

Dieser präzisen Festlegung im *Versuch* entsprechend bleiben Arioso Nr. 311/1 in h-Moll mit ♩ MM 80–88 und Affettuoso mà arioso Nr. 331/1 mit ♩ MM 84–92 recht genau im Tempobereich um MM 80. Auch Piacevole und Amorevole – Satzbezeichnungen, die Quantz nur im 3/8 verwendet – sind an ♩ MM 80 orientiert, die genaue Tempowahl wird jeweils von den Notenwerten bestimmt. Piacevole Nr. 292/1 ist mit zum Teil durchgehenden Zweiunddreißigsteln rhythmisch dicht und bewegt, so dass in ♩ MM 80–88 ein spielerischer Charakter ausgedrückt werden kann. Piacevole Nr. 335/1 dagegen bewegt sich in beiden Stimmen vorwiegend in Achteln und erreicht einen ähnlich leichtfüßigen Charakter eher in ♩ MM 88–96. Der zärtliche Ausdruck des Amorevole wird in Nr. 341/1 mit seiner überwiegenden Achtelbewegung in ♩ MM 88–96 getroffen, in QV 1:25 aus dem *Musikalischen Allerley* dagegen eher in ♩ MM 80–88. Hier wird das Tempo limitiert durch zahlreiche punktierte Sechzehntel, Vierundsechzigstel und Zweiunddreißigstel mit Trillern.



Notenbeispiel 60
Amorevole D-Dur QV 1:25/3 (Takte 1–8)

Im *Versuch* verbindet Quantz die Kategorie des „Adagio assai“ nicht mit dem leichten 3/8-Takt. In den Sonaten steht ein einziges Lamentabile, Nr. 305 c-Moll, im 3/8. Um den Achtelpuls über die Länge des Stücks mit seinen langen Passagen aus Vierteln und Achteln aufrecht zu erhalten, ist es nötig, dass das Tempo nicht unter ♩ MM 66–72 fällt, auch wenn dies nahe an der schnelleren Tempoklasse liegt.⁶⁸² Mit einem Arioso hat dieser Satz die ruhige Bewegung gemeinsam. Auch in diesem fließenden Tempo wird die klagende Wirkung erzielt durch die Tonart c-Moll und durch große spannungsreiche Intervalle.

⁶⁸² Lamentabile Nr. 395/1: Mary Oleskiewicz ♩ MM 66–76 (sehr frei).



Notenbeispiel 61
Lamentabile c-Moll Nr. 305/1 (Takte 1–13)

Tabelle 28: Tempi im Dreiachteltakt

$\frac{3}{8}$	Anzahl	MM
Arioso, Amorévole, Piacevole, Affettuoso mà arioso	5	♩ 80–96
Lamentabile	1	♩ 66–72

In den wenigen Fällen, in denen Quantz im *Versuch* eine konkrete Satzbezeichnung mit einer Tempoanweisung verbindet, bestätigt sich diese Verbindung in seinen eigenen Sonatensätzen. Dies gilt für das Arioso im 3/8 ebenso wie für die Siciliana im 12/8.

„Adagio cantabile“ im 12/8: Siciliana und Larghetto

Neben fünf Alla Siciliana-Sätzen und einem Alla Siciliana mà larghetto schreibt Quantz weitere fünf Sätze im Zwölfachteltakt als Larghetto. Seine Tempobestimmung der Siciliana im *Versuch* ist missverständlich:

Ein alla Siciliana im Zwölfachttheiltacte würde zu langsam seyn, wenn man zu jedem Achttheile einen Pulsschlag zählen wollte. Wenn man aber zweene Pulsschläge in drey Theile theilet; so kömmt sowohl auf das erste als dritte Achttheil ein Pulsschlag. Hat man nun diese drey Noten eingetheilet; so muß man sich nicht weiter an die Bewegung des Pulses kehren; sonst würde das dritte Achttheil zu lang werden. (XVII, VII, § 51)

Edward R. Reilly rechnet für die Siciliana mit ♩ MM 160 bzw. ♩ MM 53, indem er sich, wie alle späteren Autoren, die auf den Zwölfachteltakt

eingehen,⁶⁸³ auf die zweite Hälfte von Quantz' Tempodefinition bezieht: „So kömmt sowohl auf das erste als dritte Achttheil ein Pulsschlag.“ Das hätte Quantz allerdings, wie an anderer Stelle auch,⁶⁸⁴ einfacher ausdrücken können: auf zwei Achtel ein Pulsschlag. Bezieht man dagegen die erste Satzhälfte mit ein, kommt man auf ♩ MM 120 bzw. ♩ MM 40, „wenn man [...] zweene Pulsschläge“ – das entspricht MM 40 – „in drey Theile theilet“ = MM 120. In der Praxis bewegen sich Quantz' eigene Siciliana-Sätze in einem Rahmen von ♩ MM 40–48. Benedek Csalog's etwas freie Aufnahme von Nr. 360/1 dokumentiert ein ruhiges Tempo von ca. ♩ MM 40–44. Verena Fischers Aufnahme von Nr. 274/2 mit einem Tempo von ♩ MM 54 zeigt im Vergleich mit der Aufnahme von Mary Oleskiewicz des gleichen Satzes mit ♩ MM 46–48, dass das von Reilly errechnete schnellere Tempo durchaus möglich ist, es den Charakter des Satzes jedoch verändert.⁶⁸⁵

Zwischen Larghetto und Siciliana im 12/8 zeigen sich neben offensichtlichen Gemeinsamkeiten nur graduelle Unterschiede in Affekt und Tempo. Auch im Larghetto bleibt der Siciliana-Rhythmus ♩ prägend, und der Bass geht, wo er keine imitatorische oder selbständige Rolle spielt, im Rhythmus ♩ oder bei Übergängen in ♩. Sehr spät an lange Noten angehängte schnelle Notenwerte geben beiden eine große Beweglichkeit. Diese ausgeschriebenen Verzierungen sind gleichzeitig ein das Tempo limitierender Faktor, wie im Alla Siciliana Nr. 274/2 in Notenbeispiel 62.



Notenbeispiel 62
Alla Siciliana E-Dur Nr. 274/2 (Takte 8–9)

⁶⁸³ Vgl. Reilly, *On Playing the Flute*, S. 287. Oleskiewicz, Vorwort zu *Seven Trio Sonatas* geht wie Reilly von ♩ MM 53 aus. Ähnlich Mahling, *Zur Frage des Tempos*, S. 60, in seiner Umrechnungstabelle, die auf Widersprüche nicht eingeht. Auf Mahling wiederum bezieht sich ten Brink, *Flötenkonzerte*, Bd. 1, S. 132f.

⁶⁸⁴ Vgl. Quantz, *Versuch*, XVII, VII, § 51 (Allegro MM 160 im 3/4): „Will man aber zweene Tacte zusammennehmen, so geht es an; und kömmt alsdenn auf das erste und dritte Viertheil des ersten Tacts, und auf das zweyte Viertheil des andern Tacts, auf jedes ein Pulsschlag; folglich drey Pulsschläge auf sechs Viertheile.“

⁶⁸⁵ Nr. 274/2: Rachel Brown ♩ MM 46–52 (sehr verzert).

Hinzu kommen weitere geschmeidige Verzierungen, insbesondere tierces coulées und seltener der punktierte Anschlag. Bei der Frage, ob in Maßen weitere Verzierungen hinzugefügt werden sollen, scheint es angeraten, sich an schon ausgeschriebenen melodischen Umspielungen zu orientieren.

Ein alla Siciliana im Zwölfachttheiltacte, mit punctirten Noten untermischt, muß sehr simpel und fast ohne Triller, auch nicht gar zu langsam gespielt werden. Es lassen sich hierbey wenig Manieren, ausgenommen einige schleifende Sechzehnthteile und Vorschläge anbringen: weil es eine Nachahmung eines sicilianischen Hirtentanzes ist. (XIV, § 22)

Die Larghetto-Sätze rangieren mit ♩ MM 38–44 am unteren Ende der Siciliana-Tempi. Gleichzeitig tendieren sie zu traurigen Affekten und – wie das Larghetto im Dreivierteltakt – zu größerer Ernsthaftigkeit. In Notenbeispiel 63, dem Larghetto A-Dur Nr. 323/1, zeigt sich diese in der chromatischen Linie des Anfangsthemas.



Notenbeispiel 63
Larghetto A-Dur Nr. 323/1 (Takte 1–8)

Sowohl auf der Ebene der Affekte als auch im Tempo ergeben sich Überschneidungen zwischen Alla Siciliana und Larghetto, nicht zuletzt in Satzbezeichnungen wie *Larghetto mà innocentemente* und *Alla Siciliana mà con tenerezza*.

Tabelle 29: Tempi im Zwölfachteltakt

$\frac{12}{8}$	Anzahl	Bass	MM
Alla Siciliana, Alla Siciliana mà con tenerezza §	5		♩ 40–46 (–48 Nr. 274)
Alla Siciliana mà larghetto	1		♩ 38–42
Larghetto, Larghetto mà innocentemente	5		♩ 38–44

Der gerade Takt

Für den Viervierteltakt gibt Quantz im *Versuch* als einziges Unterscheidungsmerkmal des Tempos die Zugehörigkeit zu einer der beiden Tempoklassen „Adagio cantabile“ und „Adagio assai“ an. Die Bewegung der Bassstimme, meist in Achteln, oft mit eingestreuten punktierten Sechzehnteln, hilft auch in den Sonaten nur in Einzelfällen bei der Tempowahl. Neben 44 Sätzen in $\mathfrak{c}$ stehen acht im Allabreve-Takt, in dem die Notenwerte grundsätzlich halbiert sind, so dass „in einem Adagio cantabile auf ein jedes Viertheil ein Pulsschlag [kömmt]“ (XVII, VII, § 51). An anderer Stelle ergänzt Quantz jedoch, dass in langsamen Sätzen Allabreve etwas langsamer als andere Taktarten (XIV, § 7) zu nehmen ist.

„Adagio cantabile“ in $\mathfrak{c}$ und $\mathfrak{c}$

Cantabile

Das Gesangliche steht im *Versuch* als „Adagio cantabile“ für eine ganze Tempokategorie. Als Satzbezeichnung der Berliner Sonaten hat Cantabile jedoch ein eigenes Profil, das sich vom Arioso, das ebenso mit Gesang assoziiert wird, sehr unterscheidet: Während Arioso fast ausschließlich im Dreivierteltakt verwendet wird und dort vor allem in sehr schlichten Sätzen,⁶⁸⁶ ist Cantabile fast immer gradtaktig⁶⁸⁷ und zeichnet sich durch affektvolle Wendungen und ein hohes Maß an rhythmischer Ausarbeitung aus. Quantz' Cantabile-Sätze sind insbesondere ab Nr. 295/1 rhythmisch

⁶⁸⁶ Das einzige Arioso im Allabreve-Takt Nr. 340 in A-Dur hat in seiner Schlichtheit Ähnlichkeit mit dem Arioso im Dreivierteltakt. Mit ♩ MM 80–88 bewegt es in einem ähnlichen Tempobereich.

⁶⁸⁷ 13 in $\mathfrak{c}$ (fünf davon mit ergänzenden Satzbezeichnungen), vier in $\mathfrak{c}$ (einer mit ergänzender Satzbezeichnung).

sehr variabel und enthalten komplexe ausgeschriebene willkürliche Verzierungen. Die meisten Cantabile-Sätze, auch die vier Sätze in ♩ , stehen in Durtonarten. Große Sprünge in vielen der Cantabile-Sätze deuten auf starke Affekte hin. Die beiden Moll-Sätze, Nr. 315/1 Cantabile in g-Moll und Nr. 293/1 Cantabile *mà un poco andantino* in e-Moll, wirken noch affektgeladener, genauso wie zwei Dur-Sätze mit dem expliziten Zusatz *con affetto* und Nr. 312/1 Cantabile *mà non troppo lento* mit einem langen c-Moll-Mittelteil und -Schluss. Der stärkere Affekt des Cantabile *con affetto* schlägt sich in Nr. 306 in kontrastreichen Affektwechseln nieder: Hier ist dem Hauptthema (Takt 18 und 23) in Takt 21/22 ein scharf punktierter Nebengedanke gegenübergestellt.



Notenbeispiel 64
Cantabile *mà con affetto* D-Dur Nr. 306/1 (Takte 18–23)

Der Affektgehalt hat nicht zwingend Auswirkungen auf das Tempo: Die Cantabile-Tempi liegen in einem weiten Bereich von ♩ MM 66–92.⁶⁸⁸ Bei Nr. 312/1 wird mit Cantabile *non troppo lento* explizit davor gewarnt, das affektuöse c-Moll zu langsam zu spielen. Das Tempo wird vorrangig von der Dichte der Notenwerte bestimmt, wobei ein Abwägen zwischen einem oft ruhigen und gesanglichen Thema und kleinteiligen Rhythmen und phantasievollen willkürlichen Verzierungen im weiteren Verlauf des Satzes nötig ist. In Nr. 338/1 mit seiner Bewegung in Achteln mit wenigen Sechzehnteln deutet der Zusatz *non lento* ein deutlich schnelleres Tempo von ♩ MM 92–100 an. Ein besonders langsames Tempo verlangt Nr. 349/1 in ♩ trotz des Zusatzes *mà non troppo lento* mit MM 66–72, Mary Oleskiewicz nimmt diesen Satz sogar in ♩ MM 60. Dies ergibt sich aus der melodisch wichtigen Bassstimme mit zahlreichen punktierten Sechzehnteln. Auffällig ist Nr. 293/1 Cantabile *mà un poco andantino*, der einzige Cantabile-Satz in ♩ , dessen Bass nicht in Achteln fortschreitet,

⁶⁸⁸ Nr. 276/1: Verena Fischer ♩ MM 96; Nr. 317/1: Barthold Kuijken ♩ MM 76.

sondern dem eine weiche repetierende Sechzehntel-Bewegung unterlegt ist. Über diesem Klangteppich ist eine freiere Bewegung der Flöte um ♩ MM 84–92 denkbar. Andantino steht in diesem Fall nicht für ein langsames, sondern für ein etwas flüssigeres Tempo.

Affettuoso

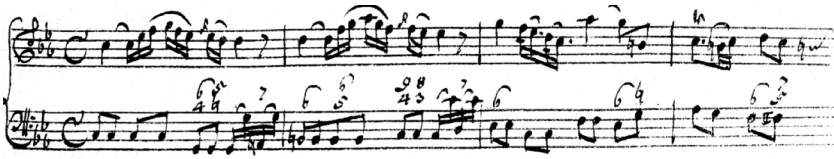
Affettuoso wird auch in den gradtaktigen Sätzen vor allem durch seinen hohen Affektgehalt geprägt. Nur dreimal erscheint Affettuoso ohne Zusatz: Nr. 303/1 mit starken Dissonanzen bleibt mit ♩ MM 76–84 im Rahmen von Quantz' dritter Tempokategorie, Nr. 266/1 mit etwas bewegteren Notenwerten bei ♩ MM 72–80, und Nr. 324/1 in ♩ der Taktart entsprechend mit ♩ MM 69–76 noch etwas ruhiger. Tempo-Modifikationen ergeben sich in den sieben Affettuoso-Sätzen mit doppelter Charakterisierung vor allem in Richtung eines schnelleren Tempos. Der Zusatz *non troppo lento* kann wie in Nr. 285/1 mit ♩ MM 84–92 ein eher zügiges Tempo anzeigen, oder wie in Nr. 307/1 die Warnung, nicht mit einem zu langsamen Tempo auf die durchlaufenden Sechzehnteltriolen des Basses zu reagieren, die die ruhigere Melodie der Flöte tragen. Affettuoso *non lento* Nr. 308/1 und Nr. 344/1 ebenso wie Affettuoso *mà andantino* Nr. 353/1 stehen für ein merklich schnelleres Tempo mit ♩ MM 88–96, ohne dass sie an Affektwirkung einbüßen. Im Affettuoso *mà mesto* g-Moll Nr. 336/1 ergibt sich eine Steigerung der Affektwirkung bei ♩ MM 69–76 nicht so sehr durch ein Tempo, dass aus dem Rahmen der Affettuoso-Tempi ausscheren würde.⁶⁸⁹ Das für ein Mesto typische Ausreizen eines langsamen Tempos entsteht vielmehr durch für ein Affettuoso untypisch lange Notenwerte: Neben einem Thema in Achteln und Vierteln ist der Satz geprägt von ganztaktig gezogenen Tönen, unter die der Bass Sechzehntel in Zweierbindungen setzt. Als weitere Mesto-Charakteristika finden sich in diesem Satz ein extremes Spiel mit der Dynamik und kurze exklamatorische Einwürfe des Basses, auch die Affektwirkung von g-Moll wird ausgereizt. Ähnlich kann das *Con affetto mesto* c-Moll Nr. 291/1 mit ♩ MM 66–72 im Tempo dem Affettuoso zugeordnet werden, seine Affektwirkung nähert sich dagegen dem Mesto an mit einem Nebeneinander von langen Notenwerten der Flöte und Floskeln, die auf das fließende Tempo zugeschnitten sind. Wie im Mesto selbst enthält die Flötenstimme pathetische Passagen mit großer Geste bei kurzen Einwürfen der Bassstimme. *Con affetto mà non troppo lento* g-Moll Nr. 265/1 in ♩ besteht dagegen aus deutlich bewegteren Notenwerten. Eine Übertragung auf ♩ MM 80 erschiene in diesem Fall unangemessen

⁶⁸⁹ Nr. 336/1: Rachel Brown ♩ MM 72–84 (sehr frei und mit Kadenz).

schnell, ein Tempo von ♩ MM 50–54 bleibt fließend.⁶⁹⁰ Gerade an diesen Einzelsätzen lässt sich ablesen, dass für Quantz ein starker Affekt nicht per se mit einer besonders langsamen Tempovorstellung verknüpft ist.

Andantino

Nur zweimal in der Berliner Zeit verwendet Quantz das um 1740 aufkommende Andantino, in Nr. 325/1 mit dem Zusatz *mà con affetto* und in seiner allerletzten Sonate, Nr. 361/1, mit der Ergänzung *mà arioso*. Außerdem findet es sich zweimal als Beiwort. *Andante* bzw. *Un poco Andante*, das Quantz in den Dresdner Sonaten noch ab und zu schreibt, fehlen dagegen. Dieser spärliche Befund lässt kaum erkennen, ob Quantz Andantino als schneller oder langsamer gegenüber dem Andante ansieht, und erschwert es, gemeinsame Eigenschaften der Andantino-Sätze herauszuarbeiten. Vielmehr sind beide charakterisiert durch ihre gegensätzlichen Beiwörter: Prägend im Andantino *mà con affetto* Nr. 325/1 in c-Moll sind Sechzehntel-Triolen und eine differenzierte Dynamik, der Bass geht in Achteln mit einzelnen Sechzehntel-Figuren. Dieser Satz ist besonders einprägsam, da das gesangliche Hauptthema mehrmals wiederholt wird.



Notenbeispiel 65
Andantino *mà con affetto* c-Moll Nr. 325/1 (Takte 1–4)

Andantino *mà arioso* Nr. 361/1 in Notenbeispiel 66 erinnert mit seinem fünf Mal erscheinenden Thema an die Schlichtheit der Arioso-Sätze im 3/4. Die Besonderheit dieses Satzes aus Quantz' letzter Sonate liegt in einem Wechsel zu d-Moll, der schon nach vier Takten erfolgt, wobei der Wechsel nach Moll den Affekt des Themas verstärkt.

Mit ♩ MM 76–84 bleiben beide Sätze in der Norm von Quantz' dritter Tempoklasse.

Die beiden Berliner Amabile-Sätze Nr. 271/1 und Nr. 320/1 stehen in g-Moll und e-Moll, Amabile *mà non adagio* Nr. 330/1 in A-Dur. Alle drei Tonarten sind schmeichelnd und gefällig eingesetzt. Aus dem Zusatz *mà non adagio* lässt sich möglicherweise ablesen, dass trotz eines Themas in kleinen Notenwerten die Kategorie des „Adagio cantabile“ gemeint ist.

⁶⁹⁰ Nr. 265/1: Rachel Brown ♩ MM 76 (sehr verziert).



Notenbeispiel 66
Andantino mà arioso D-Dur Nr. 361/1 (Takte 1–6)

Gleichzeitig kann der Zusatz eine leichtere Artikulation anzeigen. Abhängig von den schnellsten Notenwerten ist Nr. 320/1 bei ♩ MM 80–88 mit punktierten Sechzehnteln etwas schneller und Nr. 271/1 bei ♩ MM 69–76 mit Zweiunddreißigsteln und Sechzehnteltriolen etwas langsamer als Quantz' Vorgabe. Im Amabile mà non adagio Nr. 330/1 ist ♩ MM 72–80 möglich, wenn man die rhythmisch variablen schnellen Notenwerte der Flöte als leichtfüßige willkürliche Verzierungen versteht, denn ein langsames Tempo würde sich als schwierig erweisen für die längeren Passagen in Achtersynkopen. Auch dieser Satz hat eine schmeichelnde Wirkung, wird in der Coda aber dramatischer.

Bei der nur einmal auftretenden Charakterbezeichnung *Gustoso mà non adagio*⁶⁹¹ in Nr. 322/1 zeigt mà non adagio ein schnelleres Tempo an, wofür auch die Viertel im Bass und wenige lombardisch punktierte Sechzehntel als kleinste Notenwerte sprechen: ♩ MM 84–92. Limitiert wird das Tempo durch einzelne Triller auf Zweiunddreißigsteln.

Mit seiner Bewegung vor allem in Sechzehnteln unterscheidet sich das Adagietto Nr. 359/1 rhythmisch von allen anderen langsamen Sätzen. Sowohl die Flöte als auch der melodisch wichtige Bass bewegen sich in Achteln und Sechzehnteln. Kurze Vorschläge und wechselnde Bindungen in beiden Stimmen unterstützen den schmeichelnden und heiteren Charakter dieses h-Moll-Satzes mit fis-Moll-Schluss, der bei einem Tempo von ♩ MM 69–76 dem „Adagio cantabile“ zugeordnet werden kann. An diesem Satz zeigt sich, dass Quantz noch in seinen letzten Sonaten eine Erweiterung der Ausdrucksformen auslotete.

⁶⁹¹ <https://de.langenscheidt.com/italienisch-deutsch/gustoso>: „Gustoso = köstlich, amüsant.“

In ihrer Gesamtheit zeigen die Sätze der „Adagio cantabile“-Kategorie einerseits eine Häufung um MM 80, andererseits aber eine große Spreizung der Tempi, die sich aus Affektgehalt, Zusätzen zur Satzbezeichnung oder unterschiedlichen Notenwerten ableiten kann.

Tabelle 30: „Adagio cantabile“-Tempi im geraden Takt

c	Anzahl	MM
Cantabile <i>mà non lento</i>	1	♩ 92–100
Affettuoso <i>mà non lento</i> , Affettuoso <i>mà andantino</i>	4	♩ 88–96
Gustoso <i>mà non adagio</i>	1	♩ 84–92
Affettuoso <i>mà non troppo lento</i>	2	♩ 80–92
Cantabile c ♯, Cantabile <i>mà con Affetto</i> , Cantabile <i>mà non troppo lento</i> , Cantabile <i>mà un poco andantino</i> , Arioso ♯	16	♩ / ♪ 66–92
Andantino <i>mà con affetto</i> , Andantino <i>mà arioso</i>	2	♩ 76–84
Amabile, Amabile <i>mà non adagio</i>	3	♩ 72–88
Affettuoso c ♯	3	♩ / ♪ 69–84
Adagietto, Con affetto mesto, Affettuoso <i>mà mesto</i>	3	♩ 69–76
Con affetto <i>mà non troppo lento</i> ♯	1	♩ 50–54

„Adagio assai“ in c und ♯

Mit Grave, Lamentabile, Adagio und Mesto sind lediglich acht der 52 gradtaktigen langsamen Sätze in Quantz' vierter Tempoklasse verortet. Von diesen stehen Adagio und Grave ausschließlich in gradtaktigen Taktarten.

Grave

Nur dreimal in den Berliner Sonaten verwendet Quantz die reine Bezeichnung Grave, zuletzt in Nr. 298/1. In seinen letzten sechzig Sonaten verzichtet er darauf. Hinzu kommen Grave con affetto Nr. 287/1, zwei späte Sätze Grave *mà cantabile* (Nr. 347/1, Nr. 351/1) sowie Un poco Grave *mà con affetto* g-Moll Nr. 302/1. Außer diesem letzten con affetto-Satz stehen alle Grave-Sätze in Dur-Tonarten. Analog zu Quantz' Beschreibung des Grave im *Versuch* (XVII, II, § 26) prägen punktierte No-

ten die meisten Grave-Sätze, so Nr. 273/1 mit längeren Passagen in punktierten Sechzehnteln. In keinem der Berliner Grave-Sätze jedoch findet sich eine durchgehende Punktierung im Sinne eines „dotted style“,⁶⁹² wie sie noch die frühe Dresdner Sonate Nr. 99⁶⁹³ aufweist. Zur Ausführung der punktierten Noten im Grave gibt Quantz im *Versuch* genaue artikulatorische und dynamische Anweisungen:

Die Noten mit den Puncten, muß man bis an den Punct immer verstärken; und die darauf folgenden, wenn das Intervall nicht allzugroß ist, an die vorhergehende lange Note, kurz und schwach anschleifen: bey sehr weiten Sprüngen aber, muß eine jede Note besonders angestoßen werden. (XIV, § 17)

Diese Art, das Grave zu artikulieren, bezeichnet Quantz als *Sostenuto*, welches von Streichern „mit einem langen und schweren Bogenstriche, sehr unterhalten und ernsthaft, gespielt werden [muß]“ (XVII, II, § 26). Für die Flöte notiert er in den Grave-Sätzen seiner Berliner Sonaten, wie im Zitat beschrieben, häufig Zweierbindungen. Diese setzt er meist bei Punktierten in Schritten und Terzen ein, seltener aber für die häufigen großen Sprünge. Wenn Quantz im Kapitel *Vom Adagio* präzisiert, dass ein Grave „etwas erhaben und lebhaft“ (XIV, § 17) gespielt werden soll, lässt sich daraus schließen, dass er innerhalb der Tempoklasse des „Adagio assai“ durchaus Abstufungen sieht. Denn obwohl er das Grave zur vierten und langsamsten Tempoklasse zählt, erscheint ein Tempo zwischen MM 63 und 72 für die Achtel – bzw. Viertel im einzigen Allabreve-Satz – angemessen. Im Grave können schlichter gehaltene Sätze „bisweilen mit, durch die Harmonie gebrochenen, Passagien ausgezieret werden“ (XIV, § 17), dies hat jedoch wenig Auswirkung auf die Tempowahl. Auch wenn das Tempo sich der Kategorie des „Adagio cantabile“ annähert, hebt sich der durch Punktierungen geprägte Grave-Charakter deutlich von diesen ab. Keine der erfassten Tonaufnahmen unterschreitet ein Tempo von ♩ MM 63. Von Nr. 273/1 existieren drei Aufnahmen mit divergierenden Tempi: Rachel Brown ♩ MM 63–69 (frei mit zahlreichen willkürlichen Verzierungen), Linde Brunmayr ♩ MM 72 und Verena Fischer ♩ MM 80. In diesem etwas schnelleren Tempo von ♩ MM 80 geht der Grave-Charakter verloren, so dass der Satz eher einem Cantabile ähnelt.⁶⁹⁴ Ein

⁶⁹² Vgl. David Fuller, *The 'Dotted Style' in Bach, Handel and Scarlatti*, in: *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, hrsg. von Peter Williams, Cambridge 1985, S. 99–117.

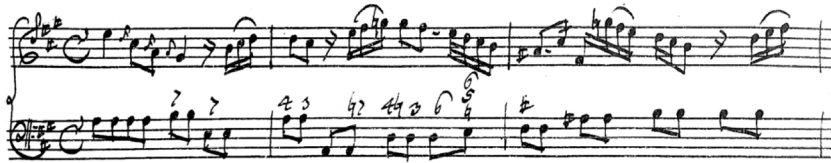
⁶⁹³ QV 1: 147, D-B KHM 4215.

⁶⁹⁴ Das gilt auch für Benedek Csalog Aufnahme des Grave Nr. 298/1 mit ♩ MM 84. Vgl. dagegen Grave Nr. 268/1: Benedek Csalog ♩ MM 69. Ich deute das Verhältnis von Grave und Cantabile für die Berliner Sonaten anders als Oleskiewicz, *Quantz and the Flute at Dresden*, S. 193: „Quantz typically entitles these movements [in the dotted style] Grave or Cantabile, or he uses the latter word to modify the former.“

Übergang zum Cantabile findet sich aber auch in den beiden Grave *mà cantabile*-Sätzen.⁶⁹⁵ Insbesondere Nr. 347/1 ist ebenso reich an willkürlichen Verzerrungen wie viele der späten Cantabile-Sätze.

Lamentabile

Das einzige Lamentabile in *c* unterscheidet sich – wie im Tripeltakt – vom Mesto durch einen durchgehenden Bass in Achteln. Mit dieser fortlaufenden Bewegung ist in Nr. 316/1 ein extremes Ausreizen eines langsamen Tempos – anders als im Mesto – nicht möglich. Passend erscheint mit ♩ 60–66 ein etwas ruhigeres Tempo als im 3/8. Auch das Pathetisch-Dramatische des Mesto fehlt dem Lamentabile. Der klagende Affekt drückt sich hier eher durch sanfte Verzerrungen wie der *tierce coulée* und durch eine dynamische Spannbreite aus, die sich im a-Moll-Nebengedanken bis zum *pianissimo* erstreckt.



Notenbeispiel 67
Lamentabile A-Dur Nr. 316/1 (Takte 1–3)

Adagio

Wenn das Adagio sehr platt, und mehr harmoniös, als melodiös gesetzt ist, und man hier und da in der Melodie einige Noten zusetzen will: so muß solches niemals im Ueberflusse geschehen: damit die Hauptnoten nicht verdunkelt, und der simple Gesang unkenntbar werde. (XIV, § 14)

Quantz schreibt in der Berliner Zeit nur sechs Adagio-Sätze einschließlich eines *Più tosto Adagio* und eines *Adagio mà cantabile*, und damit signifikant weniger als noch in Dresden. Der letzte Adagio-Satz findet sich in Nr. 319, die letzten vierzig Sonaten enthalten kein Adagio mehr. Alle sechs Sätze haben Themen, die wenig markant und einander rhythmisch recht ähnlich sind. Die Eingrenzung des Tempos erweist sich daher als

⁶⁹⁵ Grave *mà cantabile* Nr. 351/1: Rachel Brown ♩ MM 72–80.

besonders schwierig: Die rhythmische Schlichtheit bietet viel Spielraum für Subjektivität.⁶⁹⁶

Die unverzierte Fassung des Beispiel-Adagio QV 1:7 aus dem *Versuch* (Tab. XVII–XIX) wirkt weniger wie eine Komposition denn wie ein melodisches Grundgerüst. Diese Notationsweise entspricht nach Quantz dem „italiänischen Geschmacke [...] in vorigen Zeiten“ (XIV, § 4). Ganz so simpel sind die musikalischen Gedanken in seinen Berliner Adagio-Sätzen nicht. Aber von allen Satzarten kommen sie der Struktur des Beispiel-Satzes am nächsten.



Notenbeispiel 68
Adagio C-Dur Nr. 319/1 (Takte 1–2)

Insbesondere beim zweiten Wiedereintritt des Hauptthemas stellt sich daher im Adagio die Frage nach zusätzlichen Verzierungen (XIV, § 14). Im *Più tosto* Adagio Nr. 283/1 ebenso wie im Adagio *mà cantabile* Nr. 328/1 und den beiden späten Adagios Nr. 318/1 und Nr. 319/1 sind bei nahezu unverzierten Hauptgedanken die Zwischenteile bewegter oder verzierter, während die beiden früheren Adagio-Sätze Nr. 288/1 und Nr. 300/1 sogar in einem etwas schnelleren Tempo ohne zusätzliche willkürliche Verzierungen seltsam leer wirken. Ein Tempo von ♩ MM 40 erscheint allerdings selbst dann undenkbar, wenn man sich das Beispiel-Adagio aus dem *Versuch* mit seiner Fülle an willkürlichen Verzierungen zum Vorbild nimmt.⁶⁹⁷ Auch für diesen Satz kommt keine der Referenz-

⁶⁹⁶ Vgl. Auhagen, *Determinanten des Tempoempfindens*, S. 130: „Gerade diese langsam konzipierten Werke lassen also offensichtlich einen großen Spielraum für unterschiedliche Tempi zu.“

⁶⁹⁷ Vgl. Nahajowski, *Sonaty fletowe*, S. 154. Er nimmt eine ausführliche Analyse der im Beispiel-Adagio verwendeten willkürlichen Verzierungen vor und zeigt Parallelen zu den langsamen Sonatensätzen auf.

Vgl. auch Gjerdingen: *Music of the Galant style*, S. 403.

Ausführlich zum Beispiel-Adagio: Walter Kurt Kreyszig, *Quantz's Adagio in C-Major for Flute and Basso continuo (QV 1:7) in His Versuch (1752): Baroque Ornamentation in the Context of the Mid-18th Century Music Theoretical Discourse and Compositions in the Stilus Mixtus*, in: *Ad Parnassum*, Bologna 2012, Heft 10 S. 139–171; Stephen E. Hefling, „Of the Manner of Playing the Adagio“. *Structural*

Aufnahmen auf ein Tempo in der Nähe von ♩ MM 40. Das ruhigste Tempo liegt bei ♩ MM 56.⁶⁹⁸ In den Sonatensätzen rangiert ein mögliches Tempo, in dem die schon ausgeschriebenen Verzierungen zur Geltung kommen, um ♩ MM 58–66. In der einzigen verfügbaren Aufnahme eines Berliner Adagio-Satzes, Nr. 319/1, nimmt Benedek Csalog ein Tempo von ♩ MM 66–69. Neben dem Adagio Nr. 288/1 mit besonders langen Notwerten braucht auch das Adagio *mà cantabile* Nr. 328/1 ♩ MM 66–72. In diesem Satz wechselt ein typisches Adagio-Hauptthema mit ausgeschriebenen Passagen, die eher charakteristisch für die Cantabile-Sätze erscheinen.

Mesto

Nur ein einziges Mal verwendet Quantz die Satzbezeichnung Mesto in c. Dieser Satz Nr. 297/1 in h-Moll ähnelt in Affekt und Charakter den drei Mesto-Sätzen im 3/4 und verwendet ähnliche musikalische Mittel. So klingt er etwas opernhaft dramatisch und auch hier übernimmt der Bass eine affektgeladene melodische Rolle z.B. mit Oktavsprüngen im ersten Takt. Auch wenn nicht dynamisch gekennzeichnet, ist eine extreme Dynamik in diesem Satz genauso vorstellbar wie in Nr. 327/1. Reizt man all diese musikalischen Mittel aus, kann die Spannung in einem Tempo von ♩ MM 52–56 gehalten werden.

Demnach ist Mesto wie im 3/4 die Satzbezeichnung, die Quantz' Tempovorgabe ♩ MM 40 noch am nächsten kommt. Aber auch Grave, Adagio und Lamentabile unterscheiden sich in Charakter und Tempo so sehr von den Sätzen seiner dritten Tempoklasse, dass Quantz' Einteilung in Tempoklassen grundsätzlich nachvollziehbar bleibt.

Levels and Performance Practice in Quantz's Versuch, in: *Journal of Music Theory*, Bd. 31, Nr. 2 (Herbst 1987), S. 205–223.

⁶⁹⁸ Beispiel-Adagio QV 1:7: Laurence Dean ♩ ca. MM 56, Benedek Csalog ♩ MM 56–58 (freie Übergänge), Linde Brunmayr ♩ MM 69–72 (freie Übergänge).

Tabelle 31: „Adagio assai“-Tempi im geraden Takt

c	Anzahl	MM
Grave, Un poco Grave mà con affetto, Grave mà con affetto c , Grave mà cantabile	6	♩ / ♩ 63–72
Lamentabile	1	♩ 60–66
Adagio, Più tosto Adagio, Adagio mà cantabile	6	♩ 58–72
Mesto	1	♩ 52–56

Zusammenfassung

In den „Adagio“-Sätzen der Sonaten spielt der Charakter oder Affekt jeder Satzart eine bedeutendere Rolle für die Tempowahl als im „Allegro.“ Jede Satzbezeichnung ist durch ihre eigene Kombination von Charakteristika geprägt, unabhängig davon, ob ihr Name für einen Affekt steht wie Mesto, für ein Tempo wie Adagio oder für einen Tanz wie Alla Siciliana.

Tabelle 32: Tempostufen im „Adagio“ und die Tempokategorien des *Versuchs*

		Bass	MM
$\frac{12}{8}$	Siciliana		♩ 40 ⁶⁹⁹
$\frac{12}{8}$ $\frac{9}{8}$	Alla Siciliana		♩ 38–48
$\frac{12}{8}$	Larghetto		♩ 38–44
c	Adagio cantabile		♩ 80
c c	Cantabile		♩ / ♩ 66–100
c	Affettuoso		♩ / ♩ 69–96
$\frac{3}{4}$	Adagio cantabile	♩	♩ 80
$\frac{3}{8}$	Arioso, Affettuoso u.a.		♩ 80–96
$\frac{3}{4}$	Arioso		♩ 69–88
$\frac{3}{4}$	Affettuoso		♩ 63–80
$\frac{3}{4}$	Larghetto/Largo		♩ 56–84
$\frac{3}{4}$	Adagio cantabile	♩	♩ 80
$\frac{3}{4}$	Larghetto		♩ 50–54

⁶⁹⁹ Die Tempoangaben aus dem *Versuch* sind grau hinterlegt.

		Bass	MM
c	Adagio assai		♩ 40
c c	Grave		♩/ ♩ 63–72
c	Lamentabile		♩ 60–66
c	Adagio		♩ 58–72
c	Mesto		♩ 52–56
$\frac{3}{4}$	Adagio assai		♩ 80
$\frac{3}{8}$	Lamentabile		♩ 66–72
$\frac{3}{4}$	Mesto		♩ 48–56

Satzartspezifisch sind Notenwerte, Grundrhythmus der Bassstimme, Grad der Dissonanzen und die Dichte wesentlicher und willkürlicher Verzierungen, ob notiert oder nicht. Das daraus resultierende Maß der Affektintensität führt zu feinen Abstufungen im Tempo. Ein Bezug zu Quantz' Tempoklassen bleibt in allen Taktarten dennoch erkennbar.

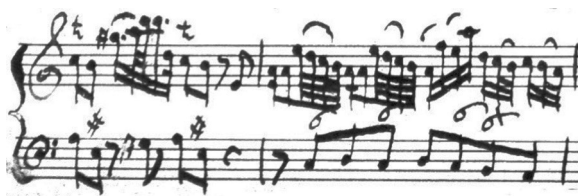
MM 40 für Achtel im **c** und 3/8 oder für Viertel im 3/4 kann in Quantz' Berliner Sonatensätzen selbst bei einer besonderen Stärke des traurigen Affekts nicht erreicht werden. Es markiert eher einen Endpunkt der Wahrnehmbarkeit des Grundpulses, kann aber kein Maßstab sein für alle Sätze der langsamsten Tempokategorie. „Adagio assai“-Sätze werden zudem seltener im Laufe der Berliner Zeit: Grave erscheint zuletzt in Nr. 298/1 (es folgt lediglich noch ein Grave *mà cantabile*), das letzte Adagio ist Nr. 319/1, der letzte Mesto-Satz Nr. 327/1. Dies mag den Vorlieben Friedrichs II. geschuldet sein, wie es Friedrich Nicolai in seinen Anekdoten bezogen auf die Flötenkonzerte beschreibt. Nicolai geht sogar davon aus, dass Quantz für den König gar keine sehr traurigen Adagios geschrieben habe: „Die langsamen Sätze in seiner großen Menge von Konzerten sind entweder zufrieden ruhig oder schmeichelnd, oder herzerwührend: nicht klagend oder traurig, welches der König nicht liebte.“⁷⁰⁰ Der weitgehende Verzicht auf äußerst langsame Adagio-Sätze kann aber auch mit einem allgemeinen Geschmackswandel einhergehen, den Johann George Tromlitz 1791 beobachtet:

So, besonders mit einem schwerfälligen Adagio. weil es von jeher einem solchen feurigen und hitzigen Temperamente schwer, wo nicht gar unmöglich gewesen ist, einen solchen pathetischen Gesang vorzutragen, so glaube ich, haben deswegen unsere heutigen

⁷⁰⁰ Nicolai, *Anekdoten*, 3. Heft, S. 247.

Modecomponisten diesen Gesang gar weggelassen, denn man findet beynahe kein solches Adagio mehr.⁷⁰¹

Es bleibt die Frage, ob Quantz konkrete Sätze als Vorbild ansah für die Festlegung seiner Tempo-Untergrenze. In der Dresdner Zeit finden sich in Nr. 230/1 noch Passagen mit Vierundsechzigsteln, so dass dieser Satz mit ♩ MM 54–58 ruhiger als die späten Adagios vorstellbar ist. Dies ist jedoch auch in den frühen Dresdner Sonaten eine Ausnahme.



Notenbeispiel 69
Adagio a-Moll Nr. 230/1 (Takte 25–26)⁷⁰²

Die Mehrzahl von Quantz' langsamen Berliner Sonatensätzen entspricht einer Charakterisierung als „Adagio cantabile“ mit Tempi, die um MM 80 herum je nach Satzbezeichnung breit gestreut sein können. Während das Arioso mit seinen gleichförmigen Notenwerten und einem eindeutigen Charakter in einem sehr eingegrenztem Tempobereich von MM 69–88 nahe an Quantz' Vorgabe bleibt, führt die Variabilität von Notenwerten und Ausdrucksschattierungen im Larghetto zu flexiblen Tempi von MM 50–88, deren Bezug zu MM 80 in den Hintergrund tritt.

In den langsamen Sätzen ist der Affektgehalt genau dosiert. So finden sich im Cantabile und Affettuoso, die beide in fließendem Tempo gespielt werden, in geringerem Ausmaß die gleichen Ausdrucksmittel wie im Lamentabile und im pathetischen Mesto.

Hinzu kommen die zusammengesetzten Tempoangaben in 34 der 99 Berliner Sonaten, mehr als zwei Drittel von ihnen in gradtaktigen Taktarten.

Tabelle 33: Verteilung der Sätze mit doppelter Satzbezeichnung nach Taktarten im „Adagio“

„Adagio“	Anzahl	C	$\text{C}\flat$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{6}{8}$
gesamt	99	44	8	30	6	10	1
mà	34	20	3	7	1	2	1

⁷⁰¹ Tromlitz, *Unterricht*, S. 93. Vgl. Mielke-Gerdes, Art. *Sonate*, *Klassik*: „Der langsame Sonatensatz ist häufig nur ein anmutiges, gemäßigtes Andante oder Grazioso; seltener begegnet in einzelnen Meisterwerken ein verinnerlichtes Grave oder Adagio.“

⁷⁰² QV 1:150, D-B KHM 4254.

Weitere relativierende Satzbezeichnungen wie *Un poco Grave*, *Adagietto* oder *Più tosto Adagio* modifizieren Tempo und Ausdruck. Einige der Ergänzungen beziehen sich explizit auf ein schnelleres Tempo, wobei *non lento* einen größeren Effekt hat als *non troppo lento*. Im *Amabile mà non adagio* Nr. 330/1 ist die Melodie der Flöte im ersten Takt so sehr bewegt, dass Quantz möglicherweise der Hinweis nötig erscheint, dass der Satz trotzdem der dritten Tempokategorie angehört. In diesem Fall geht es statt um Tempomodifikation eher um die Warnung vor einer solchen. Beiwörter, die einen Affekt bezeichnen, können Auswirkungen auf die Tempowahl haben wie im *Largo mà con tenerezza* Nr. 343/1, das durch den Hinweis auf Zärtlichkeit etwas schneller sein kann. *Affettuoso mà arioso* Nr. 331/1 dagegen signalisiert eine Ähnlichkeit mit *Arioso*-Sätzen, ohne dass dadurch Auswirkungen auf das Tempo erkennbar wären. Die ergänzende Bezeichnung kann aber auch eine Verstärkung des Affekts bedeuten wie in Nr. 336/1 *g-Moll Affettuoso mà mesto*.

Erst am Ende seiner Dresdner Zeit, in Nr. 247, führt Quantz diese doppelten Satzbezeichnungen bei langsamen Sätzen ein.⁷⁰³ Die Sätze der frühen Sonaten bestehen aus wenigen Einzelbegriffen: *Adagio*, *Grave*, *Cantabile*, *Affettuoso*. Zunächst fügt Quantz auch in Berlin selten Ergänzungen hinzu. So tragen nur elf der ersten fünfzig langsamen Sätze eine doppelte Satzbezeichnung. Der Anteil verdreifacht sich nach dem Siebenjährigen Krieg.⁷⁰⁴ Die Entwicklung gerade im *Adagio* hin zu noch feineren Tempoabstufungen ist ein weiteres Indiz für Quantz' Ringen in seiner kompositorischen Praxis um fein abgestimmte Tempi.

6 Einordnung

Deutlich wird in dieser Untersuchung, wie große Wichtigkeit Quantz einer genauen Tempowahl beimaß. Diese Haltung übernahm er womöglich schon in Dresden von Johann Georg Pisendel, dem ein „untrügliches Tempogefühl“⁷⁰⁵ nachgesagt wurde. Das Grundgerüst der Tempokategorien erweist sich nur für eine erste Orientierung als sinnvoll. Insbesondere die Tempoangaben im *Versuch* für die erste und vierte Kategorie können als Eckpunkte verstanden werden, die besondere Virtuosität auf der einen Seite und die Fähigkeit, den Affektgehalt eines „Adagios“ besonders aus-

⁷⁰³ Auch Nahajowski, *Sonaty fletowe*, S. 185, beobachtet, dass in den Berliner Sonaten mehr doppelte Satzbezeichnungen vorkommen als in der Dresdner Zeit.

⁷⁰⁴ ten Brink, *Flötenkonzerte*, Bd. 1, S. 134 konstatiert ähnlich für die Flötenkonzerte, dass sich „unter den höheren Konzertennummern [...] ausführliche Satzbezeichnungen [finden].“ In den schnellen Sätzen sind zusammengesetzte Satzbezeichnungen gleichmäßig über die Berliner Zeit verteilt.

⁷⁰⁵ Köpp, *Pisendel*, S. 351.

zureizen, auf der anderen Seite signalisieren. Verständlich wird Quantz' Systematik, wenn man über seine Tempokategorien hinaus die feineren Charakteristika der zum Teil doppelt präzisierten Satzbezeichnungen einbezieht. Sichtbar wird ein Netz von Tempoabstufungen, die charakteristischer eingesetzt werden als in der Dresdner Zeit und im Laufe der Berliner Zeit ein immer schärferes Profil gewinnen. Diese Entwicklung zeichnet sich nicht nur in den Sonaten ab: Stichproben bei den Flötenkonzerten zeigen genauso wie die Duette op. 2 eine vergleichbare Verwendung der Satzbezeichnungen.

Die ausgefeilten Abstufungen in Charakter und Tempo konturieren Quantz' Satzbezeichnungen eindrücklich. Auch auf dieser Ebene trägt seine *ars combinatoria* zu einer größtmöglichen Abwechslung der aufeinander folgenden Sätze und Sonaten bei. Die Aufgabe, einen einzelnen Spieler über Jahrzehnte zu fordern, zu rühren und zu überraschen, kann zu dieser Schärfung der Satzcharaktere geführt haben.

Sowohl innerhalb einer einzelnen Sonate als auch zwischen aufeinander folgenden Sonaten sind die Tempo- und Charakterwechsel komplex und unvorhersehbar. Da schnelle Tempi auch im „zweiten Allegro“ überwiegen, folgt auf ein schnelles „erstes Allegro“ nicht zwangsläufig ein ruhiger Schlusssatz.

Tabelle 34: Satzfolge der Sonaten Nr. 302–307⁷⁰⁶

Nr.		„Adagio“		„Erstes Allegro“		„Zweites Allegro“	
302	g-Moll	Un poco Grave mà con affetto	c	Allegro di molto	c	Allegretto	$\frac{3}{8}$
303	A-Dur	Affettuoso	c	Allegro assai	c	Vivace	$\frac{3}{8}$
304	B-Dur	Larghetto mà innocente-mente	$\frac{12}{8}$	Allegretto	c	Presto	$\frac{2}{4}$
305	c-Moll	Lamentabile	$\frac{3}{8}$	Allegro di molto	c	Presto (Gigue-ähnlich)	$\frac{2}{4}$
306	D-Dur	Cantabile mà con affetto	c	Allegro di molto mà fièro	c	Vivace assai	$\frac{3}{4}$
307	E-Dur	Affettuoso mà non troppo lento	c	Allegro	c	Grazioso mà con brio	$\frac{3}{4}$

⁷⁰⁶ Vgl. Tabelle 4.

Zum Spiel der Kombinationen gehört auch, bei Gelegenheit auf wechselnde Satzbezeichnungen zu verzichten, wenn etwa fünf Allegretto-Sätze (Nr. 314/2–Nr. 318/2) oder vier Mal Allegro assai (Nr. 331/2–Nr. 334/2) aufeinander folgen. Der dadurch eingeschränkte Spielraum stellt eine besondere Herausforderung an die kombinatorischen Fähigkeiten des Komponisten dar.

Offen bleibt die Frage, wie weit die Charakteristika und Tempi der einzelnen Satzbezeichnungen sich in Werken anderer Komponisten wiederfinden, in Berlin und darüber hinaus. Quantz selbst verstand seinen Umgang mit Satzbezeichnungen nicht als Personalstil, sondern sah als Ursache von Abweichungen bei anderen Komponisten deren mangelnde Kenntnis der Zeitmaße an (XII, § 2). Mit seiner Idee eines Adagios in ♩ MM 40 bezieht Quantz sich möglicherweise auf Franz Benda, dessen Adagio gerühmt wurde. Bendas *Sonate a-Moll für Flöte und Bass*⁷⁰⁷ enthält beispielsweise einen Adagio-Satz, der mit Vierundsechzigstel-Passagen mit Sechzehntel-Begleitung und einem ausdrucksstarken ganztaktigen *messa di voce* durchaus in ♩ MM 54–58 spielbar ist.



Notenbeispiel 70
Franz Benda, *Sonate a-Moll*, 1. Satz Adagio (Takte 6–9)

Es lassen sich Indizien dafür finden, dass sich in Quantz' Konturierung der Satzbezeichnungen Normen und Konventionen zeigen, nach denen sich auch andere Komponisten richteten: Wilhelm Friedemann Bachs Flötenduetten zeigen wie Quantz' Allegretto-Sätze einen hohen Grad an Virtuosität in einem ruhigen Grundtempo, aber auch Parallelen im Benennen der langsamen Sätze: ein Largo im 3/4-Takt, das sich in Vierteln

⁷⁰⁷ Vgl. Wilhelm Friedemann Bach, *Sechs Duette für zwei Flöten*, hrsg. von Gerhard Braun, Wiesbaden 1988.

bewegt und ganztaktig gedacht wird oder ein Lamentabile im 6/8.⁷⁰⁸ Viele Flötensonaten der aus Dresden nach Berlin gekommenen Musiker, insbesondere der Brüder Graun und Franz Bendas, verzichten zwar in den ruhigeren Sätzen auf Quantz' virtuosos Laufwerk, ihre musikalischen Gedanken jedoch wirken in Tempi plausibel, die denen von Quantz entsprechen. Dies zu verfolgen, bedarf einer eigenen Untersuchung, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

⁷⁰⁸ Franz Benda, *Sonate a-Moll für Flöte und Bass*, LeeB 3.167, D-B SA 3351.

V

Vortragszeichen in den Berliner Sonaten

Artikulation, Verzierungen und Dynamik sind nicht primär festgelegter Teil der Komposition, sondern fallen in den Bereich des musikalischen Vortrags. Quantz' *Versuch* widmet sich wie die anderen Berliner Vortragschulen der Frage, wie diese dem Zeitgeschmack entsprechend gestaltet werden, ob notiert oder nicht. Dass in der Musik dieser Zeit nur wenige Vortragsbezeichnungen notiert sind, und zwar „die ‚Lizenzen‘, die Ausnahmen, das Besondere, während die ‚Norm‘ als Selbstverständlichkeit den Ausführenden überlassen wurde“, ⁷⁰⁹ trifft für Quantz' Berliner Sonaten nicht zu. In ihnen sind auffällig viele Vortragszeichen eingetragen, jedoch nicht durchgängig und nicht immer gleich akribisch ausgeschrieben. Auch finden sie sich – je später je mehr – auch in der von den professionellen Hofmusikern gespielten Bassstimme. Daher scheint die schiere Menge der Vortragsbezeichnungen nicht einem laienhaften Unvermögen Friedrichs II. geschuldet, Vortragsnormen selbstständig zu erkennen. Vielmehr sind Vortragsanweisungen vorzugsweise dort notiert, wo der Affekt eines Haupt- oder Nebengedankens oder auch ein formaler Aspekt besonders herausgearbeitet werden soll. Dieser gezielte Einsatz von Vortragsanweisungen kann sich aus der besonderen Spielsituation entwickelt haben. Denn dass das Augenmerk des Spielers auf wechselnde Parameter gelenkt wird, trägt wesentlich zur Unterscheidbarkeit der Sonaten und damit zum Spielvergnügen bei.

Quantz' Verwendung der Vortragszeichen in den Berliner Sonaten ergänzt die Erklärungen im *Versuch* zu den Berliner Vortragsnormen. Dies gilt insbesondere für die Artikulation als Schnittstelle zur Rhetorik.

1 Artikulation: Gliederung und Ausdruck

Konkreter als im *Versuch* zeigt sich an den Artikulationszeichen in den Sonatensätzen, für wie notwendig Quantz die Artikulation für den Ausdruck der Leidenschaften und für die Gliederung der musikalischen Gedanken erachtet. Neben Bindungen verschiedener Länge und den Punkten

⁷⁰⁹ Peter Reidemeister, *Einführung*, in: *Bläserartikulation in der Alten Musik*, hrsg. von Edward H. Tarr und Bruce Dickey, Winterthur 2007, S. 7. Vgl. Bruce Haynes, *The End of Early Music*, Oxford 2007, S. 106: „The convention was that the composer marked only the unexpected.“

unter einem Bogen, die das Trennen der Töne ohne Zungenstoß anzeigen, notiert Quantz in seinen Sonaten zahlreiche Staccato-Zeichen, sei es in Form eines Strichs oder in Form von Punkten. Im Abgleich mit seinen ausführlichen Artikulationsregeln im *Versuch* soll hier herausgearbeitet werden, wann Quantz in den Sonaten welches Staccatozeichen benutzt, welche Muster sich daraus erkennen lassen und ob sich auf der Flöte daraus eine spieltechnische Unterscheidung ergibt.

Zungenstoß der Bläser und Bogenstrich der Streicher, aber auch Bindebögen sollen hier unter dem schon Anfang des 18. Jahrhunderts in Frankreich gebräuchlichen Terminus Artikulation⁷¹⁰ zusammengefasst werden, auch wenn Quantz diesen im Versuch nicht verwendet. Ebenso wird der vom Bogenstrich abgeleitete Begriff Staccato als Oberbegriff nicht nur für beide Zeichen Strich und Punkt, sondern auch für die Artikulationssilbe *ti* auf der Flöte herangezogen,⁷¹¹ obwohl die Benennung Staccato im *Versuch* nicht mit Bläserartikulation verknüpft ist.⁷¹² Die von Quantz verwendete Bezeichnung des Schleifens mehrerer Töne unter einem Bogen ist bedeutungsgleich mit Legato und wird hier mit dem Binden gleichgesetzt.

1.1 Zungenstoß und Bogenstrich im *Versuch*

Den Zungenstoß des Flötisten und die dabei verwendeten Artikulationssilben behandelt Quantz im *Versuch* minutiös. Im Kapitel *Vom Gebrauche der Zunge, bey dem Blasen auf der Flöte* bleibt er instrumentenspezifisch: Er bezieht sich auf die physiologischen Abläufe des Flötenspiels und übersetzt seine musikalischen Vorstellungen in bläsergemäße Artikulationssilben. Wo keine Artikulationszeichen vorgegeben sind, gilt als Grundregel, den härteren Zungenstoß *ti* „bey kurzen, gleichen, lebhaften, und geschwinden Noten“ (VI, I, § 1) zu verwenden, *di* dagegen bei langsamen Melodien und im Adagio. Neben der Härte des Anstoßes wird durch die Artikulationssilbe auch die Länge des Tons beeinflusst: *ti* ist abgekürzt, ausgehaltene Noten werden mit *di* gestoßen. Kai Köpp merkt an, dass man Quantz' *ti* mit seinem „scharfen Tonkopf [...] treffender mit drei Buchstaben als ‚tid‘ notieren [könnte], um den von ihm nur beschriebe-

⁷¹⁰ Jacques-Martin Hotteterre, *Principes de la Flûte*, Paris 1707, S. 21 bezeichnet schon 1721 seine Artikulationssilben *tu ru* als „articulations“. Zur Geschichte des Begriffs im 18. Jahrhundert vgl. Stephanie D. Vial, *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century. Punctuating the Classical „Period“*, Rochester 2008, hier ab S. 121.

⁷¹¹ Vgl. Walther, Art. *Staccato*, S. 575: „daß nemlich die Bogen=Striche kurz, ohne Ziehen, und wohl von einander abgesondert werden müssen.“

⁷¹² In der Dresdner Sonate Nr. 234/3 Moderato, Flötenstimme Takt 5 findet sich die Anweisung *staccato e forte*.

nen Klangverlauf mit zu berücksichtigen“.⁷¹³ Diese Ergänzung korrespondiert mit Quantz' Anweisung, dass „die Spitze der Zunge gleich wieder an den Gaumen zurück springen muß“ (XVII, II, § 5). Als konkrete Spielweise kann dies jedoch nur für schnelle Tonfolgen gelten, da es nicht ermöglicht, Töne wie auf einer Violinsaite nachklingen zu lassen. Für die Flöte gibt Quantz nicht an, um wieviel eine mit *ti* gestoßene Note gekürzt wird, präzisiert allerdings für Streicher: „Wenn über etliche Noten Strichelchen stehen, müssen dieselben halb so lange klingen, als sie an und vor sich gelten“ (XVII, II, § 27). Hinzu kommt eine Binnendifferenzierung innerhalb einer Tonfolge: Schritte werden weich mit *di* gestoßen, Tonwiederholungen (XI, § 10) und Sprünge abgekürzt mit *ti* (VI, I, § 7), und zwar, wie ergänzend in den *Solfeggi* formuliert, „nach Proportion der Intervalle“:⁷¹⁴ umso schärfer und kürzer, je größer das Intervall ist. Dies gilt grundsätzlich, auch dort, wo keine Artikulationszeichen notiert sind. Dazu gibt Quantz ergänzende Regeln wie die Kürzung der Note vor einem Vorschlag, um diesen hervorzuheben (VI, I, § 8). In wenigen Fällen erklärt Quantz auch für die Flöte, was ein Strich für die Artikulation bedeutet: In Verbindung mit Bindebögen verlangt ein Strich *ti* sowohl für den Ton mit Strich selbst als auch für den ersten Ton unter dem Bogen, während andernfalls Bindungen auch in schnellem Tempo mit *di* artikuliert werden (VI, I, § 10). Vor und nach Bindungen sind dieser Regel gemäß in den Berliner Sonaten die meisten der einzeln stehenden Staccatostriche notiert. Darüber hinaus erwähnt Quantz, dass Striche auch auf mehreren Vierteln notiert sein können (VI, I, § 7), und dass ein einzelner Strich auf einer Note eine Atemstelle anzeigen kann (VII, § 7). Staccatopunkte berücksichtigt Quantz für die Flöte dagegen nur in Zusammenhang damit, dass sie ebenso wie Striche anzeigen, wo ein inegales Spiel vermieden werden soll (XI, § 12). Neben diesen differenzierten Einzelregeln gilt grundsätzlich, dass im Adagio eher *di* verwendet wird (VI, I, § 1), während „im Allegro, lustige und erhabene Gedanken, nicht [...] zu weich angestoßen werden“ (XI, § 15). Als weitere Artikulationsarten beschreibt Quantz *tiri* für mäßig schnelle Läufe und *did'll* für die schnellsten Notenwerte (VI, I, § 9). Diese Tonsilben verstärken im Gegensatz zur modernen gleichmäßigen Doppelzunge *dege* oder *teke* die erwünschte Ungleichheit und Abwechslung, sollen hier jedoch nicht berücksichtigt werden, da ihre Anwendung in den Sonaten nicht durch Zeichen erkennbar gemacht ist.

Erst im späten Kapitel *Von den Ripien-Violinisten insbesondere* stellt Quantz eine Verbindung zwischen Staccato und den dafür verwendeten Zeichen her. Hier erläutert Quantz auch die bogentechnischen Unterschiede zwischen Punkt und Strich. Jochen Reutter arbeitet heraus, dass „der

⁷¹³ Kai Köpp, *Handbuch historische Orchesterpraxis*, S. 184.

⁷¹⁴ *Solfeggi*, Faks., S. 31.

Strich, violintechisch gesehen, das Zeichen für die Verkürzung einer Note durch Aufheben des Bogens von der Saite [ist], der Punkt hingegen für die Kürzung mittels kurzem, auf der Saite verharrendem Bogenstrich. Im ersten Fall kann die in Schwingung versetzte Saite noch etwas nachklingen, im zweiten wird der Ton durch den auf der Saite bleibenden Bogen trocken abgedämpft.“⁷¹⁵ Dieser Unterschied im Bogenstrich gilt allerdings nur bei Notenwerten, „bey denen es die Zeit leidet“ (XVII, II, § 27). Schon mehrere Achtel im Allegro hält Quantz für zu schnell, um abgesetzt zu werden. Auch mit dem Strich verbindet Quantz vor allem eine Kürzung und nur in bestimmten Fällen eine Betonung (XVII, II, § 27). Vom betonenden „Markiren“ (VI, I, § 13) spricht Quantz an einer Stelle auch bei der Flöte: In Zusammenhang mit größeren Räumen mit viel Nachhall geht es ihm darum, das *ti* härter zu artikulieren, damit die Trennung deutlich hörbar bleibt. Die Kürzung eines Tons kann – beispielsweise in der Kombination mit Bindungen – indirekt auch eine Betonung der nächsten Note bewirken.

Forschungsstand

Die Auseinandersetzung sowohl im deutsch- als auch im englischsprachigen Raum mit dem Gebrauch der Artikulationszeichen im 18. und 19. Jahrhundert war bis in die 90er Jahre hinein insbesondere fokussiert auf die Werke Wolfgang Amadeus Mozarts, beginnend 1957 mit der *Preisfrage zur Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart*.⁷¹⁶ In

⁷¹⁵ Jochen Reutter, *Die Zeichen Punkt und Strich unter besonderer Berücksichtigung der Lehrwerke von Johann Joachim Quantz und Johann Friedrich Agricola*, in: *Mozart-Jahrbuch 1995*, Salzburg 1995, S. 59–77, hier S. 63. Und weiter: „Ob der Punkt auch den Zungenstoß des Bläasers modifiziert, läßt Quantz bedauerlicherweise offen.“ Vgl. Quantz, *Versuch*, XVII, II, § 27. Nur an dieser Stelle erklärt Quantz Punkte für Streicher: „Wenn über den Noten Punkte stehen; so müssen solche mit einem kurzem Bogen tockiret, oder gestoßen, aber nicht abgesetzt werden.“ Zur Herkunft des Begriffs tockieren vgl. Kai Köpp, *Handbuch historische Orchesterpraxis*, S. 217.

⁷¹⁶ Vgl. Hermann Keller, *Phrasierung und Artikulation, Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, Kassel 1955; Hans Albrecht (Hrsg.), *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart, Fünf Lösungen einer Preisfrage*, Kassel 1957; Paul Mies, *Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Die Musikforschung* 1958, 11. Jahrg. Heft 4, S. 428–455; Nikolaus Harnoncourt, *Der musikalische Dialog*, München, Kassel 1987; Frederick Neumann, *Dots and Strokes in Mozart*, in: *Early Music*, Aug. 1993, Bd. 21, Nr. 3, S. 429–435; Clive Brown, *Dots and Strokes in Late 18th and 19th-Century Music*, in: *Early Music*, Nov. 1993, Bd. 21, Nr. 4, S. 593–597 und S. 599–610; Frederick Neumann, Richard Maunder, David Montgomery, *Dots and Strokes: A Controversy*, in: *Early Music*, May 1995, Bd. 23, Nr. 2, S. 361–364; Jochen Reutter, *Die Zeichen Punkt und Strich*; Wolf-Dieter Seifert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: *Musik als Text*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel 1998, S. 133–143.

dieser Diskussion wurde Quantz' *Versuch* immer wieder als wichtige Quelle herangezogen, ohne gleichermaßen seine Kompositionen zu berücksichtigen. Während Clive Brown 1999 anzweifelt, ob im 18. Jahrhundert überhaupt ein substantieller Unterschied zwischen den verschiedenen Artikulationszeichen gemeint ist,⁷¹⁷ konstatiert Hermann Keller „in der ganzen Epoche und auch bei Mozart verschiedene, klar auseinanderzuhaltende Bedeutung“.⁷¹⁸ Da in Quantz' Sonaten weder in den Kopistenhandschriften noch in den Autographen Keile oder keilähnliche Striche vorkommen, ebenso wenig wie in den Autographen der Berliner Zeitgenossen, wird der Keil in dieser Untersuchung außer Acht gelassen.⁷¹⁹ Kellers Beobachtung, dass der Strich eher einzeln steht, Punkte dagegen über Gruppen von Tönen, trifft auch für Quantz' Sonaten zu. Keller versteht insbesondere den Keil, aber auch den Strich als gewichtiges Zeichen, bei dem es mehr auf die Betonung ankommt, während die Verkürzung geringfügig ausfallen kann. Der Punkt dagegen „macht die Noten leichter“.⁷²⁰ Für Jochen Reutter, der die Funktion der Zeichen insbesondere bei Quantz untersucht, ist der Strich dagegen „bei Quantz grundsätzlich ein Kürzungszeichen“.⁷²¹ Kai Köpp hebt den Aspekt heraus, dass die Artikulationszeichen „je nach Kontext sehr verschiedene Bedeutungen annehmen und Vortragsarten bezeichnen [können]“,⁷²² was sich in der vorliegenden Untersuchung bestätigt. Bindungen stehen weniger im Fokus der Forschung. Der Frage, inwieweit aus den vielfältig notierten Bögen in Flötenmusik Rückschlüsse auf eine nicht notierte Legato-Praxis möglich sind, hat sich Peter Thalheimer gewidmet.⁷²³

1.2 Artikulationszeichen in den Sonaten

Eine Auswertung der Artikulationszeichen hängt in hohem Maße von der Konsistenz der Kopistenhandschriften ab. Zwar liegt nur die erste der Berliner Sonaten, Nr. 253, im Autograph vor, doch da davon auszugehen ist, dass Quantz die Kopistenabschriften kontrollierte, werden diese hier als Beleg für Quantz' Absichten herangezogen.⁷²⁴ Insbesondere die Kopien

⁷¹⁷ Vgl. Brown, *Performing Practice*, S. 201.

⁷¹⁸ Keller, *Preisfrage*, S. 20.

⁷¹⁹ Vgl. Seiffert, *Punkt und Strich*, S. 133: „Bekanntlich ist der ‚Keil‘ [...] Resultat eines Stempels der Notenstecher, der keilförmige Zeichen erzeugt.“

⁷²⁰ Keller, *Preisfrage*, S. 8.

⁷²¹ Reutter, *Die Zeichen Punkt und Strich*, S. 62. Auch auf die Betonungsfunktion des Striches (S. 65) und die Funktion als Atemzeichen (S. 62) weist Reutter hin.

⁷²² Köpp, *Handbuch historische Orchesterpraxis*, S. 15.

⁷²³ Vgl. Peter Thalheimer, *Artikulationsbögen in der Flötenmusik des Hochbarock, Ein Beitrag zur Artikulationslehre*, in: *Üben & Musizieren* 2/95, S. 29–35.

⁷²⁴ Vgl. oben das Kapitel *Datierungsfragen*.

Freudenbergs, die die überwiegende Mehrzahl darstellen, sind ausgesprochen sorgfältig notiert. Dies äußert sich in der Übertragung auf Parallelstellen, in der fast durchgängigen Unterscheidbarkeit von Strichen und Punkten und in der Genauigkeit der Legatobögen. Überdies weisen Freudenbergs Kopien in der Notationsweise der Artikulationszeichen eine große Übereinstimmung mit Quantz' Autographen auf. Die meisten Beispiele dieses Kapitels sind seinen Kopien entnommen. In den sechs frühen, mit Korrekturen gespickten Abschriften von Augustin Neuff, Nr. 265–270, lässt sich eine Unterscheidung von Punkt und Strich zwar erkennen, doch ist seine Schreibweise weitaus ungenauer.⁷²⁵

Staccatozeichen verwendet Quantz in den meisten seiner schnellen Sätze. Nur in sieben Schlusssätzen und zweiundzwanzig ersten Allegros verzichtet er auf Staccato-Angaben und nur drei der Berliner Sonaten kommen ganz ohne Staccatozeichen aus.⁷²⁶ Bindungen prägen alle langsamen Sätze, ganz auf Bindungen verzichtet Quantz jedoch auch in den schnellen Sätzen selten.⁷²⁷ In einer einzelnen Sonate kann ein Satz, dessen Artikulationsangaben sorgfältig ausgearbeitet sind, neben Sätzen ohne oder mit wenigen Artikulationszeichen stehen. Weite Passagen vieler Sätze, insbesondere im Laufwerk, kommen ohne Artikulationsanweisungen aus. Auch dort, wo Quantz in den Sonatensätzen Staccato notiert, wäre es als reine Spielanweisung oft redundant, da nach den ausführlichen Regeln im *Versuch* der Flötist selbst erkennen kann, wann er die kurze Artikulations-silbe *ti* zu verwenden hat. Eine pädagogische Absicht gegenüber dem königlichen Amateur lässt sich auf der Ebene der Artikulationszeichen dennoch nicht belegen, zumal sich ein ähnlicher Umgang mit Artikulation auch in den späteren Bassstimmen der Sonaten, in den Streicherstimm-sätzen zu Quantz' Konzerten⁷²⁸ und in der drucktechnischen Umsetzung der Duette op. 2 findet.

Hier sollen nun die Eintragungen zur Artikulation in Quantz' Berliner Sonaten daraufhin untersucht werden, welche Funktionen sie im Gefüge eines Satzes einnehmen. Insbesondere wird hinterfragt, ob sich alle in der Literatur benannten Funktionen von Staccatozeichen – Betonung, Kürzung, Atemstellen, Vermeiden von *Inégalité* – nachweisen lassen. Gerade den Staccatostrich setzt Quantz in seinen Sonaten vielfältiger ein, als

⁷²⁵ Neuffs Punkte sind oft dick, die Striche klein wie in Nr. 270. Auch wechselt er an Parallelstellen zwischen Punkten und Strichen.

⁷²⁶ Nr. 268, Nr. 304, Nr. 317. Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalten AB, AC.

⁷²⁷ Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte AC.

⁷²⁸ Freudenberg ist auch der Kopist der Flötenstimme in Quantz' Flötenkonzerten, während meist Neuff die Orchesterstimmen geschrieben hat. Die Artikulationsangaben der Solostimme unterscheiden sich nicht wesentlich von den Sonaten. Wie stichprobenartig am Konzert Nr. 193 genauer überprüft, finden sich die Artikulationszeichen durchgängig in allen Stimmen.

man es aus dem *Versuch* ablesen kann, und gibt damit je nach musikalischem Zusammenhang Zusatzinformationen, die auf verschiedenen Ebenen über die spieltechnischen Komponenten – das Abkürzen des Tons und die Härte des Zungenstoßes – hinausgehen:

- Auf der Ebene der Gliederungsfunktion lassen sich Einzelstriche als Kürzung vor kleinen Komma-ähnlichen Einschnitten deuten. Andere Einzelstriche verstärken als Kürzung den Überraschungseffekt vor einer Pause.
- Auf der Ebene der musikalischen Wirkung der Affekte können Striche und Punkte ebenso wie Bindungen den Charakter einer Satzbezeichnung oder eines musikalischen Haupt- oder Nebengedankens unterstreichen.
- Auch Bindungen können eine Betonungsfunktion annehmen, in schnellen Sätzen insbesondere in Kombination mit Staccato.

1.3 Staccatopunkte

Anders als in den Beispieltabellen des *Versuchs*, in denen Staccatostriche abgedruckt sind, bedient sich Quantz in den Sonaten sowohl des Strichs als auch der Staccatopunkte. Wo er sich für Punkte entscheidet, folgt er eindeutigeren Konventionen als beim Gebrauch des Strichs: Punkte notiert er nie auf Einzelnoten, sondern ausschließlich bei Abfolgen von mehreren Noten, vor allem von Achteln bei Sechzehnteln als schnellstem Notenwert. Dies lässt sich auch an seiner eigenen Handschrift in der ersten Berliner und letzten der autograph erhaltenen Sonaten, Nr. 253, ablesen.⁷²⁹



Notenbeispiel 71

Autograph Alla Siciliana *mà allegro* F-Dur Nr. 253/3 (Takte 1–4)

⁷²⁹ In den Dresdner Autographen findet sich noch die Schreibweise dreier Sechzehntel mit Tonwiederholung mit Staccatostrichen (Nr. 220), die Johann Christoph Richter in seiner Kopie von Nr. 271 in den vierziger Jahren übernimmt. Im Druck der Flötenduette op. 2 ist jedoch im Andantino op. 2/2 auch diese Figur mit Staccatopunkten notiert. Seit den 1740er Jahren kann demnach ein Wechsel der Gewohnheiten stattgefunden haben.

In einem Allegretto mit Zweiunddreißigsteln stehen Punkte dementsprechend auf den Sechzehnteln. Punkte erscheinen in den Berliner Sonaten unterschiedslos über schrittweisen Folgen, die nach Quantz' Regeln im *Versuch* weich zu stoßen wären, wie über Tonwiederholungen und Sprüngen, bei denen es nach seinen Regeln auch ohne zusätzliche Anweisung selbstverständlich wäre, *ti* zu spielen. Punkte scheinen dadurch, dass sie nur gekürzt und nicht „markirt“ werden, die Noten leichter, unbetonter zu machen⁷³⁰ und treten oft auf unbetonten Taktzeiten auf, in Notenbeispiel 72 auch im *piano*.



Notenbeispiel 72
Allegretto F-Dur Nr. 335/2 (Takte 9–12)

In einigen Fällen kann nur der Anfang der Artikulation angezeigt sein.⁷³¹ Quantz erwartet dann ein Simile-Spiel in den folgenden Takt (XVII, II, § 5). Spieltechnisch ergibt sich auf der Flöte kein grundsätzlicher Unterschied gegenüber dem Strich, es bleibt beim Zungenstoß *ti*. Auf Notengruppen keine Striche, sondern Punkte zu schreiben, findet sich nicht nur bei Quantz, sondern auch bei anderen Komponisten der Zeit. Dies mag eine Konvention sein, die sich aus einem „Schreibfaktor“⁷³² entwickelt hat: Paul Mies argumentiert, dass sich mit einer Feder bei liegendem Handgelenk Einzelzeichen leichter als Striche zeichnen lassen, „Reihen von Zeichen, die in einer Richtung oder in einer Höhe verlaufen, [...] dagegen einfacher bei lockerem oder sogar erhobenem Handgelenk mit geringem Druck als Punkte“.⁷³³ Auch bei Strichen verursacht die Schreibtechnik mit einer Feder eine gewisse Ungenauigkeit der Handschriften insofern, als sie in vielen Fällen schräg angesetzt sind. Wenn man davon ausgeht, dass Artikulationszeichen in der Regel nach dem Aufschreiben einer Notenfolge ergänzt wurden, wurden vor allem beim Schreiben mit aufliegendem Handballen die Striche automatisch immer kürzer.⁷³⁴ Dadurch kann an einigen Stellen der Unterschied zu den Staccatopunkten verschwimmen, die ihrer-

⁷³⁰ Wie dies Hermann Keller, *Preisfrage*, S. 20 für die ganze Epoche konstatiert.

⁷³¹ Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte AC, Filter: simile.

⁷³² Paul Mies, *Die Artikulationszeichen Strich und Punkt*, S. 442.

⁷³³ Ebd., S. 441.

⁷³⁴ Dank an Jochen Reutter für diesen Hinweis. Vgl. Mies, *Strich und Punkt*, S. 441.

seits manchmal eine gewisse Längsausrichtung erhalten.⁷³⁵ Wirkliche Punkte haben dementsprechend eher eine leichte horizontale Ausdehnung, verkürzte Striche eine vertikale Ausrichtung nach rechts unten. Dies ist insbesondere bei Sätzen in einem schnellen Tempo zu beobachten, das auch beim Spielen geringere Differenzierungsmöglichkeiten lässt.⁷³⁶

Im *Versuch* weist Quantz Punkten genauso wie Strichen, wenn sie auf mehreren Tönen stehen, eine weitere Funktion zu: Sie sollen anzeigen, dass im Ausnahmefall die jeweils schnellsten Notenwerte eines Satzes gleich lang – „egal“ (XI, § 12) – zu spielen sind. Denn eigentlich sollen „in einem jeden Stücke von mäßigem Tempo, oder auch im Adagio, ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werden“ (XI, § 12). Ebenso wie die *Inégalité* selbst stammt die Regel, Punkte zu ihrer Vermeidung einzusetzen, aus Frankreich.⁷³⁷ Auch wenn zahlreiche Anmerkungen in den *Solfeggi* nahelegen, dass in Quantz' Schülerkreis eine Unterscheidung zwischen egalem und unegalem Spiel noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erhalten blieb, kann diese Funktion von Staccato-Zeichen im Notentext der Berliner Sonaten nicht nachgewiesen werden. Die jeweils schnellsten Notenwerte erhalten nie Staccatopunkte. Für sie ergibt sich eine Ungleichheit der Notenwerte in schnellem Tempo durch die nicht notierten Artikulationssilben *did'll* und *diri*. Nur in wenigen Sätzen der Berliner Sonaten bleibt das Laufwerk in einem mäßigen Spieltempo,⁷³⁸ in dem Quantz ungleiches Spiel besonders wichtig erscheint. Im Adagio wiederum sind nur in einer einzigen Sonate, in Nr. 352, zwei Staccatopunkte auf Sechzehnteln notiert im Wechsel mit Zweierbindungen.

1.4 Der Staccatostrich

Der allein stehende Staccatostrich findet sich auf allen kürzeren Notenwerten: neben Vierteln, Achteln, Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln auch auf punktierten Achteln, Triolenachteln und -sechzehnteln. Wo mehrere Töne mit Strichen bezeichnet sind, handelt es sich entweder um Viertel oder seltener um Achtel im 3/8 und demnach um Notenwerte, bei denen auf der Violine Zeit für ein Aufheben des Bogens wäre.

⁷³⁵ Beispielsweise im Allegretto Nr. 326/3, Takt 25.

⁷³⁶ Beispielsweise im Vivace Nr. 303/3. Auch im Laufe eines Satzes kann in Einzelfällen die Schreibweise nachlässiger werden. Ein Beispiel dafür ist Allegro Nr. 307/2. Sind hier in den ersten beiden Takten die Staccatopunkte auf den zwei Achteln deutlich als solche erkennbar, werden sie im Laufe des Satzes undeutlicher zu Schrägstrichen, während die einzelnen Senkrechtstriche deutlich bleiben.

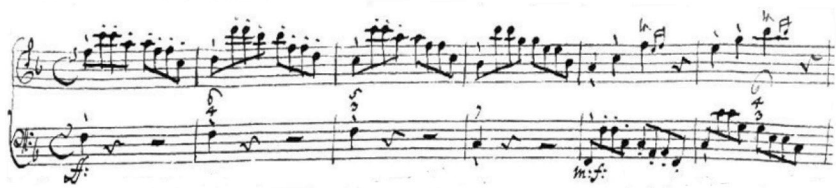
⁷³⁷ Vgl. Jacques-Martin Hotteterre, *L'art de préluder op. 7*, Paris 1719, S. 20.

⁷³⁸ Vgl. oben das Kapitel *Die Satzbezeichnungen der Berliner Sonaten und Quantz' Tempokategorien*.

Die Funktionen, die Striche annehmen können, sind vielfältig und weitreichend.

Betonung und Kürzung

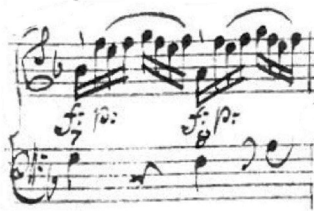
Anders als der Punkt kann der Strich mit einer Betonung verbunden sein, vor allem auf schweren Taktzeiten. Stehen beide Artikulationszeichen nebeneinander, wird der Gegensatz von betonter Einzelnote mit Strich – in Notenbeispiel 73 mit *fortissimo* im Bass – und leichten Noten unter den Punkten besonders deutlich.



Notenbeispiel 73
Allegro di molto F-Dur Nr. 356/2 (Takte 1–5)

Bei weitem am häufigsten schreibt Quantz den Strich auf Einzelnoten vor und nach Bindungen verschiedener Länge,⁷³⁹ meist innerhalb des Laufwerks. Sowohl die Note mit Strich selbst als auch die folgende Note, mit der die Bindung beginnt, erhalten mit *ti* eine Attacke des Tonkopfs, durch die in Übereinstimmung mit seinen Anweisungen im *Versuch* eine deutliche Aussprache erreicht wird. Mit dieser auch von anderen Komponisten häufig notierten Verbindung von Strich und Bindung bewegt sich Quantz im Normbereich der reinen Artikulation.

Die Sonate Nr. 272 bietet ein seltenes Beispiel einer expliziten Verknüpfung mit dynamischen Bezeichnungen.



Notenbeispiel 74
Allegro Nr. 272/1 (Takt 46)

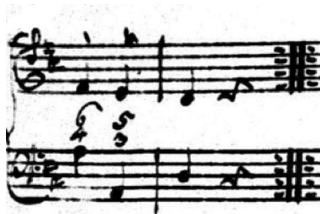
⁷³⁹ Dies gilt auch für 21 der 24 langsamen Sätze, in denen Quantz Striche notiert.

Dass ein Strich nicht per se mit einer Betonung verbunden ist, zeigt sich in Sonate Nr. 321, wo das Sechzehntel mit Strich noch im *piano* steht: Hier ist eine deutliche Trennung wegen der Tonwiederholung notwendig, hervorgehoben wird aber die Folgenote im *forte*.



Notenspiel 75
Allegro F-Dur Nr. 321/2 (Takte 5–6)

In Quantz' Sonaten, vor allem in Presto-Sätzen, ist ausgesprochen häufig in der Schlusskadenz auf der Sext des Quartsextakkords vor dem Kadenztriller anstelle einer Bindung ein Strich notiert. Auch hier steht die Kürzung gegenüber der Betonung im Vordergrund. Diese Notationsweise spricht dafür, auch den Triller abzukürzen.



Notenspiel 76
Presto h-Moll Nr. 331/3 (Takte 35–36)

Strich als Komma

Über die reine Artikulation und die zeitüblichen Konventionen hinausgehend weist Quantz dem Staccatostrich an vielen Stellen seiner Sonatensätze eine gliedernde Aufgabe zu, die hier als Kommafunktion⁷⁴⁰ bezeichnet werden soll. An diesem speziellen Einsatz des Strichs zeigt sich, wie wesentlich es auch in der Praxis für Quantz' rhetorisches Denken ist, den

⁷⁴⁰ Vgl. Duden online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Komma>, Zugriff 25. Januar 2023: „Herkunft: lateinisch comma < griechisch kómma = Schlag; Abschnitt, Einschnitt.“

Vortrag „rein und deutlich“ (XI, § 10) zu gestalten und die musikalischen Gedanken dort zu „zertheilen [...], wo sich ein musikalischer Sinn endiget, und ein neuer Gedanke, ohne Einschnitt oder Pause anfängt“ (XI, § 10). Darin ist er sich mit Christian Gottfried Krause einig, der ebenfalls in seiner *Musikalischen Poesie* 1752 den Vergleich von gesprochener Rede und Musik explizit auf Satzzeichen bezieht: „Es hat ferner die Musik nicht minder als ein wörtlicher Vortrag, ihre Einschnitte der Rede, die Cola, Commata und dergleichen“.⁷⁴¹ Joseph Riepel spricht 1752 von einer impliziten musikalischen „Orthographie“,⁷⁴² die er in den Bogenstrichen verwirklicht sieht und die auch von Bläsern erlernt werden müsse. Schon Johann Matthesons „Incisionslehre“,⁷⁴³ seine Lehre von den Einschnitten, handelt von den „Distinctionen / als Comma, Colon &c, [in denen] mit Recht die musicalische Rhetoric steckt“.⁷⁴⁴ Den kleinsten Einschnitt nicht nur eines gesprochenen, sondern auch eines musikalischen Satzes benennt Mattheson als Komma.⁷⁴⁵ In einem Beispiel-Menuett setzt er Kommata an erwartbaren Einschnitten auf den Taktstrichen.⁷⁴⁶ Wie Quantz notiert François Couperin schon 1722 in seinem *Troisième livre de pièces de clavecin* Kommata für den Spieler, die er explizit als „virgules“⁷⁴⁷ benennt. Während seine Kommata zwischen den Noten stehen, platziert Quantz den Strich auf der zu kürzenden Note und verlangt in diesem Fall gerade keine Betonung, sondern nur eine Kürzung, so dass eine kleine Pause entsteht. In seltenen Fällen zeigt er auch am Beginn einer Bindung eine Trennung ausschließlich zur vorhergehenden Note an. Eine ähnliche Sicht auf den Strich als Interpunktionszeichen findet sich 1789 bei Daniel Gottlob Türk. Türk befürchtet Missverständnisse, wenn Einschnitte mit einem Strich bezeichnet sind, da sie dann von Anfängern „jedesmal mit einer gewissen Heftigkeit abgestoßen werden“,⁷⁴⁸ und kennzeichnet deshalb die kleinsten Einschnitte mit einem doppelten Strich, eine Schreibweise, die sich zu seinem Leidwesen nicht durchsetzte.⁷⁴⁹

⁷⁴¹ Krause, *Poesie*, S. 114.

⁷⁴² Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Bd. 3: *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere*, Regensburg, 1757, S. 21. Auch Riepel, ebd., S. 19, spricht vom „Comma; gleich einem Absatze in Lesung der Schriften.“

⁷⁴³ Birger Petersen, *Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Darmstadt 2020, S. 90.

⁷⁴⁴ Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 105f.

Vgl. Vial, *Punctuation*, S. 263–278: „Chronological Chart of Punctuation References“.

⁷⁴⁵ Vgl. Mattheson, *Capellmeister*, S. 183f.

⁷⁴⁶ Vgl. ebd., S. 224. Vgl. auch Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 41.

⁷⁴⁷ François Couperin, *Troisième livre de pièces de clavecin*, Paris 1722, Préface.

⁷⁴⁸ Türk, *Klavierschule*, S. 342.

⁷⁴⁹ Vgl. ebd., S. 345.



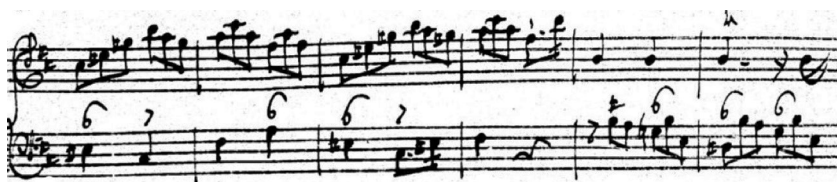
Notenbeispiel 77
Türk, *Klavierschule*, S. 342

Die Kürzung durch den Strich, wie ihn Quantz in den Sonaten einsetzt, lässt sich wie ein Komma in einem sprachlichen Text als Strukturierungshilfe lesen auch dort, wo er nach seinen Artikulationsregeln nicht zwingend notwendig wäre, wie in Takt 2 und 4 von Notenbeispiel 78.



Notenbeispiel 78
Allegro assai Es-Dur Nr. 348/2 (Takte 1–5)

Das Komma verdeutlicht sowohl den Terzsprung als auch den darauffolgenden melodischen Richtungswechsel in den Triolenachteln. Ähnlich dient der Strich in Notenbeispiel 79 der musikalischen Sinngliederung.

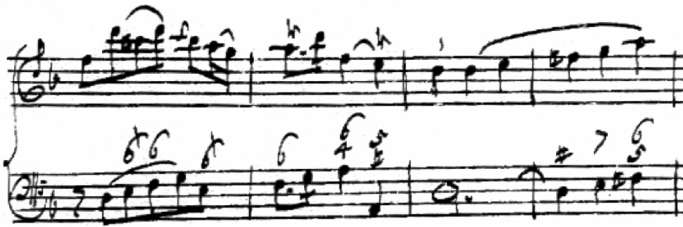


Notenbeispiel 79
Presto h-Moll Nr. 331/3 (Takte 63–68)

In Takt 66 würde *fis* nach Quantz' Artikulationsregeln auch ohne Strich genauso mit *ti* artikuliert wie die vorausgehenden triolischen Dreiklangstöne. Als Schlussston wird es trotz des Strichs nicht betont, sondern nur abgekürzt und so deutlich abgetrennt von der folgenden Floskel. Gleichzeitig unterstützt diese Schreibweise Quantz' Regel, dass die Punktierung

nicht an die vorherigen Triolen angeglichen, sondern das Sechzehntel spät genommen wird.

Besonders häufig kennzeichnet ein Strich auf dem Schlussston einer Kadenz als Komma einen kleinen Einschnitt, obwohl die Melodie ohne Pause weitergeht.



Notenbeispiel 80
Arioso F-Dur Nr. 321/1 (Takte 36–42)

Auch im folgenden Beispiel steht der Strich auf dem Schlussston der Kadenz, gleichzeitig aber auf dem ersten Ton eines Bindebogens. Nur in diesem einzigen Satz, dem Larghetto A-Dur Nr. 323/1, findet sich diese besondere Schreibweise, allerdings an beiden Parallelstellen und in beiden Exemplaren, so dass ein Schreibfehler auszuschließen ist.



Notenbeispiel 81
Larghetto A-Dur Nr. 323/1 (Takte 23–25)

Der Strich signalisiert einen melodischen Trugschluss, zwei Takte später führt die Kadenz zu einem wirklichen Einschnitt. Die Bezeichnung mit *piano* spricht gegen ein Verständnis des Strichs als Betonung, die Bindung verhindert eine Kürzung. Eine spieltechnische Lösung wäre es, den Triller vor dem Komma zu kürzen.

Mehrmals steht ein Strich auf angebundenen Noten, wo er nicht mit der Artikulationssilbe *ti* verbunden sein kann, sondern nur eine Kürzung anzeigt. Diese Artikulation findet im *Versuch* keine Erwähnung.



Notenbeispiel 82
Grazioso mà con brio E-Dur Nr. 307/3 (Takte 21–26)

Während in Takt 22 der Staccatostrich wieder den Schlusston der Kadenz anzeigt, hier ohne Schlusston im Bass, wird ab Takt 23 durch den Strich am Ende der Bindung die Zweitaktigkeit im Wechsel mit dem melodisch eigenständigen Bass hervorgehoben.

Strich als Atemzeichen

Die Idee einer impliziten Kommafunktion lässt sich auch daran ablesen, dass Quantz im *Versuch*, ähnlich wie Michel Blavet in seinen Flötensonaten, einzelne Striche als Gelegenheit für Atemstellen ansieht (VII, § 7). Denn auch das Atemholen dient wie die Artikulation dazu, musikalische Gedanken durch Trennung an der richtigen Stelle verständlich zu machen (VII, § 10). Die Beispiele für mögliche Atemstellen in den Tabellen des *Versuchs* zeigen kleine Einschnitte an, die allerdings nicht an den gleichen Stellen gesetzt sind wie die Striche in den Sonaten.



Notenbeispiel 83
Quantz, *Versuch*, Tab. V, Fig. 16–19

Quantz notiert hier den Atem-Strich wie die Staccatostriche jeweils auf der Note, nach der geatmet werden soll, anders als Michel Blavet, der die Atemzeichen in seinen Flötensonaten op. 2 mit einem kleinen *h* für „haleine“⁷⁵⁰ zwischen zwei Noten notiert. Da das Atemzeichen immer eine Kürzung der Note vor dem Atmen bedeutet, ist Quantz' Platzierung auf dieser Note durchaus folgerichtig. In seinen Sonaten dagegen ist diese Funktion des Striches kaum zu finden. Auch in langen Passagen ergibt sich selten

⁷⁵⁰ Michel Blavet, *Sonates Mêlées de Pieces, Pour la Flûte Traversiere, Avec la Basse* op. 2, Paris 1732, *Avertissement*.

die Notwendigkeit eines Zwischenatmens, und wenn doch, finden sich ausgerechnet dort keine Striche, ein Phänomen, das auch in Blavets Sonaten zu beobachten ist. Beispiele, in denen der Strich als explizites Atemzeichen wahrscheinlich ist, sind äußerst selten.



Notenbeispiel 84
Allegretto g-Moll Nr. 265/2 (Takte 22–26)

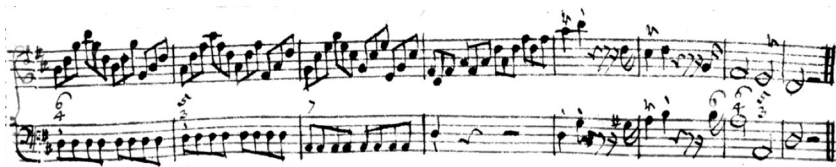
Der Strich in Takt 23 des Allegretto g-Moll Nr. 265/2 erwies sich bei der Überprüfung des Originals in der Berliner Staatsbibliothek als dünner und etwas blasser als die übrigen Staccatostriche in diesem Satz. Es ist daher gut möglich, dass dies ein nachträglich eingefügtes Atemzeichen ist, zumal es im zweiten Potsdamer Exemplar der frühen Neuff-Kopie nicht vorkommt. Auch der Strich auf d" in Takt 26 kann als Atemzeichen gemeint sein.

Staccatostrich und Pausen

Anstelle eines Atem-Strichs setzt Quantz in den Sonaten eher Pausen, um im Laufwerk Atemstellen zu ermöglichen.⁷⁵¹ Pausen können gleichermaßen dazu dienen, den Zuhörer „unvermuthet zu überraschen“ (XV, § 5). So unterbricht Quantz immer wieder wie in Notenbeispiel 85 den Melodieverlauf durch unerwartete Pausen. Häufig, nicht nur in Hemiolen, setzt er Pausen als Doppelpunktierung ein.⁷⁵² Deren Wirkung verstärkt er wiederum häufig durch einen Strich, mit dem die Note vor der Pause gekürzt wird.

⁷⁵¹ Beispielsweise in Nr. 270/2, Nr. 271/2.

⁷⁵² Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte Q.



Notenbeispiel 85
Allegro assai D-Dur Nr. 277/1 (Takte 98–105)

1.5 Bindungen

Auch wenn Quantz insgesamt Bindebögen konventioneller einsetzt als Staccatozeichen, ist aufschlussreich, in welchen Zusammenhängen er diese notiert und welche Funktion sie in einem Satz erhalten können. Auch ihre Notation erscheint genau durchdacht, so dass Quantz darauf besteht, dass „schleifende Noten [...] so gespielt werden wie sie angedeutet sind: weil öfters darunter ein besonderer Ausdruck gesucht wird“ (XII, § 21). Dass er andererseits verlangt, dass „die, so den Zungenstoß verlangen, nicht geschleifet werden“ (XII, § 21), lässt darauf schließen, dass keine Bindungen hinzugefügt werden sollen. Ob dies jedoch auch für Sätze gilt, in denen keine Artikulationsangaben notiert sind, und ob dies der Spielsituation in den Kammerkonzerten Friedrichs II. entspricht, kann nicht überprüft werden, zumal er zugesteht, bei Wiederholungen das Legatospiel als Verzierung einzusetzen (XIV, § 15). In den Berliner Sonaten ist die Länge der Bindebögen immer exakt und unzweifelhaft notiert, was auch an Parallelstellen konsistent durchgehalten wird. In ihrer Verwendung zeichnen sich einige Muster ab, die immer wieder durch Ausnahmen durchbrochen werden. In schnellen Sätzen können Bindungen Abwechslung in Laufwerk einbringen, das dennoch in den überwiegenden Fällen ohne Artikulationsangaben notiert ist. Besonders häufig ist die Kombination einer Dreierbindung mit einer Einzelnote mit oder ohne Strich. Die ergibt sich vor allem in latent zweistimmigen Passagen mit Wechselnoten.⁷⁵³ In triolischen Passagen entstehen entsprechend Zweierbindungen, möglich sind aber auch Fünfer und Siebener. Fast nie notiert Quantz dagegen die spätere Standardkombination von zwei gebundenen und zwei gestoßenen Sechzehnteln. An deren Stelle steht bei ihm der kurze Vorschlag in der Figur ⁷⁵⁴.

Eines der Standardmuster auch in schnellen Sätzen ist das Anbinden schneller Notenwerte. Dies gilt im Viervierteltakt vor allem für zwei oder mehr Zweiunddreißigstel bei – auch lombardischen – Punktierungen.

⁷⁵³ Siehe QBS, Blatt 3–4, Spalten S, AC.

⁷⁵⁴ Vgl. unten das Kapitel *Verzierungen*.

Seltener ist eine Überbindung an die folgende Zählzeit, durch die der Effekt eines Vorschlags vor der Zeit erzeugt wird. Diese häufigen Bindungen sind Teil der von Peter Thalheimer beobachteten „stilübergreifende[n] Praxis: Sowohl wesentliche (französische) als auch willkürliche (italienische) Verzierungen wurden gebunden ausgeführt“.⁷⁵⁵

Während Quantz im Allegro vielfach davon ausgeht, dass der Flötist melodische Strukturen durch einen differenzierten Zungenstoß auch ohne Notation verdeutlicht, sind es in langsamen Sätzen meist Bindungen, die den Melodieverlauf nachzeichnen und anzeigen, was melodisch zusammengehört. So können sie nach einem Sprung einsetzen oder vor einem Sprung enden. Schritte, wie in Notenbeispiel 86 das Seufzermotiv der Achtel, sind häufiger gebunden als Sprünge.



Notenbeispiel 86
Con Affetto mesto c-Moll Nr. 291/1 (Takte 22–24)

Bei Punktierungen vor allem im Grave, das typischerweise von ihnen geprägt ist,⁷⁵⁶ werden Bindungen oft differenziert eingesetzt. Meist werden nur Schritte gebunden und Sprünge gestoßen. In Notenbeispiel 87 sind alle kleinere Sprünge mit Bindungen versehen, während Septsprünge gestoßen werden. Auch das typische Anbinden zweier Zweiunddreißigstel bzw. Vierundsechzigstel an eine Punktierung lässt sich hier beobachten.



Notenbeispiel 87
Grave C-Dur Nr. 298/1 (Takte 1–6)

⁷⁵⁵ Thalheimer, *Artikulationsbögen*, S. 30.

⁷⁵⁶ Vgl. aber auch Larghetto Nr. 278/1.

Vor allem in tänzerischen Sätzen im Tripeltakt, sowohl in langsamen als auch in Schlusssätzen, spielen Legatobögen eine wichtige Rolle als „Schwerpunktsbindungen“, die „schwere Taktzeiten [verstärken] und/oder Harmoniewechsel [markieren]“.⁷⁵⁷



Notenbeispiel 88
Alla Siciliana E-Dur Nr. 274/2 (Takte 1–4)⁷⁵⁸

Auch bei Bindungen erscheint es Quantz besonders wichtig, Gleichförmigkeit und Erwartbarkeit zu vermeiden. So finden sich neben häufigen Zweier- und Dreierbindungen auch Vierer, Fünfer und Sechser. Noch größere Bögen oder Bindungen, die über eine Zählzeit hinausreichen, sind dagegen selten.

1.6 Weitere Artikulationsarten

Noten gleicher Höhe, die gleichzeitig mit Bogen und darunter befindlichen Punkten bezeichnet sind, sollen auf der Flöte „so zu sagen mit der Brust gestoßen werden“ (VI, I, § 11). Auch die erste dieser Noten wird mit *di* weich gestoßen (Tab. III, Fig. 9). Für die Flöte schreibt Quantz diese Artikulationsart äußerst selten. In Notenbeispiel 89 sind die Punkte erst auf der zweiten Taktzeit notiert.



Notenbeispiel 89
Amorevole Es-Dur Nr. 341/1 (Takte 29–31)

⁷⁵⁷ Thalheimer, *Artikulationsbögen*, S. 33.

⁷⁵⁸ Wenn wie in Takt 1 gleichzeitig Haltebogen und Bindebogen gemeint ist, notiert Quantz nur einen Bogen.

Häufiger findet sich vor allem in langsamen Sätzen Passagen mit Punkt und Bogen bei längeren Tonrepetitionen im Bass, die „mit dem Bogen gerücktet, oder tockiret“ (XVII, II, § 12) werden sollen. Oft ist diese Artikulation nur am Anfang der Bewegung vollständig notiert.⁷⁵⁹

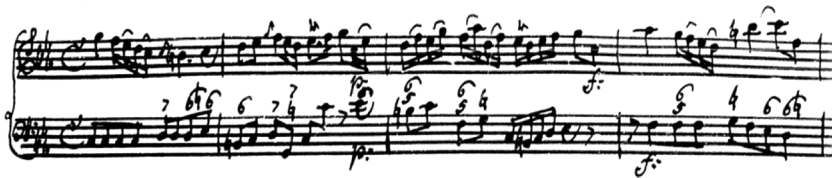


Notenbeispiel 90
Cantabile mà un poco andantino e-Moll Nr. 293/1 (Takte 1–2)

Ein einziges Mal, im langsamen Satz der Sonate Nr. 265, gibt Quantz für die Viertelbewegung des Basses die generelle Anweisung „mezzo staccato“. Hierzu gibt er im *Versuch* die Anweisung, dass im Adagio beim „halb staccato [...] zwischen einer jeden Note, ein klein Stillschweigen beobachtet werden“ (XVII, II, § 27) soll.

1.7 Artikulation und Charakter

Dass Bindungen „entweder einen schmeichelnden oder traurigen Affect ausdrücken“ (XVII, V, § 5), lässt sie für alle Arten von langsamen Sätzen geeignet erscheinen, und entsprechend zahlreich sind sie dort notiert. Doch auch im Allegro kann der Charakter des Themas durch Bindungen geprägt sein. In Notenbeispiel 91 dominieren die Zweierbindungen nicht nur das Thema, sondern den gesamten Satz.



Notenbeispiel 91
Allegro c-Moll Nr. 291/2 (Takte 1–4)

⁷⁵⁹ Nur in Nr. 313/1 notiert Quantz die taktweisen Tonrepetitionen im Bass unter einem Bogen ohne Punkte.

Auch um die Wirkung eines musikalischen Nebengedankens zu verstärken und den Gegensatz zum Hauptgedanken pointierter herauszustellen, nutzt Quantz an vielen Stellen neben dynamischen und harmonischen Wechseln eine Änderung der Artikulation. Im Allegro Nr. 349/2 in F-Dur (Notenbeispiel 92) steht der Nebengedanke in c-Moll und vollständig im *piano* (Notenbeispiel 93). Auch die Zweierbindungen kombiniert mit den als Komma verstandenen Staccatostrichen treten nur in diesem Gedanken auf.



Notenbeispiel 92
Allegro F-Dur Nr. 349/2 (Takte 1–4): Hauptgedanke



Notenbeispiel 93
Allegro F-Dur Nr. 349/2 (Takte 12–14): Nebengedanke

Während Quantz im *Versuch* die Art des Bogenstriches für den Ripieno-Violinisten ausführlich den Charakteren der Satzbezeichnungen zuordnet,⁷⁶⁰ finden sich für die Flöte nur wenig konkrete Hinweise auf Zuordnung des Staccato zu einem Affekt (XII, § 24). In den schnellen Sätzen der Sonaten setzt Quantz Staccatostriche für den Ausdruck gegensätzlicher Charaktere ein: Grazioso, oft kombiniert mit Bindungen, auf der einen, Fièro, Con spirito und Con brio auf der anderen Seite. Dieses Phänomen eines unterschiedlichen Ausdrucks des gleichen Zeichens beobachtet Nikolaus Harnoncourt für Wolfgang Amadeus Mozarts Umgang mit dem Strich als Artikulationszeichen: „Uns, die wir gewohnt sind, mit jedem Zeichen eine exakte und immer gleichbleibende Bedeutung zu verbinden, fällt es schwer, an den unterschiedlichen Sinn gleichartiger Zeichen je nach dem Zusammenhang zu glauben, und doch scheint es so zu sein“.⁷⁶¹ Vor allem die Schlusssätze sind von Staccato oder dessen Kombi-

⁷⁶⁰ Vgl. Tabelle bei Köpp, *Handbuch historische Orchesterpraxis*, S. 223.

⁷⁶¹ Harnoncourt, *Der musikalische Dialog*, S. 154.

nation mit Bindungen geprägt: Lediglich ein Schlusssatz hat gar keine Artikulationsangabe, nur sieben kein Staccato.

In den Schlusssätzen notiert Quantz oft mehrere Staccatostriche hintereinander auf Vierteln.⁷⁶² Auf der Geige könnten diese mit abgesetztem Bogen gespielt werden, während es auf der Flöte bei der Artikulation mit der Silbe *ti* bleibt. Vor allem in den zwanzig Schlusssätzen im Dreivierteltakt finden sich meist mehrere Staccatostriche auf Vierteln. In neun von ihnen ist *Grazioso* ein Teil der Satzbezeichnung. Hinzu kommen *Vivace*- und *Allegretto*-Sätze im Dreivierteltakt, in denen ein *grazioso* Charakter überwiegt.⁷⁶³ In all diesen Sätzen bewirkt der Strich statt einer Betonung eine tänzerische Leichtigkeit.⁷⁶⁴



Notenspiel 94
Vivace Es-Dur Nr. 300/3 (Takte 1–4)

In der Kombination von Bindung und Staccato sind folgerichtig eher die Bindungen als Schwerpunktsbindungen betont.



Notenspiel 95
Grazioso mà vivace e-Moll Nr. 320/3 (Takte 1–6)

⁷⁶² Bzw. auf Achteln im 3/8 und 6/8-Takt. Bei den 36 Sätzen im 3/8 bzw. 6/8-Takt können auf mehreren Achteln sowohl Striche als auch Punkte stehen.

⁷⁶³ Vgl. oben das Kapitel *Quantz' Tempokategorien und die Satzbezeichnungen der Berliner Sonaten*.

⁷⁶⁴ Auch Nahajowski, *Sonaty fletowe*, S. 235, fällt das Staccato in Quantz' *Grazioso*-Sätzen auf, er kritisiert es jedoch als wenig gesänglich.

Vgl. Keller, *Phrasierung*, S. 33: „[es] gibt [...] auch in der instrumentalen Musik ein ‚leggiero‘, das alles leicht nimmt, tanzt und springt, anstatt zu gehen.“

Bei Mozart beobachtet Harnoncourt, *Der musikalische Dialog*, S. 156: „Die zweite Bedeutung des Striches ist geradezu entgegengesetzt: als Zeichen für eine sehr starke Kürzung und größte Leichtigkeit.“

Die tänzerische Leichtigkeit wird durch die Kürzung der Töne mit Staccatostrich erreicht, während die Härte des *ti* etwas gemäßigt sein kann (VI, II, § 12).

Mit größerer Härte des Zungenstoßes und stärkerer Betonung können die Striche dagegen bei den Charakterisierungen *Spiritoso*, *Fièro*⁷⁶⁵ oder *Con Brio* ausgeführt werden.



Notenbeispiel 96
Allegro mà spiritoso B-Dur Nr. 345/2 (Takte 1–8)

Deutlich zeigt sich hier, wie die Staccatozeichen zum spritzigen Charakter des Satzes beitragen. Dies gilt sowohl für die Striche auf den betonten Taktzeiten in beiden Stimmen als auch für die Punkte auf den Achteln. Auch hier ist die Kombination mit Bindungen häufig.

1.8 Einordnung

Es konnte gezeigt werden, dass Quantz' Gebrauch der Artikulationszeichen in den Berliner Sonaten differenzierter ist als der *Versuch* abbildet. Überdies kommt es über die mehr als dreißig Jahre der Sonatenproduktion zu einer immer stärkeren Profilierung des Charakters der Einzelsätze durch Artikulation. Dies lässt sich beispielhaft an der Ausgestaltung der Hauptgedanken des „ersten Allegro“ ablesen. 46 „erste Allegros“ enthalten Staccatozeichen im Thema. Teilt man das Korpus in zwei Hälften, was ungefähr einer Datierung vor und nach dem Siebenjährigen Krieg entspricht, sind nur 17 der Sätze mit Staccato-Angaben unter den ersten 50 Sätzen des Korpus, 30 dagegen in der zweiten Hälfte. Dies ist ein statistisch signifikanter Befund,⁷⁶⁶ und dies, obwohl die fünf Ritornellsätze aus Nr. 272–277 aus der Zeit vor dem Siebenjährigen Krieg zu den besonders ausgearbeiteten Sätzen gehören. Hinzu kommt, dass in den Hauptthemen und Nebengedanken Staccatozeichen und Bindungen je später umso prägender werden. So spielt die Schärfung eines Affekts bzw. eines Affektwechsels durch Artikulationszeichen eine immer größere Rolle.

⁷⁶⁵ Vgl. oben das Kapitel *Musikalische Gedanken als Träger des Affekts: fièro*.

⁷⁶⁶ Siehe QBS, Blatt 3, Spalte AB.

Wenige zeitgenössische Komponisten verwenden die Staccatozeichen Strich und Punkt in ihren Flötensonaten ähnlich häufig und differenziert wie Quantz. Insbesondere ein dem Komma entsprechendes Phrasierungszeichen ist in den Flötensonaten der Brüder Graun, Franz Bendas und C.Ph.E. Bachs nicht zu erkennen. Beispielhaft für eine ausgeprägte Verwendung von Artikulationszeichen seien jedoch Jakob Friedrich Kleinknecht (1724–1794) und Johann Gottlieb Mützel (1728–1788) genannt. Kleinknecht, Flötist, Geiger und Hofkomponist am Hof des Flöte spielenden Markgrafen Friedrich III. von Bayreuth und Friedrichs Schwester Wilhelmine, versieht seine sechs Flötensonaten op. 1,⁷⁶⁷ 1748 im Druck erschienen, mit einer Vielzahl von Artikulationszeichen, sowohl Strichen als auch Punkten, in beiden Stimmen. Das Autograph der Flötensonate D-Dur des Organisten und Cembalisten Johann Gottfried Mützel⁷⁶⁸ weist eine hohe Anzahl von Artikulationsangaben auf. Auffällig ist bei ihm die gehäufte Verwendung des Strichs als Betonungszeichen am Anfang einer Bindung. Neben einzelnen Strichen und Staccatopunkten auf Sechzehntelgruppen notiert er variable Bindebögen und Bögen mit und ohne Punkt bei Tonwiederholungen. An den ausgesprochen expressiven Flötensonaten beider Komponisten erweist sich wieder, wie sehr die Artikulation zu einem gesteigerten Ausdruck beitragen kann.

Die Muster, nach denen Quantz die verschiedenen Artikulationszeichen verwendet, sind von Relevanz für Neu-Editionen seiner Werke. Die Unterscheidung von Punkt und Strich sollte auch in Drucken beibehalten werden. Auf keinen Fall dürfen Striche durch Keile ersetzt werden, denn die Assoziation einer Betonung, die der Keil hervorruft, ist beim Strich nur eine der möglichen Ausdrucksnuancen.

2 Verzierungen: Spielweise und Affektgehalt

Wie große Wichtigkeit Quantz dem Verzieren einer Melodie für den musikalischen Vortrag beimisst, lässt sich daran erkennen, dass drei Kapitel des *Versuchs* den Vorschlägen, Trillern und willkürlichen Manieren gewidmet sind, dazu ein großer Teil des Hauptstücks vom Adagio.⁷⁶⁹ Die Ausführung der Verzierungen im Vergleich der Berliner Lehrwerke und die Bedeutung, die diese für den Ausdruck der Affekte besitzen, sind in der

⁷⁶⁷ Jakob Friedrich Kleinknecht, *Sei Sonate da Camera a Flauto traversiere Solo e Cembalo o Violoncello op. 1*, Nürnberg 1748.

⁷⁶⁸ D-B Mus.ms.autogr. Mützel, J. G. 1. Vgl. Johann Gottfried Mützel, *Sonate D-Dur für Flöte und B.c.*, Winterthur 2022.

⁷⁶⁹ Vgl. auch C.Ph.E. Bach, *Versuch*, Bd. 1, 1753. Die Manieren nehmen sogar eins von drei Hauptstücken des ersten Bandes seines Lehrwerks ein.

aufführungspraktischen Literatur eingehend beschrieben.⁷⁷⁰ Im Idealfall soll der Vortragende die Verzierungen passend zum Ausdruck einer Melodie selber erfinden (XI, § 15). Ob Friedrich II. in seinen Kammerkonzerten eine selbständige Verzierungspraxis pflegte und inwieweit Quantz in den Sonaten Raum ließ für das Hinzufügen weiterer Manieren, darüber gibt der Notentext keine Auskunft. Ablesen lässt sich an den Sonaten dagegen, wie Quantz durch Art und Menge der notierten Verzierungen Satzcharaktere verstärkt.⁷⁷¹ An dieser Stelle geht es um die Frage, welcher Verzierungen er sich bevorzugt bedient und inwieweit die Platzierung und die spezifische Notationsweise von Vorschlägen und Trillern in den Sonaten die Aufführungshinweise des *Versuchs* ergänzen können.

Das Repertoire an Verzierungssymbolen in Quantz' Berliner Flötensonaten ist begrenzt: Es besteht aus Vorschlagsnoten verschiedener Länge und Trillern, die unabhängig von der Platzierung auf einem kurzen oder langen Notenwert mit einem einfachen *tr* notiert sind. Daneben können auch einige in großen Notenwerten ausgeschriebene Figuren als ausgeschriebene willkürliche Manieren den Verzierungen zugerechnet werden.

Wie bei den anderen Vortragsbezeichnungen lässt sich auch in den Verzierungen das Prinzip der Abwechslung nachweisen: Neben Sätzen, deren Charakter von einer bestimmten Verzierung geprägt ist und solchen mit vielen variablen Verzierungen stehen immer wieder Sätze, in denen sie nur sparsam eingesetzt werden.

Während sich die Berliner Autoren weitgehend darüber einig sind, wie die langen Vorschläge und Triller auszuführen sind, zeigen sich ausgerechnet bei zwei Verzierungen, die Quantz in den Sonaten bevorzugt, den kurzen Vorschlägen bei der Figur  und bei absteigenden Terzen, Differenzen zu C.Ph.E. Bach und Johann Friedrich Agricola. Daraus ergibt sich die Frage, ob Quantz' Art der Ausführung womöglich charakteristisch für ein Melodieinstrument ist.

⁷⁷⁰ Vgl. z.B. Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music. With Special Emphasis on J.S. Bach*, Princeton, New Jersey 1979; Günther von Noé, *Der Vorschlag in Theorie und Praxis*, Wien 1986; Dieter Gutknecht, Art. *Verzierungen*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022; Paul Bischoff, *Die Figur  bei Mozart*, in: *Travers & Controvers: Festschrift Nikolaus Delius*, hrsg. von Mirjam Nastasi. Celle 1992; Leonard Schelb, *Dijjadada diijadada? – Zur Ausführung der „kleinen Nötgen“ bei Mozart*, in: *Tibia* 4/2018, S. 263–273.

⁷⁷¹ Zur Verknüpfung von Affekt und Verzierungen im Adagio bei ausgewählten Satzbezeichnungen vgl. oben das Kapitel *Die Satzbezeichnungen der Berliner Sonaten und Quantz' Tempokategorien*.

2.1 Der Vorschlag

Die Vorschläge als meist dissonante Aufhaltung konsonanter Hauptnoten stehen im *Versuch* an erster Stelle der Verzierungskapitel. Quantz spricht, wie zeitüblich, nur von Vorschlägen bzw. in der französischen Ausgabe von *ports de voix*,⁷⁷² während es sich heute eingebürgert hat, lange Appoggiaturen auch als Vorhalt zu benennen.⁷⁷³ Dabei unterscheidet er zwischen anschlagenden,⁷⁷⁴ die nach heutiger Wortwahl auf der Zeit gespielt werden und vom Wert der Hauptnote abgehen, und durchgehenden Vorschlägen,⁷⁷⁵ die vor der Zeit gespielt und damit vom Wert der Vornote abgezogen werden.⁷⁷⁶ Zu den durchgehenden gehören für ihn u.a. die Vorschläge bei fallenden Terzen, vor einem Vorhalt bei Einschnitten und vor der Figur . Leopold Mozart, der wie Quantz fordert, kurze Vorschläge vor der Zeit zu spielen,⁷⁷⁷ bedient sich der gleichen Begriffe.⁷⁷⁸ C.Ph.E. Bach und Johann Friedrich Agricola dagegen unterscheiden zwischen veränderlichen (langen) und unveränderlichen (kurzen) Vorschlägen. Schon in ihrer Wortwahl schlägt sich nieder, dass sie die durchgehende Spielweise der kurzen Vorschläge vor der Zeit ablehnen.

Notation in den Sonaten

In Quantz' Berliner Sonaten sind die Vorschläge je nach Entstehungszeit und Kopist entweder als einfache Achtel oder differenziert als Sechzehntel, Achtel und Viertel notiert.⁷⁷⁹ Ihre Notation kann daher Aufschluss geben über Datierungsfragen und Licht werfen auf eine Veränderung in Quantz' Notationsweise, die über seine Definition im *Versuch* 1752 hinaus geht:

⁷⁷² Anders als z.B. Hotteterre, *Principes*, S. 28: Er nennt nur den Vorschlag von unten *port de voix*. *Port de voix* und den italienischen Begriff *Appogiatura* erwähnt Quantz, *Versuch*, VIII, § 1.

⁷⁷³ Dies entspricht dem Sprachgebrauch in Gutknecht, *Verzierungen*.

⁷⁷⁴ Quantz, *Essai*, VIII, § 5: „[Ports de voix] Frappants.“

⁷⁷⁵ Ebd.: „Ports de voix Passagers.“

⁷⁷⁶ Der Wortwahl entspricht, dass Quantz auch von anschlagenden Hauptnoten auf betonten Taktzeiten und durchgehenden Nebennoten auf den unbetonten Taktzeiten spricht. Als verwirrend erweist sich, dass Quantz daneben auch kurze, als Sechzehntel notierte, Vorschläge kennt, die gleichzeitig anschlagend sind, also auf der Zeit gespielt werden (VIII, § 2). Darauf weist Neumann, *Ornamentation*, S. 189 hin.

⁷⁷⁷ Vgl. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 199.

⁷⁷⁸ Vgl. ebd., S. 205.

⁷⁷⁹ Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte W.

Es liegt eben nicht viel dran, ob sie mehr als einmal, oder gar nicht geschwänzet sind. Doch werden sie mehrentheils nur einmal geschwänzet. Die zweymal geschwänzeten pfleget man nur vor solchen Noten zu gebrauchen, denen an ihrem Zeitmaße nichts abgebrochen werden darf. (VIII, § 2)

Der Schreibweise der langen Vorhalte misst er hier wenig Bedeutung bei, eine kurze Spielweise vor dem Schlag dagegen wird durch Sechzehntel-Vorschläge angezeigt. Als Sechzehntel sind kurze Vorschläge auch in seinen eigenen acht erhaltenen Sonaten-Autographen notiert,⁷⁸⁰ die bis zur ersten Berliner Sonate Nr. 253 reichen. Lange Vorschläge dagegen schreibt er durchgängig als Achtel, unabhängig von der Länge der darauffolgenden Note.⁷⁸¹ Wie Quantz selbst unterscheidet auch Johann Christoph Richter in seiner einzigen Kopie Nr. 271 zwischen Sechzehnteln und Achteln. In den sechs Abschriften *Pour Potsdam* durch Augustin Neuff von Nr. 265–270 dagegen sind fast alle Vorschläge vereinfachend als Achtel notiert, neben den korrigierten Schreibfehlern ein weiteres Indiz dafür, dass diese Kopien in der frühen Berliner Zeit entstanden sind. In den Kopien *Pour le nouveau Palais* der gleichen Sonaten von Johann Gottlob Freudenbergs sind dann die gleichen Vorschläge als Sechzehntel, Achtel und Viertel unterschieden.⁷⁸² In den Kopien Freudenbergs aller restlichen Berliner Sonaten bleibt es bei der Unterscheidung der kurzen Vorschläge als zweigeschwänzte Noten. Gleichzeitig lässt sich in allen Sonaten ab Nr. 272 beobachten, dass die Schreibweise der Vorschlagsnote an die folgende Note angepasst ist.⁷⁸³ Davon ausgehend, dass diese Kopien Freudenbergs von Quantz autorisiert wurden, lässt sich konstatieren, dass Quantz in Berlin die neuere Schreibweise annahm, „Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten“. ⁷⁸⁴ Mit der genauen Notationsweise der späten Sonaten können damit auch Fragen der Vorschlagslänge neu beleuchtet werden.

⁷⁸⁰ Eine Ausnahme bilden die Vorschläge bei absteigenden Terzen, die in Quantz' Autographen, z.B. Nr. 253/1, aber auch bei Freudenberg oft als Achtel notiert sind, wohl weil hier die kurze Spielweise für Quantz selbstverständlich war.

⁷⁸¹ Die jeweils zweiten Exemplare *Pour Potsdam*, kopiert von Kraul (B3), sind deutlich ungenauer in der Notation der zweigeschwänzten Vorhalte, die er oft als Achtel notiert, wie auch in der Behandlung von Parallelstellen. Es ist daher davon auszugehen, dass seine zahlreichen Kopien von Quantz' Dresdner Sonaten nicht die originale Schreibweise der Vorhaltslängen wiedergeben.

⁷⁸² Die mutmaßlich späte Kopie Freudenbergs *Pour Potsdam* der zweiten Berliner Sonate Nr. 254 enthält nur wenige lange Vorhalte, auch diese sind nach Achtel und Viertel unterschieden.

⁷⁸³ Vgl. Crockett, *Berlin Flute Sonatas*, S. 232: „Study of Quantz's Berlin sonatas shows that he gradually indicated more and more of his appoggiaturas proportionally.“

⁷⁸⁴ C.Ph.E. Bach, *Versuch*, Bd. 1, 1753, S. 63. Vgl. Gutknecht, *Verzierungen*: „Quantz benutzt, wie gezeigt, stets das Achtel als Vorschlagsnote.“ Sein Befund gilt in Quantz' Sonaten ab Nr. 272 nicht mehr, ebenso wenig für die Duette op. 2.

Der kurze Vorschlag: Tierce coulée und

In Quantz' Flötensonaten sind die durchgehenden Vorschläge, die an die folgende Note angebunden werden, ihre Zeit jedoch von der vorigen Note erhalten, ein häufiges und prägendes Ausdrucksmittel. Im *Versuch* erläutert er sie in Zusammenhang mit den aus der französischen Musik hergeleiteten Vorschlägen bei absteigenden Terzen (VIII, § 6), heute meist als tierces coulées benannt.⁷⁸⁵ In seinen Sonaten schreibt er kurze Vorschläge aber ebenso charakteristisch in Verbindung mit der Figur ,⁷⁸⁶ die er im *Versuch* nur versteckt als Beispiel einer Spielweise vor der Zeit anführt.

Durchgehende Vorschläge bei einzelnen oder zwei aufeinanderfolgenden Terzen abwärts setzt Quantz vorwiegend in langsamen Sätzen ein, da sie „einen schmeichelnden Ausdruck verlangen“ (VIII, § 6). Er grenzt sie von Sechzehnteln im lombardischen Rhythmus ab, die „frech und lebhaft vorgetragen“ (VIII, § 6) werden. In Nr. 285/1 stellt er beide Rhythmen gegeneinander.



Notenbeispiel 97

Affettuoso mà non troppo lento D-Dur Nr. 285/1 (Takte 24–25)

Die Verzierung der tierce coulée – zwischen Vierteln, Achteln oder Sechzehnteln – findet sich in den Berliner Sonaten in zwei Dritteln der langsamen Sätze, aber nur in wenigen schnellen Sätzen.⁷⁸⁷ Ihr Ausdrucksspektrum reicht vom schmeichelnden Charakter ariosier Sätze wie der Siciliana bis zu einem klagenden Affekt z.B. im Lamentabile.

⁷⁸⁵ Vgl. Karl Kaiser, *Die Lehren von Hotteterre in den Principes*, in: Jacques-Martin Hotteterre, *Principes de la Flûte*, Paris 1707, kommentierte Übersetzung, Magdeburg 2014, S. 53: „Quantz nennt das Coulement einen Terzdurchgang. Das klingt wie eine Übersetzung des französischen Begriffes ‚tierce coulée‘, der synonym mit ‚Coulement‘ verwendet wird.“

⁷⁸⁶ Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte X.

⁷⁸⁷ Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte Y.



Notenbeispiel 98
Lamentabile A-Dur Nr. 316/1 (Takte 1–3)

Die Schreibweise dieser Verzierung ist nicht konsistent: mal durchgängig als Achtel, mal an den Notenwert der Hauptnote angepasst.



Notenbeispiel 99
Cantabile mà con affetto D-Dur Nr. 306/1 (Takte 32–34)

Gelegentlich lässt Quantz die Figur mit dem kurzen Vorschlag beginnen (Tab. VI, Fig. V, VI).



Notenbeispiel 100
Amorevole Es-Dur Nr. 341/1 (Takte 7–8)

In der Ausführung der kurzen, unveränderlichen Vorschläge liegt die vielleicht größte Meinungsverschiedenheit im Verständnis von Verzierungen zwischen Quantz und C.Ph.E. Bach, mit polemischer Schärfe auf Bachs Seite, ohne dass er Quantz' Namen nennt. Bach besteht auf einer Ausführung auf der Zeit: „Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemahls der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden [...]. Diese Anmerckung ist um so

viel nöthiger, je mehr gemeiniglich hierwider gefehlt wird.“⁷⁸⁸ Bei einer Ausführung vor der Zeit entstehen aus seiner Sicht „die heßlichen Nachschläge [...], die so gar ausserordentlich Mode sind“.⁷⁸⁹ Aufschlussreich ist Agricolas diplomatischer Umgang mit der Kontroverse. Zwar ist er mit C.Ph.E. Bach der Meinung, dass auch kurze Vorschläge mit Betonung auf dem Schlag zu spielen sind, gibt aber in Zusammenhang mit den absteigenden Terzen der Argumentation seines Lehrers Quantz respektvoll Raum, die er „einige[n] berühmte[n] Ausführer[n]“⁷⁹⁰ zuschreibt.

Bachs Polemik gegen eine Spielweise kurzer Vorschläge vor der Zeit entzündet sich an den absteigenden Terzen, die Figur  steht bei ihm nicht im Fokus. Quantz verwendet diese Verzierungsfloskel  über die gesamte Berliner Zeit besonders häufig sowohl in langsamen als auch in schnellen Sätzen: 43 langsame Sätze enthalten diese kurzen Vorschläge von oben vor Achteln gefolgt von zwei Sechzehnteln,⁷⁹¹ 56 der ersten Allegros und 45 Schlusssätze.⁷⁹² Für den Charakter der Haupt- und Nebengedanken vieler langsamer wie schneller Sätze ist sie prägend, oft ist sie auch Teil des Passagenwerks. Umso erstaunlicher ist es, dass Quantz ihre Erklärung im *Versuch* regelrecht versteckt. Frederick Neumann macht darauf aufmerksam, dass die kurze Ausführung dieser Figur vor der Zeit im *Versuch* nur an einer einzigen unscheinbaren Stelle für die Ripienviolinen indirekt erklärt wird: In den beigefügten Tabellen führt Quantz sie gemeinsam mit den durchgehenden Terzen als Beispiel einer französischen Spielweise vor der Zeit an, ohne sie im Text selbst zu erwähnen (XVII, II, § 20).⁷⁹³ Figur 36 und 37 in Notenbeispiel 101 zeigen zunächst die beiden Verzierungen an, hier wie alle Vorschläge im *Versuch* in Achteln notiert. In den Figuren 38 und 39 notiert Quantz als Negativbeispiel, wie die Vorschläge gerade nicht gespielt werden sollen, nämlich als langer Vorschlag mit zwei gleich langen Noten.

⁷⁸⁸ C.Ph.E. Bach, *Versuch*, Bd. 1, 1753, S. 59. Auf diese Meinungsverschiedenheit weisen verschiedene Autoren hin. Vgl. z.B. Crockett, *Berlin Flute Sonatas*, S. 229.

⁷⁸⁹ C.Ph.E. Bach, *Versuch*, Bd. 1, 1753, S. 70.

⁷⁹⁰ Agricola, *Singkunst*, S. 68.

⁷⁹¹ Bzw. vor einem Sechzehntel gefolgt von zwei Zweiunddreißigsteln, im Alla breve vor einem Viertel und zwei Achteln.

⁷⁹² Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte X.

⁷⁹³ Vgl. Neumann, *Ornamentation*, S. 90f, S. 191. Auf die kurze Spielweise weisen ebenso hin: Bischoff, *Die Figur bei Mozart*, S. 109; Schmitz, *Quantz heute*, S. 67; Gutknecht, *Verzierungen*.



Notenbeispiel 101
Quantz, *Versuch*, Tab. XXII (Figuren 36–39)

Ohne Erklärung der Spielweise taucht die Figur ♩^m in den beigegeführten Tabellen des *Versuchs* häufig auf. So ist sie mehrmals selbstverständlich und unkommentiert in das halbseitige Beispiel-Moderato in französischem Stil (Tab. VI, Fig. 26) eingeflochten, anhand dessen Quantz zeigt, wie Vorschläge ergänzt werden können durch kleine zusätzliche Verzierungen, „welche in der französischen Spielart, um ein Stück brillant zu spielen, üblich sind“ (VIII, § 17).⁷⁹⁴ Der Bezug zur Spielweise in Frankreich ist für diese Floskel jedoch fraglich, denn in französischer Flötenmusik kommt die Figur ♩^m anders als die durchgehenden Terzen selten vor, ebenso wenig in den Verzierungstabellen Hotteterres.

Ob die Meinungsverschiedenheit mit C.Ph.E. Bach sich auch an dieser Figur entzündete und Quantz sie deshalb nur versteckt erläuterte, muss offenbleiben, denn C.Ph.E. Bach wie auch Leopold Mozart schreibt nichts über ♩^m . Johann Friedrich Agricola warnt wie Quantz davor, vier gleiche Sechzehntel zu spielen.⁷⁹⁵ Ausführlicher behandelt wird die Figur dann erst bei Daniel Gottlob Türk, der anzweifelt, dass die Regel, diese Vorschläge kurz zu spielen, „so allgemein und auf jeden Fall anwendbar seyn soll“. ⁷⁹⁶ Daher ist für Günther von Noé der kurze Vorschlag bei der Figur ♩^m die einzige der Regeln zum kurzen Vorschlag, die „nur kurze Zeit Geltung gehabt hat, etwa während des dritten Viertels des 18. Jahrhunderts. Danach setzt sich die bekannte Ausführung mit vier gleichen Notenwerten durch.“⁷⁹⁷

Zur Spielweise kurzer Vorschläge vor allem in langsamem Tempo auf einem Streichinstrument erläutert Quantz, dass sie mit dem Bogen „ganz kurz und weich, und so zu sagen nur wie im Vorbeygehen berührt werden“ (XVII, II, § 20). Auch Leopold Mozart verlangt, dass der kurze Vorschlag, der „so geschwind gemacht [wird], als es möglich ist, [...] nicht

⁷⁹⁴ Auch Quantz, *Versuch*, VIII, § 13 verweist auf dieses Moderato, zunächst mit der Vorgabe, die Vorschläge probenhalber wegzulassen. In den Tabellen zu den willkürlichen Veränderungen gibt es weitere Beispiele mit dieser Figur ohne Erklärung: Tab. IX, Fig. 3f, Tab. X, Fig. 5k, Tab. XI, Fig. 7v, Tab. XIII, Fig. 10o, Fig. 13c. Vgl. *Solfeggi*, Faks., S. 27, Druck, S. 32: Hier sind verschiedene Rhythmisierungen einer Tonleiterübung aufgelistet, darunter die einschlägige Figur.

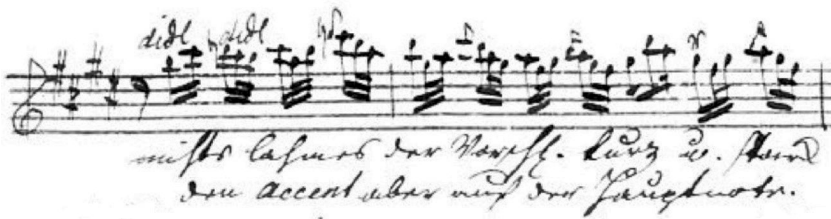
⁷⁹⁵ Vgl. Agricola, *Singkunst*, S. 60.

⁷⁹⁶ Türk, *Klavierschule*, S. 225.

⁷⁹⁷ Noé, *Vorschlag*, S. 19.

stark, sondern ganz schwach angegriffen“⁷⁹⁸ wird. Über eine entsprechende Artikulation auf der Flöte äußert Quantz sich nicht, allerdings beschreibt er einen leisen Tonanfang für Bläser bei langen Vorhalten, vorstellbar ist daher in langsamen Sätzen auch für kurze Vorschläge ein weicher Zungenstoß mit der Silbe *di*.

Für die Figur $\text{di} \text{ti}$ in schnellen Sätzen hingegen finden sich Erläuterungen zu ihrer Spielweise auf der Flöte in den *Solfeggi*, die, obwohl nicht von Quantz selbst zusammengestellt, doch Zeugnis seiner Lehre abgeben. Die Vorschläge sollen zwar kurz, stark und deutlich, also mit der Tonsilbe *ti*, angestoßen werden, trotzdem liegt auch hier die größere Betonung auf der angebundenen Hauptnote: „den Vorschl. Kurz u. stark den accent aber auf der Hauptnote“.⁷⁹⁹



Notenbeispiel 102
Solfeggi, Faksimile, S. 59

In den Sonaten findet sich die Figur $\text{di} \text{ti}$, deren „Absicht hauptsächlich auf die Vermehrung der Lebhaftigkeit, und des Schimmers des Gesanges, gerichtet ist“,⁸⁰⁰ häufig in motorischen und rhythmusbetonten schnellen Sätzen und kann dort schon den Hauptgedanken prägen wie im Presto B-Dur Nr. 304/3.

In wenigen Fällen wie in Notenbeispiel 103 verlangt Quantz auch im Bass diese Verzierung, die als flötistische Figur auch auf einem Streichinstrument gut auszuführen ist. Für Quantz, der vom Melodieinstrument aus denkt, ist die melodische Betonung der Hauptnote entscheidend, auch wenn diese Figur in den überwiegenden Fällen als Dissonanz, häufig als Quartvorhalt erscheint. Für C.Ph.E. Bach als Cembalist liegt der Fokus

⁷⁹⁸ Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 199. Anders Agricola, *Singkunst*, S. 64. Daraus, dass seiner Meinung nach ein kurzer Vorschlag auf der Zeit zu erfolgen hat, ergibt sich folgerichtig: „So muß jeder Vorschlag, er sey lang oder kurz, veränderlich oder unveränderlich, allezeit stärker angegeben werden, als die auf ihn folgende Hauptnote.“

⁷⁹⁹ *Solfeggi*, Faks. S. 59, Druck S. 78. Vgl. ebd., S. 52/71: „den Vorschl. st. kurz“. Vgl. ebd., S. 66/86: „die Vorschläge ganz kurz u deutlich das 8thl völlig das erste 16thel mehr accentuirt als das andre.“

⁸⁰⁰ Agricola, *Singkunst*, S. 60.

natürlicherweise auf der Harmonik.⁸⁰¹ Möglicherweise sind die unterschiedlichen Betrachtungsweisen in der Frage der kurzen Vorschläge abhängig vom jeweiligen Instrument.

Auch den Charakter von Grazioso-Sätzen kann diese Figur prägen.



Notenbeispiel 103
Presto B-Dur Nr. 304/3 (Takte 1–15)



Notenbeispiel 104
Allegretto mà grazioso D-Dur Nr. 347/3 (Takte 1–20)

Mit der Möglichkeit, den Vorschlag mit einem kleinen Crescendo weich anzusetzen, findet sich diese Verzierung sowohl in schmeichelnden als auch in affektgeladeneren langsamen Sätzen.



Notenbeispiel 105
Affettuoso mà non lento A-Dur Nr. 344/1 (Takte 1–2)

⁸⁰¹ Diesen Gedankengang verdanke ich der Diskussion mit Peter Thalheimer.

Neben dieser charakteristischen Ausprägung, die viele Sätze dominiert, enthalten die Sonaten weitere Spielarten des kurzen Vorschlags, beispielsweise bei Wechselnoten oder zwischen Triolen,⁸⁰² immer erkennbar an den zweimal geschwänzten Vorschlagsnoten. Häufig vor Einschnitten, aber auch in die Melodie eingebettet „finden sich [...] zweene Vorschläge vor einer Note, da der erste durch eine kleine, der andere aber durch eine mit zum Tacte gerechnete Note ausgedrückt wird“ (VIII, § 6). Auch dieser Vorschlag vor einem Vorhalt wird kurz vor der Zeit gespielt.



Notenbeispiel 106
Allegro assai D-Dur Nr. 347/2 (Takte 1–3)

Manche der entsprechenden Regeln für kurze Vorschläge sind nur in Lehrwerken anderer Autoren formuliert.

Der lange Vorschlag

Über die Spielweise des langen Vorschlags herrscht in den Berliner Lehrwerken weitgehende Einigkeit. Quantz' Berliner Sonaten tragen daher wenig zum Verständnis ihrer Ausführung bei. Daher sollen die langen Vorschläge hier nur kurz gestreift werden, obwohl Quantz in kaum einem Satz auf sie verzichtet. Wenn Dieter Gutknecht befindet, dass „in der Ästhetik des empfindsamen Stils [...] die Verwendung des langen, die Dissonanz betonenden Vorschlags existentiell, stilbildend zu nennen [ist]“,⁸⁰³ so gilt das im gleichen Maße für Quantz' galanten Stil. Der Abzug, wie Quantz das dynamische Zurücknehmen der Hauptnote gegenüber der meist dissonanten Nebennote nennt, trägt in langsamen wie schnellen Sätzen zur dynamischen Schattierung bei. Die Dissonanzwirkung der langen Vorhalte dient gleichzeitig affektverstärkend im Adagio „zur Erweiterung und Traurigkeit“ (VIII, § 16).

⁸⁰² Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte V.

⁸⁰³ Gutknecht, *Verzierungen*.



Notenbeispiel 107
Grave C-Dur Nr. 268/1 (Takte 1–2)

Seltener erscheint in den Berliner Sonaten der lange Vorhalt von unten, der „noch mehr Emphase beinhaltet“⁸⁰⁴ und dann eingesetzt werden kann, wenn die Vornote von unten kommt (VIII, § 3).



Notenbeispiel 108
Affettuoso A-Dur Nr. 301/1 (Takte 7–8)

Quantz beschreibt für den Flötisten den Verlauf des langen Vorhalts: „Man muß die Vorschläge mit der Zunge weich anstoßen; und wenn es die Zeit erlaubt, an der Stärke des Tones wachsen lassen; die folgende Note aber etwas schwächer dran schleifen“ (VIII, § 4). Lange Vorschläge sind entweder als Achtel oder als Viertel notiert. Vor Kadenztrillern oder vor einer ganzen Note sind Vorhalte oft in großen Noten ausgeschrieben. Die Berliner Regeln für die Vorhaltlänge besagen, dass der Vorhalt die Hälfte des Notenwerts der Hauptnote erhält. Bei einer darauffolgenden Pause fällt die Auflösung in die Zeit der Pause, und bei einer punktierten Note nimmt der Vorschlag zwei Drittel des Notenwerts der Hauptnote ein. Diese letzte Regel wird in den Sonaten an vielen Stellen durch die Notierung der Vorschlagsnote als Viertel angezeigt. In anderen Fällen notiert Quantz vor punktierten Vierteln ebenso wie vor Vierteln einen Achtelvorhalt, auch dort, wo die Bezifferung eine Ausführung als Viertel nahelegt. In manchen Sätzen sind die Vorschläge vor (punktierten) Vierteln als Achtel und nur vor (punktierten) Halben als Viertelvorhalte notiert wie in Notenbeispiel 109. Dies scheint jedoch eher eine Notationskonvention zu

⁸⁰⁴ Ebd.

sein als die Aufforderung, dem Vorschlag vor einem punktierten Viertel nur den Wert eines Achtels zu geben.



Notenbeispiel 109
Allegretto D-Dur Nr. 299/2 (Takte 7–10)

2.2 Der Triller

Triller mit und ohne Vorschlag

In Kapitel *Von den Trillern* geht Quantz selbstverständlich davon aus, dass ein Triller mit einem Vorschlag beginnt und mit Nachschlag endet, auch wenn beides nicht notiert ist (IX, § 7). In andere Kapitel verstreut sind jedoch Hinweise auf mögliche Ausnahmen von dieser Regel (VIII, § 13). Auch gesteht Quantz anstelle eines langen Vorhalts zu, dass „der Vorschlag des Trillers [...] zuweilen eben so geschwind [ist], als die übrigen Noten, woraus der Triller besteht“ (IX, § 8). Für diesen Fall äußert er sich nicht zur Frage der Betonung und Platzierung des Vorschlags. Da aber die Vorschlagsregeln ihre Geltung behalten, wenn ein Triller auf den Vorschlag folgt, geht Frederic Neumann davon aus, dass auch hier der kurze Vorschlag vor der Zeit vorkommt: „There is no apparent reason why in Quantz’s practice both types of *Vorschläge* should not be able to introduce a trill.“⁸⁰⁵ Dass in den Berliner Sonaten Vorschläge vor Trillern Quantz’ Vorschlagsregeln entsprechend häufig als Sechzehntel notiert sind, unterstützt diese These. Besonders in Schlusssätzen finden sich zahlreiche Beispiele für kurze Vorschläge, die mit einem Triller kombiniert werden.

In Notenbeispiel 110 würden die als Sechzehntel notierten Vorschläge sowohl vor dem Achtel als auch vor der Triole auch ohne Triller kurz vor der Zeit gespielt. Beim Triller auf dem Triolenachtel in Takt 69 versteht Quantz das zweite und dritte Achtel als Nachschlag des Trillers (XVII, II, § 24).

⁸⁰⁵ Neumann, *Ornamentation*, S. 376.



Notenbeispiel 110
Grazioso mà vivace e-Moll Nr. 320/3 (Takte 66–71)

Im Thema des Allegro assai g-Moll Nr. 271/2 wäre kaum Zeit für einen Triller mit betontem Vorschlag, vor der Zeit ist der Vorschlag, der wieder als Sechzehntel notiert ist, jedoch spielbar.



Notenbeispiel 111
Allegro assai g-Moll Nr. 271/2 (Takte 1–2)

Selten ist ein kurzer Vorschlag vor einem Triller auch in langsamen Sätzen notiert wie der Vorschlag in Takt 30 von Notenbeispiel 112, der die Parallelführung mit dem Bass verdeutlicht.



Notenbeispiel 112
Affettuoso mà non troppo lento E-Dur Nr. 307/1 (Takte 28–30)

In wenigen Fällen schreibt Quantz aus, dass ein Triller von der unteren Nebennote beginnt, hier ebenfalls als Sechzehntel notiert.



Notenbeispiel 113
Allegretto B-Dur Nr. 317/2 (Takte 16–18)

Auch die folgende – seltene – Schreibweise kann als ausgeschriebener Vorschlag vor der Zeit verstanden werden.



Notenbeispiel 114
Allegretto c-Moll Nr. 353/2 (Takte 74–76)

Nicht immer notiert Quantz in den Sonaten Vorschläge vor Trillern. Oft stehen sogar im gleichen Satz beide Schreibweisen nebeneinander. Doch auch wenn kein Vorschlag notiert ist, greifen nach Neumann die Vorschlagsregeln. So weist er darauf hin, dass auch bei Dissonanz der Hauptnote zum Bass der Vorschlag zu einem Triller kurz zu spielen ist.⁸⁰⁶ Dies gilt auch für die folgende Schlussfloskel, die in den Berliner Sonaten besonders häufig die Hauptgedanken abschließt und an vielen schwächeren Einschnitten steht.



Notenbeispiel 115
Cantabile C-Dur Nr. 332/1 (Takt 7)

⁸⁰⁶ Vgl. Neumann, *Ornamentation*, S. 377.

Bei kurzen Trillern in schnellem Tempo ist fraglich, ob der Triller in jedem Fall mit einem Vorschlag eingeleitet wird. Im *Versuch* hält Quantz bei stufenweisen Passagen sogenannte halbe Triller (XII, § 14) für möglich, bei denen „der Vor- und Nachschlag, wegen Kürze der Zeit, nicht allezeit statt finden“ (XVII, II, § 24). Zwar enthalten seine Illustrationen des halben Trillers in den Tabellen des *Versuchs* (Tab. VI, Fig. 27, 28) einen Vorschlag. Doch gerade bei Trillern auf Sechzehnteln, die Quantz im Laufwerk vor allem im gemäßigten Allegro-Tempo häufig einsetzt, und insbesondere, wenn die Vornote nicht der Nebennote des Trillers entspricht, erscheint eine Spielweise ohne Vorschlag in den von Quantz geforderten Tempi realistischer. Der Nachschlag ist in den meisten Fällen ebenso wie im Triolen-Laufwerk durch eine nachfolgende Wechselnote ersetzt.



Notenbeispiel 116
Allegro A-Dur Nr. 282/2 (Takte 30–32)

Kadenztriller werden immer mit Vorschlag gespielt. Am Ende eines Satzes ist dieser Vorschlag in den Berliner Sonaten je nach Schlussfloskel in großen Notenwerten ausgeschrieben wie beim Schluss mit Quartsextvorhalt oder gar nicht notiert wie beim Schluss mit Quintsextakkord.⁸⁰⁷

Eine Besonderheit findet sich im dritten Satz der Sonate Nr. 274 mit einem Triller, der erst auf dem zweiten Schlag der Hauptnote notiert ist.



Notenbeispiel 117
Grazioso mà vivace A-Dur Nr. 274/3 (Takte 1–4)

⁸⁰⁷ Vgl. Notenbeispiele 19 und 20. Vgl. auch Neumann, *Ornamentation*, S. 377.

Triller mit und ohne Nachschlag

Wie die Vorschläge schreibt Quantz auch Nachschläge zu Trillern oft aus, in Form zweier angebundener Zweiunddreißigstel.⁸⁰⁸ Häufig sind anstelle eines Nachschlags auch zwei schrittweise auf- oder abwärts gehende Zweiunddreißigstel angehängt, eine Floskel, die Quantz auch ohne Triller gerne mit punktierten Noten verbindet und die als ausgeschriebene willkürliche Verzierung verstanden werden kann.



Notenbeispiel 118
Vivace di molto C-Dur Nr. 268/2 (Takte 1–6)

Quantz schreibt die Spielweise eines Trillers vorzugsweise dort aus, wo die Triller den Charakter eines musikalischen Gedankens prägen, während an floskelhaften Stellen wie bei Kadenztrillern Nachschläge nicht ausgeschrieben sind.

Seltener finden sich Triller mit Antizipation (XVII, II, § 24), auch diese vor allem als Kadenztriller.



Notenbeispiel 119
Adagio C-Dur Nr. 319/1 (Takte 20–21)

Charlotte Crockett zeigt anhand von Beispielen aus den *Solfeggi* auf, dass in Quantz' Schülerkreis an gewissen Stellen Triller ohne Nachschlag gespielt wurden. Die in den Hauptgedanken und bei schwächeren Einschnitten häufige Schlussfloskel in Notenbeispiel 120 wäre demnach nicht nur ohne Nachschlag zu spielen, sondern auch mit *ti* hart zu stoßen.⁸⁰⁹

⁸⁰⁸ Vgl. Notenbeispiel 17. Einzige Ausnahme: Allegro molto Nr. 356/2 (Takt 5–6) mit kleinen Nachschlagsnoten, auf die eine Viertelpause folgt.

⁸⁰⁹ Vgl. *Solfeggi*, Faks., S. 34, Druck, S. 44. Vgl. Crockett, *Berlin Flute Sonatas*, S. 224.



Notenbeispiel 120
Allegro F-Dur Nr. 301/2 (Takte 49–50)

Die mit Vorliebe in Presto-Sätzen verwendete Schlusskadenz mit Staccato-Vierteln⁸¹⁰ legt eine Kürzung auch des Kadenztrillers und damit eine Spielweise ohne Nachschlag nahe, zumal wenn wie im folgenden Beispiel – ausnahmsweise im *piano* – auch im Bass beide Viertel gekürzt sind.⁸¹¹



Notenbeispiel 121
Più tosto Allegro g-Moll Nr. 281/3 (Takte 43–46)

Diese Beispiele – wie auch die Beobachtung, dass Quantz Nachschläge so häufig und akribisch notiert – legen nahe, dass auch an anderen Stellen eine Ausführung ohne Nachschlag denkbar ist. Dies gilt vor allem dann, wenn Noten gekürzt werden sollen oder nur wenig Zeit zur Verfügung steht.

⁸¹⁰ Vgl. oben das Kapitel *Artikulation*.

⁸¹¹ Auch diese Annahme wird durch ein Beispiel in den *Solfeggi* gestützt. Vgl. *Solfeggi*, Faks. S. 35, Druck S. 46. Vgl. Crockett, *Berlin Flute Sonatas*, S. 225.

2.3 Weitere Verzierungen

Der punktierte Anschlag

Quantz ist der erste der Berliner Autoren, der die für den galanten Stil typische Figur des Anschlags⁸¹² beschreibt als doppelten Vorschlag mit einer unteren und einer oberen Nebennote. In seiner üblichen Form mit zwei kurzen Vorschlagsnoten, die Quantz in das Kapitel der willkürlichen Veränderungen einordnet, „muß [er] sehr geschwind, jedoch schwach, mit der Note verbunden werden. Die Note selbst muß etwas stärker als die zwei kleinen seyn“ (XIII, § 41). Diese Form des Anschlags schreibt Quantz in seinen Berliner Sonatensätzen allerdings nie. Stattdessen verwendet er eine Sonderform, die er im *Versuch* nicht erwähnt, allerdings mit Bedacht sehr sparsam und fast ausschließlich in expressiven langsamen Sätzen.⁸¹³ Dieser punktierte Anschlag findet sich immer auf betonten Taktzeiten und bedeutet vor allem eine melodische Intensivierung, sowohl auf Vorhaltsnoten als auch auf konsonanten Intervallen. Der Anschlag drückt nach Quantz „einen zärtlichen, seufzenden, und gefälligen Affect“⁸¹⁴ aus und kann einerseits für eine gesteigerte Intensität des Affekts im Mesto oder Affettuoso stehen und andererseits für eine größere Geschmeidigkeit der Melodie, dies auch im Siciliano. Viermal erscheint er in schnellen Sätzen im Allegro assai oder Allegro di molto. Hier steht er immer vor langen Notenwerten wie punktierten Vierteln oder Halben und erwirkt auch an dieser Stelle eine größere Geschmeidigkeit. Die Vornote steht immer auf der Höhe der unteren Nebennote: Dies gehört zu den drei bevorzugten Stellungen, die Quantz für den schnellen Anschlag vorschlägt. Auch für den punktierten Anschlag gilt, was er im *Versuch* für den kurzen Anschlag beschreibt: dass „es also bessere Wirkung [thut], wenn die erste kleine gegen die folgende Hauptnote, nicht einen ganzen, sondern halben Ton ausmacht“ (XIII, § 41). Im Alla Siciliana Nr. 360/1, Notenbeispiel 122, spielt Quantz mit eben dieser Wirkung beim Tonartwechsel nach c-Moll.

Im Unterschied zu Quantz setzt sich Carl Philipp Emanuel Bach schon im ersten Band seines *Versuchs* 1753 ausführlich mit dem punktierten Anschlag auseinander. Anders als Quantz ihn verwendet, kommt

⁸¹² Vgl. Neumann, *Ornamentation*, S. 488–491. Er beschreibt den Anschlag als „a grace of the German galant style. Little used outside of Germany, it had no contemporary French or Italian equivalents.“

⁸¹³ Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte Z. Der doppelte Anschlag findet sich in zehn langsamen Sätzen und vier ersten Allegros, vor allem in späteren Sonaten. Vgl. Quantz, *Versuch*, XIII, § 41.

⁸¹⁴ Hier und im Weiteren bezogen auf den nicht punktierten Anschlag: Quantz, *Versuch*, XIII, § 41.

dieser seiner Meinung nach „in geschwinden Sachen niemahls vor. Er wird mit Nutzen bey affectuösen Stellen gebraucht.“⁸¹⁵



Notenbeispiel 122
Allegro Siciliano C-Dur Nr. 360/1 (Takte 1–5)

Bei Bach findet sich als Hinweis zur Spielweise, „daß die erste kleine Note vor dem Punkte jederzeit starck und die andere mit der Haupt-Note schwach angeschlagen werden. Die letzte kleine Note wird so kurz als möglich an die Haupt-Note gehängt und alle drey werden geschleift.“⁸¹⁶ Seine bevorzugte Spielweise ist es, die erste Anschlagsnote so lang wie möglich zu halten und die Hauptnote wie die zweite Anschlagsnote sehr kurz anzuhängen. Auch Friedrich Wilhelm Marpurg, der diese Verzierung Doppelvorschlag nennt, dokumentiert in seiner *Anleitung zum Clavierspielen* 1755 die spätestmögliche Auflösung der Hauptnote,⁸¹⁷ ebenso wie Georg Simon Löhlein in seiner *Clavier-Schule* 1765.⁸¹⁸ Bach kennt aber noch eine zweite Ausführung, bei der die erste Anschlagsnote zwar am längsten ist, aber auch die Hauptnote nach einer kurzen zweiten Vorschlagsnote, die für ihn selbstverständlich auf der Zeit platziert ist, noch eine gewisse Länge erhält.⁸¹⁹

⁸¹⁵ C.Ph.E. Bach, *Versuch*, Bd. 1, 1753, S. 105.

⁸¹⁶ Ebd., Bd. 1, S. 106.

⁸¹⁷ Vgl. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755, S. 51 und Tab. IV.

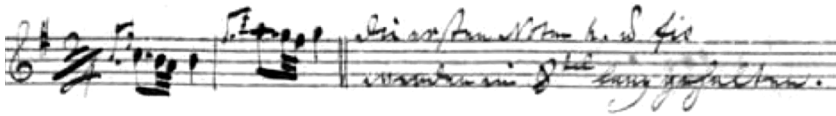
⁸¹⁸ Vgl. Georg Simon Löhlein, *Clavier-Schule, oder kurze und gruendliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erklärt*, 1. Bd., Leipzig 1765, S. 15. Er nennt die Figur ohne weitere Beschreibung einen langen Anschlag.

⁸¹⁹ Neumann, *Ornamentation*, S. 489, sieht diese Spielweise erst 1787 in der 3. Auflage von Bachs Klavierschule.



Notenbeispiel 123
C.Ph.E. Bach, *Versuch*, Tab. VI, Fig. LXXXVII

Ein Beispiel für eine ähnliche Aufteilung findet sich in den *Solfeggi*: „die ersten Noten h und fis werden ein 8tel lang gehalten.“⁸²⁰



Notenbeispiel 124
Solfeggi, Faksimile, S. 35

Meist steht der Anschlag in Quantz' Sonatensätzen vor einer Viertel oder Achtel, so dass beide Varianten denkbar sind. Der Hauptnote noch etwas Raum zu geben, würde etwa im Notenbeispiel 122 den Tonartwechsel von C-Dur nach c-Moll stärker hervorheben. In Notenbeispiel 125, Nr. 347/1, dagegen entsteht in Takt 27 nur dann eine Dissonanz durch die Vorhaltsnote, wenn g" etwas länger als ein Achtel gehalten wird.



Notenbeispiel 125
Grave mà cantabile D-Dur Nr. 347/1 (Takte 26–27)

In mehreren Fällen, auch in schnellen Sätzen, erscheint es reizvoll, sich die Freiheit zu nehmen, die Auflösung hinauszuzögern, denn „je mehr Affect der Gedancke enthält und je langsamer das Tempo ist, desto länger

⁸²⁰ *Solfeggi*, Faks., S. 35, Druck, S. 47. Vgl. Crockett, *Berlin Flute Sonatas*, S. 235.

hält man den Punckt“, ⁸²¹ einerseits um den Affekt zu verstärken, andererseits um die Figur an sich hervorzuheben.

Der punktierte Schleifer

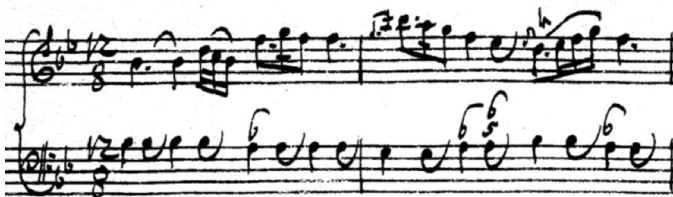
Verwandt mit dem punktierten Anschlag ist die punktierte Version des Schleifers, des doppelten Vorschlags von unten, sowohl in der Art der Ausführung als auch darin, dass er in langsamem Tempo „mit viel Affekt gespielt“ (XVII, II, § 21) werden muss. Quantz gibt dieser Verzierung im *Versuch* keinen Namen, beschreibt aber ihre Ausführung: „Wenn im langsamen Tempo zwei kleine eingeschwänzte Nötchen vorkommen, hinter deren ersterer ein Punct stehth [...]; so bekommen selbige die Zeit von der darauf folgenden Hauptnote; die Hauptnote selbst aber, nur die Zeit von dem Puncte“ (XVII, II, § 21). Zur Verdeutlichung der Ausführung setzt er im *Versuch* doppelte Punkte.



Notenbeispiel 126
Quantz, *Versuch*, Tab. XXII, Fig. 41

Wie beim punktierten Anschlag gilt hier Agricolas ergänzender Hinweis: „Die Währung der ersten Note ist mehr als bey irgend einer andern Manner veränderlich. Sie muß größtentheils, mit Beobachtung des Bases und der Harmonie, durch den Affect bestimmt werden.“ ⁸²²

Nur in zwei Siciliana-Sätzen schreibt Quantz diesen auffälligen punktierten Schleifer.



Notenbeispiel 127
Alla Siciliana B-Dur Nr. 345/1 (Takte 1–2)

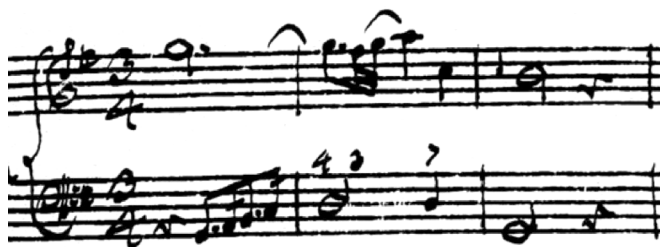
⁸²¹ C.Ph.E. Bach, *Versuch*, Bd. 1, 1753, S. 106.

⁸²² Agricola, *Singkunst*, S. 89.

Melodische Floskeln als ausgeschriebene willkürliche Verzierungen

Der Übergang von wesentlichen zu willkürlichen Verzierungen ist fließend, wie die Figur des punktierten Anschlags zeigt. Einige häufige melodische Floskeln, die als Verzierungen verstanden werden können, sollen hier noch Erwähnung finden.

Schleifern mit zwei schnellen kleinen Noten gibt Quantz im *Versuch* keinen Namen, verlangt aber eine schnelle Spielweise auf der Zeit (XVII, II, § 23). Diese Figur schreibt er in den Berliner Sonaten nicht. Stattdessen hängt er häufig an punktierte Achtel zwei Zweiunddreißigstel an, meist durch eine Bindung verbunden. In seltenen Fällen geht die Bindung allerdings von den schnellen Notenwerten zur nächsten Hauptnote wie in Notenbeispiel 128.



Notenbeispiel 128
Largo mà con tenerezza G-Dur Nr. 343/1 (Takte 1–3)

Ebenso in zwei Zweiunddreißigsteln auch bei überlangen Punktierungen ist diese Figur im *Versuch* unter den willkürlichen Veränderungen notiert als eine der Möglichkeiten, Quartetten melodisch auszufüllen (XIII, § 42; Tab. XVI, Fig. 27). Dies lässt sich in Notenbeispiel 129 in Takt 3 beobachten. In den Takten 4 und 5 schließen sich variierte Quintsprünge an.



Notenbeispiel 129
Allegro mà spiritoso B-Dur Nr. 345/2 (Takte 1–8)

Im gleichen Satz finden sich an allen Übergängen zum Hauptthema ausgeschriebene Tiraten. Die Figur der Tirata ist zwar nicht häufig, wird je-

doch vor allem in schnellen Sonatensätzen immer wieder zur Verdeutlichung eines Charakters wie *fièro* oder *spiritoso* eingesetzt.⁸²³



Notenbeispiel 130
Allegro *mà spiritoso* B-Dur Nr. 345/2 (Takte 33–34)

Das mit wesentlichen und willkürlichen Verzierungen reich ausgearbeitete *Grave* *mà cantabile* Nr. 347/1 enthält zwei komplexe Figuren, deren erste sich in den Tabellen des *Versuchs* unter den willkürlichen Veränderungen findet (XIII, § 42; Tab. XVI, Fig. 27).⁸²⁴



Notenbeispiel 131
Grave *mà cantabile* D-Dur Nr. 347/1 (Takte 3–5)

Ebenso wie die Abstufung der Menge und Komplexität ausgeschriebener willkürlicher Verzierungen dient Quantz das Platzieren überlanger Notenwerte, auf denen die dynamische Verzierung des *mesa di voce* (XIV, § 10) anzubringen ist, dazu, Charakterunterschiede zwischen den langsamen Sätzen herauszuarbeiten. Die Kombinationsmöglichkeiten dieser freien Verzierungen mit den wesentlichen Manieren der Triller und Vorschläge, insbesondere der charakteristischen *terce coulée* und der in schnellen Sätzen herausstechenden Figur  nutzt Quantz in immer neuen Varianten aus.

⁸²³ Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte V, Filter: Tirata. Im *Lamentabile* Nr. 316/1 findet sich ausnahmsweise eine in kleinen Noten als drei Sechzehntel notierte Tirata abwärts.

⁸²⁴ Die Figur in Takt 1 auch in Nr. 287/1 *Grave* *mà con affetto*, Nr. 296/1 *Cantabile*, Nr. 352/1 *Affettuoso* *mà arioso*.

3 Dynamik: Schattierungen

3.1 Dynamik im *Versuch*

Die dynamischen Eintragungen in den Berliner Sonaten beschränken sich mit wenigen Ausnahmen auf *forte* und *piano*, wobei *forte* als Grundlautstärke nur da notiert ist, wo es auf ein *piano* folgt. Unterlegt unter diese etwas holzschnitthaft erscheinenden Bezeichnungen muss man sich das feine Geflecht dynamischer Abstufungen vorstellen, wie es sich aus den Anweisungen des *Versuchs* zusammensetzt. Zur Mannigfaltigkeit des Vortrags gehört für Quantz wesentlich, dass „Licht und Schatten [...] beständig unterhalten werden“ (XI, § 14). In diese zeitüblichen, der Malerei entlehnten Metapher fasst er die „stetige Abwechselung des Forte und Piano“ (XI, § 14), aber auch „mehrere Stufen der Mäßigung [zwischen dem Fortissimo und Pianissimo], als man mit Worten ausdrücken kann“ (XVII, VII, § 20) und vor allem die Übergänge zwischen beiden, so dass „man also gleichergestalt sich des verlierenden Piano, und der wachsenden Stärke des Tones, als der Zwischenfarben bedienen [muß]“ (XIV, § 25). Für das Adagio beschreibt Quantz diese dynamische Gestaltung von Einzeltönen: Als Verzierung langer Töne auf ganzen oder halben Takten durch ein *messa di voce* soll der Spieler „vors erste mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen; alsdenn ganz *piano* anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachsen lassen; und von da eben wieder so abnehmen“ (XIV, § 10), verbunden mit einem Fingervibrato. Aber auch „eine jede Note, sie sey ein Viertheil, oder Achttheil, oder Sechzehnteil, [muß] ihr *Piano* und *Forte* in sich haben“ (XIV, § 11). Weitere dynamische Abstufungen ergeben sich durch das Hervorheben metrischer Betonungen innerhalb von Passagen (XIV, § 12), aber auch durch äußere Gegebenheiten wie die Balance zwischen verschiedenen Instrumenten (XVII, VII, § 21–25). Die Hälfte des Kapitels *Von der Art das Adagio zu spielen* wird eingenommen von minutiösen Einzelerläuterungen, wie die einzelnen Verzierungen des Beispiel-Adagio auf engstem Raum dynamisch zu gestalten sind. Zu diesem Zweck bedient Quantz sich der Abkürzungen deutscher Begriffe: Neben Nuancierungen von *stark* und *schwach* sollen Einzeltöne wie Gruppen von Tönen auch *wachsend* und *abnehmend* gespielt werden (XIV, § 25). Crescendo-Einzeichnungen sind in Notentexten der Zeit noch unüblich. Doch auch mit Crescendo-Gabeln lassen sich diese etwas umständlichen Umschreibungen im Notentext kaum abbilden, da sich die dynamischen Wechsel auf so engem Raum abspielen.

Für die begleitenden Continuo-Stimmen ergibt sich eine weitere harmonische Ebene der dynamischen Gestaltung durch die schon erwähnten drei Dissonanzklassen, die Quantz unter *mezzoforte*, *forte* und *fortis-*

simo einordnet. Die hervorgehobene Bedeutung, die Quantz diesem Konzept zuschreibt, lässt sich ablesen an der Platzierung des illustrierenden *Affettuoso di molto*, das als letzte der Kupfertafeln den *Versuch* beschließt (XVII, VI, § 14; Tab. XXIV). Mit fünf dynamischen Abstufungen umfasst es die gleichen Bezeichnungen, die sich, wenn auch selten, in den Sonaten finden: neben *piano* und *forte* auch *pianissimo*, *mezzoforte* und *fortissimo*. Dabei kann sich die Dynamik auf jedem Akkord ändern, bis hin zu abrupten Wechseln vom *fortissimo* zum *piano*.

3.2 Notation in den Sonaten

Vor diesem Hintergrund erweist sich eine bewegliche dynamische Binnendifferenzierung in den Berliner Sonatensätzen als selbstverständlich, auch in denjenigen Sätzen und Satzteilen, in denen keine Dynamik notiert ist. Dies gilt insbesondere für die 42 langsamen Sätze, die völlig ohne Dynamik-Angaben auskommen.⁸²⁵ Wo dynamische Zeichen eingetragen sind, beziehen sie sich dagegen auf etwas größere Abschnitte. Nur in seltenen Fällen ist ein Einzelton mit *forte* oder *piano* bezeichnet. Echos, vor allem im Laufwerk bei weitem die häufigste Gelegenheit für ein *piano*, sind zwischen halb- und viertaktig. Bedeutsamer als in dieser Gestaltung von Wiederholungen erscheint Dynamik dort, wo sie entweder einen besonderen Affektausdruck oder aber formal wichtige Elemente hervorhebt, was sich häufig überschneidet.



Notenbeispiel 132
Presto G-Dur Nr. 309/3 (Takte 1–16)

Ein Wechsel innerhalb eines Dur-Satzes nach Moll, insbesondere zur gleichnamigen Molltonart, ist häufig mit einer Abstufung zu *piano* verbunden. Dies gilt insbesondere für die meist gegen Ende der Formteile

⁸²⁵ Ebenso 16 zweite Sätze, 10 dritte Sätze. Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte AA.

platzierten gegensätzlichen Nebengedanken sowohl in langsamen als auch in schnellen Sätzen,⁸²⁶ kann aber auch schon das Thema selbst prägen. Im sechzehntaktigen Hauptgedanken des Presto G-Dur Nr. 309/3 sind nicht nur Tonart und Dynamik, sondern auch Rhythmik und Melodik gegensätzlich angelegt.

In einigen Sätzen folgt auf die Schlusskadenz noch ein Ausklang im *piano* oder *pianissimo*.



Notenbeispiel 133
Alla Forlana *ma presto* D-Dur Nr. 277/3 (Takte 31–34)

Ähnlich auslaufend kann *piano* als Ende musikalischer Hauptgedanken oder vor der Reprise eingesetzt sein, während nur wenige Sätze *piano* beginnen. Eine Reprise dagegen ist häufiger dadurch hervorgehoben, dass ihr Anfang *piano* gesetzt ist. Auch Sequenzierungen des Themas, die in schnellen Sätzen auf den ersten Themeneinsatz der Durchführung in der Dominante folgen, können durch ein *piano* abgesetzt sein.

Besonders für das Adagio hebt Quantz im *Versuch* die Wichtigkeit von dynamischen Differenzierungen hervor. Dynamische Bezeichnungen, die über *forte* und *piano* hinausgehen, findet sich etwas häufiger in langsamen Sätzen, zum Teil verbunden mit harmonischen Besonderheiten.⁸²⁷ Das harmonisch außergewöhnliche Alla Siciliana Nr. 294/1 enthält in seinem f-Moll-Mittelteil eine längere Passage im *mezzoforte*, die vor dem Vorzeichenwechsel und dem letzten F-Dur-Themeneinsatz im *pianissimo* und mit Fermate endet. Dies ist das einzige Mal in den Berliner Sonaten, dass für die Flöte *mezzoforte* notiert ist, ansonsten sind *fortissimo* und *mezzoforte* dem Bass vorbehalten. Auffällig bezeichnet ist das Arioso *ma larghetto* Nr. 313/1: Hier wird der Bass fast durchgehend im *piano* gehalten mit Übergängen im *forte*, während die Flöte ohne dynamische Bezeichnungen auskommt. Insbesondere in der Coda langsamer Sätze ist Dynamik eines der Mittel, mit denen Quantz den Ausdruck eines Satzes noch einmal steigert. So stehen von der zwölftaktigen Coda des Larghetto

⁸²⁶ Vgl. oben das Kapitel *Haupt- und Nebengedanken*.

⁸²⁷ Siehe QBS, Blatt 2–4, Spalte AA.

Nr. 350/1 elf Takte im *piano*, unterbrochen von einem einzigen *forte*-Takt am Beginn einer fallenden chromatischen Linie. Dies ist die längste *piano*-Passage aller Sonatensätze.

Während *forte* meist als Grundlautstärke dient, wird in der folgenden fünftaktigen Coda deutlich, dass es wie ein *piano* auch expressiv gesetzt sein kann.



Notenbeispiel 134

Affettuoso mà non troppo lento A-Dur Nr. 358/1 (Takte 65–74): a-Moll-Schluss

Wie auch die Staccatozeichen werden dynamische Eintragungen, die über bloße Echos hinausgehen, im Laufe der Zeit signifikant häufiger. Diese Entwicklung lässt sich in allen drei Sätzen der Sonaten beobachten. Insbesondere im „ersten Allegro“ nimmt die Profilierung des Hauptthemas durch variable Dynamik zu, mutmaßlich besonders seit dem Siebenjährigen Krieg: Von den insgesamt 35 zweiten Sätzen mit eingezeichneter Dynamik im Thema finden sich 25 in den letzten fünfzig Sonaten ab Nr. 312.

Ebenso werden, einhergehend mit stärkerer Periodizität der musikalischen Gedanken,⁸²⁸ vor allem in den Schlusssätzen die Takte 9–12 je später desto häufiger ins *piano* gesetzt, auch in den Fällen, in denen sie nicht ersten vier Takte wiederholen. Das Thema in Notenbeispiel 135 enthält neben der Wendung in die gleichnamige Molltonart außergewöhnliche kurze Einwüfe in den Takten 4 und 6 im *piano*, denen im *forte* in den Takten 12 und 14 Betonungen gegen den Takt gegenübergestellt sind.

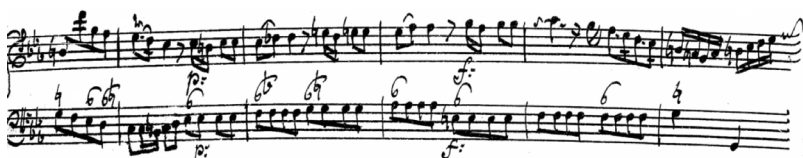
Dieses Prinzip der Themenwiederholung im *piano* findet sich auch in „ersten Allegros“. Häufiger sind es hier die Takte fünf und sechs, die in achttaktigen Themen wiederholt werden.

⁸²⁸ Vgl oben das Kapitel *Periodizität und Entwicklung zum Rondo*. Siehe QBS, Blatt 3–4, Spalte H.



Notensbeispiel 135
Presto D-Dur Nr. 313/3 (Takte 1–16)

In einigen Sätzen erscheint es denkbar, dass anstelle eines blockweise gegeneinander gesetzten *piano* und *forte* eine dynamische Steigerung gemeint ist. Dies gilt vor allem für Gedanken, die *piano* beginnen und mit einer Terzsequenz im *forte* enden, wie sie in späteren Sonaten häufiger auftreten. Beim Nebengedanken in Takt 65 von Notensbeispiel 136 ist diese Aufwärtssequenz mit einer durch künstliche Leittöne entstehenden Chromatik verbunden.



Notensbeispiel 136
Allegro di molto c-Moll Nr. 305/2 (Takte 63–67)

Auch diese Art der Steigerung – wie überhaupt die Verwendung von Terzsequenzen – wird in den späten Sonaten häufiger.



Notensbeispiel 137
Affettuoso c-Moll Nr. 339/1 (Takte 59–68)

Der Es-Dur-Nebengedanke aus Takt 9 erscheint in Takt 61 in c-Moll *piano*. Der Übergang in das finale *forte* erfolgt ausnahmsweise auf der Dissonanz inmitten der Ligatur. An entsprechenden Stellen kann man zwar die „Stärke des Tones wachsen lassen“ (XVII, VII, § 29), dies wird jedoch im Normalfall nicht im Notentext notiert. Ebenso bemerkenswert ist das *forte* inmitten der Bindung in Takt 59 entgegen der Regel, dass der Beginn einer Bindung betont wird.

In den Duetten op. 2 (1759) bleibt Quantz bei den gleichen dynamischen Bezeichnungen wie in seinen Berliner Flötensonaten. Auch dort ist an mehreren Stellen zu beobachten, dass er mit bloßem *piano* und *forte* auch *crescendo* und *decrescendo* andeutet.



Notenbeispiel 138
Quantz, Allegro assai op. 2, 2/1 (Takte 54–60)

Die dynamischen Muster der Sonatensätze bleiben beweglich und werden immer wieder durch unerwartete Ausnahmen durchbrochen. So trägt die Mannigfaltigkeit der dynamischen Varianten dazu bei, „den Zuhörer“ und im Falle Friedrichs II. vor allem den Spieler „in beständiger Aufmerksamkeit zu erhalten, und ihn aus einer Leidenschaft in die andre zu lenken“ (XVII, VII, § 25).

VI

Fazit und Ausblick

Für den Zeitvertreib eines Herrschers zu komponieren war nicht außergewöhnlich im 18. Jahrhundert, der Anspruch Friedrichs II. sowohl an das spieltechnische Niveau als auch an die Menge und Qualität des rezipierten Spielstoffs dagegen schon. Quantz stand als Komponist von Sonaten und Konzerten vor der besonderen Herausforderung, das Vergnügen und die Rührung nicht nur eines Hörers, sondern des ausführenden Flötisten selbst über einen langen Zeitraum und viele Werke hinweg wachzuhalten. Für die Sonaten konnte gezeigt werden, dass ihm dies mithilfe einer zeittypischen, aber besonders ausgefeilten *ars combinatoria* gelang, indem er kleine und großflächige musikalische Formelemente und Ausdrucksintensitäten immer wieder neu zusammenstellte. Die Analysen, die in der dieser Arbeit beigefügten Datenbank hinterlegt sind, bieten die Möglichkeit, zwischen den Sätzen jeder einzelnen Sonate die Variabilität nicht nur der kompositorischen, sondern auch der Vortragelemente nachzuvollziehen. Beispielfhaft sind in Tabelle 35 die Charakteristika der drei Sätze von Sonate Nr. 292 gegenübergestellt, die vermutlich noch vor dem Siebenjährigen Krieg entstanden ist.

Nicht nur in dieser Sonate fällt ins Auge, dass vielfach ein Einzelaspekt besonders auffällig ausgearbeitet ist: auf kompositorischer Ebene ein durchgehender prägnanter Rhythmus oder eine ausgeprägte rhythmische Vielfalt, oder eine dynamisch oder artikulatorisch ausgefeilte Notation der Vortragsbezeichnungen. Dieses Spiel der Kontraste ist nicht losgelöst vom Affektausdruck zu verstehen, dessen Intensität ebenso variiert. Durch die vergleichende Herangehensweise erschließen sich die Kompositionsmuster der profilierten Satzcharaktere.

Mithilfe der Datenbank lässt sich die bewusst hergestellte Varianz vor allem zwischen denjenigen Sonaten nachweisen, die in den Katalogen Friedrichs II. jeweils nacheinander gruppiert sind. Zu Quantz' *ars combinatoria* gehört auch die Demonstration seiner Kunstfertigkeit, die jeweils gleiche Satzbezeichnung, Taktart oder Tonart unterschiedlich zu gestalten. Es stellte sich erst im Laufe der vorliegenden Untersuchung heraus, in welchem Ausmaß die Berliner Sonaten ein zusammengehöriges und aufeinander bezogenes Gesamtkorpus bilden, und zwar gerade deshalb, weil sie auf diesen einen Adressaten zugeschnitten sind.

Tabelle 35: Satz-Charakteristika in Sonate Nr. 292

Nr. 292 D-Dur	Piacevole	Allegretto	Presto
Taktart	$\frac{3}{8}$	c	$\frac{2}{4}$
Taktzahl	74	48	116
Dauer	2'40"	6'20" (mit Wdh.)	4' (mit Wdh.)
Anfangston	fis"	d" (Auftakt, Vorschlag e")	a" (Auftakt)
Thema (Takte)	4+4	4+1+2	4+4+8
Kadenzen	8(4. e-Moll)	5(3. h-Moll)	5(3. e-Moll)
Nebengedanke	e-Moll	A-Dur	a-Moll
Reprise	gekürzt	verändert	gekürzt, vorab Thema in e
Kleinste Notenwerte	 , willkürlich verziert	 /  / Tonrepetition, Skalausschnitte, latent zweistimmig (Wechselnote)	 Dreiklangsbrechungen
Bass	 /  pizz.	variabel  /  / Imitation	
Artikulation	variable Bindungen (viel)	Staccatopunkte, -striche, Bindungen	Bindungen, 1 mit Strich + 3
Verzierungen	kurze Vorschläge, Triller (viel)	kurze Vorschläge, Triller auf 32teln (mit Vorschlag)	Thema: kurze Vorschläge (wenig), Triller auf 16teln
Dynamik	keine Angaben	Nebengedanke halbtaktig <i>piano</i> / <i>forte</i> , Echos	<i>piano</i> : Moll-Thema, Echos, Reprise, Nebengedanke
Tempo	 80–88	 60–66	 120–132

Auf die Frage, inwieweit Quantz mit seinen Kompositionen einen über den Berliner guten Geschmack hinausgehenden persönlichen Musikgeschmack Friedrichs II. bediente, können die Sonaten keine verlässliche Antwort geben. Was im Abgleich der musikalischen Gedanken und des Laufwerks mit Quantz' Tempovorstellungen dagegen herausgearbeitet werden konnte, ist eine perfekte Abstimmung der Sonaten auf das Instrument Traversflöte und auf einen äußerst versierten Flötisten. Dass alle schnellen Sonatensätze einen hohen, dabei aber erstaunlich gleichmäßigen Schwie-

rigkeitsgrad aufweisen, lässt darauf schließen, dass Quantz dem König beständig Gelegenheit gab, seine Virtuosität zu demonstrieren. Für eine Musizierpraxis, wie Friedrich II. sie pflegte – mehrere Stücke an einem Abend hintereinander zu spielen und möglicherweise am nächsten Abend wieder andere – ist die Traversflöte prädestiniert: Vom Blatt zu spielen ist auf einem Blasinstrument mit seinen festgelegten Griffen relativ leicht. So ist es für einen Spieler, der auf der Höhe seiner spieltechnischen Fähigkeiten ist, durchaus vorstellbar, ohne größere Vorbereitung an einem Abend mehrere Sonaten hintereinander zu spielen. Die Tonartenwechsel sowohl zwischen den Sonaten als auch innerhalb der Sequenzen eines einzelnen Satzes haben auf der Traversflöte mit ihrem Wechsel von einfachen und Gabelgriffen erheblich größere spieltechnische Auswirkungen als auf Streich- oder Tasteninstrumenten oder der modernen Querflöte, so dass das Vergnügen daran ebenso wie die damit verbundene Herausforderung als weitaus höher einzuschätzen ist.

Die *ars combinatoria* der Sonaten kann als ein Spiel verstanden werden, dessen Ziel es war, den König immer wieder aufs Neue zu überraschen. Und so lassen sich – vor allem nach dem Siebenjährigen Krieg – wiederholt neu hinzutretende Elemente identifizieren, die das Spiel erweiterten: eine durchgehende Form, Moll-Endungen der langsamen Sätze, eine größere Gewichtung der melodischen Rolle der Bassstimme, immer genauere artikulatorische und dynamische Bezeichnungen. Hinausgehend über das allgemeine Urteil, dass „Quantz stilistisch keine deutliche Entwicklung zeigt und dem einmal Erworbenen sein Leben lang treu blieb“, ⁸²⁹ lassen diese Veränderungen sowohl in Quantz’ musikalischer Sprache als auch in der Notation darauf schließen, dass er das Aufkommen neuer Formen und Veränderungen der Tonsprache und der Behandlung des Instruments Traversflöte durchaus wahrgenommen und verarbeitet hat. So entstand ein Korpus, in das bis zu Quantz’ Tod Neues einfluss, weitaus länger als in der Forschung bisher mitbedacht. Die Vorstellung, das Korpus sei entstanden durch das unermüdliche Abliefern von immer mehr Spielstoff für einen König, der unersättlich nach einer immer gleichen Musik verlangte, lässt sich zumindest für die Sonaten daher nicht mehr aufrechterhalten.

Über Quantz’ individuelle Kompositionsweise hinaus kann die Formanalyse seiner Berliner Flötensonaten dazu beitragen, das Wissen über die Sonatenform um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu vertiefen, die für gewöhnlich als Vorläufer der längeren und gewichtigeren Sonatenform der Wiener Klassik gewertet wird und entsprechend wenig Aufmerksamkeit erhält. In Quantz’ Berliner Sonaten konnten einige der für die Sonaten-

⁸²⁹ Barthold Kuijken, *Einführung*, in: Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Nachdruck Wiesbaden 1988, S. XII.

sätze dieser Zeit typischen Formelemente identifiziert werden, wobei die Größe des Bestandes Zufallsfunde ausschließt. Nicht nur als Bezugnahme auf die Sprachähnlichkeit von Musik, wie sie im *Versuch* offenkundig wird, gehört die Gliederung der Melodie durch unterschiedlich gewichtete Einschnitte zu Quantz' kompositorischen Grundprinzipien. Herausgearbeitet werden konnte, wie sehr Quantz diese Hierarchisierung von Schlüssen innerhalb eines Satzes differenziert. So sind es die – nach Riepel – vollkommenen Kadenzen, die einen Satz beschließen, was aus heutiger Sicht als Gleichförmigkeit der Schlusswendungen wahrgenommen wird. Im Adagio kann deren Schlusswirkung nochmals verstärkt sein durch eine rhythmische Verbreiterung oder eine Coda. Eine Besonderheit von Quantz' Kompositionsstil liegt darin, dass er Kadenzen inmitten eines Satzes durch überraschende Wendungen bei Flöte oder Bass melodisch einbettet und ihnen dadurch etwas von ihrem Gewicht nimmt. Als einzigartig wurde herausgearbeitet, wie Quantz die Gliederung durch Einschnitte bis auf die Ebene der Artikulation hinunterbricht mit Staccatostrichen, die die Funktion eines Kommas annehmen können.

Zeittypisch ist innerhalb dieser formalen Gliederung der Sonaten der Wechsel zwischen musikalischen Gedanken – auch dies im direkten Bezug zur Rhetorik – und Passagenwerk. Insbesondere am Hauptgedanken – dem Thema – lässt sich der Hauptaffekt oder Charakter eines Satzes ablesen. Hinzukommen können in Quantz' Sonaten ein oder mehrere Nebengedanken, die meist einen gegensätzlichen Charakter haben, aber auch aus dem Thema entwickelt sein können. Der Rückgriff auf Riepels Beschreibung der Taktordnung konnte zeigen, dass eine Ungradtaktigkeit der Themen um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich war. Überraschend war jedoch die Beobachtung, wie bewusst Quantz die Länge der musikalischen Gedanken variiert und wie häufig er sich auch drei-, fünf- oder siebentaktiger Strukturen bedient. Diese ungradtaktigen musikalischen Gedanken fügen sich wie die gradtaktigen in die von Heinrich Christoph Koch beschriebenen Formelemente des galanten Stils ein. Erst nach dem Siebenjährigen Krieg lässt sich eine stärkere Hinwendung zu Gradtaktigkeit und Periodizität beobachten, so dass die sechs Rondosätze Nr. 344–349 nicht als Solitäre, sondern als Abschluss einer längeren Entwicklung zu verstehen sind.

In ihrem großflächigen harmonischen Ablauf bleiben die schnellen Sätze innerhalb des zeitüblichen Tonartenverlaufs. Der erste Teil eines Dur-Satzes endet in der Dominante, die Durchführung streift mindestens eine der tonleitereigenen Molltonarten, die Reprise bleibt in der Grundtonart. Eine Verknüpfung von Harmonik und Affekt ist demgegenüber im Kleinen zu beobachten. Typisch für Quantz' Sonatensätze sind dynamisch und artikulatorisch herausgehobene Moll-Nebengedanken, die wesentlich zu der im *Versuch* geforderten Affektvielfalt beitragen. Für das Adagio

ergab die Untersuchung eine abgestufte Stärke der Dissonanzen je nach Affektintensität einer Satzbezeichnung. Darüber hinaus steigert Quantz in einer Vielzahl von langsamen Sätzen in einer Coda noch einmal die Expressivität des Satzes, sowohl melodisch als auch harmonisch.

In Quantz' Sonaten etabliert sich – ausgeprägter als bei seinen Zeitgenossen – schon in der frühen Berliner Zeit eine Form mit Reprise, die aus der im *Versuch* beschriebenen üblichen Form erwächst, nur das Ende des ersten Teils auch am Schluss des Satzes wieder erscheinen zu lassen. Eine Entwicklung im Laufe der Berliner Zeit hin zu einer Reprisesform konnte auch für das Adagio differenziert dargelegt werden. Die in der Datenbank hinterlegte Analyse dokumentiert, wie die Form der Reprise beweglich bleibt mit Kürzungen, Veränderungen, überraschenden Anschlüssen und Experimenten mit einer Vorwegnahme des Themas in wechselnden Tonarten.

Einige kompositorische Elemente können als angepasst an die historische Spielsituation in den Kammerkonzerten Friedrichs II. verstanden werden. Die größeren Wiederholungen der Formteile sind ausgerichtet auf die Praxis, eine Sonate nur jeweils einmal zu spielen. Dem Passagenwerk, das die Virtuosität des Königs bezeugen kann, kommt eine herausgehobene Rolle zu, die an die Konzertform erinnert. Festzuhalten bleibt dabei die einzigartige Abstimmung zwischen Tempo und Schwierigkeitsgrad des Laufwerks.

Basierend auf Christoph Henzels Auswertung der privaten Schatullrechnungen Friedrichs II. und diese ausweitend konnte durch eine differenzierte Aufarbeitung von Indizien aus den Kopisten-Handschriften eine ungefähr hälftige Einteilung der Berliner Sonaten in Sonaten vor und nach dem Siebenjährigen Krieg und eine Bündelung in zusammengehörige Sechsergruppen plausibel gemacht werden. Daraus lässt sich auch ableiten, dass der größere Teil des Korpus erst nach dem *Versuch* entstanden ist. Bezieht man die in der Datenbank hinterlegten Nachweise, ab welchem Zeitpunkt welche kompositorischen Muster auftreten, mit in die Analyse ein, wird es in einem zukünftigen Forschungsschritt auch möglich, Kriterien für eine Chronologie der Dresdner Sonaten zu entwickeln. Dies kann hier nur angedeutet werden. Denn bezogen auf Kompositionsweise und Schwierigkeitsgrad der Sonaten bedeutete Quantz' Wechsel an den Berliner Hof keinen Bruch. Es ist davon auszugehen, dass Friedrich II. jeweils neu entstandene Dresdner Sonaten anlässlich Quantz' Unterrichtsreisen kennengelernt und gespielt hat. Die Idee eines zusammenhängenden Korpus, die aus der Notwendigkeit entstand, einem einzigen Spieler Abwechslung zu verschaffen, muss sich nach und nach entwickelt haben. An den Dresdner Sonaten lässt sich beobachten, wie die für die Berliner Sonaten charakteristischen Kompositionsmuster nach und nach entstanden. Je niedriger die Katalognummer einer Sonate ist, desto kürzer sind vor allem

das „Adagio“ und das „zweite Allegro“, während das „erste Allegro“ schon früh eine größere Ausdehnung erhält. Vortragsbezeichnungen und Verzierungungen sind kaum ausgeschrieben. Bei den niedrigen Katalognummern lässt sich ein Nebeneinander von Sonaten mit dem von Friedrich II. favorisierten anspruchsvollen Laufwerk und spieltechnisch leichteren Solos, die fast vollständig auf Laufwerk verzichten,⁸³⁰ beobachten. Manche Sätze wirken wie Übungsstücke für einen spieltechnischen Aspekt wie beispielsweise die Doppelzunge.⁸³¹ Welche von den frühen Sonaten schon für Friedrich II. als Adressaten komponiert und auf seine Bedürfnisse zugeschnitten waren, ist kaum zu beantworten. Sonaten mit Katalognummern kurz vor Berlin dagegen zeigen eine Entwicklung hin zur Berliner Reprisesform, zur Charakteristik der Satzbezeichnungen und zu einer immer gründlicheren Auszeichnung mit Vortragsanweisungen. Die anhand der Berliner Sonaten herausgearbeiteten Formelemente weisen darauf hin, dass für die Dresdner Sonaten in den Katalogen Friedrichs II. die bisher angenommene Chronologie in Einzelfällen angezweifelt werden muss.⁸³² Dass die Dresdner Sonaten schlechter lesbar und zunächst nur in einem Exemplar archiviert waren, lässt darüber hinaus berechtigte Zweifel aufkommen, ob sie wirklich in gleichem Maße wie die Berliner Sonaten in die königliche Musizierpraxis integriert waren. Auch die ersten – korrekturbedürftigen – Berliner Kopien, die Augustin Neuff wohl noch als Quantz' Flötenschüler angefertigt hat, entsprechen noch nicht dem Standard, der sich wenig später etablieren sollte.

Durch Einbeziehung eines flötistischen Interpretationsexperiments in die vorliegende Untersuchung war es möglich, ein differenziertes Bild aller Satzbezeichnungen zu entwerfen, denen Quantz' jeweils einen ganz eigentümlichen Charakter verleiht. Dieser entsteht aus einem für jede Satzbezeichnung unterschiedlichen Zusammenspiel zwischen festgelegtem Tempobereich, Tonart und Taktart, den verwendeten Notenwerten in Melodie und Bass, aber auch aus Menge und Art der Verzierungungen und dem Schwierigkeitsgrad des Laufwerks, ähnlich wie es Heinrich Christoph Koch 1802 in seinem *Musikalischen Lexikon* für den Charakter einer einzelnen Komposition beschreibt. Quantz' Systematik der Satzcharaktere war in wesentlichen Zügen schon in der frühen Berliner Zeit geformt und wurde später weiter verfeinert, was sich beispielsweise an den ausge-

⁸³⁰ So Nr. 91, Nr. 93 und 94.

⁸³¹ Nr. 92/3.

⁸³² So weichen die drei Autographe Nr. 245–247 stärker als die vorangehenden Nr. 239–244 von den sich in Berlin etablierenden Mustern ab. Ebenso zweifelhaft erscheint die Sortierung der Kataloge für Nr. 119, 220 und 222, die nach Länge und Form aller drei Sätze, mit willkürlichen und wesentlichen Verzierungungen und ausgeprägten Nebengedanken kurz vor den Berliner Sonaten zu datieren sind. Auch Nr. 89 und Nr. 231 sind in die Nähe der Berliner Sonaten zu rücken.

feilten doppelten Satzbezeichnungen der späten Sonaten ablesen lässt. Die im *Versuch* vorgestellten Tempokategorien können dabei nur als Orientierungsmarken eines weit komplexeren Temposystems verstanden werden. Diese Komplexität deutet sich im *Versuch* selbst in der nur skizzenhaften Übertragung der Tempoklassen auf die Tripeltakte schon an. Den Tempoklassen entsprechend ist von ausgesprochen schnellen Tempi im Allegro auszugehen, wenn auch etwas ruhiger, als es das Maß von 80 Pulsschlägen pro Minute nahelegt. Umgekehrt ist die äußerste Langsamkeit des „Adagio assai“ zu extrem angesetzt, das Ausreizen eines langsamen Tempos jedoch intendiert. Die Komplexität von Quantz' Tempo-Systematik in den Sonaten erschließt sich erst in der Synthese einer empirischen Datenerfassung zu jeder Satzbezeichnung mit einer Überprüfung plausibler Tempi im Embodiment auf dem Instrument. Quantz' Sonatenkorpus mit seiner inneren Systematik erwies sich für eine Ausweitung der Methodik durch das eigene Spiel als besonders geeignet. Als Methode eingebunden werden kann ein solches Embodiment beispielsweise für die weiterführende Forschungsfrage, inwiefern weitere Komponisten eine eigene Systematik oder eine eigene *ars combinatoria* entwickelt haben. Eine Übernahme und Weiterentwicklung dieser kombinierten Methodik durch weitere Instrumentalisten als „performer-researcher“ könnte ein fruchtbarer Impuls für eine Anbindung von künstlerischer Forschung an klassische musikwissenschaftliche Methoden sein.

Akzeptiert man, dass Quantz in den meisten schnellen Sätzen von einem Ausschöpfen der spieltechnischen Möglichkeiten ausgeht, lässt sich erkennen, dass die Abstimmung zwischen musikalischen Gedanken und abgestuften spieltechnischen Anforderungen eine intuitive Erfassung seiner Tempi erleichtert. Diese Annahme wird durch die hinzugezogenen Referenzaufnahmen bestätigt, die nur in Einzelfällen zu Tempi kommen, die vom Tempospektrum des eigenen Interpretationsexperiments weit entfernt sind. Am ehesten ergeben sich Abweichungen des Tempos durch Verzierungsentscheidungen in langsamen Sätzen mit gleichförmigem Rhythmus. Ein schlichtes Arioso im Dreivierteltakt auszuschmücken, wäre naheliegend, doch innerhalb des Sonatenkorpus hat die unverzierte Fassung ihre Berechtigung gerade als Kontrapunkt zu affektuösen oder reich verzierten langsamen Sätzen. Es mag persönlichen Vorlieben der Autorin entspringen, lässt sich aber auch vor allem mit rhythmischer Vielfalt begründen, dass bei manchen Satztypen fast alle Einzelsätze einen besonderen Reiz ausüben. Dazu gehören das Allegretto mit seinem ruhigen Grundpuls und variablen Mischungen von Sechzehntel-Triolen und Zweiunddreißigsteln, das stürmische Fiero, das Gigue-ähnliche Presto mit seinem Gegeneinander von Triolen und nicht angeglichenen Punktierungen. Bei den langsamen Sätzen ragen die Sätze mit einem größeren Affektgehalt heraus: Cantabile mit einem hohen Anteil an willkürlichen

Verzierungen, Affetuoso, das affektuöse Figuren mit einem fließenden Tempo verbindet, Lamentabile und Mesto, die darüber hinaus die Langsamkeit ausreizen.

Es kann vermutet werden, dass die spezielle Aufgabenstellung, für Friedrich II. immer wieder neue und voneinander unterscheidbare Werke zu schaffen, dazu beitrug, dass Quantz so besonders systematisch über Affekte und die ihnen gemäßen musikalischen Mittel nachdachte. Die These drängt sich auf, dass diese Systematik des musikalischen Denkens sich letztlich auch in Quantz' Vortragslehre im *Versuch* niederschlägt, wo er – und das ist einzigartig gegenüber den anderen Lehrwerken – den Affektausdruck herunterbricht auf Entscheidungen zur Tempowahl und zu Verzierungen, Dynamik und Artikulation, und zwar nicht nur für den Flötisten, sondern für alle Orchesterinstrumente. Im *Versuch* vermeidet Quantz es allerdings, dies an konkreten musikalischen Gedanken zu erläutern. Der Grund kann aber nicht darin gelegen haben, dass ihm eine solche Übertragung nicht möglich erschien. In der vorliegenden Untersuchung konnte beispielhaft an einem stolzen Affekt – *fièro* – nachvollzogen werden, wie er diesen in verschiedenen Sätzen mit immer neuen Kombinationen der gleichen musikalischen Parameter umsetzt.

Am *Versuch* lässt sich ablesen, dass Quantz' Affektkommunikation in einem doppelten Sinne verstanden werden kann: Auf der einen Seite steht seine Überzeugung, dass es möglich ist, über Musik Affekte zu kommunizieren, und gleichzeitig kann sein Ringen darum beobachtet werden, diesen Prozess auch verbal zu fassen. Die Berliner Vortragsschulen markieren das Ende der Zeit, in der man in Zusammenhang mit Musik über den Ausdruck von Affekten spricht, und den Übergang zu Gefühlsbegriffen und zu Beschreibungen musikalischen Ausdrucks, die uns heute noch vertraut sind. Es ist der ausführende Musiker, dessen Expressivität im Zentrum der Berliner Lehre vom guten Vortrag steht. Das Musizieren zum eigenen Vergnügen, wie es Friedrich II. praktizierte, ist in diesem Begriff des guten Vortrags, der auf Zuhörer hin konzipiert ist, nicht mitgedacht, und so ist es folgerichtig, dass das abendliche Flötenspiel des Königs als Kammerkonzert – mit imaginiertem Publikum – bezeichnet wird, in dem Friedrich II. „Proben“ von seinem „einsichtsvollen schönen Geschmack“⁸³³ abgibt.

Es konnte aufgezeigt werden, dass die musikästhetische Fokussierung des *Versuchs* auf den guten Vortrag des Musikers und den guten Geschmack von Musikern und Publikum gleichermaßen weitaus stärker auf literarischen Vorbildern fußt als bisher angenommen. Für einige dieser Vorlagen – Grandvals Abhandlung über den guten Geschmack, ein anonymer Artikel über die *Execution* – lässt sich nachweisen, dass sie in Ber-

⁸³³ Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge*, Bd. 1, 1754, S. 76.

lin allgemein zugänglich waren über Beiträge in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Critischen Musikus an der Spree*. Für andere Quellen ist anzunehmen, dass Quantz mit den literarischen Modellen innerhalb der Berliner Zirkel versorgt wurde, beispielsweise im Montagsclub. Hier ist insbesondere an Quantz' Freund Christian Gottfried Krause zu denken, der in der *Musikalischen Poesie* seine literarischen Quellen offenlegt und von dem belegt ist, dass er dem „alten erfahrenen Quantz“ Literatur zukommen ließ. Dass sich dieser Informationsfluss in Quantz' musikästhetischen Überlegungen im *Versuch* niedergeschlagen hat, erscheint plausibler als die Annahme, Agricola zeichne als Mitautor für das musikästhetische Gedankengut verantwortlich.⁸³⁴ Dies gilt umso mehr, als aufgezeigt werden konnte, dass sich Quantz' Vorstellung vom Affektausdruck in seiner Musik noch deutlicher niederschlägt als in seinem Lehrwerk.

Während die Bedeutung von Quantz' *Versuch* für die Geschichte der Aufführungspraxis grundsätzlich unbestritten ist, wird heute genauer hinterfragt, für welche Zeit und Stilrichtung seine Vortragshinweise Geltung haben. Bezieht man wie in der vorliegenden Untersuchung Quantz' eigene Kompositionen mit ein, stellt sich heraus, dass der *Versuch* auch Quantz' eigene Vortragspraxis nur unvollkommen abbildet. Die Genauigkeit der Notation in den von Quantz autorisierten Kopien Freudenbergs geht über die im *Versuch* verwandten Bezeichnungen hinaus: Bei Staccato wird nicht nur konsistent zwischen Punkt und Strich unterschieden, sondern der Staccatostrich erhält einerseits eine grammatikalische Funktion als Komma, andererseits breitgefächerte Ausdrucksqualitäten zwischen *Grazioso* und *Con Brio*. Auch die Schreibweise der Vorschlagsnoten ist genauer differenziert als im *Versuch*. Für alle Vortragsanweisungen gilt, dass sie im Verlauf der Jahre häufiger und, noch wichtiger, mit stärkerer Ausdrucksqualität notiert sind. Daher ist es von interpretationsgeschichtlichem Interesse, hat aber auch aufführungspraktische Auswirkungen, wenn man als Referenz für eine intendierte Berliner Musizierpraxis nicht nur den *Versuch* heranzieht, sondern auch eine systematisierte Untersuchung der Vortragsbezeichnungen in den Sonaten. Insbesondere ergänzen die Vortragszeichen der Sonaten das Wissen um den Berliner guten Geschmack und die Lehre vom guten Vortrag, die in den Instrumentalschulen fixiert sind.

Im heutigen Konzertleben finden meist nur Einzelwerke von Quantz' zahllosen Sonaten, Triosonaten und Flötenkonzerten einen Platz, vorzugsweise in Themenkonzerten zum Hof Friedrichs II., gemeinsam mit Werken Carl Philipp Emanuel Bachs, der Brüder Benda und Graun

⁸³⁴ Vgl. Jerold, *Quantz and Agricola*. Vorstellbar, aber kaum im Einzelnen zu belegen, ist dagegen, dass Agricola als ehemaliger Schüler Quantz bei der Arbeit am *Versuch* unterstützte, wie es Quantz, im Fall von Joachim Moldenit nachweislich erwartete. Vgl. Schrage, *Autorschaft?* S. 103.

und eventuell mit einer Sonate von Friedrich II. selbst. Nur wenige Flötisten und Flötistinnen haben Einspielungen ausschließlich Quantz' Werken gewidmet: Verena Fischer, Frank Theuns, Rachel Brown, die Quantz-Forscherin Mary Oleskiewicz und Benedek Csalog, der sich das Ziel gesetzt hat, im Rahmen von *The Quantz project*⁸³⁵ das Gesamtkorpus aller Quantz-Sonaten einzuspielen. In der Auswahl der Tonaufnahmen steht neben den exponierten Sonaten Nr. 272–277 die Vielfalt unterschiedlicher Entstehungszeiten im Vordergrund. Ein Bild von Quantz' Dresdner Zeit vermitteln Neuauflagen des Dresdner Drucks der Sonaten op. 1 von 1734 ebenso wie Editionen der Triosonaten. Aber auch die Zahl der Druckausgaben, die Berliner Sonaten enthalten, steigt ständig. Diese spiegeln meist eine persönliche Auswahl der Herausgeber wider und lassen, wenn sie nicht die Nummer aus Friedrichs Katalogen angeben, keine zeitliche Einordnung erkennen. Zugleich erleichtert die fortschreitende Digitalisierung des Bestandes der Berliner Staatsbibliothek den Zugang zu den Kopisten-Handschriften. Anders als die Flötenkonzerte, die nur in Einzelstimmen vorliegen, eignen sich diese Manuskripte durch die Notierung in Notensystemen mit Flöte und beziffertem Bass dazu, aus ihnen zu musizieren, zumindest gemeinsam mit versierten Continuo-Spielern.

Trotz der steigenden Zugänglichkeit der Sonaten ist bis heute eine nur punktuelle Rezeption durch Flötisten und Flötistinnen zu beobachten. Mehrere Ursachen lassen sich dafür ausmachen. Die Wertschätzung einer Komposition misst sich nicht zuletzt an der Übernahme in einen – zumindest instrumentenspezifischen – Kanon. Bezeichnenderweise hat nur eins von Quantz' Werken in der Flötenwelt einen großen Bekanntheitsgrad erreicht: das G-Dur-Konzert Nr. 161, QV 5:174, welches der Flötist Moritz Fürstenau 1877 im Bestand der Dresdner Hofkapelle wiederentdeckte und seitdem aufführte, so dass Breitkopf & Härtel 1884 eine durch Wilhelm Barge (Flöte und Klavierauszug) und Julius Weißenborn (Orchesterfassung) frei bearbeitete Fassung herausgab.⁸³⁶ Diese Notenausgabe mit weitreichenden Eingriffen aus dem Geist des 19. Jahrhunderts wie ein Hoch-Oktavieren des Themas aus der für die moderne Flöte untypischen tiefen Flötenlage, und zahlreichen Eintragungen zu Dynamik, Artikulation und Verzierungen wurde über ganze Schülergenerationen weitergetragen. Dass ausgerechnet dieses Flötenkonzert in den flötistischen Kanon aufgenommen wurde, ist nicht Qualitätskriterien zu verdanken, sondern dem Zufall, dass es über Johann Georg Pisendel nach Dresden gelangt war.⁸³⁷ Quantz' für Friedrich II. bestimmte Werke erklangen

⁸³⁵ <https://the-quantz-project.com>.

⁸³⁶ Friedrich Hofmeister, *Monatsberichte 1829–1900*, in: *Hofmeister XIX*, <https://hofmeister.rhul.ac.uk>, basic search: composer Quantz, Zugriff 18. Januar 2023.

⁸³⁷ Vgl. Horst Augsbach, *Vorwort* zu: Konzert Nr. 161 QV 5:174, Wiesbaden 1992.

bis auf wenige Ausnahmen nur im „musikalischen Innenraum“⁸³⁸ der Konzertsäle Friedrichs II. Die historiographischen Auswirkungen der Tatsache, dass sie bis weit in das 20. Jahrhundert hinein praktisch unter Verschluss waren, lassen sich kaum ermessen. Vor allem die Berliner Sonaten wurden daher lange nicht wahrgenommen. So hat auch keine dieser Sonaten bisher genug Verbreitung gefunden, um unter Flötisten allgemein bekannt zu sein.

Heute steht die schiere Menge der Quantzschen Kompositionen einer Übernahme einzelner Sonaten in ein Standardrepertoire im Weg. Die Größe des Sonatenkorpus ist umso schlechter zu erfassen, als bisher Ordnungskriterien fehlen, die über eine bloße Chronologie hinausgehen. In der vorliegenden Arbeit konnte eine Strukturierung des Sonatenkorpus erarbeitet werden, die für jede Einzelsonate eine ungefähre zeitliche Einordnung vor oder nach dem Siebenjährigen Krieg ermöglicht, aber auch Analysemittel an die Hand gibt, um Entwicklungen innerhalb des Korpus einzuschätzen. Die Erkenntnisse können heruntergebrochen werden auf jede einzelne Sonate. So kann dieses Buch wie ein Nachschlagewerk für eine gerade gespielte Sonate dienen: Alle Einzelinformationen finden sich in der Datenbank. Die in dieser Arbeit vorgenommene Einordnung jeder Satzbezeichnung in Bezug auf Charakter, Tempo und Verzierungspraxis kann in den einschlägigen Kapiteln ebenso nachgeschlagen werden wie Verzierungen oder Artikulationen. Darüber hinaus können die erarbeiteten Daten als Referenz dienen für die Werke anderer Komponisten, sei es für die weniger zahlreichen Flötensonaten der anderen Musiker der Hofkapelle, sei es für einen Komponisten wie Telemann, der für Quantz vorbildhaft war. Umgekehrt kann die vorliegende Arbeit herangezogen werden auf der Suche nach einer Quantz-Sonate mit bestimmten Eigenschaften. Einen harmonisch spannungsvollen langsamen Satz findet man beispielsweise in der abgestuften Affektintensität von *Cantabile*, *Affettuoso*, *Lamentabile* und *Mesto* oder indem man in der Datenbank den Filter „3. Dissonanzklasse“ aktiviert. Nicht zuletzt ist die Form der Datenbank geeignet, bei aufkommenden Forschungsfragen weiteren Analysen unterzogen zu werden.

Pädagogisch sind die Sonaten nur eingeschränkt einsetzbar, da sie vorzugsweise spieltechnisch fortgeschrittenen Schülern Vergnügen bereiten.⁸³⁹ Als weniger anspruchsvoll erwiesen sich in der Untersuchung nur einzelne ruhige dritte Sätze im Dreivierteltakt. Um sich mit Quantz' Stilistik in der Berliner Zeit vertraut zu machen, sind die Duette op. 2 für

⁸³⁸ Schrage, *Der indirekte Blick*, S. 109.

⁸³⁹ Den hohen Schwierigkeitsgrad, der über die üblichen Anforderungen des damaligen Flötenrepertoires hinausgeht, hält auch Nahajowski, *Sonaty fletowe*, S. 141f. für einen der Gründe, dass Quantz' Werke auch heute noch wenig populär sind.

Schüler empfehlenswerter. Auch an ihnen lässt sich Quantz' Prinzip der Abwechslung und des Affektwechsels nachverfolgen.

Es konnte herausgearbeitet werden, dass die Abstimmung von Laufwerk und intendierten Tempi auf die spieltechnischen Voraussetzungen der Traversflöte ein beeindruckendes Ausmaß hat. Vieles geht bei einer Übertragung auf die moderne Querflöte verloren: D-Dur, das die Grundskala der Traversflöte ausnutzt, ist auf der Böhm-Flöte schwieriger zu greifen, die Gabelgriffe der B-Tonarten dagegen fallen weg, so dass diese Tonarten leichter spielbar werden. Auch die Feinabstimmung zwischen Tempo und einzelnen Griffverbindungen ist auf der Querflöte nicht nachzuvollziehen. Daher ist eine Verbindung zwischen Tempovorstellung und spieltechnischen Grenzen auf der Querflöte nicht intuitiv herzustellen. Doch die Varianz aller anderen Parameter und Quantz' Erfindungsreichtum tragen dazu bei, dass das Spiel der Berliner Sonaten auch auf der Querflöte reizvoll bleibt.

In seiner jetzigen Form steht *das Quantz-Werkeverzeichnis*, das die Nummerierung aus den Katalogen Friedrichs II. zugunsten einer Zählweise nach Ton- und Taktarten aufgibt, einer Erschließung und Bewertung des Sonatenkorpus entgegen. Eine Revision oder zumindest ergänzende Ordnungskriterien erscheinen unerlässlich. Zumindest im Fall der Sonaten und Flötenkonzerte müsste die Zählung in den Katalogen Friedrichs II. deutlicher herausgestellt werden, um die Reihenfolge des Entstehens und – wichtiger noch – die feine Abstimmung der Sonaten sichtbar zu machen.

Für einen Überblick über die Entwicklungsstufen von Quantz' Schaffen bleibt eine Gesamtausgabe seiner Flötensonaten ein Desiderat. Um die besondere Anlage der Berliner Flötensonaten abzubilden, sind aber auch zukünftige Editionen wünschenswert, die aus einer Schaffensphase mehrere nacheinander entstandene Sonaten zusammenfassen. Ein wichtiges Auswahlkriterium kann die Bündelung in jeweils sechs Sonaten darstellen, die an einigen Stellen des Berliner Bestandes offensichtlich ist und in der vorliegenden Arbeit auch für das Berliner Gesamtkorpus wahrscheinlich gemacht werden konnte. Erste Anhaltspunkte für eine Auswahl könnte die Sammlung *Pour Sans Souçi* gemeinsam mit den in der Singakademie bewahrten Sonaten bieten. Aber auch die letzten Sonaten bieten Überraschungen mit ihrer weiterentwickelten Tonsprache. Gemeinsam konzipierte Sonaten mit größtmöglichen Kontrasten nacheinander zu spielen, erlaubt ein Nachempfinden des in der vorliegenden Arbeit vorgestellten Embodiments und stärkt das Bewusstsein für die historische Situation, der das Korpus seine Formung verdankt. Die Besonderheit eines einmaligen, aufeinander bezogenen Korpus, die sich in der Rezeptionsgeschichte weder in Tonaufnahmen noch in Notenausgaben spiegelt, könnte so wiederentdeckt werden und zu einer größeren Wertschätzung der Sonaten beitragen.

Anhang

Bibliothekssigel und Abkürzungen

D-B	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
D-W	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Musikabteilung
DK – Kk	Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek
GStA PK	Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz
MM	Mälzels Metronom
MSR	Monatliche Schatullrechnungen Friedrichs II.: Ralf Zimmer (Hrsg.), <i>Die Schatullrechnungen Friedrichs des Großen</i> , Kommentierte Edition der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz in Zusammenarbeit mit dem Research Center Sanssouci (RECS) und perspectivia.net, ² 2018. https://quellen.perspectivia.net/de/schatullrechnungen/start , Zugriff 23. Dezember 2022.
QBS	Datenbank (Microsoft Excel 97) Quantz-Berliner-Sonaten.xlsx, Zugang über QR-Code
QV	Horst Augsbach, <i>Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (QV) Johann Joachim Quantz</i> , Stuttgart 1997.
RTL.	Reichstaler
Versuch	Johann Joachim Quantz, <i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen</i> , Berlin 1752. Zitierweise nach Kapitel und Abschnitt (in römischen Ziffern) und Paragraph, um auch in den fremdsprachigen Ausgaben auffindbar zu sein. Bsp.: (X, § 1)

Register der Berliner Sonaten mit Signaturen der Staatsbibliothek zu Berlin

– Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

Sonate Nr.	QV	Tonart	Signatur D-B <i>Pour Potsdam</i>	Seite (Notenbeispiele fett gedruckt)
253	1:83	F-Dur	KHM 4300	80f., 85, 90f., 93 , 102, 116 , 117 , 188, 204, 233, 235 , 255
254	1:104	G-Dur	KHM 4302	54, 79–81, 85, 89f., 130, 135, 162, 202, 203 , 204f., 255
265	1:119	g-Moll	KHM 4304	54, 79, 85f., 87 , 102, 110, 117, 159, 160 , 162, 185, 214, 234, 244 , 248, 255
266	1:142	A-Dur	KHM 4306	85, 110, 213, 234, 255
267	1:169	h-Moll	KHM 4308	85, 87, 101, 110, 127, 168, 190, 202, 204, 234, 255
268	1:12	C-Dur	KHM 4310	85, 87, 88 , 92, 110, 169, 179, 191, 218, 234, 255, 263 , 268
269	1:32	D-Dur	KHM 4313	85, 88, 110, 180, 200, 234, 255
270	1: 51	Es-Dur	KHM 4315	79, 85–87, 88 , 91f., 110, 135, 169, 189, 234, 244, 255
271	1:122	g-Moll	KHM 4318	73, 85f., 89, 91f., 168, 185, 215, 235, 244, 255, 265
272	1:93	F-Dur	KHM 4321	73, 82, 84, 86, 89, 91f., 95, 97, 102–105, 130, 156f., 166, 189, 203f., 232 , 251, 252, 292
273	1:109	G-Dur	KHM 4324	82, 84, 91f., 97, 102–105, 130, 156f., 169f., 217f., 247 , 251, 267 , 292
274	1:145	A-Dur	KHM 4326	82, 84, 91f., 97, 102–105, 130, 156f., 165 , 166, 182, 209 , 211, 251, 292
275	1:161	B-Dur	KHM 4329	82, 84, 91f., 97, 102f., 104 , 105, 130, 139 , 156f., 170, 201, 251, 292
276	1:18	c-Moll	KHM 4332	82, 84, 91f., 97, 100, 102–105, 130, 156f., 169, 191, 212, 251, 292
277	1:42	D-Dur	KHM 4335	82, 84, 91f., 97, 102–105, 130, 156f., 168f., 172, 188, 199f., 243 , 251, 278 , 292
278	1:72	e-Moll	KHM 4338	91f., 162, 197, 203f., 246
279	1:59	Es-Dur	KHM 4341	91f., 100, 137, 184f.
280	1:91	F-Dur	KHM 4344	92, 127, 132, 185

Sonate Nr.	QV	Tonart	Signatur D-B <i>Pour Potsdam</i>	Seite (Notenbeispiele fett gedruckt)
281	1:115	g-Moll	KHM 4347	92, 102, 128 , 189, 269
282	1:135	A-Dur	KHM 4350	92, 113, 190
283	1:170	h-Moll	KHM 4353	92, 182, 219
284	1:2	C-Dur	KHM 4355	109 , 116, 124, 162, 164, 190, 202, 204
285	1:46	D-Dur	KHM 4357	137, 213, 256
286	1:55	Es-Dur	KHM 4359	166 , 191
287	1:88	F-Dur	KHM 4361	113, 217, 275
288	1:118	g-Moll	KHM 4363	132, 162, 219f.
289	1:130	A-Dur	KHM 4365	112
290	1:158	B-Dur	KHM 4367	116, 125, 199f.
291	1:21	c-Moll	KHM 4369	95, 166, 180, 213, 246 , 248
292	1:26	D-Dur	KHM 4371	55, 160, 161 , 162–164, 207, 283f.
293	1:78	e-Moll	KHM 4373	162, 212f., 248
294	1:81	F-Dur	KHM 4375	130, 162, 189, 278
295	1:112	G-Dur	KHM 4377	180, 212
296	1:136	A-Dur	KHM 4379	166
297	1:174	h-Moll	KHM 4381	125, 220
298	1:13	C-Dur	KHM 4383	101, 140, 170 , 188, 217f., 222, 246
299	1:29	D-Dur	KHM 4385	119, 162, 264
300	1:60	Es-Dur	KHM 4387	132, 219, 250
301	1:87	F-Dur	KHM 4389	95, 200, 263 , 269
302	1:124	g-Moll	KHM 4392	95, 127, 180f., 184, 217, 225
303	1:144	A-Dur	KHM 4394	139, 140 , 168 , 185, 213, 225, 237
304	1:155	B-Dur	KHM 4396	162, 225, 234, 260, 261
305	1:14	c-Moll	KHM 4398	132, 207, 208 , 225, 280
306	1:47	D-Dur	KHM 4400	95, 112 , 128, 180, 212 , 225, 257
307	1:65	E-Dur	KHM 4402	182, 213, 225, 237, 243 , 265
308	1:90	F-Dur	KHM 4404	104, 124f., 213
309	1:102	G-Dur	KHM 4406	101, 113, 140, 204, 277 , 278
310	1:137	A-Dur	KHM 4408	
311	1:166	h-Moll	KHM 4410	94f., 100, 129 , 198, 207
312	1:8	C-Dur	KHM 4412	95, 130, 180f., 212, 279

Sonate Nr.	QV	Tonart	Signatur D-B <i>Pour Potsdam</i>	Seite (Notenbeispiele fett gedruckt)
313	1:30	D-Dur	KHM 4414	84, 95, 132, 190, 200, 248, 278, 280
314	1:70	e-Moll	KHM 4416	82, 94f., 100, 102, 120f., 123 , 127, 132, 160 , 161–164, 203f., 226
315	1:117	g-Moll	KHM 4418	82, 94f., 100, 102, 113, 118, 161–163, 184, 212
316	1:141	A-Dur	KHM 4420	82, 94, 100, 102, 161–163, 188, 218 , 257 , 275
317	1:162	B-Dur	KHM 4422	82, 94f., 102, 123, 161–164, 185, 187, 212, 234, 266
318	1:76	e-Moll	KHM 4424	82, 94, 102, 118, 161–163, 168, 219
319	1:11	C-Dur	KHM 4426	82, 94, 102, 117, 181, 219 , 220, 222, 268
320	1:79	e-Moll	KHM 4428	82, 94, 215, 250 , 265
321	1:85	F-Dur	KHM 4430	94, 189, 200, 239 , 242
322	1:127	g-Moll	KHM 4432	94, 127, 215
323	1:129	A-Dur	KHM 4434	94, 136 , 162f., 186 , 210f. , 242
324	1:159	B-Dur	KHM 4436	94, 114, 213
325	1:22	c-Moll	KHM 4438	84, 94f., 169, 190, 214
326	1:38	D-Dur	KHM 4440	83f., 140, 181, 237
327	1:52	Es-Dur	KHM 4442	83, 92, 130, 140, 205 , 206, 220, 222
328	1:92	F-Dur	KHM 4445	83, 110 , 219f.
329	1:106	G-Dur	KHM 4447	83, 113, 161 , 162f., 202, 204
330	1:140	A-Dur	KHM 4449	83, 128 , 129, 215, 224
331	1:165	h-Moll	KHM 4451	83 , 108 , 114, 190, 207, 224, 226, 239 , 241
332	1:10	C-Dur	KHM 4453	83 , 92 , 93 , 95, 129 , 134 , 141 , 266
333	1:34	D-Dur	KHM 4456	92, 114, 200
334	1:61	E-Dur	KHM 4459	113, 140, 226
335	1:80	F-Dur	KHM 4461	92, 95, 162f., 207, 236
336	1:126	g-Moll	KHM 4464	92, 123 , 184f., 213, 224
337	1:131	A-Dur	KHM 4467	
338	1:160	B-Dur	KHM 4469	170, 172, 212
339	1:19	c-Moll	KHM 4471	166, 190, 201 , 280
340	1:36	D-Dur	KHM 4473	135, 140, 142 , 184f., 212
341	1:50	Es-Dur	KHM 4475	108 , 161f., 207, 247 , 257

Sonate Nr.	QV	Tonart	Signatur D-B <i>Pour Potsdam</i>	Seite (Notenbeispiele fett gedruckt)
342	1:94	F-Dur	KHM 4477	109 , 120
343	1:105	G-Dur	KHM 4479	112, 126 , 127, 131, 135, 190, 191 , 203f., 224, 274
344	1:139	A-Dur	KHM 4481	82, 121 , 125, 131–133, 261 , 286
345	1:154	B-Dur	KHM 4483	82, 131–133, 169, 251, 273, 274, 275 , 286
346	1:3	C-Dur	KHM 4485	82, 130–132, 133, 135 , 189, 198 , 199f., 286
347	1:45	D-Dur	KHM 4487	82, 131–133, 217f., 261, 262, 272, 275 , 286
348	1:54	Es-Dur	KHM 4489	82, 95, 131–133, 169, 241 , 200
349	1:89	F-Dur	KHM 4491	81f., 114 , 131–133, 134 , 135, 166, 213, 249 , 286
350	1:103	G-Dur	KHM 4493	81f., 131, 204, 279
351	1:143	A-Dur	KHM 4495	81f., 118, 137 , 184, 204, 217f.
352	1:157	B-Dur	KHM 4497	81f., 201, 237, 275
353	1:20	c-Moll	KHM 4499	81f., 135, 137 , 162f., 213, 266
354	1:31	D-Dur	KHM 4501	81f., 95, 131, 190, 202, 204
355	1:67	e-Moll	KHM 4503	81f.
356	1:82	F-Dur	KHM 4505	81f., 101, 130, 141 , 190, 202, 204, 238 , 268
357	1:120	g-Moll	KHM 4507	81f., 101, 130, 135
358	1:132	A-Dur	KHM 4509	81f., 130, 137 , 201, 279
359	1:175	h-Moll	KHM 4511	81f., 118, 130, 135, 180f., 216
360	1:1	C-Dur	KHM 4513	81f., 120 , 127, 130, 135, 166, 209, 270, 271
361	1:39	D-Dur	KHM 4515	79, 81f., 130, 162f., 188, 214, 215
	1:25	D-Dur	Mus.ms. 18 023	12, 39, 100, 167, 180, 185, 207

Tempostufen und die Tempokategorien des *Versuchs*

		Kleinste Notenwerte	Bass	MM	MM Ganzer Takt
$\frac{3}{4} / \frac{3}{8}$	Presto				 /  106 ⁸⁴⁰
$\frac{3}{8}$	Prestissimo				 88–96
$\frac{3}{8}$	Presto				 72–92
c	Allegro assai			 160	
c	Allegro di molto			 126–160	
c	Allegro assai			 112–138	
$\frac{3}{4} / \frac{3}{8}$	ganz geschwinde				 /  80
$\frac{3}{8}$	Vivace				 52–72
$\frac{6}{8}$	Presto			 80–92	
$\frac{6}{8}$	Vivace			 69–80	
$\frac{6}{8} / \frac{2}{4}$	geschwinde				 /  80
$\frac{2}{4}$	Presto (Gigue-ähnlich)			 132–168	
$\frac{2}{4}$	Presto			 116–138	
c	gemäßigtes Allegro			 120	
c	Allegro				 96–120
c 	Vivace				 112–126
$\frac{3}{4}$	Allegro (Menuett)			 160	 ca. 53
c	Allegretto			 80	
c 	Allegretto			 /  60–80	
$\frac{3}{4} / \frac{3}{8}$	gemäßigtes Allegro				 /  40
$\frac{3}{8}$	Allegretto			 126–138	 42–46
$\frac{3}{4}$	Vivace, Allegretto, Grazioso			 112–138	

⁸⁴⁰ Die Tempoangaben aus dem *Versuch* sind grau hinterlegt.

		Kleinste Notenwerte	Bass	MM	MM Ganzer Takt
$\frac{12}{8}$	Alla Siciliana				♩ 40
$\frac{12}{8}$ 6	Alla Siciliana				♩ 38–48
$\frac{12}{8}$	Larghetto				♩ 38–44
c	Adagio cantabile			♩ 80	
c ♯	Cantabile			♩ / ♩ 66–100	
c	Affettuoso			♩ / ♩ 69–96	
$\frac{3}{4}$	Adagio cantabile		♩	♩ 80	
$\frac{3}{8}$	Arioso, Affettuoso u.a.			♩ 80–96	
$\frac{3}{4}$	Arioso			♩ 69–88	
$\frac{3}{4}$	Affettuoso			♩ 63–80	
$\frac{3}{4}$	Larghetto/Largo			♩ 56–84	
$\frac{3}{4}$	Adagio cantabile		♩	♩ 80	
$\frac{3}{4}$	Larghetto			♩ 50–54	
c	Adagio assai			♩ 40	
c ♯	Grave			♩ / ♩ 63–72	
c	Lamentabile			♩ 60–66	
c	Adagio			♩ 58–72	
c	Mesto			♩ 52–56	
$\frac{3}{4}$	Adagio assai			♩ 80	
$\frac{3}{8}$	Lamentabile			♩ 66–72	
$\frac{3}{4}$	Mesto			♩ 48–56	

Referenzaufnahmen

- Rachel Brown, Traversflöte, James Johnstone, Cembalo, Mark Caudle, Violoncello, *Quantz Flute Sonatas*, Sonaten Nr. 273, Nr. 275, Nr. 348, Chandos Records CHAN 0607, 1997.
- Rachel Brown, Traversflöte, James Johnstone, Cembalo, Fortepiano, Mark Caudle, Violoncello, William Carter Theorbe, *Private Passion, Quantz Flute Sonatas Composed for Frederick the Great*, Sonaten Nr. 265,1, Nr. 267, Nr. 274, Nr. 276, Nr. 277, Nr. 336, Nr. 356, Uppernote recordings 2010.
- Rachel Brown Traversflöte, James Johnstone, Cembalo, 2 *Quantz Flute Sonatas* Sonaten Nr. 272, Nr. 351, Uppernote publications.
- Linde Brunmayr-Tutz, Traversflöte, Lars Ulrik Mortensen, Cembalo, *Empfindsam*, Beispiel-Adagio QV 1:7, note 1 music 2017.
- Benedek Csalog, Traversflöte, Rita Rapp, Cembalo, Johann Joachim Quantz, *7 Sonatas for Flute and Basso continuo*, Sonaten Nr. 268, Nr. 306, Nr. 343, Hungaroton HCD 32052, 2001.
- Benedek Csalog, Traversflöte, Fanni Edöcs, Cembalo, Sonaten Nr. 284, Nr. 319, Nr. 360, <https://the-quantz-project.com/project> 2020. Letzter Zugriff: 23. Dezember 2022.
- Benedek Csalog, Traversflöte, Dóra Pétery, Cembalo, Sonaten Nr. 298, Nr. 339, <https://the-quantz-project.com/project> 2020.
- Benedek Csalog, Traversflöte, Dóra Pétery, Cembalo, Beispiel-Adagio QV 1:7, <https://the-quantz-project.com/project> 2022.
- Laurence Dean, Traversflöte, Andrew Laurence-King, Harfe, *Musik der Empfindsamkeit*, Beispiel-Adagio QV 1:7, Christophorus 2019.
- Verena Fischer, Traversflöte, Klaus-Dieter Brandt, Violoncello, Léon Berben, Cembalo, *Johann Joachim Quantz, 6 Flötensonaten*, Sonaten Nr. 272–277, Naxos 2006.
- Barthold Kuijken, Traversflöte, Wieland Kuijken, Violoncello, Bob van Asperen, Cembalo, *From the court of Frederick the Great*, Sonate Nr. 317, Sony, SK 66267, 1996.
- Mary Oleskiewicz, Traversflöte, Jean-François Baudin, Traversflöte, Stephanie Vial, Violoncello, David Schulenberg, Cembalo, Fortepiano, *Johann Joachim Quantz Flute Sonatas*, Sonate Nr. 277, Naxos 2002.
- Mary Oleskiewicz, Traversflöte, Stephanie Vial, Violoncello, David Schulenberg, Cembalo, *Johann Joachim Quantz Seven Flute Sonatas*, Sonaten Nr. 274, Nr. 305, Nr. 349, Hungaroton HCD 32617, 2011.
- Frank Theuns, Traversflöte, Les Buffardins, *Des Königs Flötenmeister*, J.J. Quantz: *Flute concertos*, 2012.

Erläuterung Quantz-Berliner-Sonaten.xlsx

Die Datenbank Quantz-Berliner-Sonaten (QBS) ist über QR-Code zugänglich. Sie hat die Form einer Exceltabelle bestehend aus vier Blättern. Auf allen vier Blättern sind die Berliner Sonaten geordnet nach den Nummern der 99 Sonaten in den Katalogen Friedrichs II. Entsprechend geht die Zählung in Spalte B von 1–99. Als Nr. 100 in die Tabelle aufgenommen wurde die Sonate QV 1:25, veröffentlicht im *Musikalischen Allerley*. Die Spalten A–C sind auf allen vier Blättern identisch. BLATT 1 SONATE dokumentiert die allgemeinen Informationen zu allen drei Sätzen der Sonaten und zu den Kopistenabschriften. Die Tabellenblätter 2–4 sind in der Reihenfolge der Sätze geordnet: BLATT 2 ADAGIO, BLATT 3 ERSTES ALLEGRO, BLATT 4 ZWEITES ALLEGRO. Die drei Blätter enthalten neben der Analyse formaler Elemente (Spalten H–S) die im Experiment erarbeitete Tempobestimmung zu allen Einzelsätzen, ergänzt um Referenzaufnahmen (Spalten T–U), und die notierten Vortragsbezeichnungen (Spalten V–AC).

Sammlungen von Analysedaten, die sich nicht als lohnend erwiesen haben – wie beispielsweise eine Auflistung von Sequenzen und Wiederholungen – wurden aus der Endfassung der Tabelle entfernt. Auf den Blättern 2–4 ist die Reihenfolge der Spalten gleich, einzelne Spalten sind im Adagio anders als im Allegro belegt. Ein Wechsel zwischen den Blättern erfolgt am linken unteren Tabellenrand. Fußnoten in den Kapiteln verweisen auf jeweils relevante Blätter, Spalten und Filter der Tabelle. Bei längerem Text innerhalb eines Feldes erscheint der vollständige Text beim Anklicken der jeweiligen Zelle im Textfeld oben, welches durch den Pfeil rechts hinter dem angezeigten Text noch vergrößert werden kann. Jede Spalte kann verbreitert, verkleinert oder durch rechten Mausklick auf den Großbuchstaben oberhalb der Überschrift ausgeblendet werden. Die Filterfunktion wird jeweils oben im Überschriften-Feld durch Klick auf das Dreieck nach unten aktiviert. Daraufhin erscheinen die Einträge alphabetisch geordnet ohne Dopplungen. Nach dem Auswählen erscheint unten links die Anzahl der erfassten Felder, die so statistisch auswertbar werden. In einigen Spalten ist nur ein Teil der Felder ausgefüllt, hier können über die Filterfunktion auch die leeren Felder aussortiert werden. Der Text in den Einzelfeldern wurde soweit möglich vereinheitlicht. Eine Normierung stößt bei der Vielzahl von möglichen Varianten jedoch an Grenzen.

QBS, BLATT 1–4, Spalten A–C

A	Sonate Nr.	Die Sortierung richtet sich nach der Zählung in den Katalogen Friedrichs II. und nicht nach dem <i>Quantz-Werkverzeichnis</i> , da so die Chronologie der Sonaten und die Anordnung der Sonaten nach diatonischen Tonleiterstufen, die an einigen Stellen unterbrochen ist, ablesbar bleiben.
B	Zählung 1–100	
C	QV	Hier ist die Nummerierung des <i>Quantz-Werkverzeichnisses</i> aufgeführt, deren Sortierung nach Tonarten und Taktarten die Chronologie der Sonaten nicht abbildet.

QBS, BLATT 1 SONATE, Spalten D–S

D	Tonart	Die Sonaten sind in den Katalogen Friedrichs II. stufenweise diatonisch aufsteigend nach Tonarten sortiert. Fettgedruckt sind jeweils die Tonarten, bei denen diese stufenweise Aufwärtsbewegung unterbrochen ist.
E	1. Satz/Satzbezeichnung	Die Schreibweise der zusammengesetzten Satzbezeichnungen wird in den Kopisten-Handschriften der Sonaten sehr unterschiedlich gehandhabt. In der vorliegenden Arbeit ist die Schreibweise an die häufigste Version innerhalb der Kopien angeglichen: Anfangswort und Haupt-Satzbezeichnung sind großgeschrieben, <i>mà</i> erhält einen Gravis-Akzent, die Begriffe sind ohne Komma verbunden. Auf diesem ersten Blatt „Sonate“ sind die sechs Sonaten Nr. 272–277 in ihrer originalen Reihenfolge schnell–langsam–schnell belassen, anders als auf den Blättern zu den Einzelsätzen. Dort sind sie nach „Adagio“ und „erstes Allegro“ einsortiert.
F	1. Satz/Taktart	

G	2. Satz/Satzbezeichnung	
H	2. Satz/Taktart	
I	2. Satz/abweichende Tonart	Dokumentiert ist hier die abweichende Tonart des langsamen Satzes als Mittelsatz in den Sonaten Nr. 272–277 ebenso wie Vorzeichenwechsel und die Wendung nach Moll in späten Dur-Sonaten.
J	3. Satz/Satzbezeichnung	
K	3. Satz/Taktart	
L	Signatur D-B Kopie <i>Pour Potsdam</i>	Die Signaturen der Kopisten-Abschriften in D-B folgen mit wenigen Ausnahmen den Katalogen Friedrichs II. für jede Sonate in der Reihenfolge <i>Pour Potsdam</i> , <i>Pour Sans Souçi</i> , <i>Pour le nouveau Palais</i> .
M	Signatur D-B Kopie <i>Pour Sans Souçi</i>	In der Sammlung <i>Pour Sans Souçi</i> existieren nur wenige Kopisten-Abschriften von Sonaten. Bei Nr. 270 ist die Beschriftung von Deckblatt und erster Seite dokumentiert, da die Kopie älter zu sein scheint als die übrigen Kopien <i>Pour Sans Souçi</i> .
N	Signatur D-B Kopie <i>Pour le nouveau Palais</i>	Die Sammlung ist ebenso vollständig wie die Sammlung <i>Pour Potsdam</i> .
O	Kopist <i>Pour Potsdam</i>	Relevant für eine Schriftanalyse sind die frühen Sonaten bis Nr. 271. Ab Nr. 272 stammen alle Kopien von B2 (Johann Gottlob Freudenberg senior). Abgesehen von der im Datierungskapitel dokumentierten Zuordnung von Nr. 268 sind die Zuordnungen dem QV von Horst Augsbach entnommen.
P	Titel <i>Pour Potsdam</i>	Als Indiz einer möglichen Datierung der frühen Berliner Sonaten bis einschließlich Nr. 271 wurde die Benennung des Solo-Instruments sowohl auf dem Deckblatt als auch – zusätzlich zu den Informationen Augsbachs – auf dem ersten Blatt der Sonate selbst hinzugezogen.

Q	Signatur Kopie D-B (Singakademie)	
R	Signatur Kopie DK-Kk (Gieddesamling)	
S	Signatur Kopie D-W	

BLATT 2–4, Spalten D–AC

D	Tonart	BLATT 2 (ADAGIO): In den Sonaten Nr. 272–277 ist die Tonart des langsamen Satzes fettgedruckt und in Klammern um die Tonart der Sonate ergänzt. BLÄTTER 3, 4 (ALLEGRO): Fettgedruckt sind jeweils die Tonarten, bei denen die diatonische Aufwärtsbewegung unterbrochen ist.
E	Satzbezeichnung	Vgl. Tabelle 37, Spalte E. BLATT 2 (ADAGIO), BLATT 3 (ERSTES ALLEGRO): Erster und zweiter Satz der Ritornell-Sonaten Nr. 272–277 sind in beiden Blättern vertauscht, um eine Vergleichbarkeit jeweils der schnellen und langsamen Sätze herstellen zu können. Dieser Tausch ist auf beiden Blättern fettgedruckt markiert. BLATT 3 (ERSTES ALLEGRO): auffällige Wiederholungen gleicher Satzbezeichnungen sind fettgedruckt.
F	Taktart	
G	Anzahl Takte	
H	BLATT 2 (ADAGIO): Form/Thema	Dokumentiert sind Platzierung, Anzahl, Tonart und Länge der Themeneinsätze. Schließt sich bei dreimaliger Wiederholung des Themas eine Reprise an, sind die Takte ab dem dritten Themeneinsatz in der folgenden Spalte I dokumentiert. Endet der

BLATT 3 (ERSTES ALLEGRO): 1. Teil/Ritornell/ Anzahl Takte/ Besonderheiten	Satz mit einer Coda aus neuem Material, findet sich die Anzahl der Takte in Spalte J. Für die zweiteiligen Sätze ist die Anzahl der Takte bis zum Doppelstrich dokumentiert. Bei denjenigen Mollsätzen, deren erster Teil in einer anderen Tonart endet als der zweite beginnt, ist Tonart und tonale Funktion dieses ersten Schlusses angegeben. Der Beginn in der neuen Tonart ist in Spalte I notiert. Die für das „zweite Allegro“ dokumentierte Entwicklung der Periodizität des Hauptthemas mit Wiederholung der ersten Takte meist im <i>piano</i> kann in Ansätzen auch im „ersten Allegro“ nachgewiesen werden und ist in dieser Spalte dokumentiert. Für die sechs Ritornell-Sätze der Sonaten Nr. 272–277 ist dokumentiert, dass sie jeweils den ersten Sonatensatz bilden und nicht zweiteilig, sondern durchgehend komponiert sind. In diesen sechs Sätzen sind Anzahl und Länge der Ritornelle und daran anschließend Taktzahl und Tonart der Ritornell-Einsätze vermerkt. Die Reprisen-ähnliche Wiederkehr von Passagen ist hier ebenso dokumentiert wie die Länge der für diese Sätze typischen Coda.
BLATT 4 (ZWEITES ALLEGRO): 1. Teil/Anzahl Takte/Besonderheiten	Für die zweiteiligen Sätze ist die Anzahl der Takte bis zum Doppelstrich dokumentiert. Bei Mollsätzen, deren erster Teil in einer anderen Tonart endet als der zweite beginnt, ist Tonart und Funktion dieses ersten Schlusses dokumentiert. Die sechs Rondos Nr. 344–349 sind nicht zweiteilig, sondern durchgehend komponiert. Die Entwicklung hin zur Periodizität der Rondosätze mit einem Thema von 8+8 Takten und einer Wiederholung der ersten vier Takte in Takt 9–12, meist im <i>piano</i>, wird nachgezeichnet.

I	BLATT 2 (ADAGIO): Reprise BLATT 3 (ERSTES ALLEGRO): 2. Teil/Form BLATT 4 (ZWEITES ALLEGRO): 2. Teil/Rondo/ Form	Schließt sich bei dreimaliger Wiederkehr des Themas eine Reprise an, ist ab dem dritten Themeneinsatz die Wiederholung des ersten Teils mit Modulation zurück zur Grundtonart mit Taktzahlen dokumentiert. Der Tonhöhenverlauf der Rückmodulation ist als hoch/tief nachgezeichnet, wenn nach oben oder unten oktaviert wird. Unterschieden werden vollständige, gekürzte und veränderte Reprisen. Hingewiesen wird auch auf Reprisen-ähnliche Verläufe. Ab dem Doppelstrich wird der Verlauf des zweiten Teils nachgezeichnet: Länge, Tonart und Tonhöhe des Themas sowie Länge und Transpositionen der Wiederholungen weiteren Materials aus dem ersten Teil. Bei Mollsätzen ist vorab Tonart und harmonische Funktion des Themeneinsatzes nach dem Doppelstrich vermerkt. Schließt sich eine Reprise an, sind die Takte ab dem dritten Themeneinsatz in der folgenden Spalte J dokumentiert. Vgl. oben BLATT 3 (ERSTES ALLEGRO) Bei den sechs Rondos ist Anzahl, Tonart und Länge der Rondo-Einsätze angegeben ebenso wie der weitere Tonartenverlauf. Hinzugefügt ist die Länge der für diese Sätze typischen Coda.
J	BLATT 2 (ADAGIO): Coda BLÄTTER 3,4 (ALLEGRO): Reprise	Enthält ein Satz eine Coda, sind neben der Anzahl der Takte melodische und harmonische Auffälligkeiten sowie besondere Verzierungen und Artikulationen verzeichnet. Auch längere Schlussfloskeln sind hier dokumentiert. Reprisen sind ab dem dritten Themeneinsatz mit Modulation zurück zur Grundtonart mit Taktzahlen dokumentiert. Der Tonhöhenverlauf der Rückmodulation ist als hoch/tief nachgezeichnet, wenn nach oben oder unten oktaviert wird. Unterschieden werden vollständige, gekürzte

		und veränderte Reprisen. Hingewiesen wird auf zusätzliche Themeneinsätze vor der eigentlichen Reprise. Gibt es keine mit dem Thema beginnende Reprise, bleibt dieses Feld leer und der gesamte Verlauf des 2. Teils findet sich in Spalte I.
K	Kadenzen/Anzahl	BLATT 2 (ADAGIO): Neben der Anzahl der Kadenzen ist ihre Tonart als Kürzel dokumentiert: Dur in Großbuchstaben, Moll in Kleinbuchstaben. BLÄTTER 3, 4 (ALLEGRO): Nur die Anzahl der Kadenzen ist vermerkt.
L	Kadenzen/Form	Die Kadenzen eines Satzes sind mit Taktzahlen und jeweiliger Tonart einzeln aufgeführt. Für die Schlusskadenzen werden Tonart und Taktzahl als selbstverständlich vorausgesetzt. Wenn die Kadenz kurz vor der jeweiligen Schlusskadenz die gleiche Tonart vorwegnimmt, ist diese nicht explizit aufgeführt, erwähnt wird nur die Tonart eines Trugschlusses. Schlusskadenzen sind in der Tabelle aus praktischen Gründen mit römischen Ziffern für die Tonstufe und mit Schrägstrich für die normalerweise übereinander stehende Bezifferung notiert (häufigste Form der Schlusskadenz: V(6/4-5/3)-I). Zusammengefasst wird, wenn Schlüsse innerhalb eines Satzes melodisch gleich sind. im Normalfall erreicht die Flöte den Grundton schrittweise von oben. Erreicht sie, vor allem inmitten eines Satzes, den Schlussston von unten, ist <i>Diskantklause</i>l notiert. Ebenso ist vermerkt, wenn die Flöte statt auf dem Grundton auf der Terz endet. Wird eine der beiden Stimmen im Anschluss an eine Kadenz melodisch weitergeführt, ist dies dokumentiert. Artikulatorische Abweichungen werden protokolliert. Notiert sind auch hemiologische Schlüsse in Tripeltakten.

		BLATT 2 ADAGIO: Eine rhythmisch verbreiterte Schlusskadenz wird notiert, ebenso wenn eine Kadenz vor dem 2. Themeneinsatz erscheint. BLÄTTER 3, 4 (ALLEGRO): Die Kadenzen eines Satzes sind mit Taktzahlen einzeln aufgeführt mit Ausnahme der Wiederholungen in der Reprise und der Schlussfloskel bzw. beider Schlüsse vor den Wiederholungszeichen.
M	Fermaten/ Generalpausen	Notiert sind die Platzierung der seltenen Generalpausen (nur im „zweiten Allegro“) und Fermaten innerhalb des Satzes und Hinweise auf eine mögliche Spielweise.
N	Einschnitte nach Takten	Die wechselnde Taktzahl von Quantz' musikalischen Gedanken wird dokumentiert: Pluszeichen zeigen Pausen an, zusammengehörige Teile sind mit einer Klammer zusammengefasst. Unterteilungen ohne Pause werden folgendermaßen angezeigt: 4(=2+2). BLATT 2 (ADAGIO): Die Einschnitte zu Beginn des Satzes sind aufgelistet mindestens bis zum zweiten Themeneinsatz. BLÄTTER 3, 4 (ALLEGRO): Die Unterteilungen des gesamten ersten Teils sind notiert.
O	B.c./Bewegung	Die durchgehende Bewegung der Bassstimme ist angegeben, nicht jedoch einzelne andere Notenwerte. Ist die Bassstimme so variabel, dass keine vorherrschende Bewegung festzustellen ist, ist dies vermerkt. Stichprobenartig ist der harmonische Rhythmus angegeben.
P	B.c./Besonderheiten	Imitationen und der Grad melodischer Eigenständigkeit sind vermerkt, daran anschließend besondere Artikulationen und Verzierungen der Bassstimme und rhythmische, melodische und harmonische Besonderheiten wie das Auftreten von

		Akkorden der dritten und stärksten der drei im <i>Versuch</i> beschriebenen Dissonanzklassen. BLATT 2 (ADAGIO): Fettgedruckt wird dokumentiert, dass in den Kopien <i>Pour Potsdam</i> der Sonaten Nr. 314–319 das zweite Exemplar, welches mutmaßlich für die Continuo-Spieler bestimmt war, im Querformat notiert ist.
Q	Rhythmik/Melodik	Für jeden Satz sind die charakteristischen Notenwerte des Themas aufgelistet, z.T. die der Nebengedanken, aber auch weitere rhythmische Besonderheiten und Pausen, melodische Besonderheiten wie Chromatik und große Sprünge, und eine auffällige Verarbeitung musikalischer Gedanken. In späten Sonaten ist, wo auffällig, Tonlage und Ambitus der Flötenstimme vermerkt. Tritt die Figur  auf, wird sie als Siciliana-Figur bezeichnet. BLATT 2 (ADAGIO): Notiert ist, wo kleine Notenwerte als willkürliche Verzierungen und lange Notenwerte als Hinweis auf ein mögliches <i>mesa di voce</i> verstanden werden können. BLATT 3 (ERSTES ALLEGRO): In Allegretto-Sätzen wird die rhythmische Variabilität eingeordnet als -, +, ++, +++. BLATT 4 (ZWEITES ALLEGRO): Presto im 2/4 mit Triolen als kleinsten Notenwerten wird als Gigue-ähnlich gekennzeichnet.
R	Rhythmik: Triolen	
S	Laufwerk	BLATT 2 (ADAGIO): leer BLÄTTER 3, 4 (ALLEGRO): Erfasst ist, aus welchen Notenwerten sich das Laufwerk zusammensetzt und ob das Spiel dieser kurzen Notenwerte zusätzlich durch Triller erschwert wird (in Klammern). Dokumentiert sind weiterhin Auffälligkeiten in Bezug auf Menge und Länge des Laufwerks, ob es Teil der musikalischen Ge-

		danken ist oder an formal auffälligen Stellen eines Satzes auftritt (z.B. in die Reprise überleitet), welche Art des Laufwerks vorherrscht (latent zweistimmig mit oder ohne Wechselnote, Dreiklangsbrechungen oder Skalenausschnitte) und der sich daraus und aus der Tonart des Satzes ableitende grifftechnische Schwierigkeitsgrad des Laufwerks. Dokumentiert ist das Auftreten von Figuren, die als typisch für Allegro-Sätze identifiziert wurden. Besondere Wendungen und Artikulationen sind vermerkt.
T	Tempo MM	Die im spielerischen Experiment auf der Traversflöte, z.T. im Zusammenspiel mit Violoncello und Cembalo, ermittelte Spannbreite von zwei bis drei herkömmlichen Metronomzahlen ist für jeden einzelnen Satz notiert.
U	Aufnahmen: Tempo MM	Wo Referenzaufnahmen auf Traversflöte vorhanden sind, wurden sie zum Vergleich herangezogen. Größere Temposchwankungen und zusätzliche Verzierungen wurden vermerkt.
V	Verzierungen	Die Verzierungen im Thema sind dokumentiert, im Anschluss die Form von Trillern, vor allem mit der Fragestellung, ob ein Vorschlag oder Nachschlag notiert ist. Die Regeln, nach denen kurze Vorschläge (meist als 16tel notiert) auftreten, finden Erwähnung. Besonderheiten wie Vorschläge von unten sind vermerkt. BLATT 2 (ADAGIO): Notiert ist, wenn kleine Notenwerte als willkürliche Verzierungen und lange Notenwerte als Hinweis auf ein mögliches messa di voce verstanden werden können. Auf mögliches Hinzufügen weiterer willkürlicher Verzierungen wird hingewiesen.

W	Vor-schlag/Notation	Dokumentiert ist, ob Vorschläge als Sech-zehntel, Achtel oder Viertel notiert sind. Auf Besonderheiten und Abweichungen von Quantz' Regeln im <i>Versuch</i> wird hin-gewiesen.
X	kurzer Vorschlag vor Achtel/2 16tel	Die Figur  ist in der Tabelle aus prakti-schen Gründen ausgeschrieben. Ihr erstes Auftreten ist mit Taktzahl dokumentiert. Eine abweichende Schreibweise als Achtel-vorschlag, besondere Erscheinungsformen und eine besondere Häufigkeit ihres Auf-tretens sind vermerkt.
Y	tierce coulée	Das erste Auftreten des kurzen Vorschlags bei Terzensprüngen abwärts ist mit Takt-zahl dokumentiert. Die Schreibweise als Achtel- oder Sech-zehntel-Vorschlag ist ebenso vermerkt wie das Auftreten als einzelne oder doppelte (aufeinanderfolgende) Figur, besondere Erscheinungsformen und eine besondere Häufigkeit ihres Auftretens.
Z	punktierter An-schlag/ Schleifer	Das Auftreten beider Verzierungen ist mit Taktzahl dokumentiert.
AA	Dynamik	Dokumentiert sind dynamische Bezeich-nungen, die über <i>piano</i> und <i>forte</i> hinausge-hen, häufige und besondere dynamische Wechsel, ihre Länge und die Formteile, in denen sie auftreten. Besonders häufig sind Nebengedanken mit einem Wechsel der Dynamik verbunden. Hier ist zusätzlich aufgelistet, welche wei-teren musikalischen Parameter sich an dieser Stelle ändern. Echos als die häufigsten dynamischen Wechsel werden mit ihrer Länge und even-tuellen Variationen erwähnt.
AB	Staccato/Notation	Die Notation von Staccato-Strichen und -Punkten ist für beide Stimmen analysiert nach Notenwerten, denen sie zugeordnet

		sind. Bei Strichen ist darüber hinaus vermerkt, ob sie auf einzelnen oder mehreren Noten bzw. kombiniert mit Bindungen verwendet werden. Wenn bei Staccatopunkten ein Simile-Spiel plausibel ist, ist dieses in Klammern vermerkt. Auf Striche, die als Schrägstriche notiert sind, und auf undeutliche Unterschiede zwischen Strich und Punkt wird hingewiesen.
AC	Artikulation	Die Artikulationsangaben in Thema und Nebengedanken sind für beide Stimmen dokumentiert, ebenso Besonderheiten bei Bindungen sowie auffällige Platzierungen von Staccatostrichen und deren eventuelle Kommafunktion. Wo Staccatostriche vor einem Triller Auswirkungen auf die Trillerlänge haben können, ist die Kombination von Strich und Triller vermerkt. BLATT 2 (ADAGIO): Vor allem in Grave-Sätzen ist dokumentiert, ob Bindungen bei Schritten oder auch bei Sprüngen auftreten.

Personenverzeichnis

- Agricola, Johann Friedrich 30–33, 38, 40, 58, 138, 154, 253f., 258–260, 273, 291
- Aristoteles 68
- Augsbach, Horst 14, 25f., 30, 34, 39, 45, 78–81, 84–87, 89–91, 97, 292, 328
- August II., der Starke, Kurfürst von Sachsen und König von Polen 23
- Auhagen, Wolfgang 150f.
- Bach, Carl Philipp Emanuel 32, 36, 39f., 45, 54f., 58, 71, 98, 119, 146, 177, 183, 252–254, 257–260, 270–272, 291
- Bach, Johann Sebastian 46f., 74, 80
- Bach, Wilhelm Friedemann 226
- Bacon, Francis 59
- Barge, Wilhelm 292
- Barnickel 200
- Beethoven, Ludwig van 76, 153
- Benda, Franz 31–33, 36, 40, 44–46, 52f., 56, 73, 98, 107, 226f., 252, 291
- Benda, Georg Anton 291
- Benda, Johann 46
- Benda, Joseph 45f., 56
- Bernardi, Francesco, genannt Senesino 38
- Blavet, Michel 28, 243f.
- Blochwitz, Johann Martin 27
- Blume, Joseph 45
- Breidenstein, Helmut 167, 176
- Brown, Clive 154, 233
- Brown, Rachel 166, 168–170, 182, 184, 188–191, 199, 201–203, 209, 213f., 217f., 292
- Brunmayr, Linde 170, 217, 220
- Bücken, Ernst 74
- Buffardin, Pierre-Gabriel 27
- Burney, Charles 36, 42, 45, 47–50, 54, 75f., 94, 154
- Buslau, Oliver 11
- Caspari, Franz, genannt Benda 45
- Catt, Henri Alexandre de 46, 49, 56
- Chasot, General Graf Egmont von 46, 50, 54
- Coli, Giovanni 57f.
- Concialini, Giovanni Carlo 136
- Couperin, François 240
- Crockett, Charlotte 14f., 81, 102f., 115, 117, 131, 138, 255, 258, 268f., 272
- Csalog, Benedek 164, 166, 168f., 180f., 188, 190f., 201–203, 209, 217, 220, 292
- Czarth, Georg 44, 56
- Czerny, Carl 167
- Darcy, Warren 17, 100f., 131
- Dean, Laurence 220
- Donington, Robert 149, 176, 184
- Dulon, Friedrich Ludwig 34, 36, 40, 122
- Dumter, Fagottist 46
- Fasch, Carl Friedrich Christian 45, 54, 56
- Ferdinand von Preußen, Prinz 35
- Fischer, Verena 156, 166, 169f., 182, 188f., 191, 199, 201, 203, 209, 212, 217, 292
- Fleischhack, Johann Adolf 27
- Floyer, John 144

- Fredersdorf, Michael Gabriel 56
 Freudenberg, Johann Gottlob
 senior 16, 84–86, 89–92,
 94, 234, 255, 291, 305
 Frevert, Ute 17, 68
 Friedrich II., König von
 Preußen, genannt der
 Große 11–14, 16, 20f., 23–
 25, 28f., 35, 37, 39, 41–52,
 54–58, 62, 72, 75–79, 82, 84,
 86, 91f., 94f., 97, 99, 105,
 140f., 143, 146, 153, 165–
 167, 172, 222, 229, 245,
 252f., 281, 283–285, 287f.,
 290, 293f.
 Friedrich III., Markgraf von
 Bayreuth 252
 Fürstenau, Moritz 292
 Fux, Johann Josef 27, 31
 Gasparini, Francesco 28
 Gellert, Christian Fürchtegott
 40
 Giedde, Wilhelm Hans Rudolph
 Rosenkrantz 94f., 306
 Gjerdingen, Robert O. 77
 Glösch, Carl Wilhelm 35
 Gottsched, Johann Christoph
 60, 64
 Grandval, Nicolas Racot de
 60f., 290
 Grauel, Markus Heinrich 46, 91
 Graun, Carl Heinrich 24, 32f.,
 40, 45, 98, 227, 252, 291
 Graun, Johann Gottlieb 32, 36,
 40, 45f., 54, 79, 98, 107,
 227, 252, 291
 Gutknecht, Dieter 254f., 262
 Haller, Albert/Albrecht von
 144f.
 Händel, Georg Friedrich 15, 28
 Harnoncourt, Nikolaus 249f.
 Hasse, Johann Adolph 15, 28f.,
 45f.
 Haydn, Joseph 76, 167
 Haynes, Bruce 229
 Heartz, Daniel 75
 Heinichen, Johann David 76f.
 Henze-Döhring, Sabine 16, 34,
 45–47, 53f., 57
 Henzel, Christoph 16, 23f.,
 43f., 81f., 91, 93f., 287
 Hepokoski, James 17, 100f.,
 119, 131
 Herzfeld-Schild, Marie Louise
 67
 Hesse, Ludwig Christian 45
 Heyde, Herbert 24, 37
 Hiller, Johann Adam 31, 41, 50,
 57, 113
 Hotteterre, Jacques-Martin 230,
 237, 254, 259
 Hoven, Lena van der 44
 Janz, Tobias 65
 Jäschke, Gottlob Nathanael 145
 Jerold, Beverly 149, 291
 Kaiser, Karl 256
 Keller, Hermann 233, 236, 250
 Kepler, Johannes 144
 Kirnberger, Johann Philipp 39f.,
 122, 152, 154
 Kleinknecht, Jakob Friedrich
 252
 Klipfel, Carl Jacob Christian 56
 Koch, Heinrich Christoph 40,
 72, 74, 106, 112f., 115, 118,
 122, 131, 152, 167, 205f.,
 286, 288
 Köpp, Kai 18f., 32, 66, 178, 230,
 232f., 249
 Kottowsky, Georg Wilhelm
 34f.
 Kraul oder Krauell, von der
 Garde, Grenadier, Bursche
 84, 86, 90–92, 255

- Krause, Christian Gottfried 31–33, 35, 40, 64f., 105, 145, 240, 291
- Kühn, Clemens 115
- Lagnasco, Graf von, Peter Robert Taparelli 28
- Langeloh, Jacob 63–65
- Le Cerf de la Vièville, Jean-Laurent 60
- Leisinger, Ulrich 66, 102, 105
- Lessing, Gotthold Ephraim 31, 40
- Levy, Sara 94
- Liebeskind, Georg Gotthelf 35
- Lindner, Johann Joseph Friedrich 33f., 94
- Löhlein, Georg Simon 271
- Mahling, Christoph-Hellmuth 149, 209
- Mara, Gertrud Elisabeth 47f., 136
- Mara, Ignaz 55
- Marcks, Johann Christian 46
- Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen 47
- Marpurg, Friedrich Wilhelm* 30, 36, 38–40, 42, 46, 59f., 65f., 167, 174, 177f., 183, 271, 291
- Martini, Giovanni Battista, genannt Padre Martini 26f., 39, 73, 80
- Mattheson, Johann 38, 64f., 69, 240
- Menke, Johannes 122
- Menzel, Adolph 50
- Mersenne, Marin 145
- Miehling, Klaus 148, 182, 196, 200
- Mielke-Gerdes, Dorothea 74, 130, 223
- Mies, Paul 236
- Moldenit, Joachim 35, 291, 331
- Montaigne, Michel de 59
- Montesquieu 62
- Monticello, Angelo Maria 46
- Mozart, Leopold 58, 167, 254, 259
- Mozart, Wolfgang Amadeus 76, 137, 176, 232f., 249
- Müthel, Johann Gottfried 252
- Nahajowski, Marek 15, 81, 106f., 130–132, 219, 224, 250, 293
- Neuff, Augustin 34, 57f., 81, 84, 86–88, 234, 244, 255, 288
- Neumann, Frederick 254, 258, 264, 266f., 270f.
- Newman, William S. 11, 75f.
- Nichelmann, Christoph 32f., 45, 54f., 59
- Nicolai, Friedrich 32, 35, 38–41, 47–49, 52, 56, 146, 222
- Noorduyn, Marten 152
- Oleskiewicz, Mary 15, 27–29, 31, 35, 37, 47, 73, 79f., 94, 97, 166, 169, 181f., 209, 212, 292
- Philippine Charlotte, Fürstin von Braunschweig-Wolfenbüttel 94
- Pisendel, Johann Georg 29, 32–34, 45, 62, 97, 107, 178, 224, 292
- Plamper, Jan 67f.
- Porporino, Antonio Uberti 47
- Quantz, Justus 27
- Raguenet, François 38
- Ramler, Karl Wilhelm 31–33, 40
- Raskin, Adolf 13, 80, 91f.
- Ratner, Leonard G. 76
- Reichardt, Johann Friedrich 36, 47–49, 51, 58, 77
- Reidemeister, Peter 149, 229

- Reilly, Edward R. 13, 37, 43, 76,
 80f., 97, 102, 125, 150, 208f.
 Reutter, Jochen 231–233, 236
 Richter, Johann Christoph 84–
 86, 91, 235, 255
 Riedt, Friedrich Wilhelm 33, 66,
 113
 Riepel, Joseph 17, 31, 106–109,
 115f., 122, 167, 240, 286
 Rust, Friedrich Wilhelm 84, 87
 Salimbeni, Felice 53
 Scarlatti, Alessandro 28f.
 Schaffrath, Christoph 44f., 55
 Scheibe, Johann Adolph 31, 97,
 99
 Schindler, Anna Rosina
 Carolina, geb. Hölzelin 25,
 41f.
 Schleuen, Johann David 39
 Schmidt, Georg Friedrich 26, 59
 Schmitz, Hans Werner 149
 Schöning, Kammerdiener 50
 Schulz, Johann Abraham Peter
 72, 176
 Speer, Johann Georg 45, 56
 Spitta, Friedrich 80, 97f.
 Spohr, Louis 66f., 69
 Stamitz, Carl 137
 Steffanino 54
 Sulzer, Johann George 32, 106,
 154, 188
 Tartini, Giuseppe 97
 Telemann, Georg Philipp 39,
 179, 189, 201, 293
 ten Brink, Meike 15, 26, 46, 80,
 103, 107, 121, 150, 209, 224
 Thalheimer, Peter 14, 233,
 246f., 261
 Theuns, Frank 98, 292
 Thouret, Georg 103
 Tromlitz, Johann George 135f.,
 145, 222
 Türk, Daniel Gottlob 69, 149,
 167, 240f., 259
 Vivaldi, Antonio 28f.
 Voltaire 62
 Voß, Christian Friedrich 32, 59
 Wald-Fuhrmann, Melanie 71
 Walther, Johann Gottfried 71,
 111, 167, 181, 200, 230
 Wangermée, Robert 60
 Weißenborn, Julius 292
 Wilhelmine Markgräfin von
 Brandenburg-Bayreuth 35,
 42, 252
 Zaslav, Neal 149
 Zelenka, Jan Dismas 15, 27f.,
 106

Literaturverzeichnis

- Sw. (i.e. Agricola, Johann Friedrich), *Rezension zu Leopold Mozarts Violin-schule*, in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, hrsg. von Friedrich Nicolai, Bd. 15, St. 1, Berlin 1771, S. 239f.
- Agricola, Friedrich, *Beleuchtung der Frage von dem Vorzuge der Melodie vor der Harmonie*, in: *Magazin der Musik*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, Hamburg 1786, 20. Juli 1786 (geschrieben 1771), S. 809–829.
- Albrecht, Hans (Hrsg.), *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart, Fünf Lösungen einer Preisfrage*, Kassel 1957.
- Anonymus, *Über die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke*, in: *Der Critische Musicus an der Spree*, Berlin 1749–1750, St. 26, 26.08.1749, S. 207–210, St. 27, 02.09.1749, S. 215–218; St. 28, 09.09.1749, S. 223–225 [=226], S. 209.
- Augsbach, Horst, *Johann Joachim Quantz Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke, Werkgruppen QV 2 und QV 3* [Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens Heft 5], Dresden 1984.
- Augsbach, Horst, *Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (QV) Johann Joachim Quantz*, Stuttgart 1997.
- Augsbach, Horst, *Fragen zur Überlieferung und Datierung der Kompositionen von J.J. Quantz*, Teil I: *Die Drucke*, in: *Tibia* 4/1997, Jg. 22, Bd. 11, S. 561–567, Teil II: *Die Handschriften*, in: *Tibia* 1/1998, S. 1–14.
- Augsbach, Horst, *Vorwort zu: Konzert Nr. 161 QV 5:174*, Wiesbaden 1992.
- Auhagen, Wolfgang, *Determinanten des Tempoempfindens beim Musikhören*, in: *Zeit in der Musik – Musik in der Zeit*, hrsg. von Diether de la Motte, Frankfurt a/M 1997, S. 122–144.
- Auhagen, Wolfgang, Art. *Rhythmus- und Tempoempfinden*, in: *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft* Bd. 3, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Günther Rötter, Laaber 2005, S. 231–249.
- Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Bde., Berlin 1753 und 1762, Nachdruck Wiesbaden 1986.
- Bach, Wilhelm Friedemann, *Sechs Duette für zwei Flöten*, hrsg. von Gerhard Braun, Wiesbaden 1988.
- Barnickel, *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, Chemnitz 1737.
- Becker, Heinz/SL, Art. *Glösch*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022.
- Behne, Klaus-Ernst, Art. *Tempo, Systematik*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, Zugriff 25. Dezember 2022.

- Benda, Franz, *Autobiographie*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, 10. Jahrgang 1856, S. 251–269.
- Berg, Darrell M., *The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility*, Farnham, Burlington 2009.
- Bischoff, Paul, *Die Figur „“ bei Mozart*, in: *Travers & Controvers: Festschrift Nikolaus Delius*, hrsg. von Mirjam Nastasi. Celle 1992.
- Blavet, Michel, *Sonates Melées de Pieces, Pour la Flûte Traversiere, Avec la Basse* op. 2, Paris 1732.
- Bondi, *Was für ein Unterschied zwischen der Ausführung und dem Vortrage eines musikalischen Stückes ist*, in: Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 1. Bd. 1760, S. 499f.
- Breidenstein, Helmut, *Mozarts Tempo-System. Ein Handbuch für die professionelle Praxis*, Tutzing 2011.
- Brossard, Sebastien de, *Dictionaire de musique*, Paris 1703.
- Brown, Clive, *Dots and Strokes in Late 18th and 19th-Century Music*, in: *Early Music*, Nov. 1993, Bd. 21, Nr. 4, S. 593–597, S. 599–610.
- Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford 1999.
- Burney, Charles, *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773, übersetzt von Johann Joachim Christoph Bode.
- Buslau, Oliver, *Schatten über Sanssouci*, Köln 2011.
- Busch-Salmen, Gabriele, „Auf Herrn Quantzens Geburtstag“ – Hintergründe zu einem Huldigungs-Epigramm von Carl Wilhelm Ramler, in: *Tibia* 1/1997, S. 322–325.
- Busch-Salmen, Gabriele, *Die „sei Duetti a due flauti traversi“ oder die Kunst des Duettierens von Johann Joachim Quantz*, in: *Tibia* 3, 1998, S. 197–202.
- Busch-Salmen, Gabriele, Adolph Menzels „Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci“, in: *Music in Art*, Bd. 28, Nr. 1, New York 2003, S. 127–146.
- Catt, Heinrich de, *Unterhaltungen mit Friedrich dem Grossen, Memoiren und Tagebücher*, hrsg. von Reinhold Koser 1884, Reprint Osnabrück 1965.
- Cirillo, Agostino, *Johann Joachim Quantz y Su Aportación A La Cultura Musical Del Siglo XVIII*, Murcia 2015.
- Cotte, J. V., Schütz, Gudula, Art. *Michel Blavet*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022.
- Couperin, François, *Troisième livre de pièces de clavecin*, Paris 1722.
- Crockett, Charlotte, *The Berlin Flute Sonatas of Johann Joachim Quantz, A Study of the Repertory and Its Performance Options*, Austin 1982.

- Delius, Nikolaus, *Quantz' Schüler. Ein Beitrag zur Genealogie einer Flötenschule*, in: *Tibia* 3/1982, S. 176–183.
- Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, London 1963, New Version London 1979.
- Droysen, Hans, *Tageskalender Friedrichs des Großen vom 1. Juni 1740 bis 31. März 1763*, München, Leipzig 1913–1916. http://friedrich.uni-trier.de/de/tageskalender/2/101_101/text/, Zugriff 23. Februar 2022.
- Dulon, Friedrich Ludwig, *Dulon's des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen*, Bd. 1, Zürich 1807.
- Eberhard, Johann August, *Erklärung über Spaziers Rechtfertigung Marpurgs*, in: *AMZ* 2, Nr. 51, 17. September 1800, Sp. 870–873.
- Engel, August, *Die letzten Stiftsherren von Jülich*, in: *Jahrbuch des Kreises Düren* 15, Düren 1987.
- Falk, Rainer, *Die Entstehung von Friedrich Nicolais Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen aus den Debatten „einiger brandenburgischer Patrioten“*, in: *Friedrich Nicolai und die Berliner Aufklärung*, hrsg. von Rainer Falk und Alexander Košenina, Hannover 2008, S. 179–198.
- Fechner, Manfred, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1999.
- Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 1, Paris 1834.
- Fidicin, Ernst, *Berlin, historisch und topographisch dargestellt*, Berlin 1843.
- Fischer, Axel und Kornemann, Matthias (Hrsg.), *The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin*. Catalogue, Berlin 2009.
- Frevert, Ute, *Gefühle definieren: Begriffe und Debatten aus drei Jahrhunderten*, in: *Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*, hrsg. von Ute Frevert u.a., Frankfurt 2011.
- David Fuller, *The ‚Dotted Style‘ in Bach, Handel and Scarlatti*, in: *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, hrsg. von Peter Williams, Cambridge 1985, S. 99–117.
- Gerhard, Anselm, *„Man hat noch kein System von der Theorie der Musik“. Die Bedeutung von Johann George Sulzers „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“ für die Musikästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, in: *Schweizer in Berlin des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Martin Fontium u.a., Berlin 1996, S. 341–353.
- Ghasemzadeh, Nima und Zafar, A. Maziar, *A Brief Journey into the History of the Arterial Pulse*, in: *Cardiology Research and Practice*, Volume 2011, article ID 164832, 14 pages, doi:10.4061/2011/164832.
- Giersberg, Hans-Joachim, *Das Potsdamer Stadtschloss*, Potsdam 1998.
- Giersberg, Hans-Joachim, *Schloss Sanssouci und die Wohnungen Friedrichs des Großen*, in: *Schloss Sanssouci. Die Sommerresidenz Friedrichs des Großen*, hrsg. von Hans-Joachim Giersberg und Hiller Ibbeken, Berlin 2005, S. 7–31.

- Gjerdingen, Robert O., *Music of the Galant Style*, Oxford 2007.
- Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig 1730.
- Gottsched, Johann Christoph, *Ausführliche Redekunst*, Leipzig 1736.
- Graf, Henriette, *Das Neue Palais – Funktion und Disposition der Appartements*, in: Friederisiko, Friedrich der Grosse, *Die Ausstellung*, München 2012, S. 294–303.
- Graf, Henriette, *Das Neue Palais König Friedrichs des Großen – Funktion, Nutzung, Raumdisposition und Möblierung, 1763–1784*, in: *Wie friderizianisch war das Friderizianische? Zeremoniell, Raumdisposition und Möblierung ausgewählter europäischer Schlösser am Ende des Ancien Régime* [Beiträge einer internationalen Konferenz vom 2. Juni 2012, hrsg. von Henriette Graf und Nadja Geisler, Friedrich300 – Colloquien, 6], 2012, https://perspectivia.net/rsc/viewer/ploneimport_derivate_00000102/graf_palais.doc.pdf?page=2, Zugriff 23. Dezember 2022.
- Grandval, Nicolas Racot de, *Essai sur le bon gout en musique*, Paris 1732.
- Grandval, Nicolas Racot de, *Herrn Grandvalls Versuch über den guten Geschmack in der Musick*, in: *Der Critische Musicus an der Spree*, Berlin 1749–1750, St. 14, 03.06.1749, S. [109]–112, St. 15, 10.06.1749, S. [117]–119; St. 16, 17.06.1749, S. [125]–128; St. 17, 24.06.1749, S. [133]–136; St. 21, 22.07.1749, S. [165]–168; St. 23, 05.08.1749, S. [183]–185; St. 24, 12.08.1749, S. [191]–194; St. 25, 19.08.1749, S. [199]–201.
- Grützner, Vera, *Potsdamer Musikgeschichte*, Berlin 1992.
- Gutknecht, Dieter, Art. *Verzierungen*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022.
- Haller, Albrecht/Albert von, *Herrn Albrecht von Hallers Anfangsgründe der Physiologie des menschlichen Körpers*, Übersetzung der *Elementa physiologiae corporis humani* Bd. 2, 1760 durch Johann Samuel Halle, Berlin, Leipzig, 8 Bde., 1759–1776, Bd. 2, 1762.
- Harnoncourt, Nikolaus, *Der musikalische Dialog*, München, Kassel 1987.
- Haynes, Bruce, *The End of Early Music*, Oxford 2007.
- Heartz, Daniel, *Music in European Capitals. The Galant Style 1720–1780*, New York, London 2003.
- Hefling, Stephen E., „Of the Manner of Playing the Adagio“. *Structural Levels and Performance Practice in Quantz's Versuch*, in: *Journal of Music Theory*, Bd. 31, Nr. 2 (Herbst 1987), S. 205–223.
- Heinichen, Johann David, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728.
- Henze-Döhring, Sabine, *Friedrich der Große. Musiker und Monarch*, München 2012.

- Henzel, Christoph, *Carl Friedrich Christian Fasch als Hofmusiker*, in: *Carl Friedrich Fasch (1736–1800) und das Berliner Musikleben seiner Zeit* [Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz am 16. und 17. April 1999 im Rahmen der 6. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst], hrsg. von Konstanze Musketa, Dessau 1999, S. 72–80.
- Henzel, Christoph, *Zur Professionalität des höfischen Orchestermusikers im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Professionalismus in der Musik* (= Musik-Kultur 5), hrsg. von Christian Kaden u.a., Essen 1999, S. 179–184.
- Henzel, Christoph, *Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik*, Teil 1, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Stuttgart 1999, S. 36–66.
- Henzel, Christoph, *Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik*, Teil 2, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Stuttgart 2000, S. 175–209.
- Henzel, Christoph, Art. *Friedrich II.*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022.
- Henzel, Christoph, *Die Musikalien der Sing-Akademie zu Berlin und die Berliner Graun-Überlieferung*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2002, S. 60–106.
- Henzel, Christoph, Art. *Hohenzollern, Könige in (von) Preußen und (ab 1871) deutsche Kaiser, Philippine*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022.
- Henzel, Christoph, *Das Konzertleben der preussischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse*, Teil 1, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2004, Mainz 2005, S. 216–291.
- Henzel, Christoph, *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV) Bd. 1, Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, Beeskow 2006.
- Henzel, Christoph, *Traumbilder: Carl Philipp Emanuel Bach und die preussische Hofkapelle. Probleme mit der Biographie*, in: *Carl Philipp Emanuel Bach im Spannungsfeld zwischen Tradition und Aufbruch* [Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 12], hrsg. von Christine Blanken und Wolfram Enßlin, Hildesheim 2016, S. 353–368.
- Henzel, Christoph, *Carl Philipp Emanuel Bach und die Formierung der preussischen Hofkapelle 1740–1741*, in: *Bach-Jahrbuch 2017*, hrsg. von Peter Wollny, Leipzig 2017, S. 219–226.
- Hepokoski, James und Darcy, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006.
- Hepokoski, James, *A Sonata Theory Handbook*, Oxford 2021.

- Herzfeld-Schild, Marie Louise, *Musik und Emotionen. Eine Einleitung*, in: *Musik und Emotionen: Kulturhistorische Perspektiven*, Stuttgart 2020, S. 1–21.
- Heyde, Herbert, *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tutzing 1994.
- Hill, John Walter, *Joseph Riepel's Music Theory in Connection with the Music of Pisendel and His Students*, in: *Johann Georg Pisendel – Studien zu Leben und Werk* [Bericht über das Internationale Symposium vom 23. bis 25. Mai 2005 in Dresden] hrsg. von Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim 2010, S. 189–213.
- Hiller, Johann Adam, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Reprint Leipzig 1979.
- Hirschmann, Wolfgang, Art. *Empfindsamkeit*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022.
- Hobohm, Wolf, *Vivace*, in: *Die Blasinstrumente und ihre Verwendung sowie zu Fragen des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Studien zur Aufführungspraxis, Konferenzbericht der VIII. wiss. Arbeitstagung, Blankenburg, Harz 1976, S. 68–78.
- Hofmeister, Friedrich, *Monatsberichte, 1829–1900*, in: *Hofmeister XIX*, <https://hofmeister.rhul.ac.uk>, basic search: composer Quantz, Zugriff 18. Januar 2023.
- Hotteterre, Jacques-Martin, *Principes de la Flûte*, Paris 1707.
- Hotteterre, Jacques-Martin, *L'art de préluder op. 7*, Paris 1719.
- Hottmann, Katharina, „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“. *Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung*, Stuttgart 2017.
- Hoven, Lena van der, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft*, Kassel 2015.
- Janz, Tobias, *Wahrheit und Schönheit*, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1. Ästhetik – Ideen, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel 2018, S. 157–195.
- Jerold, Beverly, *Quantz and Agricola: A Literary Collaboration*, in: *Acta musicologica: AM / International Musicological Society*, 2016, S. 127–142.
- Jerold, Beverly, *Music Performance Issues: 1600–1900*, Hillsdale 2016.
- Jones, Evan, *Dynamics and Dissonance: The Implied Harmonic Theory of J. J. Quantz*, in: *Intégral* 30, 2016, S. 67–80.
- Just, Tilman, *Georg Friedrich Schmidt. Chronologisches Verzeichnis seiner Kupferstiche und Radierungen*, arthistoricum.net 2021.
- Kaiser, Karl, *Die Lehren von Hotteterre in den Principes*, in: Jacques-Martin Hotteterre, *Principes de la Flûte*, Paris 1707, kommentierte Übersetzung, Magdeburg 2014.

- Keller, Hermann, *Phrasierung und Artikulation, Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, Kassel 1955.
- Kirnberger, Johann Philipp, *Die Kunst des reinen Satzes*, Bd. 2, Berlin, Königsberg 1776.
- Kleinknecht, Friedrich, *Sei Sonate da Camera a Flauto traversiere Solo e Cembalo o Violoncello op. 1*, Nürnberg 1748.
- Klingsporn, Regine, Art. *Grandval, Nicolas Racot de*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, Zugriff 20. Januar 2023.
- Koch, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig 1787, Bd. 3, Leipzig 1793.
- Koch, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802.
- Koch, Ute Christina, „Un jour comme l'autre“. Ein Tag im Leben Friedrichs in Berichten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: *Friederisiko, Friedrich der Grosse, Die Ausstellung*, München 2012, S. 312–321.
- Köpp, Kai, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005.
- Köpp, Kai, *Handbuch historische Orchesterpraxis*, Kassel 2009.
- Köpp, Kai, *Musikalisches Körperwissen, Embodiment als Methode der (historischen) Interpretationsforschung*, in: *dissonance* Nr. 135, September 2016, S. 14–18.
- Köpp, Kai, *Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung*, in: *Rund um Beethoven, Interpretationsforschung heute*, hrsg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Bern 2019.
- Köpp, Kai, *Nichtnotiertes und Nichtnotierbares*, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hrsg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Laaber 2020.
- Köpp, Kai, *Vom „richtigen“ und „schönen“ Vortrag zum interpretierenden Dirigenten – Subtexte zur Ensemble-Koordination im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Heinz von Loesch u.a., Berlin 2023 i.V.
- Krause, Christian Gottfried, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752.
- Kreyszig, Walter Kurt, *Quantz's Adagio in C-Major for Flute and Basso continuo (QV 1:7) in His Versuch (1752): Baroque Ornamentation in the Context of the Mid-18th Century Music Theoretical Discourse and Compositions in the Stilus Mixtus*, in: *Ad Parnassum*, Heft 10, Bologna 2012, S. 139–171.
- Kühn, Clemens, Art. *Form*, in: *MGG Online*, veröffentlicht August 2021, Zugriff 20. Dezember 2022.
- Kuijken, Barthold, *Einführung*, in: Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Nachdruck Wiesbaden 1988.

- Kuijken, Barthold, Weiss – Quantz/Blochwitz/Braun – Blavet – Taillart ..., Teil 1, in: *Tibia* 1/2006, S. 9–22.
- Kümmel, Werner Friedrich, *Puls und Musik (16.–18. Jahrhundert)*, in: *Medizinhistorisches Journal* 1968/3, Hildesheim 1968, S. 269–293.
- Kümmel, Werner Friedrich, *Der Puls und das Problem der Zeitmessung in der Geschichte der Medizin*, in: *Medizinhistorisches Journal* 1974, Bd. 9, H. 1, S. 1–22.
- Kümmel, Werner Friedrich, *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburg/München 1977.
- Langeloh, Jacob, *Hamburg 1725, Berlin 1765, Wien 1800. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 18. Jahrhundert*, Mainz 2018.
- Leisinger, Ulrich, *Was sind musikalische Gedanken?* in: *Archiv für Musikwissenschaft* 47, 1990, S. 103–119.
- Löhlein, Georg Simon, *Clavier-Schule, oder kurze und gruendliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret*, 1. Bd., Leipzig 1765.
- Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*, Kassel 2004.
- Mahling, Christoph-Hellmuth, *Zur Frage des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Die Blasinstrumente und ihre Verwendung sowie zu Fragen des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Studien zur Aufführungspraxis, Konferenzbericht der VIII. wiss. Arbeitstagung, Blankenburg, Harz 1976, S. 56–67.
- Mara, Gertrud Elisabeth, *Es war mir nicht genug, bloß Sängerin zu heißen*, in: *Göttliche Stimmen. Lebensberichte berühmter Sängerinnen. Von Elisabeth Mara bis Maria Callas*, hrsg. von Eva Rieger und Monica Steegmann, Frankfurt a. M. 2002, S. 29–73.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Der Critische Musikus an der Spree*, Berlin 1749–1750.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders*, Berlin 1763.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1754/1755.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, vier Theile, Berlin 1760–1764.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Legende einiger Musikheiligen*, Cölln am Rhein 1786, Nachdruck der Originalausgabe Breslau 1786, Leipzig 1977.
- Mattheson, Johann, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713.
- Mattheson, Johann, *Das forschende Orchestre*, Hamburg 1721.
- Mattheson, Johann, *Critica musica*, Hamburg 1722.
- Mattheson, Johann, *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737.

- Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739.
- Mendel, Hermann (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 6, Berlin 1876, Art. *Johann Joseph Friedrich Lindner*.
- Menke, Johannes, *Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600*, in: *Passagen, Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, hrsg. von Christian Utz und Martin Zenck, musik.theorien der gegenwart 3, Saarbrücken 2003, S. 87–111.
- Mersenne, Marin, *Harmonie Universelle*, Bd. 2, Paris 1636, Reprint Paris 1975.
- Michel, Winfried und Teske, Hermien (Hrsg.), *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Mons^r Quantz*, Winterthur, 1978.
- Miehling, Klaus, *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema*, Verbesserte und stark erweiterte Neuauflage Wilhelmshaven ³2003.
- Mielke-Gerdes, Dorothea/(Newman, William S.), Art. *Sonate, Klassik*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, Zugriff 20. Dezember 2022
- Mies, Paul, *Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Die Musikforschung* 1958, 11. Jahrg. Heft 4, S. 428–455.
- Mittler, Ernst Siegfried, *Geschichte des Königlichen Potsdamschen Militärwaisenhauses, von seiner Entstehung bis auf die jetzige Zeit*, Berlin und Posen 1824.
- Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756.
- Müthel, Johann Gottfried, *Sonate D-Dur für Flöte und B.c.*, Winterthur 2022.
- Nahajowski, Marek, *Stylistyka sonat fletowych Johanna Joachima Quantza w kontekście jego traktatu „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“*, Lodz 2010.
- Nahajowski, Marek, *Sonaty fletowe Johanna Joachima Quantza. Między teorią a praktyką*, Lodz 2013.
- Neufchâteau, Nicolas François de, *Nécrologe des hommes célèbres*, Bd. 3, Paris 1778.
- Neumann, Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music. With Special Emphasis on J.S. Bach*, Princeton, New Jersey 1979.
- Neumann, Frederick, *Dots and Strokes in Mozart*, in: *Early Music*, Aug. 1993, Bd. 21, Nr. 3, S. 429–435.
- Neumann, Frederick, Maunder, Richard, Montgomery, David, *Dots and Strokes: A Controversy*, in: *Early Music*, May 1995, Bd. 23, Nr. 2, S. 361–364.
- Newman, William S., *The Sonata in the Baroque Era*, New York ⁴1983.
- Newman, William S., *The Sonata in the Classic Era*, New York ³1983 (1963).

- Nichelmann, Christoph, *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, Danzig 1755.
- Nicolai, Friedrich, *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*, Berlin 1769.
- Nicolai, Friedrich, *Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen, und von einigen Personen, die um ihn waren*, 6 Bde., Berlin/Stettin, 1788–92.
- Noé, Günther von, *Der Vorschlag in Theorie und Praxis*, Wien 1986.
- Noorduyn, Marten, *Beethoven's Tempo Indications*, Oxford 2016.
- Oleskiewicz, Mary, *Quantz and the Flute at Dresden: His Instruments, His Repertory and Their Significance for the Versuch and the Bach Circle*, Durham, NC 1998.
- Oleskiewicz, Mary, *The Flutes of Quantz: Their Construction and Performing Practice*, *Galpin Society Journal* 52, 2000, S. 201–220.
- Oleskiewicz, Mary, *Review Johann Joachim Quantz: Thematisch-systematisches Verzeichnis (QV) by Horst Augsbach*, in: *Notes*, 3/2000, 2, Bd. 56, Nr. 3, S. 694–697.
- Oleskiewicz, Mary, *Vorwort zu Joh. J. Quantz, Seven Trio Sonatas*, hrsg. von Mary Oleskiewicz, Middleton 2001.
- Oleskiewicz, Mary, *Art. Quantz*, in: *Barockmusikführer*, hrsg. von Ingeborg Allihn, Stuttgart 2001.
- Oleskiewicz, Mary, *Quantz's Quatuors and Other Works Newly Discovered*, in: *Early Music* 31, Bd. 31, Nr. 4, 2003, S. 484–505.
- Oleskiewicz, Mary, *Like Father, Like Son? Emanuel Bach and the Writing of Biography*, in: *Music and Its Questions*, hrsg. von Thomas Donahue, Richmond 2007, S. 253–278.
- Oleskiewicz, Mary, *Chamber Music and Piano Music*, in: *The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin. Catalogue*, hrsg. von Axel Fischer und Matthias Kornemann, Berlin 2009, S. 97–110.
- Petersen, Birger, *Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Darmstadt 2020.
- Pfleger, Tobias, *Interpretation und Aufführungspraxis*, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hrsg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Laaber 2020, S. 17–41.
- Pierer's Universal-Lexikon, Altenburg ⁴1857–1865, zitiert in: <http://www.ak-bd.de/index.php/badische-gesichte/historische-krankheiten>, Zugriff 23. Dezember 2022.
- Jan Plamper, *Geschichte und Gefühl, Grundlagen der Emotionsgeschichte*, München 2012.
- Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752. https://de.wikisource.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen, Zugriff 30. Januar 2023.

- Quantz, Jean Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin 1752.
- Quantz, Johann Joachim, *Hrn. Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, 3. Stück, Berlin 1754, S. 197–250.
- Quantz, Johann Joachim, *Handschriftlicher Lebenslauf an Padre Martini*, transkribiert in: Augsbach, QV, S. 266f.
- Quantz, Johann Joachim, *On Playing the Flute*, hrsg., übersetzt und mit Anmerkungen versehen durch Edward R. Reilly, Neuauflage Lebanon 2001.
- Quantz, Johann Joachim, *Capricen, Fantasien und Anfangsstücke für Flöte solo und mit B.c.*, hrsg. von Winfried Michel und Hermien Teske, Winterthur 1980.
- Quantz, Johann Joachim, *Capricen, Fantasien und Stücke für Flöte solo QV 3:1*, hrsg. von Horst Augsbach, Frankfurt 2002.
- Raguenet, François, *Der musicalischen Parallele Erster Abriß*, in: Johann Mattheson, *Critica musica*, Hamburg 1722.
- Raskin, Adolf, *Johann Joachim Quantz. Sein Leben und seine Kompositionen*, Köln 1923.
- Ratner, Leonard G., *Ars Combinatoria. Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*, in: *Studies in Eighteenth-Century Music*, hrsg. von H.C. Robbins Landon und R.E. Chapman. London 1970, S. 343–363.
- Reichardt, Johann Friedrich, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, 2 Bde., Frankfurt, Leipzig 1774–1776.
- Reichardt, Johann Friedrich, *Schreiben über die Berlinische Musik*, Hamburg 1775.
- Reichardt, Johann Friedrich (Hrsg.), *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 2, Berlin 1791.
- Reichardt, Johann Friedrich, *Der lustige Passagier, Erinnerungen eines Musikers und Literaten*, hrsg. von Walter Salmen, Berlin 2002.
- Reiche, K.F., *Friedrich der Große und seine Zeit. Nach den besten Quellen dargestellt*, Leipzig 1840.
- Reidemeister, Peter, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988.
- Reidemeister, Peter, *Einführung*, in: *Bläserartikulation in der Alten Musik*, hrsg. von Edward H. Tarr und Bruce Dickey, Winterthur 2007.
- Reilly, Edward R., *Quantz and His Versuch: Three Studies*, New York 1971.
- Reilly, Edward R., *Quantz and the Transverse Flute, Some Aspects of His Practice and Thought Regarding the Instrument*, in: *Early Music*, August 1997, S. 429–440.
- Reilly, Edward R., rev. Giger, Andreas, Art. *Quantz*, in: *New Grove online*, 2001, Zugriff 23. Dezember 2022.

- Reutter, Jochen, *Die Zeichen Punkt und Strich unter besonderer Berücksichtigung der Lehrwerke von Johann Joachim Quantz und Johann Friedrich Agricola*, in: *Mozart-Jahrbuch 1995*, Salzburg 1995, S. 59–77.
- Richter, Johannes (Hrsg.), *Die Briefe Friedrichs des Großen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf*, Berlin 1926.
- Riedt, Friedrich Wilhelm, *Beytrag zum musikalischen Wörterbuche*, in: Marpurg, *Kritische Briefe*, 3. Bd. 1763, 142. und 143. Brief, S. 105–118.
- Riepel, Joseph, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Bd. 1: *De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung*, Frankfurt, Leipzig 1752, Bd. 2: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt, Leipzig 1755, Bd. 3: *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere*, Regensburg 1757.
- Rötter, Günther, *Musik und Zeit, Kognitive Reflexion versus rhythmische Interpretation* (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik Bd. 9), Frankfurt 1997.
- Sardelli, Federico Maria, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, Aldershot 2007.
- Sartorius, Otto, *Die Nachkommenschaft des Zacharias Quantz zu Oberscheden*, Hann. Münden 1934.
- Scheibe, Johann Adolph, *Critischer Musikus*, Neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745.
- Schelb, Leonard, *Diijadada diijadada? – Zur Ausführung der „kleinen Nötgen“ bei Mozart*, in: *Tibia* 4/2018, S. 263–273.
- Schilling, Ewald, *Die italienischen Quantzbriefe*, in: *Johann Joachim Quantz, Biographie, Berichte und Aufzeichnungen*, Festschrift anlässlich der Einweihung des neuen Quantz-Denkmal in Scheden am 23. Juni 1991, S. 43–66.
- Schleuning, Peter, *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Reinbek 1985.
- Schlözer, Kurd v., *General Graf Egmont v. Chasot, Zur Geschichte Friedrichs des Großen und seiner Zeit*, bearb. von Karl-Friedrich von Bunsen, Berlin 2005.
- Schmitz, Hans-Peter, *Quantz heute. Der „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ als Lehrbuch für unser Musizieren*, Kassel 1987.
- Schöning, *Friedrich der Zweite, König von Preußen. Ueber seine Person und sein Privatleben. Ein berichtigender Nachtrag zur Charakteristik desselben vom verstorbenen Geheimen-Rath Schöning* [hrsg. v. «Th»], Berlin 1808.
- Schrage, Susanne, *Musikalische Unterhaltung, Georg Philipp Telemanns Sonate op.2/1 im Unterricht*, in: *Üben und Musizieren* 3/2013, S. 30–33.

- Schrage, Susanne, *Musikästhetische Fragen in Berlin um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Quantz' Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, unveröffentlichte Masterarbeit an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Köln 2017.
- Schrage, Susanne, *Autorschaft? Quantz und Agricola – ein Beitrag zu einer aktuellen Diskussion*, in: *Tibia* 2/2018, S. 100–110.
- Schrage, Susanne, *Der indirekte Blick: Johann Joachim Quantz und die Kammerkonzerte Friedrichs II.*, in: *Klingende Innenräume. Gender-Perspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten*, hrsg. von Sabine Meine und Henrike Rost, Würzburg 2020, S. 109–120.
- Schrage, Susanne, *Gender-Konnotationen im Klangideal der Traversflöte im 18. Jahrhundert: Von Johann Joachim Quantz zu Johann George Tromlitz*, 24.–27. Mai 2018 Tagung „Aufklärung!“ an der Universität Hamburg, Tagungsband i. V.
- Schüddekopf, Carl (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler*, Bd. 2, Tübingen 1907.
- Schütz, Gudula, Art. *Quantz, Johann Joachim*, in: *MGG Online*, veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, Zugriff 21. Dezember 2022.
- Schütz, Gudula, *Vor dem Richterstuhl der Kritik: Die Musik in Friedrich Nicolais „Allgemeiner Deutscher Bibliothek“*, Tübingen 2007.
- Schwarzmaier, Ernst, *Die Takt- und Tonordnung Josef Riepels*, Regensburg 1978.
- Seidel, Wilhelm, Art. *Galanter Stil*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, Zugriff 23. Dezember 2022.
- Seiffert, Wolf-Dieter, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: *Musik als Text*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel 1998, S. 133–143.
- Selg, Anette und Wieland, Rainer (Hrsg.), *Die Welt der Encyclopédie*, Frankfurt 2001.
- Spitta, Friedrich (Hrsg.), *Musikalische Werke Friedrichs des Grossen*, Leipzig 1889.
- Spohr, Louis, *Violinschule*, Wien 1833.
- Sulzer, Johann George, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Erster Theil Leipzig 1771, Zweyter Theil Leipzig 1774.
- Synofzik, Thomas, *Der ganze Quantz* (Rezension QV) in: *Concerto* Nr. 126, 9/1997, S. 19f.
- Synofzik, Thomas, *Tempo*, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hrsg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Laaber 2020, S. 235–265.

- T. S. aus G., *Beytrag zu einem musikalischen Wörter-Buch*, in: *Berlinisches Magazin* II/IV, 1766/69, 1766: S. 32–51, S. 160–173, S. 373–379, 1769: S. 88–97, S. 578–598. Wiedergedruckt in: Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, II. und III. Bd. 1767/69.
- ten Brink, Meike, *Die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz: Untersuchungen zu ihrer Überlieferung und Form*, 2 Bde., Hildesheim 1995.
- ten Brink, Meike, *Johann Joachim Quantz*, Göttingen 2004.
- Thalheimer, Peter, *Artikulationsbögen in der Flötenmusik des Hochbarock, Ein Beitrag zur Artikulationslehre*, in: *Üben & Musizieren* 2/95, S. 29–35.
- Theodorsen, Cathrine, Moldenit und Quantz, *Musikalische Streitkultur um 1750*, in: *Nordlit. Tidsskrift i litteratur og kultur*, Nr. 18, 2005, S. 259–286.
- Thouret, Georg, *Katalog der Musikaliensammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895.
- Tosi, Pier Francesco/Agricola, Johann Friedrich, *Anleitung zur Singkunst*, Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi [...], Berlin 1757, Reprint Kassel 2002.
- Tromlitz, Johann George, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig 1791.
- Türk, Daniel Gottlob, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig, Halle 1789, Nachdruck Kassel ²2009, hrsg. von Siegbert Rampe.
- Vester, Frans, *Flute Music of the 18th Century*, Monteux 1985.
- Vial, Stephanie D., *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century. Punctuating the Classical „Period“*, Rochester 2008.
- Voltaire, Art. *goût*, in: *Encyclopédie*, Bd. 7, Paris 1757, S. 758–770.
- Volz, Gustav Berthold (Hrsg.), *Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth*, übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Band 2, Leipzig 1926.
- Vratz, Christoph, *WDR ZeitZeichen*, 30. Januar 2017.
- Wald-Fuhrmann, Melanie, „Ein Mittel wider sich selbst“. *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel et al. 2010.
- Waldura, Markus, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002.
- Walthall, Charles, *Portraits of Johann Joachim Quantz*, in: *Early Music*, Nov. 1986, Bd. 14, Nr. 4, S. 500–504, S. 506–514, S. 516, S. 518.
- Walther, Johann Gottfried, *Praecepta der Musicalischen Composition*, Bd. 1, handschriftlich Weimar [1708].
- Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732.

- Wangermée, Robert, *Lecerf de la Viéville, Bonnet-Bourdelot et „l'Essai sur le bon goust en musique“ de Nicolas Grandval*, In: *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Bd. 5, Nr. 3/4, S. 132–146.
- Wollny, Peter, *Anmerkungen zu einigen Berliner Kopisten im Umkreis der Amalienbibliothek*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1998, S. 143–162.
- Zaslaw, Neal, *Mozart's Symphonies*, Oxford 1989.
- Zimmer, Ralf (Hrsg.), *Die Schatullrechnungen Friedrichs des Großen*, Kommentierte Edition der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz in Zusammenarbeit mit dem Research Center Sanssouci (RECS) und perspectivia.net, ²2018. <https://quellen.perspectivia.net/de/schatullrechnungen/start>, Zugriff 23. Dezember 2022.
- Zimmermann, Josef, *Die Flötenmacher Friedrichs des Großen. Ein Beitrag zur Geschichte der Holzblasinstrumente*, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Jg. 60, 1937/38, S. 117–118, S. 126–127, S. 134–135, S. 141–142, S. 159–160.