



Gravure door F.C. Kruger, Berlijn, in de Allgemeine Deutsche Bibliothek, Vol. 34, Berlijn en Stettin, 1778.

Mia Dreese en Hans Maas

Carl Philipp Emanuel Bach: Sonata per il Flauto traverso solo senza Basso, I: Poco Adagio

De bijdrage aan het fluitrepertoire van de echt 'grote namen' uit de muziekgeschiedenis, de componisten die de loop van de ontwikkelingen bepaalden, is over het algemeen bescheiden, en in hun eigen oeuvre neemt fluitmuziek meestal geen grote plaats in. Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) vormt hierop een opvallende uitzondering. Tijdens zijn leven werd hij door kenners beschouwd als een van de grootste musici van zijn tijd, en wie het in 1770 over 'Bach' had bedoelde hem, niet zijn vader. Zijn klaviersonates behoorden tot de schaarse bezittingen van de zeventienjarige Haydn, die ze ijverig bestudeerde om zichzelf het vak van componist te leren; Mozart heeft eens van hem gezegd: 'hij is de vader, wij zijn de kinderen'. Dat Philipp Emanuel Bach zo veel voor fluit heeft geschreven komt natuurlijk vooral doordat hij vele jaren in een muzikale omgeving heeft gewerkt waar de fluit een vooraanstaande plaats innam: in 1738 kwam hij als begeleider/klavecijnist in dienst van de Pruisische kroonprins Frederik, die in 1740 als Frederik II, 'de Grote', koning werd. De koning speelde zelf zeer verdienstelijk fluit, en zijn leermeester op muzikaal gebied, de grote Johann Joachim Quantz (1697-1773), had in de hofhouding een bevoorrechte positie.

Carl Philipp Emanuel was de tweede zoon van Johann Sebastian Bach en zijn eerste vrouw Maria Barbara. Het grootste deel van zijn jeugd woonde het gezin Bach in Leipzig, waar Johann Sebastian in 1723 Thomascantor was geworden. Op muzikaal gebied heeft Philipp Emanuel naar eigen zeggen nooit een andere leermeester gehad dan zijn vader. Hij bezocht in Leipzig de Thomasschool en studeerde vervolgens rechten, eerst aan de universiteit in Leipzig en later in Frankfurt a/d Oder. Als begeleider van koning Frederik had hij het niet erg naar zijn zin. De koning had een erg conservatieve smaak, en Philipp Emanuel moest zich in zijn componeren vaak houden aan wat hij later 'belachelijke beperkingen' noemde. De koning op zijn beurt was ook niet echt tevreden over Bach; in 1756 benoemde hij een tweede begeleider, Carl Friedrich Christian Fasch, die zich gemakkelijker naar de wensen van zijn baas bleek te voegen. Toch duurde het tot 1767 voor Bach er in slaagde een andere functie te krijgen. In dat jaar werd hij cantor van de vijf hoofdkerken in Hamburg, als opvolger van de in dat jaar overleden Telemann, die overigens een van zijn peetvaders was. Zijn roem dankte C.P.E. Bach aanvankelijk aan zijn gedrukte composities, meest klaviersonates, en aan zijn *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (twee delen, 1753 en 1762), een boek dat nog steeds een ware bijbel is voor de ken-

nis van achttiende-eeuwse muzikale uitvoeringspraktijk.¹

Naast de solo-sonate omvat de fluitmuziek van Philipp Emanuel Bach o.a. sonates voor fluit en basso continuo, concerten, trio's voor fluit, viool en 'klavier' (klavecimbel of pianoforte). Bijna al deze muziek is geschreven v r 1750 – de solosonate dateert bijvoorbeeld uit 1747. Alleen drie kwartetten en de bekende 'Hamburgse sonate' in G stammen uit Bachs laatste jaren.

De *Sonata per il Flauto traverso solo senza Basso* in a-klein (Wq 132) is in 1763 twee keer uitgegeven, zo'n zestien jaar na het ontstaan, en deze gedrukte versies dienen als bron voor de meeste moderne uitgaven. Voor deze bespreking is gebruik gemaakt van de door Hermien Teske verzorgde uitgave,² die het voordeel heeft dat naast het moderne notenschrift ook een volledig facsimile is opgenomen van de oude publicatie, als 'Sechs und vierzigstes Stück' in het muziektijdschrift *Musikalisches Mancherley*.

De sonate is in veel opzichten uniek. Het is Bachs enige werk voor een onbegeleid melodie-instrument. De stijl is Philipp Emanuel ten voeten uit, en als koning Frederiks smaak zo conservatief was als wordt beweerd, zal hij deze sonate weinig hebben kunnen waarderen, evenals zijn leermeester. De componist vond namelijk dat muziek, zoals Charles Burney het in 1773 in zijn muzikale reisverslag uitdrukte, 'vooral het hart moest raken', en gebruikte om dit te bereiken allerlei middelen die in strijd waren met de toen (zeker aan het Pruisische hof!) geldende muzikale fatsoensnormen, zowel wat betreft de noten zelf als in de voordracht. Het stuk wemelt van de grote intervallen, veel intervallen liggen moeilijk in het gehoor, en er komen talrijke 'heftige' tonale verrassingen voor. De articulaties zijn zeer nauwkeurig voorgeschreven, en dat is maar goed ook, want een achttiende-eeuwse fluitist had ze nooit zelf kunnen bedenken: legato over meer dan een hele maat, over grote sprongen, tot een duodecime (octaaf met kwint) aan toe, en ook over twee noten van een licht naar een zwaar maatdeel. De dynamische aanwijzingen reiken in het eerste deel van *pp* tot *ff*, met veel plotselinge wisselingen. Aan het begin gaat de dynamiek in feite tegen de 'natuurlijke' dynamiek van de fluit in: laag sterk, hoog in het tweede octaaf zacht. De sonate moet al met al een van die stukken zijn, waarbij de componist niet aan door anderen gestelde eisen hoefde te voldoen, maar volledig zijn eigen 'genie' en 'originaliteit' kon volgen – twee sleutelwoorden voor de idealen van de 'moderne' muziek van die tijd en de 'empfindsame', gevoelige stijl in het bijzonder. Dat de sonate voor de koning of voor diens leraar bestemd was lijkt dus weinig waarschijnlijk; voor welke fluitist wél is niet bekend, maar het is heel goed mogelijk dat het een van de rondreizende virtuozen was, die zich ook aan het hof in Postdam lieten horen.

Sonata per il Flauto traverso solo senza Basso da C.F.E. Bach

Poco Adagio

The musical score is written for a single flute in G major, 3/4 time. It consists of 11 staves of music. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The piece includes several trills and slurs. The tempo is marked 'Poco Adagio'. The score ends with a final cadence on the 86th measure.

De sonate bestaat uit drie delen in de volgorde langzaam-snel (Poco Adagio 3/8 – Allegro 2/4 – Allegro 3/8), een volgorde die in sonates uit de late barok en de ‘galante stijl’ wel vaker is te vinden. Een eerste probleem voor het uitvoeren is dus de keuze van de tempi en de onderlinge verhoudingen tussen die tempi. Een goed uitgangspunt is wat dit betreft, dat de achtste noot uit deel I ongeveer gelijk zou moeten zijn aan de kwart in deel II en de hele maat (gepunteerde kwart) in deel III. Het Poco Adagio, waarop we ons hier concentreren, kun je eventueel iets langzamer nemen, als je er maar voor zorgt dat je het verband tussen de eerste tellen van iedere maat blijft voelen; 80 à 84 op de metronoom voor de achtste voldoet goed. Bedenk, dat de karakteraanuiding ‘Poco Adagio’ is, ‘een beetje Adagio’ dus, en niet ‘Adagio’ zonder meer; bovendien is de maatsoort 3/8, niet 3/4. Dit wijst er op dat het tempo vooral niet 1 te langzaam moet zijn; bij een te laag tempo zullen de grote spanningsbogen verloren gaan. Al die bogen over twee maten onderstrepen dat je het stuk niet ‘per maat’ moet horen, maar in groepen van twee maten, wat bij een te laag tempo onmogelijk wordt. Binnen het tempo kun je je wel wat vrijheid veroorloven – het is per slot van rekening een ongeleide sonate – maar probeer hierbij wél om de lengte van de maat constant te houden, en laat tempeschommelingen uit de muziek voortkomen: ga met de boog mee vooruit en weer terug. Het is ‘parlando’-muziek, als het ware gesproken, gedeclameerd.

Een ander algemeen punt is de uitvoering van de legato-bogen. Iedere boog houdt diminuendo in naar de laatste noot, die ook iets korter is. Dit geldt zelfs als je de boog met een crescendo begint, wat bijvoorbeeld in de eerste maten heel goed mogelijk is. Er moet op die manier een golvende beweging in de muziek komen.

Pas verder op voor de ‘valse’ accenten, d.w.z. accenten die tegen de ‘normale’ indeling van de maat in gaan, en die op veel momenten gemakkelijk kunnen ontstaan (uitzonderingen zijn alleen hemiolen, zoals in m. 35-36). Een eerste voorbeeld is al de b in m. 1, voor de voorslag van m. 2; zorg dat deze niet klinkt als de eerste tel van een maat. Speel met een licht crescendo naar de c toe, overigens zonder die te accentueren, want de boog dient er juist ook voor om dat accent te vermijden. De voorslagen in dit motief zijn overigens altijd kort en licht, en komen – zoals altijd bij C.P.E. Bach – p de tel. Speel ze dus vooral niet te vroeg! Denk aan het ‘snik’-effect dat zangers aan een toon kunnen geven. Het streepje op de eerste tel van het motief is géén accent, maar de oude notatie voor staccato (de moderne punt). Maak dit staccato niet al te kort; ‘staccato’ betekent in deze stijl niet ‘kort’ maar ‘duidelijk gescheiden van de andere noten’. Een staccato-achtste zou je bijvoorbeeld goed kunnen spelen als een zestiende met een zestiende rust (voorbeeld 1).



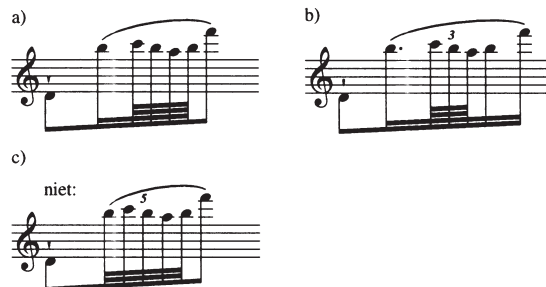
Voorbeeld 1

De eerste acht maten van het Poco Adagio vormen als het ware het openings‘statement’; daarna begint pas het

eigenlijke betoog. In het groot bestaat dat uit drie onderdelen: het eerste duurt tot de afsluiting in C-groot in m. 37, het tweede werkt toe naar de e in m. 69, en dan begint het afsluitende derde gedeelte, vanuit de reprise van de opening, waarin vlak voor het einde een cadens moet worden gespeeld. Het openingsthema komt op verschillende andere momenten nog terug, in telkens opvallend andere gedaante. De eerste keer is vanaf m. 30, kort voor het einde van het eerste ‘hoofdstuk’ van het betoog. Het thema klinkt daar in een ‘misvormde’ versie: op een moment waarop een afsluitende c te verwachten is, begint het thema heel verrassend op fis, met de es van c-klein als hoogste toon van het motief in plaats van de e van C-groot. Weer een andere versie klinkt vanaf m. 50. De toonsoort is inmiddels e-klein geworden (een afsluiting in e-klein volgt in m. 61), en de eerste noot is hier de terts van die toonsoort. De laatste keer dat het thema klinkt is vlak voor het einde van het stuk, vanaf m. 87. Net als in m. 30 lijkt het of dit moment een afsluiting zal zijn, nu in de hoofdtoonsoort a-klein, en weer is de eerste toon van het thema een volslagen verrassing: f.

Het thema maakt vanaf het begin van het stuk duidelijk dat het op een ingenieuze manier tegelijk meerstemmig en éénstemmig is gedacht: de lage tonen vormen steeds een duidelijke baslijn (in het begin a (m. 1) f (m. 3) d (m. 5) e (m. 6)), en de hoge tonen vormen daarbij de bovenstemmen; maar de intervallen tussen die ‘bas’ en ‘bovenstemmen’ hebben voortdurend een eigen melodische betekenis, die vaak benadrukt wordt als ze gebonden moeten worden, zoals al gebeurt in m. 6.

Om de opening goed ‘neer te zetten’ is het ‘t mooiste als je de hele eerste zin in één adem kunt spelen, tot de rust in m. 8. Met goed oefenen lukt dat, vooral als je vanaf de b in m. 5 niet te sterk speelt, hoogstens *mf*, wat er eigenlijk niet staat, maar wel goed past bij de functie van ‘opening’. Eventueel kun je ademen v r de lage d van m. 5. De dubbele voorslag in m. 4 is een typisch ‘empfindsame’ intensivering van de ‘snik’ van m. 2, die je dus nog overdreven moet spelen (zet de eerste noot licht aan, ondanks de legato-boog). De dubbelslag in m. 5 komt n (en niet p) de b, ongeveer zoals in voorbeeld 2a.



Voorbeeld 2

Je kunt de hoge f ook uitstellen tot na de derde tel, zoals in voorbeeld 2b; zo kun je de hoge f, een toon die op een traverso bijna niet te spelen is, extra ‘moeilijk’ laten klinken. Speel de b met de dubbelslag vooral niet als een kwintool, zoals in voorbeeld 2c. De opening heeft een vragend einde in a-klein, in de vorm van een klaaglijke ‘Seufzer’ (‘zucht’), eerst in m. 6, a-gis, en daarna in m. 8, c-

b (niet binden!). De Seufzer-figuur is bijzonder karakteristiek voor de *empfindsame* stijl en komt later in het stuk nog op allerlei manieren terug. De triller op de c begint op de bovensecunde, net als alle andere trillers in het stuk.

Zoals gezegd begint in m. 9 het eigenlijke betoog, direct zelfverzekerd in C-groot. Het andere karakter dan de openingszin blijkt ook uit de articulatie: de eerste noot wordt niet losgemaakt zoals in m. 1, maar het gebroken akkoord staat onder één boog. De afsluiting van de eerste zin van dit gedeelte bevestigt C-groot al in m. 14; zorg in m. 14 wel dat de nadruk op de e op de eerste tel ligt.

M. 15-18 is een aarzelende tussenzin in d-klein. De d in m. 18 is de oplossing van de cis in m. 14, maar met een decrescendo naar het *p* bij de d kun je die oplossing toch een twijfelend, vragend karakter geven. Het antwoord dat dan volgt lijkt te zullen eindigen in m. 30, maar wordt daar zoals gezegd opeens afgebroken, als het ware in de rede gevallen door de herinnering aan het openingsthema. Laat de laatste c in m. 29 daarom nog klinken alsof je in m. 30 een c zult spelen, maak hem – zoals altijd in zulke situaties – los van de voorafgaande triller op d, en scheid hem ook heel duidelijk van de fis; laat de fis iets te laat komen, om het ‘schrik-effect’ te versterken (voorbeeld 3). De rust aan het begin van m. 34 heeft een geweldige spanning: het ‘thema’ is nog maar net begonnen en wordt nu al weer afgebroken, en de lijn van de bastonen moet nog worden afgemaakt. Deze rust is tevens de voorbereiding voor het spanningshoogtepunt dat nu volgt in de vorm van de sprongen as-fis-es. M. 35 en 36 lossen vervolgens alles op. De rust in m. 35 duidt op een kleine aarzeling; daarom kun je op de sprong g-f een beetje inhouden, maar de trioel in m. 36 moet dan echt weer ‘a tempo’ zijn. Haal geen adem na de f. Het ritme is een hemiool, met accenten op de c en de f in m. 35 en de d in m. 36. Speel de triller op deze d, v r de ‘echte’ afsluitende c, met een naslag.



Voorbeeld 3

De voorslag voor de triller op f in m. 24 is kort, komt op de tel, en is natuurlijk gebonden aan de triller (in de originele druk staat geen boogje van de voorslag naar de hoofdnoot omdat dit vanzelfsprekend is; hetzelfde geldt voor de voorslagen in m. 41, 49, 61, 76 en 79). Speciaal voorslagen zoals in m. 24 moeten kort en licht gespeeld worden omdat de toon die ze versieren zelf een spanningston is, een uitgeschreven lange voorslag. Als je in m. 24 het voorslagnoetje te lang maakt, ontnem je de spanning aan de f.

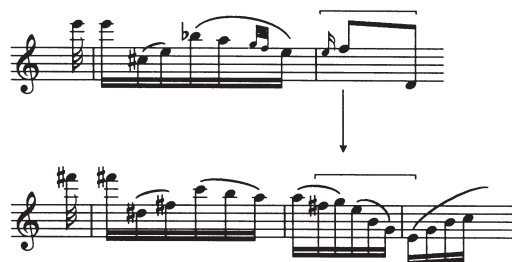
In het tweede gedeelte van het betoog, m. 38-69, zijn drie onderdelen te onderscheiden: m. 38-49, m. 49-61 en m. 62-69. De reusachtige en spannende sprongen omlaag in m. 38 e.v. bevestigen nog eens de bijzondere manier waarop bovenstemmen en bastonen met elkaar verbonden zijn. De zestiende-opmaat voor m. 38 (en 42) is even kort bedoeld als die voor de volgende twee maten: men noteerde geen punten achter rusten in 1747. De decime-

sprong f-d aan het einde van de eerste zin in m. 41 volgt logisch uit de sprongen aan het begin ervan. Speel de voorslag in m. 41 in principe weer kort en op de tel; maar omdat de oplossingston hier consonant is, hoeft de voorslag niet zo kort te zijn als bijvoorbeeld die in m. 24. De doorgaande versieringstonen in m. 40 (en 67) kun je het beste in de tijd van de a spelen, dus ongeveer zoals in voorbeeld 4 (niet als een trioel op de laatste zestiende!). (In de originele uitgave staat geen boogje van de versiering naar de vorige of volgende noot, het is dus niet helemaal duidelijk of de versiering bij die voorafgaande of volgende noot hoort.)



Voorbeeld 4

De decimesprong komt een toon hoger terug tussen g (m. 45) en e (m. 46), met e-b-g als overbrugging (voorbeeld 5), en wordt een octaaf in m. 49 (zie voorbeeld 6) en m. 61. De triller op de doorgaande b in m. 48 krijgt geen naslag, en begint een heel klein beetje te laat omdat de begin-bovensecunde overgebonden wordt (voor de triller in m. 66 geldt hetzelfde).



Voorbeeld 5

De b¹ in m. 49 is daarmee een probleem: als bastoon is hij het eindpunt van de lijn e¹ (m. 46)-d¹ (m. 47)-c² (m. 48); een octaaf verplaatst omdat d¹ de laagste toon is van de traverso!)- b¹, maar tegelijk behoort hij tot de opmaat voor m. 50. Haal toch voor de b¹ adem, speel de triller op de a met een naslag en maak tegelijk crescendo, maar houd de g in m. 50 wel duidelijk gescheiden van de naslag.



Voorbeeld 6

De stijgende baslijn van de themaversie die hier inzet, g-a-aïs, werkt toe naar een b, en de rust aan het begin van m. 56 moet suggereren alsof je op het laatste moment toch twijfelt. Die rust kun je daarom iets ‘uitrekken’. Zo help je ook om te camoufleren dat na de rust de b in m. 56 toch komt; het uiteindelijke doel van deze passage is immers niet b, maar e, en met name het gebroken e-groot-akkoord van m. 69. Maak daarom de afsluiting in e van m. 61 niet te nadrukkelijk, maar zorg dat de beweging op dat moment nog doorgaat. Vertraag dus ook niet in m. 59-60, en ook niet in m. 64 en 65.

De f in de Seufzers e-f en f-e in m. 62 en 63 heeft een bijzondere betekenis: f is essentieel voor de overgang van de toonsoort e-klein naar a-klein, die hier plaatsvindt in m. 62, en de f is op de traverso een speciale toon, die 'van nature' heel zacht en gevoelig klinkt - Bach kende de mogelijkheden van de traverso door en door. Het p bij de sprong f-dis in m. 66 wijst weer op een kleine aarzeling. Maak de triller op de b in m. 66 heel kort. De bovenseconde voor de triller op de lage e in m. 69 is f, niet fis, een fout die veel gemaakt wordt (in de toonsoort a-klein kan een fis alleen als onderseconde van een gis voorkomen, een versieringstoon van een e moet de f van de harmonische mineurtoonladder zijn). Begin nadrukkelijk op die f, neem royaal de tijd voor de triller, en eindig eventueel met een naslag, ongeveer zoals voorbeeld 7; het is in deze stijl gebruikelijk om ook trillers op de laatste noot van een zin met een naslag te spelen.



Voorbeeld 7

Het derde gedeelte, de reprise, vanaf m. 70, verloopt aanvankelijk zoals het thema in het begin, maar na het bereiken van de basnoot e (m. 75, vgl. m. 6) komt de beweging niet tot rust, maar begint juist een 'ouderwetse' sequens in barok-stijl, waarin hetzelfde motief telkens een kwint hoger of een kwart lager wordt gezet: eerst vanaf e (m. 75), en dan vanaf a (m. 76), d (m. 77), g (m. 78) en c (m. 79). Dit motief is een verkleinde versie van het einde van de voorafgaande zin (voorbeeld 8), waarbij de sext omlaag is omgekeerd tot een terts omhoog.



Voorbeeld 8

Let op de geraffineerde variaties die in het motief zijn aangebracht: in m. 76 is de eerste noot van de Seufzer versierd, in m. 77 niet, in m. 77 heeft het motief een nieuw karakter doordat de kwintsprong omhoog met een octaaf is vergroot en de terts a-c weer is omgekeerd tot een sext omlaag, in m. 79, de laatste schakel in deze sequens, heeft de opmaat weer een andere vorm gekregen, en in m. 80 ontbreekt de Seufzer. Denk hier in groepen van twee maten, en haal adem voor de e in m. 75, de d in m. 77 en (extra diep!) de c in m. 79. Op dat moment begint een volgende sequens, met dalende chromatische lijnen, een traditioneel middel om muziek een 'klaaglijke' uitdrukking te geven. Deze passage moet zoveel mogelijk één geheel blijven, en je zou hem dus het liefst

in één adem moeten spelen, tot vlak voor de verrassende f van m. 87. Eventueel kun je ademen vlak na of voor de lage d in m. 84 - ieder adempunt heeft hier voor- en nadelen. Speel deze passage ook vooral niet te sterk; denk *mp*; op de traverso leidt de chromatiek vanzelf tot een zachte klank. De dalende chromatiek vindt een eindpunt in de bes in m. 84, verlaging van de b van de toonsoort a-klein, en de meest treurige toon van het stuk; de hoge b in de volgende maat moet daar een stralend contrast mee vormen, wat benadrukt wordt door dat hogere octaaf, de syncopisch aandoende plaatsing op de tweede tel van de maat (vgl. de f in de hemiool van m. 35) en de verlenging. De b gaat in m. 86 weer terug naar het lage octaaf, en het lijkt alsof de melodische lijn nu op de grondtoon a zal eindigen - wat op het allerlaatste moment verhinderd wordt door de f in m. 87.

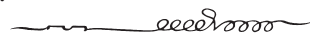
De herinnering aan het beginthema, verrassend ingezet op deze (f) van m. 87, bouwt nu voor de laatste keer een spanning op. Bijzonder zijn hier de octaafverplaatsingen en de dynamiek: m. 87-88 laag en *p*, m. 89-90 weer hoog maar nu zelfs *pp*, een zeer uitzonderlijke aanduiding in de tijd waarin het stuk geschreven is - evenals het *ff* vlak erna. Je kunt dit alles onderstrepen door m. 89-90 iets te vertragen, maar vooral niet te veel, want dan haal je de spanning weg van de volledige maat rust.

De cadens op de fermate is een probleem op zichzelf. Cadensen in moderne uitgaven zijn vaak te lang en harmonisch te ingewikkeld. Als regel gold 'officieel' dat een cadens in één adem gespeeld moest kunnen worden, hoewel ook bekend is dat daar al in de achttiende eeuw gemakkelijk van werd afgeweken. Het is een misverstand dat een goede cadens motieven uit het stuk zelf zou moeten verwerken; het belangrijkste is dat de cadens past bij het karakter, het 'affect' van het stuk. De cadens³ van voorbeeld 9, van Mia Dreese, probeert daaraan te voldoen, o.a. door de tegenstelling bes-b nog eens te laten horen. Ook op traverso is deze cadens goed speelbaar.

¹ Moderne facsimile-uitgave: C.P.E. Bach (Wolfgang Horn, ed.), Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Mit modern geschlüsselten Notenbeispielen und ausführlichem Register, Bärenreiter, Kassel etc. 1994; Engelse vertaling: C.P.E. Bach, Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments, Transl. and ed. by William Mitchell, New York 1949, herdr. Eulenburg, Londen 1974.

² Amadeus Verlag BP 675, Winterthur 1978.

³ Als uitgangspunt diende een cadens uit de uitgave van Hugo Ruf en Gustav Scheck (Florilegium Musicum 13, Deutscher Ricordi Verlag, Lörrach/Baden 1955), die op moderne fluit goed te spelen is, maar voor traverso vrij moeilijk ligt.



Voorbeeld 9