

“Complete flute sonatas from the manuscripts”

Friedrich der Große

(1712 – 1786)

Soli

per il flauto traverso

in la minore SpiF 21 - n. 126 • in la maggiore SpiF 22 - n. 127

in fa maggiore SpiF 23 - n. 128 • in sol minore SpiF 24 - n. 129

VOLUME VI

partitura

A cura di/Edited by
UGO PIOVANO

Prefazione di /Preface by
BARTHOLD KUIJKEN



Frederick II of Prussia

Frederick II of Prussia (1712-1786) is a fascinating and multi-faceted personality. One could easily write a handful of different biographies of this remarkable man, each without needing any of the others and even without realizing that they all describe the same person. He was a historian and an authority in the field of military theory and tactics and a highly successful general himself, an ambitious diplomat, a very efficient state governor, an enlightened monarch, an agricultural reformer, an urbanist, an art and book collector, a philosopher who entertained contact with the leading figures of his time, and of course, he was a musician... Already during his lifetime he was called "The Great".

One could try to explain Frederick's life as a consequence of his unhappy youth, torn between his adored and culturally-minded mother and his authoritarian, even tyrannical, rude, and anti-cultural father. From the latter, he inherited the military discipline (also self-discipline), the talent for commanding, the sense of duty as the "first servant of the country", and the mission to make Prussia one of the most powerful states of his era (in which he succeeded). From his female ancestors, he inherited the sensitivity and the love for art and philosophy. In this respect he was very close to his sisters Anna Amalia and Wilhelmine, who also had a strong interest in music, Amalia assembling a very rich music library and even trying her hand at composition.

Frederick started learning the transverse flute in his youth. At that time, this sweet, delicate, "amoroso" instrument was still relatively little known in Germany, whereas in France it was highly fashionable since about 1700. Louis XIV, for one, was fond of it – did Frederick want to emulate him or even do better by actually playing this new, French instrument? French was the language of nobility, of diplomacy, of "high" culture.

Federico II di Prussia

Federico II di Prussia (1712-1786) è una personalità affascinante e con molte sfaccettature. Uno potrebbe scrivere numerose biografie differenti di questo uomo notevole, ognuna senza il bisogno di attingere dalle altre e persino senza far capire che si tratti della stessa persona. Era uno storico e un'autorità nel campo della teoria e della tattica militare e lui stesso un generale di grande successo, un diplomatico ambizioso, un capo di stato molto efficiente, un monarca illuminato, un riformatore agricolo, un urbanista, un collezionista d'arte e di libri, un filosofo che intrattenne contatti con le figure dominanti del suo tempo, e ovviamente, era un musicista... Già durante la sua vita fu chiamato "Il Grande".

Uno potrebbe cercare di spiegare la vita di Federico come conseguenza della sua gioventù sfortunata, diviso fra la sua mamma adorata e mentalmente aperta verso la cultura e il padre autoritario, addirittura tiranno, rozzo e contrario alla cultura. Dall'ultimo ereditò la disciplina militare (anche auto-disciplina), il talento del comando, il senso del dovere come "primo servitore della patria", e la missione di rendere la Prussia uno degli stati più potenti dell'epoca (scopo nel quale ebbe successo). Dai suoi antenati femminili ereditò invece la sensibilità e l'amore per l'arte e la filosofia. Al riguardo fu molto vicino alle sorelle Anna Amalia e Wilhelmine, che ebbero anche loro un forte interesse per la musica, Amalia mettendo insieme una ricca biblioteca musicale e anche tentando con le sue stesse mani la composizione musicale.

Federico cominciò a studiare il flauto traverso nella sua gioventù. A quel tempo, questo strumento dolce, delicato, "amoroso" era ancora relativamente poco conosciuto in Germania, mentre in Francia era molto alla moda già dal 1700. Luigi XIV, ad esempio, era molto appassionato dello strumento – volle forse Federico emularlo o fare ancora meglio suonando effettivamente questo nuovo strumento francese? Il Francese era la lingua della nobiltà, della diplomazia, dell'"alta" cultura.

Frederick's French was probably much better than his German, which might explain why Quantz, the King's flute teacher, published his famous 1752 flute treatise simultaneously in French and in German.

Under Quantz's guidance (from 1728 on), Frederick learned to play the flute very well. The pieces that Quantz composed for the King and Frederick's own compositions are virtuosic and challenging. True to his personal discipline, Frederick proudly writes how much he practiced every day, even when on military campaign. He practiced in all tonalities – not so common in those days. This fact is confirmed by the relatively high number of compositions in keys that are rather difficult for the baroque flute, such as B-flat major, E-flat major, F major, and c-minor.

Contemporaries praise Frederick's playing, maybe not only because he was King. Especially in slow movements, his performance must have been exquisite, refined and very touching; in fast movements he was sometimes accused of unstable rhythm. The French philosopher Voltaire, who had stayed at Frederick's court and had had the privilege of hearing him play, complained about a certain lack of purity in his sound – maybe Voltaire was accustomed to the French style of flute-playing, exemplified by Michel Blavet's pure, round, graceful, and sophisticated sound? Quantz's technical principles, as found in his treatise, lead to a very different result, more tense, with a rather strong lower register and easily some hissing noise in the sound, particularly on higher notes (a deficiency even Quantz was accused of). Probably not without reason, Frederick and Quantz very rarely write notes above e³; in contrast, J.S. Bach often writes up to g³, exceptionally even a³. The flutes that Quantz himself made for his Royal pupil confirm this sound ideal; they are quite different from the contemporary French instruments, f.i. of the Naust workshop.

Il Francese di Federico era probabilmente meglio del suo Tedesco, il che può spiegare perché Quantz, l'insegnante del Re, pubblicò il suo famoso trattato sul flauto del 1752 simultaneamente in Francese e in Tedesco.

Sotto la guida di Quantz (dal 1728 in poi), Federico imparò a suonare il flauto molto bene. I pezzi che Quantz compose per il Re e le composizioni personali di Federico sono virtuosistiche e costituiscono una sfida per gli interpreti. Fedele alla sua personale autodisciplina, Federico orgogliosamente scrive quanto tempo dedicasse all'esercizio musicale ogni giorno, anche quando era nelle campagne militari. Si esercitava in tutte le tonalità – cosa non così comune all'epoca. Questo fatto è confermato dal numero relativamente elevato di composizioni in tonalità che sono piuttosto difficili per il flauto barocco, come si bemolle maggiore, mi bemolle maggiore, fa maggiore e do minore.

I contemporanei apprezzarono il modo di suonare di Federico, può darsi non solo perché era il Re. Specialmente nei movimenti lenti, la sua esecuzione deve essere stata squisita, raffinata e molto toccante; nei movimenti veloci fu accusato qualche volta di essere instabile nel ritmo. Il filosofo francese Voltaire, che soggiornò alla sua corte ed ebbe il privilegio di sentirlo suonare, si lamentò di una certa mancanza di purezza nel suo suono – può darsi che Voltaire fosse abituato allo stile francese di suonare il flauto, esemplificato dal suono puro, rotondo, grazioso e sofisticato di Michel Blavet? I principi tecnici di Quantz, come li troviamo nel suo trattato, conducono ad un risultato veramente differente, più teso, con un registro basso piuttosto forte e facilmente un suono un po' sibilante in particolare nelle note acute (un difetto del quale fu accusato anche lo stesso Quantz). Probabilmente non senza ragione, Federico e Quantz molto raramente scrivono note sopra il mi acuto, al contrario J.S. Bach spesso scrive fino al sol acuto, eccezionalmente fino al la acuto. I flauti che Quantz fece per il suo allievo reale confermano questo ideale di suono; essi sono piuttosto differenti dai flauti francesi contemporanei, ad esempio da quelli del laboratorio di Naust.

Frederick's most happy years, insofar as music is concerned, were the years 1732-36 (while he stayed at the castle in Ruppín and started assembling musicians around him) and 1736-40 at the castle of Rheinsberg, where he had his personal small orchestra, that followed him to Berlin when he became King in 1740. It comprised some of the finest musicians of those days; among them were Quantz himself as flutist (and teacher of both flute and initially also of composition), Carl Heinrich Graun (who became Frederick's main composition teacher), the violinists Johann Gottlieb Graun and Franz Benda, the harpsichordists Christoph Schaffrath and C.P.E. Bach, and the bass player Johann Gottlieb Janitsch. They accompanied Frederick in the private concerts he gave in his Berlin residency two or three times a week; very few people had the honor of being admitted to these events. All of these virtuoso performers were skilled composers as well; their sonatas, trios and concertos will also have served as models for Frederick's own compositions.

Almost all of Frederick's sonatas have three movements: slow – fast – fast, with the last movement most often in a lighter character than the second. There is a fair number of *Da Capo* movements, both in slow and in fast tempo. In (moderately) slow movements, cadenzas are often required. Another influence of vocal style is seen in the rather frequent use of *recitativo* movements (sometimes followed by an *arioso*), more than in most instrumental works of his contemporaries. Occasionally Frederick writes a fugato movement, but obviously these were not his great *forte*.

Frederick's use of harmony is mostly correct and simple. The bass part is less integrated into the musical discourse than is the case with Telemann, Quantz or C.P.E. Bach; it only provides a firm but not very inventive support for the "royal" flute part, and there are reports that Frederick indeed started by inventing a melody, and added the bass later (maybe he had it then checked by one of his professional musicians).

Per quanto riguarda la musica, gli anni più felici di Federico furono gli anni 1732-36 (nei quali fu nel Castello di Ruppín e cominciò a radunare musicisti attorno a lui) e 1736-40 al Castello di Rheinsberg, dove aveva la sua piccola orchestra, che lo seguì a Berlino quando divenne Re nel 1740. Comprende alcuni dei musicisti più raffinati dell'epoca; fra di essi c'era Quantz, lui stesso come flautista (e insegnante sia di flauto che inizialmente di composizione), Carl Heinrich Graun (che divenne il principale insegnante di composizione di Federico), i violinisti Johann Gottlieb Graun e Franz Benda, i clavicembalisti Christoph Schaffrath e C.P.E. Bach, il contrabbassista Johann Gottlieb Janitsch. Questi musicisti accompagnarono Federico nei concerti privati che dava nelle sue residenze berlinesi due o tre volte alla settimana; pochissime persone ebbero l'onore di essere ammessi a questi eventi. Tutti questi esecutori virtuosi erano anche abili compositori; le loro sonate, trii e concerti servirono anche da modello a Federico per le sue composizioni personali.

Praticamente tutte le sonate di Federico hanno tre movimenti: lento – veloce – veloce, con l'ultimo movimento spesso con un carattere più leggero del secondo. C'è il giusto numero di movimenti con *Da Capo*, sia in tempo lento che in quello veloce. Nei movimenti moderatamente lenti spesso sono richieste delle cadenze. Un'altra influenza dello stile vocale è visibile nell'uso piuttosto frequente di movimenti di recitativo (a volte seguiti da un arioso), molto di più che nei lavori strumentali dei suoi contemporanei. Occasionalmente Federico scrive dei movimenti fugati, ma ovviamente questi non erano il suo *forte*.

L'uso che Federico fa dell'armonia è in gran parte corretto e semplice. La parte del basso è meno integrata nel discorso musicale di quelle di Telemann, Quantz o C.P.E. Bach; fornisce solamente un supporto sicuro ma non inventivo alla parte del flauto "reale" e ci sono testimonianze che infatti Federico cominciava inventando una melodia e aggiungeva più tardi il basso (e può darsi che lo facesse poi controllare da qualcuno dei suoi musicisti professionisti).

In the fast movements, after a fiery and inspired thematic opening, Frederick follows Quantz's model by often recurring to a number of standard virtuoso passages; their quite long sequences of sixteenth notes or triplets are doubtlessly to be played with the did'll tonguing described so precisely in Quantz's flute treatise. A well-performed did'll is fast, smooth, clear, and distinct; it sounds less aggressive than the modern T-K tonguing that started to become standard only from the second quarter of the 19th century on.

Frederick's slow movements show his full talent for melodic invention. They certainly need to be ornamented, not only with a fair dose of *wesentliche Verzierungen* (appoggiaturas, trills, mordents, turns, or the occasional *Bebung* on a very long note), but also with the *willkürliche Veränderungen* as specified in Quantz's treatise. That Frederick was a master in this genre, is attested by his contemporaries. His own ornamented version of J.A. Hasse's aria "Digli ch'io son fedele" from *Cleofide* (D-B Mus.ms.autogr.Friedrich d.Gr. 1, published in Hans-Peter Schmitz, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, 1955), written for the castrato Porporino, is a splendid example of how one could adequately and inventively perform a slow movement in the *empfindsam* style. Not applying both kinds of ornamentation is like looking at a city map instead of visiting the city itself.

It is a lucky coincidence that for the interpretation of Frederick's compositions, we do have such a detailed *vademecum* in Quantz's writings: the 1752 *Versuch*, dedicated to the King, and the important collection of manuscript *Solfeggi*, where hundreds of excerpts from compositions by Quantz himself, Telemann, the Grauns, Benda, W.F and C.P.E. Bach, and many others are provided with detailed technical or stylistic comments.

Nei movimenti veloci, dopo un incipit tematico fiero e ispirato, Federico segue il modello di Quantz ricorrendo spesso a un certo numero di passaggi virtuosistici standard; le loro sequenze piuttosto lunghe di semicrome o terzine di crome vanno indubbiamente eseguite con il colpo di lingua did'll descritto in modo così preciso nel trattato di Quantz. Un did'll ben eseguito è veloce, chiaro e distinto; suona meno aggressivo del colpo di lingua moderno T-K che ha cominciato a diventare standard dal secondo quarto del XIX secolo in poi.

I movimenti lenti di Federico mostrano il suo pieno talento per l'invenzione melodica. Necessitano sicuramente di essere ornamentati, non solo con la giusta dose di *wesentliche Verzierungen* ("ornamenti essenziali" quali appoggiature, trilli, mordenti, gruppetti o occasionalmente il *Bebung*, "tremolo", sulle note molto lunghe) ma anche con le *willkürliche Veränderungen* ("variazioni arbitrarie") come specificato nel trattato di Quantz. Che Federico fosse un maestro in questo genere è attestato dai suoi contemporanei. La sua personale versione ornamentata dell'aria di J.A. Hasse "Digli ch'io son fedele" dalla *Cleofide* (D-B Mus.ms.autogr.Friedrich d.Gr. 1, pubblicata in Hans-Peter Schmitz, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, 1955), scritta per il castrato Porporino, è uno splendido esempio di come uno possa eseguire adeguatamente e con inventiva un movimento lento nell'*empfindsam style* ("stile sensibile"). Non applicare entrambi i generi di ornamentazione è come guardare una piantina di una città invece di vistarla.

E' una coincidenza fortunata che per l'interpretazione delle composizioni di Federico noi abbiamo un *vademecum* così dettagliato negli scritti di Quantz: il *Versuch* del 1752, dedicato al Re, e l'importante collezione di *Solfeggi* manoscritti, dove sono riportati centinaia di frammenti da composizioni dello stesso Quantz, Telemann, i Graun, Benda, W.F. e C.P.E. Bach e molti altri, con commenti tecnici o stilistici dettagliati.

Looking at Frederick's sonatas, a number of peculiarities catch the eye. He very often notates trills with resolution; according to Quantz, a trill is incomplete without its resolution, indeed, and the student apparently learnt his lesson. Other ornaments are seldom written in, but much more than most of his contemporaries, he quite extensively notates dynamics. Just like those that Quantz specifies in his treatise, they certainly merit to be studied and applied to other compositions as well. Once Frederick had adopted "his" style, he stayed very faithful to it. No strong evolution is visible throughout his oeuvre, which makes it very difficult to date his compositions.

Frederick's music not only allows us a fascinating insight into the heart and mind of one of the most influential monarchs of the German history, but also into a specific and highly interesting time-window in German music life. The German Baroque, as exemplified by J.S. Bach was living its last days. At the same time, during the 1720s-1730s at the Dresden court and by composers such as Telemann (Quantz's idol), the "mixed style" was forged, a three-way marriage between French, Italian and German music, in which eventually the Italian component would dominate. In the 1740s-1750s, in Berlin, the *empfindsam* style of W.F. and C.P.E. Bach was conquering the musical scene and in Mannheim Stamitz and his colleagues opened the way for classicism (again with help from Italian composers like Jommelli or Sammartini). Frederick himself would stay more in an Italianate subspecies of the mixed style than fully move into the *Empfindsamkeit* à la C.P.E. Bach or C.H. Graun, for which his skills in the field of harmony or construction might have been too limited. Though Quantz is clearly a perfectly competent composer, he too stayed within this somewhat narrow stylistic frame. It is unclear whether this was his own preference, or the King's explicit desire of sticking to the once-chosen formats. This stylistic conservatism eventually led to a decline in Berlin's profile as a leading musical metropole in Europe.

Guardando le sonate di Federico, un certo numero di peculiarità salta subito all'occhio. Molto spesso nota i trilli con la risoluzione; secondo Quantz, un trillo è incompleto senza la risoluzione e quindi lo studente sembra aver imparato la sua lezione. Gli altri ornamenti sono scritti molto raramente ma, molto più di gran parte dei suoi contemporanei, scrive in modo estensivo le indicazioni dinamiche. Così come quelle che Quantz specifica nel suo trattato, esse meritano certamente di essere studiate e applicate alle altre composizioni. Una volta che Federico ebbe adottato il "suo" stile, vi rimase molto fedele. Non è visibile una forte evoluzione nella sua opera e questo rende molto difficile datare le sue composizioni.

La musica di Federico non solo ci permette una visione affascinante dentro il cuore e la mente di uno dei più influenti monarchi della storia tedesca, ma anche una finestra-temporale specifica e molto interessante sulla vita musicale tedesca dell'epoca. Il Barocco Tedesco, come esemplificato da J.S. Bach stava vivendo i suoi ultimi giorni. Allo stesso tempo, durante gli anni 1720-30 alla corte di Dresda e da compositori come Telemann (l'idolo di Quantz), veniva forgiato lo "stile misto", un matrimonio triplo fra musica francese, italiana e tedesca, nel quale eventualmente avrebbe predominato la componente italiana. Negli anni 1740-50 a Berlino l'*empfindsam style* di W.F. o C.P.E. Bach stava conquistando la scena musicale, e a Mannheim Stamitz e i suoi colleghi stavano aprendo la via al classicismo (di nuovo con l'aiuto di compositori italiani come Jommelli o Sammartini). Lo stesso Federico sarebbe rimasto di più in una sottospecie italiana dello stile misto piuttosto che muoversi completamente verso l'*Empfindsamkeit* alla C.P.E. Bach o alla C.H. Graun per il quale la sua abilità nel campo dell'armonia o della costruzione musicale era troppo limitata. Anche se Quantz era chiaramente un compositore dalla competenza perfetta, anche lui rimase all'interno di questo ambito stilistico un po' ristretto. Non è chiaro se questa sia stata la sua preferenza, o il desiderio esplicito del Re di restare attaccato al modello scelto. Questo conservatorismo stilistico alla fine condusse Berlino al declino come metropoli guida musicale in Europa.

On the whole, Frederick's sonatas form an important corpus of compositions written by a passionate and competent flutist, an *amateur* in the true sense of the word, who was familiar with the current musical language, forms, genres, styles, and taste. His sensitive treatment of melody and the performance practice that has to go with it, are an important and inspiring testimony for our times. I am confident that many little gems are hidden in this complete sonata edition!

Barthold Kuijken, Gooik, 1/3/2017

In definitiva le sonate di Federico costituiscono un corpus importante di composizioni scritte da un flautista appassionato e competente, un *amateur* nel vero senso della parola, che era familiare col linguaggio musicale dell'epoca, forme, generi, stili e gusti. Il suo trattamento sensibile della melodia e la pratica esecutiva collegata ad esso sono una testimonianza importante e ispiratrice per i nostri tempi. E io sono sicuro che molte

Barthold Kuijken, Gooik, 1/3/2017
(Traduzione di Luciana Minoletti)

I Soli per flauto e basso di Federico il Grande

Federico il Grande ha scritto molti Soli per flauto e basso e solo una parte sono stati pubblicati ad oggi. Il primo ed unico tentativo di farne il catalogo tematico è quello di Philipp Spitta (1841-1894). Il musicologo tedesco esaminò e studiò per anni i manoscritti conservati a Berlino, dove era insegnante universitario di Storia della Musica e dirigeva la Hochschule für Musik. Nel 1889 Spitta pubblicò una monografia intitolata *Musikalisches Werke Friedrichs des Grossen* per la Breitkopf & Härtel di Lipsia che includeva un'ampia prefazione (pp. I-XVIII), il Catalogo Tematico delle 121 Sonate per flauto da lui individuate (pp. XIX-XXII) e le partiture di 25 Sonate (pp. 1-211) e dei quattro Concerti per flauto e archi e basso (pp. 215-307).

Spitta prese in esame solo i brani conservati a Berlino e provenienti dalla biblioteca reale il cui catalogo completo fu pubblicato nel 1895 da Georg Thouret, *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*. Thouret indica ben 5782 manoscritti ma quelli delle composizioni di Federico il Grande sono solo 271 (KHM 1305-1575) mentre la parte del leone la fa Quantz con ben 983 manoscritti (KHM 3533-4516). In realtà solo una parte dei manoscritti è costituita dai Soli: KHM 1305-1309 sono gli autografi dei Soli n. 257 e 260-263; KHM 1310 è un frammento autografo del Solo n. 262; KHM 1311-1313 sono dei frammenti autografi di marce militari; KHM 1314 è un volume autografo di Solfeggi per flauto solo; KHM 1315-1322 sono due raccolte di copie manoscritte dei quattro Concerti per flauto e archi; KHM 1323-1560 sono due copie manoscritte dei 121 Soli per flauto e basso (dei Soli n. 209-212 vi è una sola copia); KHM 1561-1571 sono tre copie manoscritte dei quattro volumi di Solfeggi scritti da Federico insieme a Quantz (del terzo volume vi sono solo due copie); KHM 1572-1575 sono dei cataloghi tematici manoscritti dei Concerti e dei Soli che costituivano il repertorio personale di Federico il Grande.

Frederick the Great Flute Solos

Frederick the Great wrote many Solos for Flute and Thorough Bass and just a part has been published to date. The first and only attempt to make a thematic catalog is Philipp Spitta's (1841-1894). The German musicologist examined and studied for years the manuscripts kept in Berlin, where he was a university professor of Music History and directed the *Hochschule für Musik*. In 1889 Spitta published a monograph titled *Musikalisches Werke Friedrichs des Grossen* for Breitkopf & Härtel of Leipzig, which included a large preface (pp. I-XVIII), the Thematic Catalog of the 121 Flute Sonatas he found (pp. XIX-XXII) and the scores of 25 Sonatas (pp. 1-211) and the four Concerts for Flute, Strings and Thorough Bass (pp. 215-307).

Spitta only examined the pieces preserved in Berlin and coming from the Royal Library whose full catalog was published in 1895 by Georg Thouret, *Catalog of Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*. Thouret indicates 5782 manuscripts, but those of Frederick the Great's compositions are only 271 (KHM 1305-1575), while the Quantz has the main part with 983 manuscripts (KHM 3533-4516). In fact, only a part of the manuscripts consists of the Solos: KHM 1305-1309 are the autographs of Solos no. 257 and 260-263; KHM 1310 is an autograph fragment of Solo No. 262; KHM 1311-1313 are autograph fragments of military marches; KHM 1314 is an autograph volume of *Solfeggi* for solo flute; KHM 1315-1322 are two collections of manuscript copies of the four Concerts for Flute and Strings; KHM 1323-1560 are two handwritten copies of the 121 Flute Solos (of Solos 209-212 there is only one copy); KHM 1561-1571 are three manuscript copies of the four volumes of *Solfeggi* written by Federico along with Quantz (of the third volume there are only two copies); KHM 1572-1575 are manuscript thematic catalogs of the Concerts and Solos that constituted the personal repertoire of Frederick the Great.

Federico numerava tutti i Soli e i Concerti che entravano a far parte del suo repertorio. Curiosamente i Soli conservati cominciano dal n. 88 e fino al n. 105 sono tutti di Quantz. Probabilmente i primi 87 Soli non entrarono a far parte definitiva della biblioteca personale del Re: infatti entrambi i cataloghi tematici manoscritti conservati (*Catalogue des Solos pour Sans Souci*, KHM 1574 e *Catalogue des Solos pour le nouveau Palais*, KHM 1575) partono proprio dal n. 88. I Soli di Federico sono in tutto 121 e sono stati numerati progressivamente: Soli n. 106-141 (SpiF 1-36); n. 143-202 (SpiF 37-96); n. 204-218 (SpiF 97-111) e n. 255-264 (SpiF 112-121). Gli altri, dal n. 88 fino al n. 361 sono tutti di Quantz, per un totale di 153 Soli.

Spitta ipotizza che i Soli siano stati inseriti in ordine cronologico di composizione. In effetti fra quelli di Quantz n. 88-105 ve ne sono alcuni che lo stesso aveva già scritto a Dresda prima di cominciare le sue lezioni con Federico il Grande, tuttavia sembra strano che poi non ne abbia più scritti per parecchi anni limitandosi solo a correggere quelli del sovrano.

Ecco la distribuzione delle tonalità in ordine cronologico:

Do maggiore (12): SpiF 1, 3, 15, 19, 31, 40, 58, 64, 82, 88, 100, 113
 Sol minore (7): SpiF 2, 24, 34, 44, 78, 104, 116
 Si b maggiore (10): SpiF 4, 16, 33, 46, 59, 76, 87, 97, 111, 112
 Sol maggiore (17): SpiF 5, 8, 13, 20, 26, 35, 38, 41, 57, 60, 65, 85, 89, 96, 102, 109, 119
 Mi b maggiore (10): SpiF 6, 29, 42, 52, 69, 81, 93, 103, 105, 117
 Re maggiore (14): SpiF 7, 18, 25, 32, 36, 54, 61, 72, 80, 86, 90, 101, 110, 121
 Do minore (7): SpiF 9, 27, 53, 63, 84, 92, 115
 La maggiore (13): SpiF 10, 12, 22, 30, 43, 51, 66, 74, 79, 91, 99, 106, 114
 Fa maggiore (9): SpiF 11, 23, 39, 56, 67, 77, 94, 108, 118
 La minore (4): SpiF 14, 21, 45, 71
 Si minore (7): SpiF 17, 37, 62, 68, 83, 95, 120
 Re minore (3): SpiF 27, 70, 107
 Mi maggiore (3): SpiF 47, 49, 55
 Mi minore (5): SpiF 48, 50, 73, 75, 98

Frederick numbered all the Solos and Concerts that became part of his repertoire. Curiously, the conserved Solos begin with no. 88 and up to no. 105 are all from Quantz. Probably the first 87 Solos did not become a definitive part of the King's personal library: in fact, both conserved manuscript catalogs (*Catalogue des Solos pour Sans Souci*, KHM 1574 and *Catalogue des Solos pour le nouveau Palais*, KHM 1575) start right from n. 88. Frederick's Solos are 121 and are numbered progressively: Solos no. 106-141 (SpiF 1-36); n. 143-202 (SpiF 37-96); n. 204-218 (SpiF 97-111) and n. 255-264 (SpiF 112-121). The others, from no. 88 to n. 361 are all by Quantz, for a total of 153 Solos.

Spitta assumes that the Solos have been inserted in chronological order of composition. In fact, amongst those of Quantz no. 88-105 there are some he had already written in Dresden before starting his lessons with Frederick the Great, but it seems odd that he has not written for several years just correcting those by the sovereign.

Here is the distribution of the tonalities in chronological order:

C major (12): SpiF 1, 3, 15, 19, 31, 40, 58, 64, 82, 88, 100, 113
 G minor (7): SpiF 2, 24, 34, 44, 78, 104, 116
 B flat major (10): SpiF 4, 16, 33, 46, 59, 76, 87, 97, 111, 112
 G major (17): SpiF 5, 8, 13, 20, 26, 35, 38, 41, 57, 60, 65, 85, 89, 96, 102, 109, 119
 E flat major (10): SpiF 6, 29, 42, 52, 69, 81, 93, 103, 105, 117
 D major (14): SpiF 7, 18, 25, 32, 36, 54, 61, 72, 80, 86, 90, 101, 110, 121
 C minor (7): SpiF 9, 27, 53, 63, 84, 92, 115
 A major (13): SpiF 10, 12, 22, 30, 43, 51, 66, 74, 79, 91, 99, 106, 114
 F major (9): SpiF 11, 23, 39, 56, 67, 77, 94, 108, 118
 A minor (4): SpiF 14, 21, 45, 71
 B minor (7): SpiF 17, 37, 62, 68, 83, 95, 120
 D minor (3): SpiF 27, 70, 107
 E major (3): SpiF 47, 49, 55
 E minor (5): SpiF 48, 50, 73, 75, 98

Come ha evidenziato Barthold Kuijken nella sua prefazione, si può notare come Federico avesse una certa passione per le tonalità con i bemolli (ben 47 Soli), molto scomode sul flauto traverso barocco e abbia scritto appena 4 Soli in mi minore, una delle tonalità più d'effetto per lo strumento.

Nel 1889 Spitta pubblicò 25 Soli in ordine sparso: SpiF 1, 84, 120, 112, 114, 78, 109, 118, 48, 117, 107, 113, 2, 6, 9, 3, 14, 30, 50, 12, 36, 116, 119, 82 e 44 (indicati solitamente come Spitta 1-25). Nel 1929 la Breitkopf & Härtel ripubblicò dieci di queste sonate affidandone l'edizione a Carl Bartuzat e la realizzazione pianistica a Günther Raphael (EB 5451 e EB 5452, 1934; nuova edizione EB 30103-30104, 1962). Bartuzat non solo ne traspose cinque in tonalità più acute ma modificò completamente la parte flautistica come si faceva comunemente all'epoca: Spitta 2 (da do a re minore), 18 (da la a si b maggiore), 23 (da sol a si b maggiore), 24 (da do a re maggiore), 5, 4, 9, 11, 14 e 16 (da do a re maggiore). Nel 1983 la casa editrice tedesca ha chiesto a Gerhard Braun di fare una revisione dei due volumi ripristinando la tonalità e il testo originale di Spitta (EB 8379 e EB 8380, 1986).

Nel 1957 la Musikverlag Hans Sikorski di Amburgo ha pubblicato il Solo in la maggiore SpiF 12 a cura di Hans-Dieter Sonntag (H.S. 454). Nel 1986 la Universal Edition di Vienna ha pubblicato i Soli SpiF 2 e 120 a cura di Kurt Walther (UE 18021). Nel 2004 la Zimmermann di Francoforte ha pubblicato i soli SpiF 25 e SpiF 68 a cura di Arndt Jubal Mehring e con la realizzazione del basso continuo di Oliver Kluge (ZM 34990). Infine nel 2012 la Breitkopf & Härtel e Musica Rara hanno pubblicato altri quattro Soli a cura di Mary Oleskiewicz e con il basso continuo realizzato da David Schulenberg: SpiF 21, 40, 76 e 83. Questa pubblicazione è il primo tentativo di edizione critica anche se, purtroppo, limitata a sole 4 composizioni.

As Barthold Kuijken pointed out in his preface, it can be noticed that Frederick had a certain passion for the flat tonalities (47 Solos), very uncomfortable on the Traverso and wrote just 4 Solos in E minor one of the most effective tonality for the instrument.

In 1889 Spitta published 25 Solos in scattered order: SpiF 1, 84, 120, 112, 114, 78, 109, 118, 48, 117, 107, 113, 2, 6, 9, 3, 14, 30, 50, 12, 36, 116, 119, 82 and 44 (usually referred to as Spitta 1-25). In 1929, Breitkopf & Härtel republished ten of these Sonatas assigning the release to Carl Bartuzat and piano production to Günther Raphael (EB 5451 and EB 5452, 1934, new edition, EB 30103-30104, 1962). Bartuzat not only transposed five Solos in higher tonalities, but completely modified the flute part as it was commonly used at the time: Spitta 2 (from C to D minor), 18 (from A to B flat major), 23 (from G to B flat major), 24 (from C to D major), 5, 4, 9, 11, 14 and 16 (from C to D major). In 1983, the German publishing house asked Gerhard Braun to make a review of the two volumes by restoring Spitta's original tonality and original text (EB 8379 and EB 8380, 1986).

In 1957, Musikverlag Hans Sikorski of Hamburg published Solo in A major SpiF 12 by Hans-Dieter Sonntag (H.S. 454). In 1986, Universal Edition of Vienna published Solos SpiF 2 and 120 by Kurt Walther (EU 18021). In 2004, Zimmermann of Frankfurt published only Solos SpiF 25 and SpiF 68 by Arndt Jubal Mehring and with the Thorough Bass realization of Oliver Kluge (ZM 34990). Finally, in 2012, Breitkopf & Härtel and Rara Music published four more Solos by Mary Oleskiewicz and with the Thorough Bass realized by David Schulenberg: SpiF 21, 40, 76 and 83. This publication is the first critical edition attempt, though unfortunately limited to only 4 compositions.

Al momento dei 121 Soli presenti a Berlino solo 33 sono stati pubblicati ed è questo il motivo che mi ha spinto a fare la presente edizione. Purtroppo dopo la Seconda Guerra mondiale i Soli dal n. 94 al 121 sono andati perduti e questo rende impossibile fare una pubblicazione completa. Fortunatamente di dieci di questi Soli abbiamo almeno l'edizione di Spitta mentre del n. 106 abbiamo una copia manoscritta conservata a Copenhagen.

Tuttavia 17 Soli mancano ancora all'appello e quindi non possiamo che auspicare un loro ritrovamento futuro.

Inoltre dei Soli che erano presenti a Berlino quando furono esaminati da Spitta, ci sono solo le copie fatte "pour Potsdam" e "pour le nouveau Palais". Mancano del tutto le copie "pour Sans Souci" che furono fatte sicuramente visto che esistono quelle dei Concerti predisposte per la biblioteca del castello inaugurato nel 1747 e anche questo fa sperare che esse siano conservate da qualche parte tutte insieme e prima o poi vengano nuovamente alla luce. Per quanto riguarda la datazione delle copie conservate, quelle per il Potsdam Stadtschloss non sono databili con precisione e si può ipotizzare che siano state fatte fra il 1747 e il 1755, prima dell'inizio della Guerra dei Sette anni. Le copie fatte per il Neues Palais (la nuova residenza del Re a poche centinaia di metri da Sans Souci costruita fra il 1763 e il 1769) invece furono realizzate attorno al 1765.

Abbiamo poi altri manoscritti, alcuni autografi, dei quali daremo conto nel commento dei vari Soli. In particolare fra quelli conservati a Copenaghen nel Fondo Giedde vi sono altri 5 Soli non presenti nel catalogo di Spitta che vengono qui pubblicati per la prima volta. Anche se questa non è un'edizione critica vera e propria essa è condotta sulla base dei manoscritti e con un apparato critico per dar conto delle differenze più significative. Di tutti i Soli ho scelto come esemplare di riferimento le copie fatte "pour le nouveau Palais", le più recenti, perché il copista che le ha preparate ha spesso corretto errori presenti in quelle più antiche fatte "pour Potsdam" e aggiunto anche occasionalmente qualche indicazione per il basso continuo.

At the time of the 121 Solos in Berlin only 33 were published and this is why I was urged to do this edition. Unfortunately after the Second World War Solos from no. 94 to 121 have been lost and this makes it impossible to do a complete publication. Fortunately ten of these Solos have at least Spitta's edition, while of n. 106 we have a manuscript copy kept in Copenhagen.

However 17 Solos are still lacking and therefore we can only hope for their future finding.

Moreover, of the Solos present in Berlin when examined by Spitta, there are only copies made "pour Potsdam" and "pour le nouveau Palais". The "pour Sans Souci" copies are entirely lacking, yet they were surely written since we have those of the Concerts prepared for the Castle Library inaugurated in 1747, and this also lets us hope that they are preserved somewhere all together and sooner or later come to light again. As for the dating of the preserved copies, those for the Potsdam Stadtschloss cannot be dated with precision and can be assumed that they were made between 1747 and 1755 before the beginning of the Seven Years War. The copies made for the Neues Palais (the new residence of the King a few hundred meters from Sans Souci built between 1763 and 1769) were done around 1765.

We have other manuscripts, some autographs, that we will consider in the commentary of the various Solos. Particularly among those preserved in Copenhagen in the Giedde Fund there are other 5 Solos not found in Spitta's catalog which are published here for the first time. Although this is not a true critical edition, it is conducted on the basis of manuscripts and with a critical apparatus to account for the most significant differences. Of all Solos, I chose the most recent copies of "pour le nouveau Palais" because the copywriter who prepared them has often corrected errors in the oldest ones made "pour Potsdam" and occasionally added some indication for the Thorough Bass.

Commento critico

La presente edizione è basata sui manoscritti custoditi a Berlino nella Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz (KHM 1323-1508) e su alcune copie conservate in varie biblioteche europee. I manoscritti berlinesi sono le copie che Federico il Grande aveva fatto fare per uso personale nelle sue residenze: di ogni Solo vi sono due copie “pour Potsdam” e due “pour le nouveau Palais”. Le seconde furono fatte successivamente e presentano alcune correzioni e revisioni che le rendono una specie di versione definitiva e le fanno preferire come fonte principale. Ovviamente non mancano gli errori di copiatura e quindi anche le copie precedenti hanno la loro utilità e, in ogni caso, attestano un tipo di scrittura che va confrontata attentamente con quella finale.

In generale i manoscritti non presentano molte indicazioni come del resto era abbastanza abituale all'epoca quando si trattava di spartiti destinati ad esecutori molto abili e quindi in grado di integrare da soli quanto mancante. Le indicazioni più precise sono quelle dinamiche. I segni di articolazione sono spesso assenti e, in ogni caso, molto sintetici e a volte contraddittori. Come capitava spesso all'epoca soprattutto nei manoscritti, quasi sempre non si capisce dove inizino e dove finiscano le legature e quindi siamo stati costretti a fare delle scelte cercando di intuire quella che dovrebbe essere la soluzione ottimale. In generale possiamo far presente che all'epoca era ancora abituale suonare in modo articolato le varie note pronunciandole tutte con le combinazioni di colpi di lingua suggeriti da Johann Joachim Quantz nel suo *Versuch*.

L'impressione che si ricava dall'analisi complessiva di tutte le sonate è quella che Federico abbia iniziato ad utilizzare le legature più per fini espressivi che per semplificare l'esecuzione di passaggi rapidi e quindi le abbia scritte tutte le volte che erano necessarie e non prevedibile in modo naturale. Il problema è però quello dei passaggi successivi analoghi dove spesso non sono riportate.

Critical comment

This edition is based on the manuscripts kept in Berlin at the Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz (KHM 1323-1508) and on some copies kept in various European libraries. The Berlin manuscripts are the copies that Frederick the Great had made for personal use in his residences. Of each Solo there are two copies "pour Potsdam" and two "pour le nouveau Palais" whereas those that were supposedly made also "pour Sans Souci" are missing, as attested by Quantz Solos. The copies made "pour le nouveau Palais" were made later and show some corrections and revisions that make them a kind of definitive version and preferable as the main source. Obviously copying errors are not lacking and therefore also the "pour Potsdam" copies have their usefulness and, in any case, attest to a type of writing that must be compared carefully with the final one.

In general the manuscripts do not show many indications as it was usual at the time when they were just scores intended for performers very skilled and therefore able to integrate by themselves what was missing. The most precise indications are the dynamic ones. The signs of articulation are often absent and, in any case, very synthetic and sometimes contradictory. The main problem with ligatures is to understand where they start and where they end up, so we have been forced to make choices trying to figure out which the optimal solution should be. At the time it was still customary to play the various notes in an articulate way, pronouncing them all with the combinations of tonguings suggested by Johann Joachim Quantz in his *Versuch*.

In the case of the Solos by Frederick the Great it can be assumed that the sovereign has begun to use the ligatures more for expressive purposes than to simplify the execution of rapid passages and then wrote them whenever they were necessary and not predictable in a natural way. However, the problem is that of similar analogous passages where they are often not reported.

La nostra scelta è stata però quella di riportare sempre solo le indicazioni originali e di limitare il nostro intervento ai casi nei quali vi erano discordanze fra le varie fonti e quindi era obbligatorio prendere una posizione.

Infine un riferimento al basso continuo. Tutti questi spartiti erano utilizzati da Carl Philip Emanuel Bach che era sicuramente in grado di accompagnare il sovrano al clavicembalo o al fortepiano senza bisogno di indicazioni numeriche nel basso.

Questo spiega il fatto che solo una parte delle sonate presenti i numeri nella parte del basso e, anche quando sono presenti, spesso le indicazioni numeriche sono molto limitate e vanno sicuramente integrate dall'esecutore. Anche in questo caso abbiamo scelto di riportare solo le numeriche indicate nei manoscritti.

Ugo Piovano

Our choice has been to report only the original indications and to limit our intervention to cases in which there were discrepancies between the various sources and therefore it was necessary to choose a coherent solution.

Finally a reference to the thorough bass. Some of the Solos do not present numerical indications or have them only in one or two of the three movements. This is easily explained if we keep in mind that these scores were used by Carl Philip Emanuel Bach who was certainly able to accompany the king on the harpsichord or fortepiano without the need for numerical indications in the bass.

This explains the fact that only a part of the sonatas present the numbers in the part of the bass and, even when they are present, often the numerical indications are very limited and must be integrated by the performer. Also in this case we have chosen to report only the numbers reported in the manuscripts.

Ugo Piovano
(traduzione inglese di Marco Morello)

