

**Hochschule für Musik und Tanz Köln -
Hochschulbibliothek**

Musikalische Werke Friedrichs des Grossen

Friedrich <II., Preußen, König>

Leipzig, 1889

Vorwort

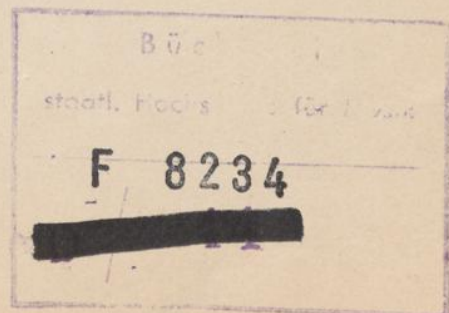
[urn:nbn:de:hbz:kn38-3448](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:kn38-3448)



FRIEDRICHS DES GROSSEN Compositionen waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt und sind, so lange er lebte, auch nur zu einem kleinen Theile in weiteren Kreisen bekannt geworden. Die Ouverturen und Arien, welche er zu einigen Opern beigesteuert hat, kamen zwar einer grösseren Gesellschaft zu Ohren, aber doch in keine fremden Hände. Nur von einer *Sinfonia*, d. h. einer Opern-Ouverture im italiänischen Stile, welche er nach glaubwürdiger Überlieferung um 1743 componirt hat, sind bei Balthasar Schmid in Nürnberg die Stimmen in Kupfer gestochen, angeblich ohne des Königs Vorwissen.¹⁾ Diese *Sinfonia* ist als Einleitung einer Serenata von Villati benutzt worden, welche am 4. August 1747 zur Feier der Ankunft der Königin-Mutter in Charlottenburg zur Aufführung kam.²⁾ Auch zwei Arien hatte der

¹⁾ Friedrich Nicolai, Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen. Drittes Heft. Berlin und Stettin, 1789. S. 256.

²⁾ Die Zeit, wann die Veröffentlichung der *Sinfonia* erfolgte, lässt sich nicht genau bestimmen. Die Verlagsartikel Balthasar Schmidts tragen sonst Verlagsnummern, mittelst deren man ihr Erscheinungsjahr mit ziemlicher Sicherheit ausfindig machen kann. Bei der Composition des Königs fehlt die Nummer; an ihrem Platze findet sich in allen Stimmen ein N. Könnte man annehmen, dass der Buchstabe auf einen Besteller hinweist, dessen Recht gewahrt sein sollte, so liesse sich Nichelmann als solcher vermuthen. Dieser war um 1745 in des Königs Dienst getreten und mit Graun und Quantz an der Composition der Serenata betheiligt. Dann wäre



König für die *Serenata* componirt. Zu Grauns *Demofonte* (1746) hat er drei Arien gemacht, beabsichtigt war von ihm eine ähnliche Mitwirkung auch bei Grauns *Artaserse* (1743). Aber von einer andern als der Berliner Bühne oder der des verwandten Braunschweigischen Hofes sind diese Töne schwerlich erklungen.¹⁾ Vollends die Concerte und Sonaten für Flöte, die den weitaus grössten Theil der musikalischen Werke Friedrichs ausmachen, haben ausser ihm fast nur die dienstthuenden Mitglieder der Capelle gehört. Bei seinen regelmässigen Musikabenden, an welchen er jene Compositionen selber spielte, duldet er nur ausnahmsweise einen fremden Zuhörer, und so sollten auch die Stücke, die er ausführte, einzig zu seinem eignen Vergnügen vorhanden sein.

Nach des Königs Tode war es zuerst Johann Friedrich Reichardt, der die Veröffentlichung von Proben seiner Compositionen in Aussicht stellte.²⁾ Wir haben nicht zu bedauern, dass sie unterblieben ist, denn offenbar betrachtete Reichardt das musikalische Schaffen Friedrichs nur als eine Curiosität; eine ernsthafte Würdigung desselben zu ermöglichen, lag nicht in seiner Absicht. Fast ein halbes Jahrhundert verstrich, bis eine solche aufs neue ins Auge gefasst wurde. In den dreissiger Jahren veranlasste der Kronprinz, spätere König Friedrich Wilhelm IV., dass die Schlösser in und bei Potsdam nach den dort befindlichen Musikalien Friedrichs des Grossen durchforscht wurden. Georg Pölchau fand denn auch die Flötencompositionen dort noch vor, welche in der Folge äusserlich geordnet wurden. Zu einer Herausgabe kam es nicht; es hiess, sie hätten nur noch ein »historisches Interesse«. ³⁾ Dagegen wurde 1840 zur Centennarfeier der Thronbesteigung Friedrichs die obenerwähnte *Sinfonia* in Partitur und Clavierbearbeitung bei Trautwein in Berlin herausgegeben. Der Herausgeber war S. W. Dehn und Professor Dr. Preuss schrieb ein Vorwort. Aber Dehn hat die beiden letzten Sätze

die Veröffentlichung vielleicht durch die Charlottenburger Aufführung veranlasst worden. Gleichwohl ist es unwahrscheinlich, dass die *Sinfonia* eben so wie die andern Verlagsartikel Schmidts in den Handel gekommen ist. Ein Exemplar derselben ist auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Ebenda befindet sich eine vollständige handschriftliche Partitur der *Serenata*, in welcher die verschiedenen Verfasser der meisten Bestandtheile namhaft gemacht sind; dass die namenlosen Stücke von Graun herrühren, ergibt sich aus dem von Kimberger verfassten Lebenslaufe Grauns vor dem zweiten Bande der *Duetti, Terzetti* etc. (Berlin und Königsberg, 1773).

¹⁾ Friedrichs Beteiligung am *Demofonte* geht aus einer von Emil Vogel entdeckten Partitur der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel hervor. Die Absicht, am *Artaserse* mitzuarbeiten, äussert der König unter dem 15. März 1743 in einem Briefe an die Markgräfin von Bayreuth (*Oeuvres de Frédéric le Grand. Tome XXVII. Première partie.* Berlin, 1856. S. 117). Zwei Schäferspiele, in denen sich Beiträge des Königs finden sollen: *Galatea ed Acide* 1748 und *Trionfo della fedeltà* 1753 (s. Nicolai a. a. O. S. 249 f.) habe ich nicht konstatiren können. Vielleicht gehörte zu einem von ihnen die *Sinfonia* in Gdur, welche die Königliche Bibliothek in gleichzeitigen Stimmen als Composition des *Rè di Prussia* aufbewahrt. Drei Cantaten: eine der Markgräfin von Bayreuth im Jahre 1737 übersandt, zwei für den Sänger Porporino aus dem Jahre 1743 (s. *Oeuvres* a. a. O., S. 46 und 117), sind ebenfalls verschollen.

²⁾ Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin.* Zweiter Band. Berlin, 1791. S. 40.

³⁾ v. Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlins.* Berlin, 1860. S. 169.

der *Sinfonia* fortgelassen und die im ersten Satze mitwirkenden Flöten gestrichen, so dass die Nachwelt ein ganz falsches Bild des Werkes bekommen musste. Denn es ist auch im Vorwort versäumt worden, auf die eigenmächtigen Auslassungen hinzuweisen; dagegen treten hier ungegründete Vermuthungen über die Aufführung des Werkes allzu sicher als Thatsachen auf. Die *Sinfonia* soll zu einem Schäferspiel *Il Rè Pastore* von Villati gehören. Ein solches hat es nie gegeben. Die einzige musikalisch-dramatische Dichtung dieses Namens stammt von Metastasio und ist erst 1751 verfasst, kann also nicht 1747 in Charlottenburg zur Aufführung gekommen sein.¹⁾ Bei dieser unzulänglichen und bruchstückweisen Publication einer Composition Friedrichs hatte es aber damals sein Bewenden.²⁾ Denn ob die ihm zugeschriebenen und von W. Wieprecht herausgegebenen Märsche wirklich sämmtlich von ihm herrühren, würde eine wissenschaftliche Untersuchung noch festzustellen haben.³⁾

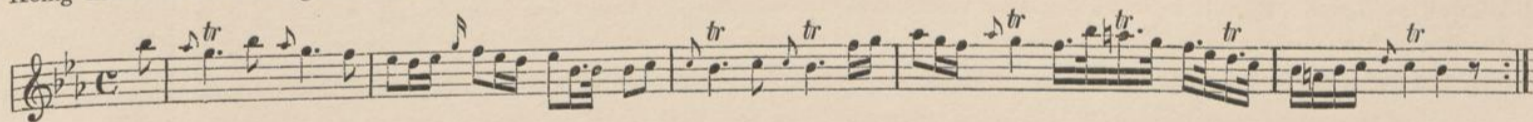
¹⁾ Auch bei L. Schneider (Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin. Berlin, Duncker und Humblot. 1852. S. 119) und A. E. Brachvogel (Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. Berlin, O. Janke. 1877. 1. Band. S. 129 f.) findet sich, wahrscheinlich auf Grundlage des Vorwortes von Preuss, dieselbe falsche Behauptung.

²⁾ Ledebur a. a. O. erwähnt noch, dass Dehn auch eine vom Könige componirte Overture zu dem Schäferspiele *Galatea ed Acide* bei Peters in Leipzig herausgegeben habe. Dies ist wiederum unrichtig; eine solche Publication hat nicht stattgefunden.

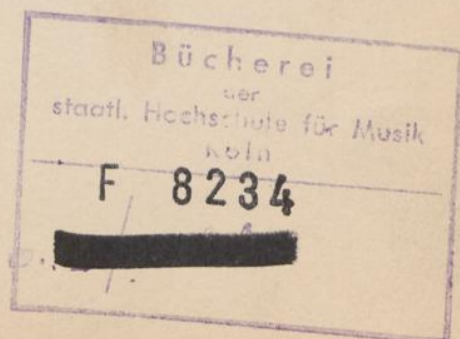
³⁾ Als Beitrag zu einer solchen Untersuchung mögen hier folgende Bemerkungen stehen. In der preussischen Armee ist ein Marsch gebräuchlich (Nr. 1^F der Wieprechtschen Sammlung), welcher der Tradition nach von Friedrich dem Grossen im Jahre 1756 componirt und in die Militärmusik eingeführt worden ist. Unter den auf die Gegenwart gelangten musikalischen Autographen Friedrichs befinden sich Ansätze zu einer Marsch-Melodie und endlich der vollständige Entwurf einer solchen. Diese ist nun zwar nicht dieselbe, wie die des obengenannten Armeemarsches, ähnelt ihr aber so sehr, dass an einem Zusammenhang beider nicht zu zweifeln ist. Ich lasse sie hier genau so folgen, wie sie der Componist aufgezeichnet hat:



Namentlich von Takt 3 an tritt die Ähnlichkeit hervor. Doch mag auch noch der Anfang eines andern Entwurfs hier stehen, den der König nicht bis zu Ende geführt hat:



Ob nun der jetzt gebräuchliche Armeemarsch als das Endergebniss jener Versuche anzusehen ist, welche sich in den Skizzen bekunden, bliebe noch zu erforschen. Vielleicht sollte der skizzirte Marsch ursprünglich als vierter Satz der Esdur-Sonate (260. X) dienen, welche ebenfalls noch im Autograph vorhanden ist. Dann liesse sich die Ähnlichkeit mit dem Armeemarsche etwa daraus erklären, dass sich dieser in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft mit ihm befand und dem Componisten die Wendungen des früher componirten Marsches noch im Ohr lagen, als er daran ging, den späteren zu machen. Jedenfalls ist aber die mitgetheilte Marschmelodie bis jetzt die einzige von unzweifelhafter Ächtheit. Um 1753 war in Frankreich eine *Marche des Houlans* oder *Marche du Roi de Prusse* beliebt. Das sehr frische und charactervolle Stück ist offenbar deutschen Ursprungs. Auf welche Weise es mit Friedrich dem Grossen zusammenhängt, ist noch nicht aufgeklärt.



Erst die Erinnerungsfeier des Jahres 1886 hat das Interesse für den musikalischen Nachlass Friedrichs des Grossen von Neuem geweckt. Die jetzigen Inhaber der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel, durch Professor Dr. Wilhelm Braune in Leipzig angeregt, erkannten, dass, wenn man den König als Componisten der Welt bekannt machen wolle, es vor allem durch Veröffentlichung seiner Werke für die Flöte bewirkt werden müsse, und entschlossen sich, in solchem Sinne vorzugehen. Die Erlaubniss zur Veröffentlichung zunächst einer Auswahl dieser Werke wurde ihnen von Sr. Majestät Kaiser Wilhelm I. ertheilt. Dem Unterzeichneten wurde von Sr. Majestät der ehrenvolle Auftrag, die obere Leitung der Herausgabe zu übernehmen.

Die Handschriften, welche die Flöten-Concerte und -Sonaten König Friedrichs enthalten, werden im Stadtschlosse zu Potsdam und im Hohenzollernmuseum zu Berlin aufbewahrt. Im Autograph sind nur sechs Sonaten vorhanden: Nr. 114 (257), 117 (260), 118 (261), 119 (262) und 120 (263) des thematischen Verzeichnisses, Nr. v, x, viii, xxiii und iii der vorliegenden Ausgabe; ausserdem Nr. 17 (122), die von uns nicht veröffentlicht ist. Das autographe Material der fünf an erster Stelle genannten Sonaten befindet sich in Potsdam, und besteht aus 27 nicht völlig beschriebenen Blättern in Hochfolio, auf welchem sich auch noch die Entwürfe zu einem Marsche in Esdur befinden. Das Autograph der sechsten Sonate schenkte um das Jahr 1842 Ihre Majestät die Kaiserin Augusta, damals Prinzessin von Preussen, an Franz Liszt. Es gehört jetzt zum Bestande des Liszt-Museums in Weimar und besteht aus einem auf allen vier Seiten beschriebenen Hochfoliobogen.¹⁾ Alle sechs Sonaten sind auch abschriftlich vorhanden. Im Ganzen beläuft sich die Zahl der Concerte auf vier, die der Sonaten auf 121. Dass dies so ziemlich alles sein wird, was der König an Kammermusik für die Flöte componirt hat, lässt sich bis zur Gewissheit wahrscheinlich machen. Friedrich Nicolai, der sich auf die Mittheilungen seines Freundes Quantz bezieht, giebt die Zahl der Flöten-Sonaten nur auf siebenzig bis achtzig an, zeigt sich hier aber ungenügend unterrichtet, da er behauptet, Concerte für die Flöte habe der König überhaupt nicht componirt.²⁾ Burney spricht von »ungefähr hundert« Sonaten.³⁾ Der König selbst aber sagte im Anfang des Jahres 1759, als er sich zu Breslau in den Winter-

¹⁾ Ausserdem wird auf Schloss Sanssouci noch ein von Copistenhand geschriebenes Heft von Flöten-Solfeggi aufbewahrt, in welchem der König eigenhändige Zusätze gemacht hat, zuletzt gar mehr als eine volle Folioseite. Auch einige von seiner Hand geschriebene Worte bemerkt man.

²⁾ Nicolai, a. a. O., S. 249 f.

³⁾ Carl Burneys Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Dritter Band. Hamburg, 1773. S. 116.

quartieren aufhielt, an Heinrich de Catt, er habe 120 Flötencompositionen gemacht.¹⁾ Wollen wir diese Äusserung wörtlich nehmen und die Concerte mit einrechnen, so würde die Zahl noch um fünf hinter dem jetzt vorliegenden Bestande zurückbleiben. Diese fünf Stücke hätte demnach der König später hinzucomponirt. Es wird aber behauptet werden dürfen, dass er nach Beendigung des siebenjährigen Krieges die Beschäftigung mit der Composition nicht ernstlich wieder aufgenommen hat. Dann wäre seine Äusserung nur in Bausch und Bogen zu verstehen, und bezöge sich auf alle Sonaten und Concerte, die jetzt noch vorliegen. Von sämtlichen Compositionen existiren nämlich doppelte Abschriften²⁾, bei den Sonaten liesse sich sogar sagen: vierfache, da jede Sonate jedesmal in zwei Exemplaren angefertigt worden ist, deren eines dem Spieler, deren anderes dem Begleiter bestimmt war. Die Aufschriften auf den Umschlägen: *pour Potsdam* und *pour le nouveau Palais* bei den Sonaten, *pour Charlottenbourg* und *pour Potsdam* bei den Concerten bekunden den Zweck der Vervielfältigung. Eine Vergleichung ergiebt, dass die für Potsdam, d. h. für Schloss Sanssouci, bestimmten Sonatenabschriften, und die sowohl für Charlottenbourg als auch für Potsdam bestimmten Abschriften der Concerte um ein bedeutendes älter sind, als die Sonatenabschriften für das Neue Palais. Beschaffenheit der Schrift und des Papiers lassen auf einen Abstand von 20 bis 30 Jahren schliessen. Die Mehrzahl der Abschriften ist auch von einer und derselben Hand verfertigt; für die Sonaten 255 bis 264 ist zwar eine andere Hand eingetreten, aber von ungefähr gleichem Alter, an den Charlottenburger Stimmen der Concerte gar, die von allen die ältesten sind, haben verschiedene Hände gearbeitet, und zum Theil sehr ungeübte; auch zahlreiche Correcturen finden sich hier. Nur vier der Sonaten-Abschriften für Sanssouci sind gleichzeitig mit denen für das Neue Palais angefertigt. Das sind aber nicht solche vom Ende der Nummernreihe, sondern aus der Mitte und vom Anfang; dass auch die allererste (Nr. 106) unter ihnen ist, lässt schliessen, dass eine ältere Abschrift derselben vom langen Gebrauch abgenutzt und unbrauchbar geworden war. Aus gleichem Grunde werden bei anderen die Umschläge durch neue ersetzt worden sein. Erwägt man nun, dass das Neue Palais 1769 vollendet wurde, die Abschriften, welche hier niedergelegt werden sollten, also erst mit und nach diesem Jahre haben angefertigt werden können, dass diese

¹⁾ Unterhaltungen mit Friedrich dem Grossen. Memoiren und Tagebücher von Heinrich de Catt. Herausgegeben von Reinhold Koser. Leipzig, Hirzel. 1884. S. 220: »A 7 heures, le Roi jouait, jusqu'à 8 heures et demie, un concert et quelques solo de Quantz ou ceux qu'il avait composés, et il en avait fait, me disait-il, cent vingt. «Cela n'est-il pas honnête pour un Roi pauvre musicien?»«

²⁾ Mit Ausnahme der Sonaten 210, 211, 212 und 216, von denen die eine Abschrift verloren gegangen ist.

Abschriften, wie ihr Äusseres offenbart, in einem und demselben engeren Zeitraum angefertigt sind, so ergiebt sich der Schluss auf die Entstehungszeit der Werke von selbst. Sie müssen sämmtlich vor dem siebenjährigen Kriege componirt worden sein. Für die Concerte sei hier noch bemerkt, dass die alten Charlottenburger Exemplare später ins Neue Palais geschafft worden sind.

Nicolai berichtet eine Erzählung des Concertmeisters Franz Benda über Quintenfortschreitungen in einer vom König componirten Sonate und über die Art, wie Quantz und Emanuel Bach ihm den Fehler angedeutet hätten. Der Vorfall habe sich vor dem siebenjährigen Kriege zugetragen, denn damals habe der König im Kammerconcerte noch öfter eines seiner Soli geblasen. Die angestellten Untersuchungen lehren, dass letzteres unrichtig ist, dass aber doch eine Wahrheit zu Grunde liegt. Wenn der König in späteren Jahren seine eigenen Compositionen nicht mehr gespielt hätte, würde er die Herstellung von Abschriften derselben für das Neue Palais sicherlich nicht angeordnet haben. Aber was Benda erzählt hat, wird gewesen sein, dass der König vor dem Kriege zuweilen noch ein neues Solo seiner Composition geblasen hätte, während er sich hernach auf Wiederholung seiner eigenen alten Compositionen beschränkte und auf den Vortrag der von Quantz gelieferten neuen. Dass er im Alter die Compositionsfeder ganz und gar habe ruhen lassen, braucht damit ja nicht gesagt zu sein. Glaubwürdig verbürgt ist auch, dass er sie wenigstens 1773 noch einmal in Bewegung setzte, um das letzte, unvollendet hinterlassene Concert des am 12. Juli gestorbenen Quantz zu beendigen. Es muss daher nicht nothwendig falsch sein, was Burney im Herbst 1772 in dieser Beziehung in Potsdam erzählen hörte.¹⁾

Das chronologische Verhältniss, in dem die Flötenstücke Friedrichs des Grossen zu einander stehen, wird durch die auf den Umschlägen verzeichneten Nummern klar gemacht. Man könnte Bedenken haben, ob diese Nummern überhaupt die zeitliche Folge der Stücke andeuten sollten, oder ob sie vielleicht nur zum Zweck äusserlicher Registrirung gegeben sind. Aber dass die Numerirung vom Könige selbst ausgegangen sein muss, beweist das Autograph der Sonate Nr. 122, auf welchem der Componist eigenhändig diese Nummer vermerkt hat. Er selber konnte für ein solches Verfahren wohl keinen anderen Grund haben, als den chronologischen. Es würde auch schwer zu erklären sein, wie es hat kommen können, dass zwischen längeren Reihen, die von Sonaten des Königs gebildet werden, zweimal

¹⁾ Burney's Tagebuch. Band III, S. 113.

eine einzige Sonate von Quantz eingeschoben steht, wenn das Princip der Ordnung nicht von der Entstehungszeit der Werke entnommen wäre. Dass der König »alle dreihundert Concerte von Quantz nach der Ordnung, wie sie gemacht waren«, durchzuspielen pflegte, sagt Nicolai ausdrücklich. Burney bemerkt ergänzend, im Concertzimmer des Neuen Palais habe auf einem Tische ein Verzeichniss der Concerte gelegen, und an anderer Stelle: wie mit dem Durchspielen der Concerte habe es der König auch mit dem der Soli, d. h. der Sonaten, gemacht. Ein thematisches Verzeichniss sowohl der Concerte als auch der Sonaten, freilich ohne Angabe der Componisten, wird heute noch im Schloss Sanssouci aufbewahrt. Die Nummernreihe der Sonaten beginnt mit 88. Welcher Art die Musikstücke gewesen sind, die mit den vorhergehenden Nummern bezeichnet waren, lässt sich nicht sagen; wenn es wahr ist, was erzählt wird, dass der König nur Stücke von sich selbst und von Quantz gespielt hat, so können es wenigstens keine Flötencompositionen gewesen sein. Nr. 88 nun bis 105 sind Sonaten von Quantz, 106—141 Sonaten vom Könige, 142 eine Sonate von Quantz, 143—202 Sonaten vom Könige, 203 wieder eine Sonate von Quantz,¹⁾ 204—218 Sonaten vom Könige, 219—254 von Quantz (unter denen aber 221 fehlt);²⁾ 255—264 vom Könige, endlich 265—361 von Quantz. Die Ordnung der Concerte ist diese: Nr. 1—87 sind Concerte von Quantz, dann folgen vier Concerte Friedrichs mit den N.Nr. 87, 88, 90, 91; offenbar ist hier ein Schreibversehen eingetreten, da 87 doppelt vorhanden ist, 89 aber fehlt. Das thematische Verzeichniss weicht hier auch ab, indem es Quantz' Concert Nr. 87 unter Nr. 89 einstellt. Mit Nr. 92 beginnen wieder die Concerte von Quantz und gehen bis Nr. 300. Dass die Angabe von Nicolai und Burney, Quantz allein habe 300 Concerte für den König gemacht, einer Einschränkung bedarf sieht man aus dem Obigen, denn jedenfalls gehören die vier noch vorhandenen Concerte des Königs mit unter jene 300.

Dass Friedrich der Grosse schon als Kronprinz Flötenconcerte und Flöten-sonaten componirt hat, wissen wir aus seinem Briefwechsel mit der Markgräfin von Bayreuth. Das Concert, welches er der Schwester unter dem 12. Januar 1736 durch Quantz überbringen lässt, braucht nicht sein erstes gewesen zu sein, da er schon am 24. August 1735 mit der Composition einer Sinfonie beschäftigt ist. Ein anderes Concert und eine Sonate sendet er unter dem 2. März 1737.²⁾ Es ist sehr wohl

¹⁾ Auf dem Umschlage der für das Neue Palais gemachten Abschriften, aber nur hier, steht irrtümlich: *di Federico*.

²⁾ *Oeuvres de Frédéric le Grand. Tome XXVII. Première partie.* Berlin. 1856. S. 34, 37, 48.

37 ist vorhanden.

möglich, dass diese beiden Concerte sich unter denen befinden, die auf uns gekommen sind. Die Charlottenburger Begleitungs-Stimmen des zweiten und dritten Concerts unserer Ausgabe sind nicht von einem geübten Copisten geschrieben, am wenigsten die des zweiten, an denen fünf deutlich unterscheidbare Hände gearbeitet haben. Man weiss, dass Friedrich sich als Kronprinz in mehr als einem Punkte einrichten und behelfen musste. Jene Stimmen machen den Eindruck, als sei zu ihrer Herstellung die halbe Rheinsberger Capelle herangezogen. Gehören aber das zweite und dritte Concert in die dreissiger Jahre, so ist dies natürlich auch mit dem ersten der Fall. Vielleicht hat Friedrich nur das vierte Concert als König componirt, vielleicht nicht einmal dieses. Die Ausarbeitung eines solchen Werkes erfordert ein grösseres Mass von Sammlung und Musse, als ihm die Regierungsgeschäfte in der Regel gönnen mochten. Es ist begreiflich, dass er sich in der Folge mehr nur mit der Composition von Sonaten beschäftigte. Doch fallen auch von diesen sicherlich nicht wenige noch in die Rheinsberger Zeit. Bei der ersten des Verzeichnisses, welche auch die erste unserer Ausgabe bildet, glaubt man sogar den unmittelbaren Einfluss des Lehrers Quantz zu bemerken: so schulgerecht ist sie in ihrer tadellosen Glätte, so sorgsam in der Bezifferung, die Friedrich sonst nachlässiger zu handhaben oder ganz zu unterlassen pflegt. Einen Anhaltspunct für genauere chronologische Bestimmung scheint noch Sonate Nr. 190 (II) zu gewähren. In ihr fällt der fugirte Schlusssatz auf, der in Friedrichs Sonaten einzig dasteht. Im Mai 1747 war Sebastian Bach, einer wiederholten Einladung des Königs folgend, in Potsdam gewesen. Er hatte ein von Friedrich gegebenes Fugenthema aus dem Stegreif vor ihm durchgeführt und durch diese und andere Proben seiner Meisterschaft als Spieler und Contrapunctist des Königs Bewunderung erregt. Jener Schlusssatz der Sonate nun hat den Anschein, als sei er unter dem von Bach gemachten Eindrucke entstanden. Die sonst nie angewendete fugenartige Form, die Ähnlichkeit des Themas mit demjenigen, welches Friedrich dem alten Bach aufgab, die Übereinstimmung der Tonart sind Dinge, welche diese Vermuthung hinreichend begründet erscheinen lassen. Dann wäre also die Sonate in das Jahr 1747 zu setzen. Ist endlich die Tradition begründet, dass ein im preussischen Heere bis heute gebräuchlicher Marsch um 1756 von Friedrich dem Grossen componirt sei, so muss dieser mit einem anderen Marsche im inneren und äusseren Zusammenhange stehen, dessen Entwürfe sich mit Bruchstücken der Gdur-Sonate Nr. 262 (XXIII) auf denselben Blättern von Friedrichs eigener Hand geschrieben finden (s. oben S. III Anmerkung 3). Als Entstehungszeit dieser beiden Stücke würde dann auch etwa das Jahr 1756 anzunehmen sein. Da

die Sonate die drittletzte der Reihe ist, so läge hierin eine neue Bekräftigung der Annahme, dass die vorliegenden Flötenwerke Friedrichs sämmtlich vor dem siebenjährigen Kriege componirt sind.

Über die musikalisch-technische Ausbildung Friedrichs des Grossen sind Ansichten verbreitet, welche einer wesentlichen Berichtigung bedürfen. Zwar seinem Flötenspiel haben alle, die es zu hören Gelegenheit hatten, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Da fast nur Musiker sich dieses Vorzugs haben rühmen können, so darf man dem Urtheil sicherlich voll vertrauen. Fasch und Reichardt, Burney, die Mara und Nicolai sind einstimmig in ihrem Lobe und betonen besonders die Schönheit seines Adagio-Vortrags. Das Allegro soll in späteren Jahren etwas matt gewesen sein und der Athem zuweilen unzulänglich, doch meint die Mara, die ihn um 1770 zum ersten Male hörte: »Er blies nicht (wie man zu sagen pflegt) wie ein König, sondern sehr brav, hatte einen starken, vollen Ton und viel Fertigkeit.« Burney war noch 1772 erstaunt über die Präcision seines Vortrags im Allegro: »sein Spielen übertraf in manchen Puncten alles, was ich bisher unter Liebhabern, oder selbst von Flötisten von Profession gehört hatte.«¹⁾ Dagegen hat Reichardt über Friedrichs Vorbildung in der Composition Vorstellungen in Umlauf gebracht, die ihn als reinsten Dilettanten im heutigen Wortverstande erscheinen lassen. »Er schrieb die Oberstimme in Noten auf und bezeichnete dabey mit Worten, was der Bass oder die übrigen begleitenden Stimmen haben sollten. Hier geht der Bass in Achteln, hier die Violine allein, hier alles unisono u. dgl. Diese musikalische Chiffersprache übersetzte dann gemeiniglich Herr Agricola in Noten.« Reichardt nennt das »eine eigene Königliche Art« zu componiren. Aber diese Art ist nichts als ein Hirngespinnst des eilfertigen Schriftstellers, mittelst dessen es leider möglich geworden ist, das Urtheil über Friedrichs Compositionstüchtigkeit ein Jahrhundert hindurch zu fälschen. Wie den meisten derartigen Erdichtungen fehlt es auch dieser nicht an einer gewissen thatsächlichen Grundlage. Quantz war gestorben, ohne ein Concert zu vollenden, das er für den König unter der Feder hatte: der letzte Satz fehlte. Friedrich liess sich den Entwurf bringen und componirte den Satz hinzu. Hierbei hatte er es sich einigemale insofern erleichtert, als er untergeordnete Gänge oder nicht zu verfehlende Nachahmungen der zweiten Violine, an einer

¹⁾ Zelter, Karl Friedrich Christian Fasch. Berlin 1801. S. 14. — Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin a. a. O. und Musikalischer Almanach. Berlin 1796. — Burney a. a. O., S. 110. — Nicolai, a. a. O., S. 247 und 248. — Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara. Mitgetheilt von O. v. Riesemann; Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig 1875. Sp. 533.

Stelle auch die Bewegung der Bratschenstimme mit Worten statt mit Noten angedeutet hatte, im übrigen hatte er Bass- und Mittelstimmen ganz ordentlich entworfen. Wer den Bau der Quantzischen Concerte kennt und weiss, wie typisch alles darin ist, dem wird es nicht beikommen in solchen Erleichterungen ein Unvermögen des Königs zu sehen. Berühmte Componisten jener Zeit haben ganze Musikstücke nur skizzirt und von andern ausführen lassen, wenn es ihnen selbst an Musse dazu gebrach, und der Deutlichkeit musikalischer Entwürfe mit Worten nachzuhelfen, hat selbst ein Beethoven nicht verschmäht. Reichardts wahrheitswidrige Darstellung ist um so weniger zu entschuldigen, als er es recht wohl hätte besser wissen können; denn schon 1789 hatte Nicolai auf Grund genauer, ihm von Quantz gewordener Mittheilungen den Sachverhalt auseinandergesetzt. Der König hatte schon in seiner frühen Jugend bei dem Domorganisten Heyne, der ihn auch im Clavierpiel unterrichtete, ernsthafte Studien in der Composition gemacht. Sein Lehrer liess ihn lange Zeit Psalmen- und Choral-Melodien vierstimmig bearbeiten und bemühte sich auch, ihn in das Wesen der sogenannten Kirchentönen einzuführen, d. h. ihn im strengen Stile contrapunctiren zu lehren. Den Generalbass — so äusserte sich der König in späteren Jahren gegen Quantz — habe er auch wohl begriffen, aber die »plagalischen Modi« hätten ihn weidlich »geplagt«. In Rheinsberg setzte er dann den Compositions-Unterricht bei Graun fort, dessen erste Frucht die schon 1735 componirte Sinfonie gewesen sein mag. Diese liess er sich noch von Graun corrigiren. Die Sinfonie vom Jahre 1743 aber, in welcher nicht nur Streichinstrumente, sondern auch Flöten, Oboen und Hörner beschäftigt werden, hat er ganz allein gemacht. Er zeigte sie Quantz, als sie vollendet war; dieser corrigirte aber nichts daran und machte den König nur auf wenige einzelne Noten aufmerksam, die im Grunde Schreibfehler waren. Wenn man nun gestehen muss, dass der Satz dieser Sinfonie von tadelloser Sauberkeit ist, so fehlt jeder Grund zu bezweifeln, dass auch die Concerte bis in die Ausführung aller Einzelheiten von Friedrich selbst herrühren, zum mindesten soweit sie noch in der Rheinsberger Zeit componirt worden sind. Beschränkte er sich später bei seinen Operncompositionen öfter darauf, nur die Hauptsachen aufzuzeichnen und überliess die Vollendung andern, so geschah es aus Mangel an Zeit, nicht aus Mangel an Können. Aber am liebsten machte er auch als König alles allein fertig, und den Grund, weshalb er sich später fast nur noch mit Sonatencomposition beschäftigte, konnten wir darin finden, dass eine Sonate mit geringerem Aufwand von Zeit und Mühe fertig zu stellen ist. Quantz hat nun auch ausdrücklich bezeugt, dass der König in allen

seinen Sonaten nicht nur die Flötenpartie, sondern auch die Bässe selbst gemacht habe. Wir sind im Stande, die Wahrheit der Aussage an den noch vorhandenen Autographen zu prüfen, und können sie in ihrem ganzen Umfange bestätigen. Diese Niederschriften sind bis aufs letzte vollständig ausgeführt, und es ist in ihnen nicht eine Note, welche nicht von Friedrich selbst geschrieben wäre. Lehrreich sind sie auch durch die Correcturen, welche der Componist selbst in ihnen vorgenommen hat, und die sich nicht nur im Ändern und Streichen einzelner Noten und Notengruppen zeigen, sondern auch im Überkleben längerer Stellen, ja im Verwerfen und Umbilden ganzer Sätze. Diese Dinge offenbaren, wie ernst es der König mit der Composition nahm und wie es ihm am Herzen lag, seine Sache so gut wie möglich zu machen. Es folgt daraus nicht, dass es ihm immer gelungen wäre, Meisterwerke zu schaffen. Wohl mag er um 1740 zu einer sicheren Beherrschung der Tonmittel, wenn auch auf einem beschränkten Gebiete der Composition, vorgedrungen gewesen sein. Aber sich die Meisterschaft erwerben ist immer noch etwas anderes, als sie sich erhalten. Hierzu bedarf es unausgesetzter Übung, von welcher in dem Leben eines solchen Monarchen und gerade dieses Monarchen selbstverständlich keine Rede sein konnte. So finden sich in der That in Friedrichs Compositionen manche dilettantische Sonderbarkeiten, Ungeschicklichkeiten, ja geradezu Fehler. Aber man trifft doch auch recht viele Sätze, an welchen selbst ein scharfes kritisches Auge keinen Makel entdecken wird, und Nicolai war berechtigt zu sagen: »Wer Soli von dem Könige gesehen hat, wird gestehen müssen, dass im ganzen darin die Harmonie dieses ‚Dilettanten‘ richtiger ist, als jetziger Zeit mancher *Professori di Musica*.«

In den Formen seiner Instrumentalcompositionen lehnt sich Friedrich an Quantz an und auch Quantz zeigt hier keine schöpferische Eigenthümlichkeit. Die Form ihrer Concerte ist die von Vivaldi ausgeprägte, deren sich damals alle Welt bediente, Sebastian Bach nicht ausgenommen. Die Sonatenform ist diejenige Tartinis. Wie alles musikalische Werk der Italiäner so haben auch diese Formen sehr fest gezogene, starke Grundrisslinien. Grosse Genies, wie Bach, fanden Freude daran, die Linien in mannigfacher Weise zu überkleiden und dem Auge zu entziehen, auch wohl verschiedene Grundformen zu einer neuen zu combiniren. Derartiges ist bei Quantz und seinem Schüler nicht zu finden. Sie halten es ganz mit den Italiänern, die wenn einmal eine Grundform geschaffen war, sich ein für allemal dabei zu beruhigen und nur mehr in der Ausführung des Einzelnen ihr persön-


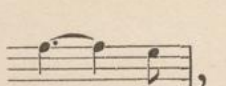
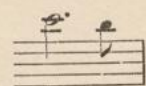
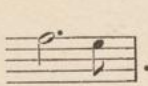
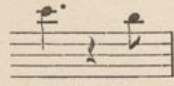
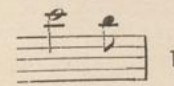
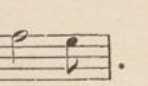
liches Erfindungstalent zu zeigen pflegten. Der Deutsche, welcher in jedem einzelnen Exemplar gern auch die allgemeine Form von Grund aus neu schaffen möchte, ist geneigt, in jenem Verfahren einen Mangel an Gestaltungskraft zu sehen, während es in Wirklichkeit mehr der Absicht auf starke, allgemein ergreifende Wirkungen entspringt. Aber freilich liegt hier die Gefahr des Formalismus ebenso nahe, wie dort die Gefahr der Formlosigkeit. Dass Friedrich der Grosse als Componist leicht in Schematismus verfällt, ist nicht zu leugnen. Er war ohne Zweifel eine wahrhaft und innerlich musikalische Natur. Aber bei der überwältigenden Menge seiner Interessen und Obliegenheiten fühlte er das Bedürfniss, die musikalischen Beschäftigungen in gewisse Grenzen einzuschränken. Dass er ausser seiner eignen nur Quantzens Flötenmusik pflegte, dass er fast nur Opern von Hasse und Graun auführen liess, geschah nicht, weil er geglaubt hätte, hiermit sei alles Gute erschöpft. Wäre sein Interesse für Sebastian Bach nicht mehr als eine Laune gewesen, so würde er nicht wiederholt darauf gedrungen haben, dass dieser ihn in Potsdam besuche.¹⁾ Neben der Opera seria berücksichtigte er zeitweilig auch die neu erblühende und ganz anders geartete Opera buffa der Italiäner, der er in Potsdam eine Stätte bereitete, und versagte auch ihren revolutionirenden Wirkungen in Paris seine Aufmerksamkeit nicht.²⁾ Auch die Musik der jüngeren Neapolitaner, mit welcher er durch die Mara näher bekannt wurde, liess er sich bis zu einem gewissen Grade gefallen. Allein wirklich tief eingelassen hat er sich doch nur auf die Musik, die ihm in seinen jungen Jahren nahe getreten war und ihn, wie in erster Linie die Musik Hasses, innerlich ergriffen hatte. Dass er diesen Jugendbekanntschaften unverbrüchlich treu blieb, diese Eindrücke fort und fort in sich hegte, und alles abwehrte, was sie stören konnte, ist ein bemerkenswerther Zug. So stellt sich niemand zur Kunst, dem sie nur ein Mittel zur Zerstreung oder angenehmen Unterhaltung bilden soll. Durch die Einseitigkeit seiner Musikpflege hat Friedrich gezeigt, dass dasjenige, was er sich von dieser Kunst angeeignet hatte, ihm ein lebendiger innerer Besitz geworden war, den er nicht entbehren konnte. Und ein Stück seines Lebens, nicht blos müssiger Spieltrieb, steckt auch in seinen Compositionen. Es ist richtig, dass sie vielfach an die von Quantz erinnern. Dennoch kann man nicht umhin, etwas Schöpferisches in ihnen zu finden. Dass dieses nicht in der

¹⁾ Kenner der Werke Seb. Bachs werden bemerken, dass der Anfang von Friedrichs Sonate XVII mit dem der Flötensonate Bachs in H moll übereinstimmt.

²⁾ Dass ihm Grimms Schriftchen *Le petit Prophète de Boehmischbroda* (1753) bekannt war und gefallen hatte, beweisen die unverkennbaren Anklänge in den *Trois lettres au public* aus demselben Jahre (*Oeuvres de Frédéric le Grand. Tome xv. S. 67*).

Behandlung der Form zu Tage tritt, ist mit den obenstehenden Bemerkungen schon gesagt. Auch in den recitativartigen Bildungen, wie sie z. B. in Sonate II vorkommen, ist Friedrich nicht original. Er konnte solche schon in den Claviersonaten finden, die ihm 1742 von Emanuel Bach zugeeignet wurden. Seine Eigenthümlichkeit liegt in den einzelnen musikalischen Gedanken, die ihm frei und leicht entströmen, als der natürliche adäquate Ausdruck innerer Bewegungen. Am deutlichsten zeichnet sich Friedrichs musikalische Persönlichkeit in den Adagiosätzen ab. Wenn erzählt wird, dass er durch seinen Adagio-Vortrag die Hörenden oft zu Thränen gerührt habe, so liefern diese Compositionen die Beglaubigung der Erzählung. Sie offenbaren eine überraschende Weichheit des Gefühls, eine Seele, die in lächelnder Schwermuth und zarter, fast weiblicher, aber niemals weichlicher Klage ihr Genügen sucht. Die lieblichen Sicilianos der Sonaten III, XVI und XXV muthen an wie Gemälde Watteaus mit ihren zierlichen Figuren und ihrem zarten Farbensmelz, ohne dabei der deutschen Innigkeit zu entbehren. Ernsteren, dunkleren Empfindungen, wie sie im Grave des dritten Concerts auftauchen, begegnet man selten, wie es denn der König auch nicht liebte, dass Quantz solche Töne anschlug. Es mag damit zusammenhängen, dass die ersten Allegrosätze seiner Sonaten, wo es ja vor allem galt Pathos und Leidenschaft zu zeigen, selten recht interessiren wollen. Sie haben leicht etwas Mattes und Äusserliches, es müsste denn sein, dass der Componist auch ihnen einen freundlichen und zärtlichen Charakter geben wollte, wie in Sonate VII. Das flotte und kecke Wesen der Schlussallegros gelingt ihm wieder besser; auch Energie und Feuer weiss er zu entfalten, wie man namentlich aus einigen der lebhaften Concertsätze sieht. Immer aber bleibt das Adagio mit ruhig hinfließendem Gesang dasjenige Stück, aus welchem seine Seele am vernehmlichsten redet. Merkwürdig ist, wie er zuweilen in den lebhafteren Sätzen eine Figur oder Spielweise, die ihn technisch interessirt, mannigfaltig durchführt. Nicolai behauptet sogar, ein jedes seiner Soli hätte einen solchen technischen Zweck, und wenn man sie alle zusammen brächte, würden sie einen praktischen Cursus über den Vortrag auf der Flöte bilden. Das ist nun freilich zu viel gesagt. Immerhin aber zeigt die doctrinäre Studie, welche einem seelenvollen, echt künstlerischen Erguss oft unmittelbar folgt, jene Paarung von echter Gefühlswärme und trockener, berechnender Kälte, die auch sonst in Leben und Handlungen König Friedrichs so oft überraschend, ja räthselhaft entgegentritt. Sicher ist und bleibt, dass seine Musik dem Hörer tiefe Einblicke in ein eigenartiges Seelenleben öffnet, und schon aus diesem Grunde wäre eine Veröffentlichung derselben berechtigt.

Bei der kritischen Bearbeitung des handschriftlichen Materials der vorliegenden Ausgabe haben die Autographe geringere Dienste geleistet, als von Anfang her vorausgesetzt werden konnte. Es wurde nämlich bald klar, dass nicht sie den letzten Willen des Componisten enthielten, sondern die Abschriften, aus denen er zu spielen pflegte und die von niemandem benutzt wurden, als ihm allein. Die durch diesen Sachverhalt geschaffene Lage ist eine günstige in doppelter Hinsicht: sie macht den Verlust der Mehrzahl der Autographen wenig empfindlich und erspart es dem Herausgeber, dort wo solche noch vorhanden sind, sich zunächst auf sie zu stützen. Denn der Boden, welchen sie darstellen, ist etwas unsicher. Der König, so sorgfältig er an seinen Entwürfen besserte und feilte, war in den Äusserlichkeiten der Aufzeichnung doch oft flüchtig, erliess sich namentlich gern die Versetzungszeichen und liebte auch sonst die Vereinfachungen, wenn nach seiner Meinung die Absicht des Componisten nicht misszuverstehen war. Der Copist, den er beschäftigte, war jedenfalls mit seiner Art ziemlich vertraut. Ausserdem ist unzweifelhaft, dass er ihn mündlich anwies. Die Schlusssätze der Sonaten V und XXIII sind je in zwei vollständigen, aber unter sich verschiedenen Ausführungen vorhanden; welche von beiden die endgültige sein sollte, konnte der Copist nur durch den Verfasser erfahren. Andererseits sind in den Abschriften zuweilen Sonderbarkeiten der Aufzeichnung stehen geblieben, die ein Musiker entfernt haben würde, hätte der König einem solchen seine Entwürfe zur Revision vor der Copirung übergeben. Nur ein Beispiel soll das Gesagte verdeutlichen. In Sonate V steht

Seite 43, System 1 und S. 45, Syst. 3 in den Abschriften nicht  und , sondern:  und . Friedrich hatte zuerst dieses geschrieben:  und entsprechend im zweiten Theil. Nachher gefiel ihm die Pause nicht, er machte aus der punktirten Viertelnote eine halbe, machte einen flüchtigen Versuch, die Pause als ungültig zu bezeichnen, und liess das Übrige beim Alten, also:  und . War dies auch unzulänglich, es genügte, um ihm verständlich zu sein. Was nun der Copist geschrieben hat, ist nach mechanisch-mathematischer Ausrechnung richtig, wenn man 1) bedenkt, dass in jener Zeit der Punkt noch unterwerthig sein kann und von Friedrich mehrfach so gebraucht wird, und 2) sich über den Unterschied von Sechachtel- und Dreiviertel-Takt hinwegsetzt. Aber eben dieses letztere würde ein Musiker nicht gethan haben. Es er-

giebt sich also aus solchen Beobachtungen, dass kein Zwischenmann zwischen dem König und seinem Copisten stand.

Freilich sind die Abschriften nicht fehlerfrei. Aber hier kommt es dem Herausgeber zu statten, dass zwischen den Abschriften für Sanssouci und denen für das Neue Palais eine so lange Zeit liegt. Als die letzteren angefertigt werden sollten, muss dem Könige eine nochmalige Revision erwünscht erschienen sein. Ob diese von einem Abschreiber unter seinen Augen angestellt ist, oder auf anderem Wege, etwa durch Quantz, lässt sich nicht bestimmen. Sicher ist, dass manche Fehler ausgemerzt sind, und dass der König mit dem Inhalt der neuen Stimmen zufrieden gewesen ist. Wenn sich auch in ihnen noch unbemerkt gebliebene Unrichtigkeiten finden, oder neue sich eingeschlichen haben, so darf man nicht vergessen, dass der Componist selbst für die Fehler in der Aufzeichnung seiner Werke immer ein weniger scharfes Auge hat als ein Fremder, weil er sich leichter einbildet, das Richtige zu sehen. Es kommt vor, dass die Abschriften für das Neue Palais Correkturen der Potsdamer Abschriften aufweisen, die den Sinn des Autographs verfehlen, wie S. 23, Syst. 1, Takt 1, wo im Autograph vor der vierten Note der Flötenstimme ein (überflüssiges) \sharp steht, der Revisor aber daraus fälschlich geschlossen hat, es sei als erste Note nicht \overline{cis} sondern \overline{c} gemeint. Es kommt aber auch vor (s. Sonate XXV, S. 92, Takt 4—5), dass die Potsdamer Abschriften eine Lesart haben, welche erst nach Anfertigung der Abschriften für das Neue Palais nachträglich hineincorrigirt ist. Im Ganzen kann man sagen, dass die älteren und jüngeren Abschriften sich dergestalt ergänzen und berichtigen, dass Zweifel über den endgültigen Willen des Componisten nur selten entstehen können.

Die wichtigsten Einzelheiten, welche zu kritischen Bemerkungen Veranlassung geben, seien hier zusammengestellt.

Seite 4, Syst. 5, letzter Takt: die Handschriften haben als 3. Note der Flötenstimme \overline{a} . Dann wäre der Bass falsch. Ich habe lieber \overline{a} in \overline{c} geändert.

S. 12, Syst. 1, Takt 2: die vorletzte Note des Basses *As* statt *des*.

S. 17, Syst. 5, Takt 2: die erste Note des Basses *a* statt *d*.

S. 23, Syst. 1, Takt 4 und 5. Das \overline{c} hat im Autograph kein \sharp ; doch ist dies, wie nach der Schreibweise des Königs anzunehmen, nur ausgelassen. Die Abschriften haben \overline{cis} .

S. 38, Syst. 3, Takt 1. Die ersten beiden Noten des Basses sind *gis* und *e*. Ich habe sie umgestellt, zur Vermeidung der Oktavparallelen.

S. 56, Syst. 5, Takt 7: die zweite Note des Basses *A* statt *c*.

S. 72, Syst. 2, Takt 1. Die dritte Note der Flöte ist \overline{b} im Autograph und allen Abschriften. Man hat die Wahl, entweder dem König den Fehler zuzutrauen, oder einen Schreibfehler statt \overline{a} anzunehmen, der auch bei der spätesten Revision unbemerkt geblieben ist.

S. 77, Syst. 4. Letzte Note des Basses *Gis* in den Abschriften, *G* im Autograph. Die ersteren haben den Fehler, weil im Autograph zuerst *cis* stand; das \sharp vor *c* ist irrtümlich auf *G* bezogen.

S. 97, Syst. 4, Takt 4. Die dritte Note der Flöte ist in den Handschriften \bar{b} statt \bar{a} .


S. 117, Syst. 2, Takt 2. Die Bezifferung der dritten Note des Generalbasses ist \mathfrak{s} , was statt \mathfrak{e} geschrieben sein wird. Die vorletzte Note von Takt 3 hat in den Potsdamer Abschriften \mathfrak{g} , in denen für das Neue Palais \mathfrak{a} . Eins geht so wenig an, wie das andre.


S. 129, Syst. 1, Takt 1. Das letzte Achtel der Flöte steht wirklich als \bar{f} da. Entgangen kann dem Componisten die Collision nicht sein; er wird sich nichts daraus gemacht haben.

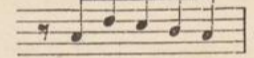
S. 166, Syst. 2, Takt 1: der dritte und sechste Ton des Basses ist \bar{h} , was ich in *aiz* geändert habe.

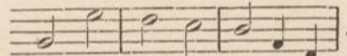
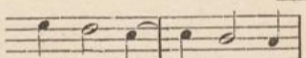
S. 167, Syst. 3, Takt 2 vom Ende. Die dritte Bassnote (*g*) hat in den Handschriften die Bezifferung \mathfrak{a} . Dies ist ganz sinnlos, und wird auf einem Schreibfehler des Autographs beruhen.

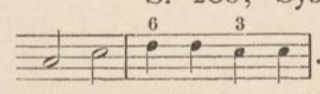
S. 174, Syst. 2, Takt 5. Über der letzten Bassnote steht in den Handschriften eine unverständliche \mathfrak{s} , die ich gestrichen habe.

S. 200, Syst. 3, Takt 1. Statt des *d*, welches jetzt die letzte Bassnote bildet, steht in den Handschriften , also Oktavparallelen mit der Flöte.

S. 203, Syst. 4, letzter Takt. Der Bass hat die Überleitungstöne , die aber nicht anschliessen und deshalb von mir weggelassen sind.

S. 204, Syst. 3, Takt 5. Der Bass lautet handschriftlich , zwar nicht ganz unmöglich, aber sehr übelklingend. Wahrscheinlicher ist, dass der Componist den Gang so gemeint hat, wie ich ihn habe drucken lassen, obgleich auch so nichts Musterhaftes entsteht.

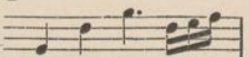
S. 208, Syst. 1, Takt 5—7. Der Bass lautet im Original: , und an analoger Stelle S. 209, Syst. 2, Takt 2 und 3 die Flöte: . Es ist wahrscheinlich, dass diese falschen Fortschreitungen, bei denen die Dissonanz immer auf den leichten Takttheil fällt, anstatt auf den schweren, vom Componisten wirklich gewollt sind, da sie zweimal vorkommen. Da aber andererseits am Anfang des Satzes sich auch die richtige Fortschreitung findet, so war es wohl erlaubt, den Fehler dadurch zu beseitigen, dass man den betreffenden Tongang an der ersten Stelle um eine Stufe abwärts, an der zweiten um eine Stufe aufwärts verschob.

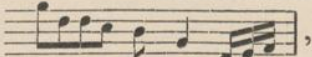
S. 208, Syst. 4, Takt 5—6. Der Bass nebst Bezifferung sieht in den Originalen so aus: . Es ist ersichtlich, dass die Fehler theils durch Verschiebung der Zahlen — wie so oft —, theils durch Verschreibung derselben entstanden sind.

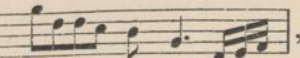

Einige kleine Änderungen, die sich aus der Vergleichung analoger Stellen unzweifelhaft ergaben, unterlasse ich besonders namhaft zu machen. Ich bemerke dazu nur, dass ich mir bewusst gewesen bin, mit welcher Vorsicht die sogenannten Parallelstellen bei einem Componisten wie dieser als Mittel der Kritik zu benutzen waren. Die Differenzen sind häufig nicht aus der Absicht entstanden, einem wiederkehrenden Gedanken durch eine Veränderung neuen Reiz zu verleihen, sondern sie haben in einer gewissen Lässigkeit oder zwecklosen Laune ihren Grund. Man würde also in solchen Fällen dem Kunstwerk nicht schaden, man würde die Klarheit seiner Erscheinung vielleicht eher fördern, wollte man Übereinstimmung herstellen. Aber man würde einen Zug an Friedrichs Werken verwischen, der, wenn schon eine Schwäche, doch charakteristisch ist.

S. 219, Syst. 2, Takt 2. Die Principalstimme hat \bar{c} in den Handschriften; die Tonart verlangt \bar{cis} .

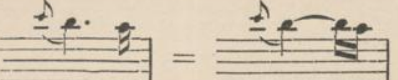
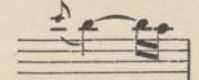
S. 231, Syst. 4, Takt 6. Die dritte Bassnote ist *a^{is}* statt *a*.

S. 247. Im Hauptgedanken des Tutti soll manchmal die dritte Note von den folgenden drei Sechzehnteln nicht durch eine Pause getrennt werden. Dann findet sich der Takt so notirt: .

Den Inhalt des zweiten Taktes sehen wir in folgenden Aufzeichnungen: , oder:

, oder: .

Von ihnen allen ist nur die letzte genau; bei der ersten, die den Additionspunkt anwendet, ist dieser unterwerthig. Die dritte ist geradezu unlogisch und falsch; hier würde der Punkt verkleinernde Wirkung haben müssen. Die vierte Aufzeichnungsart giebt die Ausführung ganz der Einsicht des Spielers anheim. Er muss es dem Zusammenhange entnehmen, dass hier keine Sechzehnteltriolo gemeint ist. Vgl. S. xiv zu S. 43 und 45. Dergl. S. 155, Syst. 4, Takt 6, wo

 =  sein soll.

Aus den 121 Sonaten habe ich gesucht, die gehaltvollsten auszuwählen und sie so zusammenzustellen, dass das Ganze auch durch Mannigfaltigkeit erfreut. Wie sie sich der Zeit nach zu einander verhalten, kann man aus dem thematischen Verzeichnisse erkennen, welches zugleich ein chronologisches ist, da es den Nummern der Handschriften folgt; man findet diese neben den laufenden Nummern eingeklammert. Nach Sitte der Zeit ist für den begleitenden Cembalospicler nur der Bass aufgezeichnet, welcher selten einigermassen vollständig, meistens gar nicht beziffert ist. Der Cembalist hatte nach dem Basse und der übergeschriebenen Principalstimme aus dem Stegreif eine Generalbassbegleitung auszuführen. Darin waren die Musiker des vorigen Jahrhunderts sehr geübt; die Clavierspieler unserer Zeit sind es nicht mehr in gleichem Grade. Behufs leichterer Ausführung der Sonaten erschien es daher rätlich, eine solche Begleitung hinzuzufügen. Herr Paul Graf Waldersee in Eisenach hat es auf Ersuchen der Herren Verleger übernommen, sie auszuarbeiten. Da mit ihr ausnahmslos nur die rechte Hand beschäftigt ist, so war es nicht nöthig, durch kleineren Stich den fremden Zusatz auszuzeichnen und dadurch die gesammte äussere Erscheinung der Sonaten-Ausgabe zu beeinträchtigen. Vortragsbezeichnungen sind in der Partitur nirgends zugesetzt; ein eingeklammertes *piano* und *forte*, wie S. 122 und 123, wird man keinen Zusatz nennen wollen, da es offenbar vom Autor nur vergessen ist. Ich darf übrigens hier erinnern, dass alle Ritornelle oder ritornellartigen Sätze in der Kammer-, Opern- und Kirchenmusik jener Zeit *forte* gedacht sind, und es z. B. bei den Concerten schon aus diesem Grunde unzulässig erschienen sein würde, eine solche Bezeichnung noch ausdrücklich beizufügen. Denn es wird immer unser Streben sein müssen, bei der Neuherausgabe älterer Werke so viel wie möglich in die Gewohnheiten ihrer Zeit einzugehen. Zu den Gewohnheiten gehörte auch, dass man sparsam war

in der Bezeichnung einer Solostimme und dem Solisten möglichst freie Bewegung liess. Da wir heutzutage fast beim Gegentheil angelangt sind, war im Interesse praktischer Verwerthung der Ausgabe ein Mittelweg einzuschlagen. Nicht in der Partitur, aber in einer demnächst zu veranstaltenden besonderen Ausgabe der Stimmen hat Herr Wilhelm Barge in Leipzig der Flötenpartie Vortragsbezeichnungen in mässigem Umfange hinzugefügt. Wer darüber hinaus sich unterrichten will, welcher Art das Flötenspiel war, das Friedrich bei Quantz erlernte und in seinen Compositionen zur Anwendung brachte, findet in seines Lehrers classischem Werke: »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« (Berlin, 1752) reiche Ausbeute. Ich unterlasse auch nicht, zu bemerken, dass die von mir befolgte Schreibweise der Vorschläge diejenige ist, welche Quantz anzuwenden rath.

Berlin im März 1889.

Philipp Spitta.

