

# „Altes Zeug von mir“. Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740

Von Ulrich Leisinger und Peter Wollny (Cambridge/MA)

## Übersicht

1. Einleitung
2. Vokalmusik
3. Orgelwerke
4. Klaviermusik
5. Kammermusik
6. Andere WerkGattungen
7. Schlußfolgerungen

## 1. Einleitung

Die ersten Ansätze eines jungen Komponisten zu eigenständigen Werken gehören zu den interessantesten Aspekten seines Werdegangs und sind für das Verständnis seines historischen Umfeldes und seiner stilistischen Entwicklung von grundlegender Bedeutung. Eine Untersuchung der Faktoren, die zur Bildung eines Personalstils führen, ist wichtig für eine Epoche, die Musik vor allem nach ihrem Grad an Originalität beurteilt hat. Die Söhne Johann Sebastian Bachs, besonders die beiden ältesten aus erster Ehe, sind von jeher als Originalgenies angesehen worden, da ihre Kompositionen keine erkennbaren Vorbilder haben. Schon die frühesten ihrer Werke zeigen individuelle Züge, die nur schwer mit zeittypischen Form- und Gattungsmodellen in Einklang zu bringen sind.

Eine Bestimmung von Echtheit und Chronologie der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs, die Vorbedingung für die historische Einordnung seiner Jugendwerke ist, scheint auf den ersten Blick unproblematisch zu sein. Drei gedruckte Verzeichnisse<sup>1</sup> dokumentieren den Werkbestand, der nach Bachs Tod an seine Erben übergang. Hierunter kommt dem NV (1790) besondere Bedeutung zu. Incipits oder Verweise auf Originaldrucke erleichtern die Identifizierung

---

<sup>1</sup> BA (1789) = *Verzeichniß auserlesener ... Bücher ..., welche am 11 August und folgende Tage ... auf dem Einbeckischen Hause öffentlich verkauft werden sollen*, Hamburg 1789. Faksimile und Kommentar BJ 1991, S. 97–126 (U. Leisinger).

NV (1790) = *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach ...*, Hamburg 1790. Wiederabdruck: BJ 1938, S. 106–136, BJ 1939, S. 81–112, und BJ 1940/48, S. 161–181 (H. Miesner); Faksimileausgaben: 1. *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, New York und London 1981 (hrsg. von R. W. Wade), 2. *C. P. E. Bach. Autobiography. Verzeichniß des musikalischen Nachlasses*, Buren 1991 (Facsimiles of Early Biographies. 4.).

AK (1805) = *Verzeichniß von auserlesenen ... Büchern ..., welche nebst den Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Kapellmeisters C. P. E. Bach ... Montags, den 4ten März 1805 in Hamburg im Einbeckischen Hause öffentlich verkauft werden sollen*, Hamburg [1805]. Exemplar: SBB, Db 313.

der Kompositionen. Nahezu immer werden Besetzung, Ort und Zeit der Entstehung genau vermerkt. In vielen Fällen finden sich ergänzende Hinweise auf Einrichtungen für andere Instrumente und auf spätere Überarbeitungen. Das NV geht dabei offenbar auf heute verschollene Aufzeichnungen des Komponisten zurück. Neben der Präzision bestechen die genannten Kataloge durch Vollständigkeit: Sieht man einmal von bloßen Besetzungsvarianten ab, so sind bislang kaum Werke bekannt, die unzweifelhaft von C. P. E. Bach stammen und nicht in irgendeiner Form im NV oder den ergänzenden Auktionskatalogen von 1789 und 1805 verzeichnet sind<sup>2</sup>.

Einige Beobachtungen am Quellenmaterial mahnen jedoch zu einem vorsichtigen und kritischen Umgang mit den im NV gegebenen Daten:

– Im Falle von Besetzungsvarianten geht die Chronologie der verschiedenen Versionen aus dem NV nicht hervor. Dies gilt etwa für das Verhältnis der Einrichtungen von Trios für zwei Melodieinstrumente und Baß beziehungsweise für obligates Cembalo und ein Melodieinstrument. Zwei Versionen können zu höchst unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden sein. So ist die Authentizität der Einrichtung der Triosonate Wq 151 für Flöte und Cembalo (Wq 83) durch den autographen Titel der einzigen erhaltenen Abschrift (Brüssel CRM, 6354 MSM) gesichert, obwohl ein diesbezüglicher Hinweis im NV fehlt. Die Triosonate ist im Autograph überliefert (SBB, im Konvolut P 357) und dem NV zufolge 1747 entstanden, womit der Schriftbefund in Einklang steht. Die autographe Partitur enthält aber trotz des Werktitels *Sonata a 1 Fl. Trav. 1 Violino e Basso* auch die Version für Flöte und Cembalo. Bach hat nämlich den Baß nachträglich beziffert, aber nur dort, wo die Violinstimme, die von der Oberstimme des Klaviers gespielt werden soll, für mehrere Takte pausiert. Die Bezifferung ist in Bachs charakteristischer Spätschrift eingetragen<sup>3</sup>. Zwischen der Komposition des Trios und seiner Einrichtung für Flöte und Cembalo lagen in diesem Fall offensichtlich fast vierzig Jahre.

– In den 1750er Jahren hat Bach für einzelne Sätze aus Kammermusikwerken auf Charakterstücke für Klavier zurückgegriffen. Das NV gibt beispielsweise für die Sonatina Wq 100 das Entstehungsjahr 1763 an, der erste Satz lag aber derselben Quelle zufolge schon 1757 als Klavierstück mit dem Titel „La Xenophon“ vor<sup>4</sup>.

– Einige Werke sind erheblich bearbeitet worden, ohne daß das NV einen entsprechenden Vermerk enthielte. Darrell Berg<sup>5</sup> macht insbesondere auf die Klaviersonaten Wq 65.11, 65.12, 65.44, 65.45 und 65.46 aufmerksam. Die

<sup>2</sup> Unter den im NV nicht verzeichneten Klavierwerken ist beispielsweise nur die autograph überlieferte Klavierfantasie Es-Dur (H 348) als authentisch anzusehen. Zur Überlieferung dieses Werkes siehe BJ 1972, S. 109 (H.-J. Schulze), und BJ 1990, S. 98 (H. G. Ottenberg).

<sup>3</sup> C. P. E. Bach *Studies*. Edited by Stephen L. Clark, Oxford 1988, S. 88 (M. Fillion).

<sup>4</sup> C. P. E. Bach *Studies*, S. 2, Anm. 2 (D. Berg). Der dort mitgeteilten Liste mit Bearbeitungen von Charakterstücken können noch Wq 159<sup>III</sup> bzw. Wq 163<sup>III</sup> (als Bearbeitung von Wq 117.40) und Wq 156<sup>III</sup> (als Bearbeitung von Wq 65.3<sup>III</sup>) hinzugefügt werden.

<sup>5</sup> D. Berg, *Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten*, BJ 1988, S. 123–161.

Umarbeitungen reichen hier von Auszierungen über den Einschub einzelner Takte und die Ersetzung von Taktgruppen bis hin zum Austausch ganzer Sätze. Bach hat offenbar mehrere ältere Werke vor einer Drucklegung revidiert. Hierzu gehören die Sonaten Wq 62.2, 62.3, 62.6 und 62.14, von denen Abschriften bekannt sind, die von den Originaldrucken erheblich abweichen<sup>6</sup>.

– Weiterhin bestehen Diskrepanzen zwischen dem NV und anderen Zeugnissen des Komponisten. In seiner Autobiographie<sup>7</sup> berichtet Bach, er habe während seiner Studienzeit in Frankfurt/Oder „alle damals vorfallenden öffentlichen Musiken bey Feyerlichkeiten dirigirt und komponirt.“ Außer den „Drey Tenor=Arien, in jungen Jahren verfertigt“ (NV 1790, S. 64 [4], Wq 211) läßt sich kein Eintrag im NV hiermit sinnvoll in Beziehung setzen.

– Wenigstens zwei Werke (Wq 65.7 und Wq 145/BWV 1036) liegen in so grundlegend verschiedenen Fassungen vor, daß sich die Frage nach dem Ausmaß der Revisionstätigkeit aufdrängt.

Neuere Untersuchungen, vor allem die Arbeiten von Wolfgang Horn<sup>8</sup> und Darrell Berg<sup>9</sup>, machen deutlich, daß das Problem der Überarbeitungen außerordentlich komplex ist, da sich oft mehr als zwei Textformen unterscheiden lassen. Es versteht sich von selbst, daß die tiefgreifende Bearbeitungstätigkeit die Bestimmung der historischen Position C. P. E. Bachs erheblich erschwert. Eine Beschreibung der stilistischen Entwicklung setzt eine Chronologie der Werkfassungen voraus. Diese kann ihrerseits nur durch eine Trennung der Bearbeitungsschichten gewonnen werden. Die folgenden Ausführungen bleiben auf die bis etwa 1740 entstandenen Werke beschränkt.

Unter Fassungen verstehen wir dabei unterschiedliche Textformen eines Werkes. Eine neue Fassung entsteht durch substantielle Eingriffe in den Notentext durch den Komponisten selbst. Fassungen repräsentieren damit unterschiedliche chronologische Stufen eines Werkes. Frühfassungen sind alle auf C. P. E. Bach zurückgehenden Werkfassungen, die von der Fassung letzter Hand abweichen. Fassung letzter Hand ist die späteste von C. P. E. Bach autorisierte Textform<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Wq 62.2: US-NH, *LM 5007b*; Wq 62.3: s. BJ 1988, S. 135 (Berg); Wq 62.6: Parallelabdruck in *C. Ph. E. Bach Klaviersonaten. Auswahl*, Bd. 1, München 1986, S. 40–49 (D. Berg); 62.14: Frühfassung auch in Bonn, Beethovenarchiv, Sammlung H. Grundmann.

<sup>7</sup> Siehe *Carl Burney's ... Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band*, Hamburg 1773, S. 198–209, hier S. 199.

<sup>8</sup> W. Horn, *Carl Philipp Emanuel Bach. Frühe Klaviersonaten. Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen*, Hamburg 1988.

<sup>9</sup> Siehe Fußnote 5.

<sup>10</sup> Die Fassung letzter Hand ist im allgemeinen durch diejenigen Quellen repräsentiert, die sich bei Bachs Tode in seinem Besitz befanden. Manuskripte aus Bachs Nachlaß sind durch eine charakteristische (Doppel-)Numerierung meist leicht kenntlich. Auch Verkaufskopien von Bachs Hamburger Schreibern Michel und Anonymus 305 geben nach derzeitigem Wissensstand die Fassung letzter Hand wieder, soweit sie direkt von Bach oder seinen Nachkommen bezogen wurden. Zur Wichtigkeit einer Unterscheidung von „relativer“ und „absoluter“ Chronologie und zum Begriff „Textform“ siehe Horn, a. a. O., (Fußnote 8), S. 122.

Fassungen sind zu unterscheiden von Besetzungsvarianten (oder Versionen). Während eine neue Fassung Eingriffe durch den Komponisten voraussetzt, sind Besetzungsvarianten Einrichtungen eines Werkes für andere Instrumente. Über die Autorisierung ist damit nichts ausgesagt<sup>11</sup>.

Die zeitliche Grenze 1740 ist durch innere wie äußere Gründe bestimmt. Der Eintritt in die Kapelle Friedrichs II. bedeutet eine entscheidende Zäsur in Bachs Leben. Er grenzt die Tätigkeit als hauptamtlicher Musiker von den Ausbildungs- und Studienjahren ab. Dem Nachlaßverzeichnis kann entnommen werden, daß Bach damals schon mehr als ein Dutzend zyklischer Klavierwerke, sieben Trios, einige Konzerte und eine Reihe von Klavierstücken geschrieben hatte. Aus dem NV geht ferner hervor, daß Bach seine bis dahin entstandenen Werke nahezu ausnahmslos in den 1740er Jahren „erneuert“ hat. Wolfgang Horn<sup>12</sup> hält fest, daß

„dieser Erneuerungsvermerk ... anscheinend nicht wahllos vergeben [wird]: von wenigen Ausnahmen abgesehen, findet er sich nur bei Bachs frühesten Kompositionen, die noch in Leipzig oder Frankfurt an der Oder, also gleichsam vor Bachs ‚offiziellem‘ Karrierebeginn als Musiker und Komponist entstanden sind. Es ist demnach möglich, daß diese Werke in einer besonderen Weise verändert worden sind, die den Rahmen der üblichen, auf Schritt und Tritt begegnenden Revisionen sprengt.“

In der Literatur ist das weite Feld der Überarbeitungen erst in jüngerer Zeit ins Blickfeld getreten, obwohl schon das NV für viele Kompositionen auf die Existenz mehrerer Werkfassungen hinweist. Carl Hermann Bitter war sich bei seiner Bach-Biographie des Problems der Revisionen zwar bewußt, sah aber die Frühfassungen als nahezu durchgängig verloren an und widmete den Jugendwerken daher keine Aufmerksamkeit<sup>13</sup>. Die Abschriften Emanuel Bachscher Klavierwerke aus der Sammlung Erich Prieger überliefern zum Teil ältere Werkfassungen und wurden bereits vor der Erwerbung durch Prieger von ihrem Vorbesitzer Ludwig Scheibler gewissenhaft nach den Berliner Autographen „korrigiert“<sup>14</sup>. Edward Buhle<sup>15</sup> wies im Vorwort zur Neuausgabe von Sperontes'

<sup>11</sup> Das Trio Wq 149/Wq 73 liegt in Versionen für Flöte, Violine und Baß, für Cembalo und Violine sowie für Flöte und Cembalo vor. Im NV sind nur die beiden erstgenannten Besetzungen angeführt, während die Version für Flöte und Cembalo nur aus Manuskripten bekannt ist, über deren Verhältnis zum Komponisten nichts Näheres auszumachen ist.

<sup>12</sup> A. a. O. (Fußnote 8), S. 121.

<sup>13</sup> C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 1, S. 17.

<sup>14</sup> Vgl. Kat. Prieger 1924, S. 21 (Bemerkung zu Nr. 203). Viele dieser Kopien befinden sich heute in Washington LC und in der LB Kiel. Zur Person des Kunsthistorikers und Schubert-Forschers Ludwig Scheibler (1848–1921) vgl. außer den spärlichen Mitteilungen im Prieger-Katalog (S. 38) bes. ZfMw 4, 1921, S. 63f. sowie *Rheinische Musiker*, 1. Folge, Köln 1960 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, H. 43), S. 228–232. Die im Prieger-Katalog unter der Losnummer 203 zusammengefaßten Quellen sind identisch mit den bei Horn, S. 151, diskutierten. Scheiblers Namenszug wird bei Horn irrtümlicherweise als der des Musiktheoretikers Heinrich Schenker gedeutet.

<sup>15</sup> DDT 35/36, Einleitung, S. XIX.

*Singender Muse an der Pleiße* auf den Zusammenhang zwischen dem Es-Dur-Solo aus dem Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (BWV Anh. 129) und der Sonate Wq 65.7 hin, irrte allerdings in der Zuschreibung von BWV Anh. 129 an Johann Sebastian Bach.

Ernst Fritz Schmid untersuchte in seiner Dissertation erstmals systematisch einen größeren Ausschnitt aus Bachs Œuvre und kam für die Kammermusik zu Schlußfolgerungen, die das Bild von C. P. E. Bachs stilistischer Entwicklung nachhaltig geprägt haben:

„Soviel bei der Durchsicht bemerkt werden konnte, kann sich [die] Erneuerung nur auf Kleinigkeiten, Eintragung einzelner Verzierungen, Ausbesserung der Bezifferung usw. bezogen haben; wir dürfen somit diese Werke im wesentlichen durchaus als Werke der Leipziger bzw. Frankfurter Zeit ansehen, worin uns auch ein Vergleich ihrer Faktur mit derjenigen der nicht erneuerten Soli jener Zeit bestärkt, die ganz übereinstimmend erscheint“.<sup>16</sup>

Erich Beurmann gelangte 1952 für die Klaviermusik zu einem ganz entsprechenden Resultat:

„Die spätere Überarbeitung aller dieser [erneuerten] Sonaten beschränkte sich auf figurative Änderungen; Form und Struktur blieben unverändert.“<sup>17</sup>

Unbegreiflich bleibt allerdings Beurmanns Feststellung,

„die handschriftlichen Kopien weichen kaum oder nur in unwesentlichen Punkten (Artikulation, Phrasierung, Dynamik) voneinander ab“<sup>18</sup>

angesichts des Abdrucks voneinander abweichender Incipits im beigegeführten thematischen Werkkatalog.

Noch Hans-Günter Ottenberg skizzierte C. P. E. Bachs Entwicklung bis zur Berliner Zeit, ohne zu diskutieren, inwieweit die erhaltenen Quellen überhaupt noch die frühen Fassungen widerspiegeln<sup>19</sup>. Als ein Resultat dieser ungeprüften Annahme, derzufolge die Kompositionen der vor-Berliner Zeit im wesentlichen unverändert erhalten sind, präsentiert sich Carl Philipp Emanuel Bach als ein von Anfang an mit außergewöhnlichem Stil- und Formgefühl begabter Komponist. Die Agerundetheit und Schlüssigkeit der „frühen“ Leipziger Sonaten und Trios steht aber in merkwürdigem Kontrast zu den zwar originellen, aber doch unbeholfenen Versuchen, die Bach um 1732 in das Klavierbüchlein seiner Stiefmutter Anna Magdalena Bach eingetragen hat (BWV 122–125)<sup>20</sup>.

Ulrich Siegele erkannte an einem Einzelfall, daß Bachs Bearbeitungstätigkeit gravierender gewesen sein muß, als bis dahin angenommen werden konnte. In einer knappen Analyse wies er nach, daß Wq 145 von dem *Trio ex D.b. / à /*

<sup>16</sup> E. F. Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, hier S. 121 f.

<sup>17</sup> E. Beurmann, *Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, Dissertation (masch.-schr.), Göttingen 1952, S. 45.

<sup>18</sup> Ebd., S. 12.

<sup>19</sup> H. G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, hier Kap. I.

<sup>20</sup> BJ 1981, S. 46 und 53 (A. Glöckner).

*Violino. / et. / Clavecin obligat. / Mons. Bach* (BWV 1036) abhängig ist, und vermutete,

„das Trio Wq 145 sei das Ergebnis der Erneuerung einer im Trio BWV 1036 vorliegenden, wohl aus der Leipziger Zeit stammenden Frühfassung“.<sup>21</sup>

Nahezu gleichzeitig ergaben Georg von Dadelsens Vorarbeiten zur Neuausgabe der beiden Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach im Rahmen der NBA, daß eine der von Philipp Emanuel eingetragenen Polonaisen auch als Bestandteil einer C. P. E. Bach zugeschriebenen G-Dur-Suite vorlag. Zwar wurde die Suite im Anhang zu NBA V/4 nach einer Abschrift abgedruckt, die Rudolf Steglich vor 1943 nach einer Handschrift der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg angefertigt hatte. Sie fand allerdings wenig Beachtung, zumal die Vorlage nach kriegsbedingter Verlagerung zur Überprüfung nicht mehr zur Verfügung stand.

Darrell Berg<sup>22</sup> versuchte am Beispiel der Klaviersonaten, zwischen den verschiedenen Arten und Ausprägungen der Umarbeitung zu differenzieren. Berg unterschied in Anlehnung an das NV zwischen Erneuerung und Auszierung bzw. Veränderung:

„Ein wichtiger Unterschied zwischen Bachs ‚Erneuerungen‘ und den übrigen Umarbeitungen besteht anscheinend darin, daß die erneuerten Fassungen die früheren ersetzen sollten“.<sup>23</sup>

Berg konnte zeigen, daß sich spätere Fassungen von den früheren mit Mitteln der Stilkritik abgrenzen lassen:

„Stilistisch deuten die reichhaltig ausgearbeiteten Melodien und die subtil ausgefeilte Satzanlage auf die Endfassung“.<sup>24</sup>

Als vorherrschende Form der Überarbeitung bestimmte sie die Auszierung,

„eine Technik, die zu den Grundlagen von Bachs Kompositionsweise gehört und deren Entwicklung zu seinen bedeutendsten Errungenschaften zählt“.<sup>25</sup>

Dabei bleibe im allgemeinen die harmonische Struktur und der Periodenbau der jeweils früheren Fassungen erhalten. Berg nannte weiter das schon von Beurmann<sup>26</sup> beschriebene Phänomen des Austausches ganzer Sätze und die Möglichkeit mehrerer Bearbeitungsschritte.

„Merkwürdig bleibt, daß im Nachlaß-Verzeichnis ... penibel auf die Umarbeitungen der zwischen 1731 und 1738 entstandenen Sonaten hingewiesen wird, daß dort jedoch eine Reihe weiterer tiefgreifender Umarbeitungen verschwiegen wird.“<sup>27</sup>

<sup>21</sup> U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* (Dissertation, masch.-schr., Tübingen 1957), (Druck) Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 44.

<sup>22</sup> A. a. O. (Fußnote 5).

<sup>23</sup> BJ 1988, S. 124.

<sup>24</sup> BJ 1988, S. 128.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> A. a. O. (Fußnote 17), S. 20, 45 und im thematischen Katalog S. 118ff.

<sup>27</sup> BJ 1988, S. 150.

Horn zog die logische Konsequenz aus dieser Schlußbemerkung:

„Die ... ‚üblichen Revisionen‘ machen die Datierung von unterschiedlichen Textformen eines Werkes zu einem komplizierten und riskanten Unternehmen. Denn ‚übliche Revisionen‘ werden im Nachlaß-Verzeichnis meist verschwiegen, wengleich sie einen ansehnlichen Grad von Veränderung mit sich bringen können. ... Weist das Nachlaßverzeichnis mittels des Erneuerungsvermerks zwei verschiedene Fassungen eines Stücks aus, so bedeutet dies nicht, daß diese die einzigen sein müssen, die von dem betreffenden Stück je existiert haben.“<sup>28</sup>

Durch eine minutiöse Kollationierung der Quellen konnte Horn zeigen, daß sich bei den frühen Sonaten bis zu fünf (mitunter nur geringfügig) voneinander abweichende Textformen feststellen lassen. Die relative Chronologie, die meist schon durch Stilvergleich problemlos zu bestimmen ist, kann nur durch Quellenkritik zu einer absoluten Chronologie präzisiert werden. Gestützt auf den Quellenvergleich konnte Horn die These vertreten,

„daß die im Nachlaß-Verzeichnis ausgewiesenen ursprünglichen Fassungen in den meisten Fällen verloren sind“.<sup>29</sup>

Dies hat erhebliche Konsequenzen für die Beurteilung der Jugendwerke, da Horns Untersuchungen zufolge nur im Falle der Sonate Wq 65.7 nachweislich eine Fassung erhalten ist, die vor die Erneuerungen der Berliner Zeit zurückreicht. Die autographe Überlieferung läßt sich für alle „erneuerten“ Werke nicht weiter als bis um 1740 zurückverfolgen, obwohl die älteren Quellen für die Erneuerung in Berlin noch als Vorlagen gedient haben. Horn hat dies überzeugend mit einer bekannten Textstelle aus einem Brief Bachs vom 21. Januar 1786 in Verbindung gebracht, in dem er Johann Joachim Eschenburg mitteilt, er habe vor kurzem eine große Menge „alter Arbeiten“ verbrannt<sup>30</sup>. Die Annahme, daß sich unter den vernichteten Kompositionen Jugendwerke und Frühfassungen befunden haben, gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man den bei Horn nur verkürzt wiedergegebenen Briefausschnitt im Kontext betrachtet:

„Das Poßirlichste von allen ist die gnädige Vorsicht des Königes, wo durch Händels Jugendarbeiten bis aufs äußerste verwahrt werden. Ich vergleiche mich gar nicht mit Händeln, doch habe ich vor Kurzem ein Ries u. mehr alte Arbeiten von mir verbrannt u. freue mich, daß sie nicht mehr sind.“<sup>31</sup>

Carl Philipp Emanuel Bach amüsierte sich nicht nur über die „gnädige Vorsicht des Königs“, sondern zog wohl trotz seiner Beteuerung „Ich vergleiche mich gar nicht mit Händeln ...“ für seine Person Konsequenzen. Der Aufräumaktion scheinen fast alle Quellen der Leipziger und Frankfurter Zeit zum Opfer gefallen

<sup>28</sup> A. a. O. (Fußnote 8), S. 121.

<sup>29</sup> Ebd., S. 122.

<sup>30</sup> Horn (a. a. O., s. Anm. 8, S. 274) zitiert E. F. Schmid (a. a. O., s. Fußnote 16, S. 77). Die Textstelle wird ähnlich schon von D. Berg (BJ 1988, S. 125) zur Erklärung des Verlustes der Originalquellen gedeutet.

<sup>31</sup> C. P. E. Bach an J. J. Eschenburg, 21. Jan. 1786; Dok III, Nr. 908; Angermüller Br (vgl. Fußnote 51), Nr. 99.

zu sein. Ausnahmen bilden die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach<sup>32</sup> sowie ein Trio „mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertigt“<sup>33</sup>, das er wohl aus Pietät aufbewahrte<sup>34</sup>.

Die Arbeiten von Darrell Berg und Wolfgang Horn erlauben wegen der Eingrenzung des berücksichtigten Materials noch keinen umfassenden Einblick in Bachs kompositorische Entwicklung. Darrell Berg untersucht nur die Klaviersonaten, läßt aber die frühen Klaviersuiten Wq 62.12 und 65.4 unbeachtet. Horn beschränkt sich auf die im NV als erneuert bezeichneten Kompositionen, verzichtet aber darauf, die übrigen Werke auf Bearbeitungsspuren zu überprüfen. Beide Arbeiten lassen die Klavierstücke sowie das Gebiet der Kammermusik weitgehend außer acht. Dabei stehen den Klaviersonaten aus der Zeit bis 1740 etwa gleich viele Solo- und Triosonaten gegenüber. Bach zugeschriebene Werke, deren Echtheit nicht gesichert ist, werden kaum diskutiert. Wie die Beispiele der Sonate BWV 1036, die nur aufgrund eines zeitbedingten Mißverständnisses in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter die Werke Johann Sebastian Bachs eingereiht wurde, und der in NBA V/4 mitgeteilten G-Dur-Suite zeigen, sind gerade hier unter günstigen Umständen neue Aufschlüsse möglich. Immerhin konnte es, wie Darrell Berg bemerkt, bei der Vernichtung älterer Quellen um die Jahreswende 1785/86

„nicht mehr im Bereich von Bachs Möglichkeit [liegen], die Quellen der Frühfassungen aller dieser Werke zu unterdrücken.“<sup>35</sup>

Eine kritische Sichtung scheinbar obskurer Quellen wird um so wichtiger angesichts des Ausfalls der zentralen, also der auf C. P. E. Bach und den engsten Kreis seiner Familie zurückgehenden Überlieferung.

Von den bei Helm als möglicherweise echt beziehungsweise als zweifelhaft verzeichneten Werken scheiden die im Anhang angeführten Kompositionen allerdings von vornherein aus. Ein Teil von ihnen ist in Konkordanzquellen anderen Autoren zugewiesen. Andere sind in mehreren nicht unmittelbar voneinander abhängigen Quellen überliefert, erscheinen aber in allen bekannten Abschriften ursprünglich ohne Autorenangabe. Die Autorschaft Carl Philipp Emanuel Bachs ist daher schon aus quellenkritischen Gründen höchst unwahrscheinlich.

<sup>32</sup> Denkbar ist auch, daß die Klavierbüchlein ursprünglich ohnehin nicht zu Carl Philipp Emanuel Bachs Erbteil gehörten, sondern in den Besitz Johann Christian Bachs gelangt waren, der sie als letztes Familienmitglied noch nach 1745 für eigene Kompositionsversuche benutzt hat (BWV Anh. 131; s. BzMw 17, 1975, S. 48 [H.-J. Schulze]). Sie könnten dann – wie viele eigene Werke Johann Christian Bachs – bei dessen Abreise nach Italien in Berlin verblieben sein (s. NV 1790, S. 83.).

<sup>33</sup> NV 1790, S. 65 [1].

<sup>34</sup> Zu erwägen ist, ob Entsprechendes nicht auch für Bachs Kompositionsskizzen gilt, die einstmals zahlreich vorhanden gewesen sein müssen. Von diesen haben sich nur einzelne erhalten, meist auf freien Seiten bereits beschriebener Notenblätter, wo sie ohne Textverlust an den das Hauptkorpus bildenden Werken nicht entfernt werden konnten.

<sup>35</sup> BJ 1988, S. 125. Horn schränkt dies dahingehend ein, daß die frühen Werke wohl insgesamt nur in wenigen Kopien verbreitet waren (a. a. O., s. Fußnote 8, S. 273).

## 2. Vokalmusik

Eine Diskussion von C. P. E. Bachs Schaffen bis 1740 darf die wenigen erhaltenen Hinweise auf seine Produktivität im Bereich der Vokalmusik nicht unbeachtet lassen. Zwar stimmen die noch greifbaren Reste nicht eben zuversichtlich, doch gewinnen wir zumindest Einblick in Bachs Selbstverständnis als Komponist, wenn er noch 1773 in seiner Autobiographie<sup>36</sup> auf die in Frankfurt komponierten Vokalwerke hinweist. Der alphabetische Katalog des Stadtarchivs Frankfurt/Oder bewahrt Eintragungen von zwei Textdrucken<sup>37</sup>, die bis 1945 im Bestand des Archivs der Marienkirche vorhanden waren und Bachs Namen als Komponisten explizit nennen:

*Cantata, welche bey dem [Johann Samuel] Ungnad- [Anna Elisabeth] Thielischen Hochzeit-Fest ... aufgeführt wurde von Carl Philipp Emanuel Bach* [Hochzeitskantate zum 18. Januar 1736]. Frankfurt a. d. Oder [1736]: Alex, 2 Bl. 4° (2°). – Signatur: *Theol. 2°, 110/96*

*Cantata, welche bey dem hohen Geburths-Feste ... des Cron-Printzens [Friedrich] von Preussen ... aufgeführt worden von C. Ph. E. Bach, den 24. Januar 1737.* [Frankfurt a. d. Oder] 1737: [Schwartz], 2 Bl. 4° (2°). – Signatur: *Prof. 2° 99/25*

Darüber hinaus teilte C. H. Bitter 1868 ohne Angabe von Fundorten die vollständigen Texte von drei weiteren Gelegenheitswerken mit<sup>38</sup>, die unter der Voraussetzung, daß die diesbezüglichen Angaben in Bachs Autobiographie wörtlich zu nehmen sind, auch von ihm komponiert sein müßten:

*Oratorium, | Welches | Am Sontage des ersten Advents 1736. | Bey der | Solennen | Einweyhung | Der Frankfurthischen | Unter-Kirche, | Abgesungen wurde. | Frankfurth an der Oder, | Gedruckt bey Sigismund Gabriel Alexen.*

*Da | Ihre Königl. Hoheit | der | Durchlauchtigste Fürst und Herr | Herr | Friedrich Wilhelm, | Prinz in Preussen und Markgraf in Brandenburg | und | Dero | Frau Gemahlin | Königl. Hoheit | die | Durchlauchtigste Fürstin und Frau, | Frau | Sophia Dorothea Maria | gebohrne Königl. Prinzessin von Preussen | Die Stadt Frankfurt | Mit | Dero hohen Gegenwart | beehrten | legten in nachstehender | Cantate | ihre unterthänigste Freude an den Tag | Die auf der dasigen Universität studirende. | Den 18. Martij 1737. | Gedruckt bey Philipp Schwarzen, Königl. Preuss. Univ. Buchdr.*

*Als | Der Allerdurchlauchtigste und Grossmächtigste | Fürst und Herr | Herr | Friedrich Wilhelm | König in Preussen | [...] | Die Stadt Frankfurt an der Oder | in der Martins Messe 1737 | Mit Dero allerhöchster Gegenwart | beehrten | Wollten ihre allerunterthänigste Ehrfurcht und Freude | bezeugen | Die auf der dasigen Universität Studirende. | Frankfurt an der Oder, gedruckt bey Sigismund Gabriel Alexen.*

<sup>36</sup> A. a. O. (Fußnote 7), S. 199.

<sup>37</sup> Auf die Textdrucke wies erstmals H. G. Ottenberg in seiner Biographie (a. a. O., s. Fußnote 19, S. 301) hin. Mißverständlich ist Ottenbergs Angabe, „das handschriftliche Material“ sei Kriegsverlust. Aus den Katalogeinträgen geht zweifelsfrei hervor, daß lediglich Textdrucke vorhanden waren. – Das zweite Stück könnte erklären, wie Friedrich der Große auf Bach aufmerksam wurde.

<sup>38</sup> Bitter I (Fußnote 13), S. 325–333. Im Stadtarchiv Frankfurt/Oder findet sich keine Spur dieser Textdrucke; Nachforschungen im Bestand des ehemaligen Universitätsarchivs – heute in Verwahrung des Hauptstaatsarchivs Potsdam – stehen noch aus.

Leider hat sich von den angeführten Werken nichts erhalten. Der einzige Hinweis des NV auf Vokalwerke der vor-Berliner Zeit könnte in den erwähnten drei Tenorarien Wq 211 liegen, die die allerdings wenig konkrete Angabe „in jungen Jahren verfertigt“ tragen.<sup>39</sup> Die kurzen, kleinbesetzten und anspruchslosen Werke selbst geben kaum Hinweise auf den Zeitpunkt ihrer Entstehung, außer daß der Eintritt der Singstimme in der dritten Arie ein wenig an den Beginn der frühen Klaviersonate Wq 65.7 und damit auch an den Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Murky „Ihr Schönen höret an“ (BWV Anh. 40/BC H3) aus Sperontes' „Singender Muse an der Pleiße“ anklingt.

Da die einzige bekannte Quelle für diese drei Stücke, eine Abschrift von der Hand Michels in der Sammlung Westphal (Brüssel CRM, 719k), nicht vor 1786 entstanden ist, müssen die Werke nicht unbedingt in ihrer ursprünglichen Form erhalten sein. Für diese Annahme spricht auch, daß Bach die drei Arien noch in seiner Hamburger Zeit mehrfach bei sogenannten Redeübungen im Johanneum zur Aufführung gebracht hat. Eine Serie von Aufführungen am 12., 13., 14. und 15. März 1776 ist durch ein von Bitter<sup>40</sup> mitgeteiltes Textbuch bezeugt; eine zweite wird für 1778 erwähnt<sup>41</sup>. Darüberhinaus beweist ein im Stadtarchiv Braunschweig ermittelter Textdruck<sup>42</sup>, daß Bach im Jahre 1781 die drei Arien mit leicht parodierten Texten anlässlich einer Redeübung zum Gedenken an Kaiserin Maria Theresia verwendet hat. Das Textbuch trägt den Titel

*Arien / von / dem Herrn Musik-Director Bach / in Musik gesetzt / und bey / der den 13. 14. 15. und 16 Februar 1781 / im Johanneo / zu haltenden Redeübung / abgesungen. / Hamburg, / gedruckt von J. C. Piscator, E. Hochedden und Hochweisen Rathes, / wie auch des Gymnasii und Johannei Buchdrucker.*

und enthält die drei Arien in der Reihenfolge 2, 1, 3. Eine Gegenüberstellung von Originaltext und Parodie von Wq 211.2 mag an dieser Stelle genügen<sup>42a</sup>.

<sup>39</sup> Der bei Bitter II (Anm. 13), S. 309–311 mitgeteilte Brief Johanna Maria Bachs an Sara Levy vom 5. Sept. 1789 schließt eventuell hier die italienische Ariette „D' Amor per te languisco“ (Wq 213/H 767) mit ein. Die nach Helm einzige erhaltene Quelle (Paris BN, *Mus. ms. 1570*) ist eine Kopie Michels und gibt insofern keine Auskunft über die Datierung des Werkes. Der stilistische Befund weist allerdings eher auf die Berliner Zeit. Leipziger Ursprungs könnte – wegen der Textwahl – die 1741 gedruckte Vertonung des Schäferlieds Mariane von Zieglers (Wq 199.2) sein; wie bei Wq 213 kommt aber aus stilistischen Gründen auch hier lediglich die Berliner Zeit in Frage.

<sup>40</sup> Bitter I (Fußnote 13), S. 192.

<sup>41</sup> Ebd., S. 193.

<sup>42</sup> Signatur: *H VIII A, Nr. 124*.

<sup>42a</sup> Der *Hamburgische Unpartheyische Correspondent* (1781, Nr. 29) bringt eine Besprechung der Redeübung und teilt den Parodietext zu Wq 211.1 mit. Siehe *Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Heinrich Westphals, hrsg. und kommentiert von Ernst Suchalla*, Hildesheim 1993, S. 62, Fußnote 38.

Wq 211.1:

Himmelstochter, Ruh der Seelen,  
 Ewig wirst du Fürsten fehlen,  
 Denn dich schreckt des Purpurs Glanz.  
 Ungewinkt, mit leisem Schritte,  
 Eilst du zu des Schäfers Hütte,  
 Windest mit an seinem Veilchenkranz.

Seine Tage fließen heiter  
 Wie ein Frühlingsbach dahin.  
 Stille Tugend, sein Begleiter,  
 Läßt auf seinem Pfade Rosen blühen.

*Erste Arie | nach den Lobreden | auf | Ihre Majestät | die  
 Höchstselige und Große Kayserinn-Königinn | Maria Theresia.*

Edle Thaten, fern vom Schimmer,  
 Blühen ewig, welken nimmer,  
 Graben tief ins Herz sich ein.  
 So wird auch Theresens Name  
 Immer ein geweihter Name  
 Welt und Nachwelt unvergeßlich seyn.

Ihre Tage, o wie heiter  
 Flossen sie im Wohlthun hin!  
 Reine Tugend, Ihr Begleiter,  
 Ließ auf Ihrem Pfade Rosen blühen.

\*

Der so gewonnene Eindruck einer recht umfangreichen kompositorischen Tätigkeit Carl Philipp Emanuel Bachs auf dem Gebiet der Vokalmusik gibt Anlaß, die Autorschaftsfrage des von seiner Hand geschriebenen Arien-Fragments BWV 224 neu zu überdenken<sup>43</sup>. Das von Andreas Glöckner<sup>44</sup> eingehend beschriebene Fragment – erhalten sind lediglich 71 Takte der Sopran-Stimme – ist auf einem Einzelblatt (*P 491*) zusammen mit dem

<sup>43</sup> Vgl. *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internat. Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 1988*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Göttingen 1990 (im folgenden: KB Hamburg 1988), S. 112 (A. Glöckner). Den Vermutungen A. Glöckners über C. P. E. Bachs kompositorische Beteiligung an der Lukas-Passion (BWV 246) schließen wir uns allerdings nicht an. Unvollständige Besetzungsangaben wie im Kopftitel zu *P 1017* – Glöckners Hauptargument – finden sich recht häufig auch in J. S. Bachschen Originalpartituren (so etwa in der Johannes-Passion und der h-Moll-Messe), ohne daß hieraus entsprechende Schlußfolgerungen gezogen werden könnten. Weiter ist es unwahrscheinlich, daß der sechzehnjährige C. P. E. Bach in der von Glöckner registrierten großen Eile beim Kopieren noch Zeit für kompositorische Eingriffe gehabt hätte. Der stilistische Kontrast zwischen den Arien und den übrigen Sätzen der Lukas-Passion scheint uns eher durch unterschiedliche Gattungstraditionen als durch eine zeitliche Differenz ihrer Entstehung bedingt zu sein.

<sup>44</sup> BJ 1981, S. 51–53.

sogenannten Pedal-Exercitium BWV 598, dieses ebenfalls von C. P. E. Bachs Hand, überliefert. Es verdient festgehalten zu werden, daß beide Einträge ursprünglich anonym waren und daß lediglich BWV 598 nachträglich durch den Thomasalumnus Carl August Thieme mit dem mehrdeutigen Kopftitel *Pedal Exercitium Bach* versehen wurde<sup>45</sup>.

Der Quellenbefund bietet also zunächst keine zwingenden Gründe, eines oder gar beide Stücke Johann Sebastian Bach zuzuschreiben. Zwar deuten die Schriftformen<sup>46</sup> C. P. E. Bachs, der Kopftitel von der Hand Thiemes und die mutmaßliche Provenienz<sup>47</sup> des Einzelblattes auf eine Entstehung noch vor C. P. E. Bachs Weggang aus Leipzig (Spätsommer 1734), doch wäre auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß hier Reste eigener Kompositionen des zweitältesten Bach-Sohnes vorliegen.

Glöckner vermutet in dem Arienfragment den Überrest einer Johann Sebastian Bachschen Kantate auf den Sonntag Jubilate, da er im Text Anspielungen auf das Evangelium dieses Sonntags zu erkennen glaubt. Diese Annahme hat Konsequenzen für die Datierung, da die Jahre 1731 und 1733 aufgrund äußerer Umstände für die Aufführung der hypothetischen Jubilate-Kantate nicht in Frage kommen (1731 nachgewiesene Aufführung von BWV 103, 1733 keine Figuralmusik wegen Landestrainer) und die Zeit vor 1731 und nach 1733 sich mit dem Schriftbefund nicht vereinbaren läßt. So ergibt sich scheinbar zwingend eine Datierung auf Anfang Mai 1732.

Der Text des Arienfragments bietet freilich nur wenige Anhaltspunkte für eine genauere Zuordnung:

Reißt euch los, bekränkte Sinnen.  
 Laßt den sonst gewohnten Schmerz  
 Heute keinen Platz gewinnen.  
 Reiß dich los, bekränktes Herz.

Den erhaltenen vier Zeilen, die wahrscheinlich dem A-Teil einer Da capo Arie entsprechen, läßt sich nicht einmal eindeutig entnehmen, ob das Werk geistlicher oder weltlicher Bestimmung war. Die einleitende Zeile könnte ebenso gut als Bestandteil eines allegorischen Dialogs innerhalb einer weltlichen Kantate verstanden werden<sup>48</sup>. Doch ist auch eine geistliche Bestimmung nicht gänzlich auszuschließen.

Stilistisch sprechen mehr Anzeichen für Carl Philipp Emanuel als für Johann Sebastian Bach. Die 71 Takte der Sopranstimme lassen das Streben nach einer großräumigen Anlage und gleichzeitig gewisse Schwächen in der melodischen Erfindung erkennen<sup>49</sup>. Melodische Wendungen wie in T. 24 und 41 sind auch für Carl Philipp Emanuel Bachs frühe Sonaten charakteristisch<sup>50</sup>. Des weiteren beobachtet man einen für Johann Sebastian Bach untypischen wenig planvollen

<sup>45</sup> BJ 1978, S. 39–41 (H.-J. Schulze).

<sup>46</sup> BJ 1981, S. 56 (A. Glöckner).

<sup>47</sup> BJ 1981, S. 127 (H.-J. Schulze).

<sup>48</sup> Vgl. etwa BWV 210 a/3 „Ihr Sorgen flieht“ oder BWV 249 a/2 „Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen“.

<sup>49</sup> Vgl. den vollständigen Abdruck des Fragments in BJ 1981, S. 51.

<sup>50</sup> Vgl. etwa Wq 64.6/1, T. 91; Wq 64.6/3, T. 11; Wq 65.5/1, T. 1–2.

Einsatz der musikalischen Ressourcen, wenn etwa der zur Verfügung stehende Ambitus des Soprans (d'–a'') bereits in den ersten beiden Takten ausgeschöpft wird.

### 3. Orgelwerke

An Werken für Orgel nennt das NV neben den beiden Konzerten Wq 34 und 35 nur die zwischen 1755 und 1758 entstandenen Sonaten Wq 70.1–6, zu denen sich als einzige Komposition mit Pedal Wq 70.7 gesellt. Eine Orgelkomposition ist aber trotz der Aufschrift „per il Cembalo“ anscheinend auch die auf 1749 datierte fünfsätzigte Sonate Wq 65.24 (H 60 und H 371.5). Für die Orgel sprechen die vielstimmigen Griffe und die Führung des Basses in Oktaven. Typische Orgelfaktur weist auch das abschließende Allabreve auf.

Die Bewerbung um den vakanten Organistenposten an St. Wenzel in Naumburg im Jahre 1733 läßt vermuten, daß sich schon der Neunzehnjährige mit der Orgelkomposition vertraut gemacht hat<sup>51</sup>. Eigene Werke für den gottesdienstlichen Gebrauch, seien es Improvisationen oder niedergeschriebene Kompositionen, konnte die Kirchenbehörde bei allen Amtsbewerbern voraussetzen. Das oben angesprochene Pedal-Exercitium belegt – unabhängig von der Frage der Autorschaft – daß C. P. E. Bach einer obligaten Pedalbehandlung einige Aufmerksamkeit gewidmet hat<sup>52</sup>. Allerdings lassen sich offenbar keine weiteren freien Orgelwerke nachweisen, für die der junge Carl Philipp Emanuel als Autor in Frage kommt.

Einem Hinweis von Henry Schädlich folgend hat Hans-Günter Ottenberg die Richtigkeit der Zuweisung des Choralvorspiels BWV 745 „Aus der Tiefen rufe ich“ an Johann Sebastian Bach angezweifelt<sup>53</sup>. Ottenberg konnte zeigen, daß die an den Cantus firmus gebundenen Partien des Vorspiels in Phrasen aus der Allemande der Suite Wq 62.12 eingebettet sind. Ottenberg hielt fest, daß die Takte 9–16 der Choralbearbeitung den T. 1–8 der Allemande mit geringfügigen Abweichungen entsprechen und daß auch die Schlußakte beider Werke identisch sind. Da die Authentizität der e-Moll-Suite über jeden Verdacht erhaben ist, stellt sich die Frage nach dem Autor der Choralbearbeitung. Ottenberg schloß C. P. E. Bach als Komponisten aus, da „die Gattung der Choralbearbeitung aus funktionalen Gründen in seinem Schaffen keine Rolle

<sup>51</sup> Carl Philipp Emanuel Bachiana. Briefe, die bei Ernst Suchalla nicht veröffentlicht wurden, hrsg. und kommentiert von Rudolph Angermüller, in: Jahrbuch des Staatl. Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1985/86, S. 9–168 (im folgenden: Angermüller Br), Nr. 1.

<sup>52</sup> Bei dem erst nachträglich so benannten *Pedal-Exercitium* könnte es sich in der Tat um ein neues Übungsstück handeln. Hierfür sprächen insbesondere die Wiederholungen von Einzeltakten und Taktgruppen. Möglich ist aber auch, daß sich Carl Philipp Emanuel Bach Notizen für den Beginn einer Orgel Improvisation gemacht hat. Hierauf deutet vor allem die Akkordfolge, die Bach auf den Systemen 9 und 10 niedergeschrieben hat. Da am Ende von System 8 kein Taktstrich steht, kann es sich allerdings auch um zwei voneinander weitgehend unabhängige Aufzeichnungen handeln.

<sup>53</sup> H. G. Ottenberg, *Zur Frage der Authentizität der Choralbearbeitung „Aus der Tiefe rufe ich“ (BWV 745)*, BJ 1986, S. 127–130.

spielt“<sup>54</sup>, und suggerierte, daß es sich um eine nach 1750 vorgenommene Kompilation aus einer schon vorliegenden Harmonisierung des Chorals und Bachs Allemande handle. Die von Ottenberg vorgebrachten Argumente sind jedoch nicht stichhaltig. Die Behauptung, C. P. E. Bach habe keine Choralsätze für Tasteninstrumente geschrieben, wird widerlegt durch den Eintrag „Choräle ... beym Clavier zu spielen“ im NV<sup>55</sup> und eine offenbar damit korrespondierende Michel-Kopie von „5 Chorälen mit ausgesetzten Mittelstimmen“ (Brüssel CRM, 16083)<sup>56</sup>. Unklar bleibt auch die Motivation für einen derartigen Bearbeitungsvorgang.

Eine genaue Prüfung zeigt, daß im Choralvorspiel weiteres Material der Allemande nachgewiesen werden kann. Die Schlußwendung des ersten Teils ist eine getreue Transposition des Satzendes nach G-Dur. Vom ganzen ersten Teil der Allemande kommen also nur die zweite Hälfte von T. 8 und die erste von T. 9 nicht auch im Choralvorspiel vor. Die beiden ersten Takte des zweiten Teils sind als Zwischenspiel vor die letzte Choralzeile geschaltet. Unter die letzte Choralzeile ist sogar die Anfangswendung der Allemande gesetzt. Bis auf einen einzigen Takt im ersten Teil und eine Zwischenpartie im zweiten Teil ist also die Gesamtsubstanz der Allemande auch in der Choralbearbeitung anzutreffen. Die Anpassung eines Chorals an einen Suitensatz ohne Stilbruch könnte als kompositorische Leistung nicht hoch genug eingeschätzt werden. Hierzu hätte der Bearbeiter nicht nur eine Reihe von Zwischenspielen im „vorgegebenen“ Allemandenstil hinzukomponieren müssen, auch die Choralzeilen wären in diesem Stil durchzuführen. Wesentlich näher liegt es, eine Umkehrung des Abhängigkeitsverhältnisses anzunehmen. Die Allemande könnte aus der Choralbearbeitung durch Auslassung der Cantus-firmus-gebundenen Partien entstanden sein, kurze Einschaltungen könnten Bruchstellen kitten, der harmonische Verlauf wäre an die Gepflogenheiten im Suitensatz anzupassen. Daß dies die tatsächliche Kompositionsrichtung gewesen sein dürfte, geht aus dem stilistischen Befund der Allemande hervor. Während alle dem Choralvorspiel entnommenen Partien dreistimmig sind, sind alle verbindenden Partien nur zweistimmig gesetzt. Die genannten Takte erweisen sich damit als späterer Einschub. Da C. P. E. Bach die e-Moll-Suite im Druck herausgegeben und damit den Augen der Öffentlichkeit ausgesetzt hat, ist nicht anzunehmen, daß er ein fremdes Werk plagiiert hat. BWV 745 ist somit mit einiger Sicherheit als ein Cantus-firmus-gebundenes Orgelwerk C. P. E. Bachs anzusehen, das vor dem Entstehungs- beziehungsweise Überarbeitungsdatum der Suite, das im NV mit 1751 angegeben ist, bereits vorgelegen haben muß<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> BJ 1986, S. 129.

<sup>55</sup> NV, S. 64 [7].

<sup>56</sup> Auf die Satztechnik und die Datierung der Choralsätze wird unten einzugehen sein.

<sup>57</sup> In der Bearbeitungstechnik kommt das Vorspiel „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ (BWV Anh. 73, nach BWV 639) nahe an BWV 745 heran. In einer Kopie des Anonymus 303 (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Ms. R 25) ist es explizit C. P. E. Bach zugeschrieben. Siehe das Faksimile in NBA IV/1, Kritischer Bericht, S. 122–124 (H.-H. Löhlein). Die Zuweisung kann auf stilkritischem Weg nicht überprüft werden, da es sich allem Anschein nach um die Bearbeitung eines Johann Sebastian Bachschen Werkes

Für die fünf Choräle mit ausgesetzten Mittelstimmen fehlt jeder Hinweis auf die Entstehungszeit. Sieht man von dem hinsichtlich Besetzung und Autorschaft problematischen vierstimmigen Choralatz „Jesus, meine Zuversicht“ ab<sup>58</sup>, so handelt es sich auch hier um Choralbearbeitungen für Orgel, die an Satztechnik und Stil Johann Sebastian Bachs denken lassen. Leider gibt es unter den übrigen Werken Carl Philipp Emanuels kein datiertes Vergleichsmaterial; das Korpus ist auch zu klein und zu uneinheitlich, als daß sich eine stilistische Entwicklung nachweisen ließe. Für eine frühe Datierung der Werke sprechen aber vielleicht die folgenden Beobachtungen: Alle Choräle verwenden Melodievarianten, die auch Johann Sebastian Bach um oder vor 1735 bearbeitet hat. Das Choralvorspiel über „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ ist in Tonart, Harmonik und Faktur deutlich an BWV 690 angelehnt, nur wird der gebräuchlichere 4/4-Takt gebraucht. Alle Choräle verwenden die für die Bach-Schule typische Notierung mit Viertelnoten als Grundeinheit<sup>59</sup>. Eine als Alternative („Zur Veränderung“) vorgeschlagene Choralzeile in der Bearbeitung „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“ deutet auf eine Überarbeitung einer frühen Komposition. Nicht zuletzt läßt der sicherlich authentische Titel „Choräle mit ausgesetzten Mittelstimmen“ an die von Carl Philipp Emanuel Bach beschriebene Unterrichtspraxis seines Vaters denken:

„Hernach gieng er mit [seinen Schülern] an die Choräle; setzte erstlich selbst den Baß dazu, u. den Alt und Tenor musten sie selbst dazu erfinden. Alsdenn lehrte er sie selbst Bässe machen.“<sup>60</sup>

Zumindest einige der Stücke könnten also auf den Unterricht Johann Sebastian Bachs zurückgehen. Weiterreichende Schlußfolgerungen verbieten sich jedoch angesichts der fehlenden Originalquellen.

---

handelt und da der Gattungsstil gegenüber dem Personalstil bei weitem überwiegt. Ähnliches gilt für das gleichfalls von Anonymus 303 als Werk C. P. E. Bachs bezeichnete Adagio für 2 Manuale und Pedal Wq n. v. 66 (SBB, P 1151). Eine von demselben Kopisten geschriebene Vergleichsquelle (SBB, Am. B. 505) bezeichnet den Autor lediglich als „da Bach“. C. P. E. Bachs Autorschaft ist bei BWV Anh. 73 und Wq n. v. 66 durchaus denkbar.

<sup>58</sup> Der Choralatz „Jesus, meine Zuversicht“ (H 336.3) erscheint als Nr. 337 in der von C. P. E. Bach herausgegebenen Sammlung *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge* (4. Theil, Leipzig 1787). Der Satz wurde mit dem Text „Auf, mein Herz“ auch als Eingangschoral in dem nicht von Johann Sebastian Bach autorisierten Pasticcio „So du mit deinem Munde bekennest Jesum“ (BWV 145) verwendet. Aus der Doppelzuweisung dieses Satzes an Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach stellt sich die Frage nach dem Kompilator dieses Pasticcios neu, zumal auch die älteste nachweisbare (1776), leider aber verschollene Quellenschicht für diese Werkfassung mit Hamburg in Verbindung steht. Siehe hierzu NBA I/10 Krit. Bericht, S. 142 und 148f. (A. Dürr) und BC A 60.

<sup>59</sup> Für Kantionalsätze bevorzugt C. P. E. Bach in der Hamburger Zeit deutlich die Notierung in halben Noten.

<sup>60</sup> Dok III, Nr. 803. Vgl. auch die im NV, S. 88 [13] erwähnten, leider aber verschollenen „Choräle von Altnickol unter der Aufsicht von J. S. Bach gefertigt.“

## 4. Klaviermusik

Durch die im Sommer 1991 erfolgte Rückkehr eines bislang verloren geglaubten Sammelbandes aus kriegsbedingter Verlagerung hat sich die Quellenlage für C. P. E. Bachs frühe Klaviermusik entscheidend verbessert. Es handelt sich hierbei um das nach der Systematik des alten Bandkatalogs unter der Signatur *ND VI 3191* erfaßte Konvolut der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg<sup>61</sup>. Der Band wurde nach Ausweis der Benutzerliste in den 20er und 30er Jahren dieses Jahrhunderts mehrfach zu wissenschaftlichen Zwecken eingesehen, jedoch sind weder eine genauere Beschreibung seines Inhalts noch irgendwelche Forschungsergebnisse veröffentlicht worden. Den einzigen Anhaltspunkt für das dort vertretene Repertoire liefert Eitners Quellenlexikon (Bd. 1, S. 285 a) – allerdings, wie sich heute feststellen läßt, mit zum Teil ungenauen Angaben.

Seit der Edition der Notenbücher Anna Magdalena Bachs durch Georg von Dadelsen im Rahmen der NBA ist bekannt, daß sich aus dem Hamburger Band drei Sätze (*Allemande – Polonaise I – Menuet*) einer *Sonata per il Cembalo solo di Sig<sup>re</sup> C. P. E. Bach* in einer Kopie Rudolf Steglichs erhalten haben. Die kleine „Sensation“ dieser Sonate bestand darin, daß deren zweiter Satz nahezu identisch ist mit der Polonaise BWV Anh. 125, die C. P. E. Bach um 1732 selbst in das zweite Notenbüchlein seiner Stiefmutter eintrug, ohne jedoch ihren Autor zu nennen. Zudem hat der dritte Satz in Steglichs Kopie starke Ähnlichkeit mit dem Menuet Wq 111 von 1731, so daß die Zuschreibung an C. P. E. Bach als doppelt abgesichert gelten kann. Umgekehrt spricht nichts dagegen, die anderen drei von C. P. E. Bach offenbar in einem Zug mit BWV Anh. 125 niedergeschriebenen Sätze BWV Anh. 122–124 ebenfalls ihm zuzuschreiben.

Da die wichtige Hamburger Quelle nun erstmals seit fast 50 Jahren der Forschung wieder zugänglich ist, soll an dieser Stelle ein vollständiges Inventar folgen. Die zwölf handschriftlichen Faszikel wurden bereits im 18. Jahrhundert mit einem Exemplar der Amsterdamer Originalausgabe der Damensonaten (Wq 54) zusammengebunden. Eine auf den äußeren Einbanddeckel aufgeklebte Vignette trägt folgenden Titel:

*Six | Sonates pour le Clavecin | à l'usage des Dames | par Mr. Ch. Ph. E. Bach | Œuvre première | idem | Diverses Sonates écrites et com- | posées par le même Auteur.*

Eine Bleistiftnotiz im Innendeckel nennt das Jahr 1876 als Zeitpunkt des Erwerbs durch die SUB (Akzessions-Nr. 2644). Leider läßt sich der Provenienz-

<sup>61</sup> Abgesehen von dem hier besprochenen Band sind weitere für die C. P. E. Bach-Forschung überaus wichtige Quellen wieder zugänglich geworden. Hierzu zählen die ehemals zur Sammlung Wagener gehörigen und 1917/18 über das Antiquariat Liepmannsohn erworbenen Partituren Berliner Provenienz der zwei Sinfonien Wq 175 und 176 (*ND VI 3710<sup>m-n</sup>*) sowie die teilautographen Stimmensätze der zwölf Sonatinen Wq 96–105, 109 und 110 (*ND VI 3472<sup>o</sup>*). Die Provenienzkette der letztgenannten Quelle läßt sich nunmehr fast lückenlos rekonstruieren: AK 1805 – Kat. Gähler 1826 – ... – A. v. Dommer – G. R. Wagener – A. Wotquenne (1904) – C. G. Börner (1914) – Liepmannsohn (vor 1918) – SUB Hamburg (1918). Ferner kehrte eine durch Wasser schwer beschädigte alte Abschrift des Sanctus Wq 219 (*ND VI 700*) nach Hamburg zurück.

gang der Quelle nicht weiter zurückverfolgen, da jegliche Besitzervermerke fehlen und die Akzessionsjournale der SUB, die weiterführende Angaben enthalten haben mögen, Kriegsverlust sind.

Inventar<sup>62</sup>: Hamburg SUB, ND VI 3191

1. *Six Sonates pour le Clavecin à l'usage des Dames*  
(Amsterdam 1770) Wq 54; RISM A/I/1: B 83
2. a) Sonate G-Dur  
b) Wq 65.22; H 56 (1748)  
c) ?  
d) binio  
e) –
3. a) Sonate B-Dur  
b) Wq 65.34; H 152 (1760)  
c) Anonymus 301  
d) binio  
e) gekröntes FR-Monogramm in Bl. a und b
4. a) Sonate a-Moll  
b) Wq 65.33; H 143 (1759)  
c) Anonymus 303  
d) binio  
e) Adler mit Herzschild; ICM doppelstrichig
5. a) Sonate g-Moll  
b) Wq 70.6; H 87 (1755)  
c) Anonymus 303  
d) binio  
e) unklar
6. a) *Romance. / 12 Variations par C. P. E. Bach.*  
b) Wq 118.6; H 226 (1766)  
c) Anonymus 301  
d) binio  
e) gekröntes FR-Monogramm
7. a) *Suite. / pour le Clavecin / par / Ms: C: P: E: Bach.*  
b) Suite Es-Dur: Allegro – Marche [BWV Anh. 127] – Men[uet] [Wq 116, 1; H 171]  
c) Schreiber der Neustimmen in *St 148*  
d) binio  
e) Stilisierter Tannenbaum mit Zierwurzel in Blatt a
8. a) *March. F# und Murqui A# pour l'Amour*  
c) unbekannter Schreiber 1  
d) zwei Einzelblätter; urspr. 1 Bogen?  
e) unklar

<sup>62</sup> Im folgenden bedeuten a) Titel, b) Werk/Entstehungsjahr, c) Schreiber, d) Umfang, e) Wasserzeichen.

9. a) *Sonata / â / Cembalo Solo. / di Signr: C: P: E: Bach.*  
 b) Wq 65.10; H 19 (1738)  
 c) wie 7  
 d) binio  
 e) Wappen mit Hahn in Blatt a
10. a) *SONATA / per il Cembalo Solo. / di Sigl C. P. E Bach:*  
 b) Suite G-Dur: Allemande – Polonoise 1. [BWV Anh. 125]  
 – [Polonoise 2.] – 3/4 – Men[uet] und  
 Sonata e-Moll: Allegro [Wq 65.5<sup>I</sup>] – Andante [Wq  
 64.4<sup>III</sup>] – Vivace [vgl. Wq 64.4<sup>III</sup>]  
 c) wie 7; vgl. das Faksimile auf S. 145  
 d) binio + unio  
 e) wie 9
11. a) *Cembalo/Allemande*  
 b) Allemande As-Dur  
 c) wie 7  
 d) unio  
 e) wie 9
12. a) Sonate F-Dur  
 b) Wq 65.21; H 52 (1747)  
 c) unbekannter Schreiber 2  
 d) quaternio  
 e) ein Bl. gekr. Lilienwappen darunter C & I HONIG, GR gekrönt; sonst  
 Holländischer Freiheitslöwe auf Sockel mit Aufschrift FRYHEYT in Rundschild  
 umrandet mit Spruchband: PRO PATRIA EIUSQUE LIBERTATE
13. a) Sonate d-Moll  
 b) Wq 69; H 53 (1747)  
 c) wie 12  
 d) quaternio?  
 e) wie 12?

Neben erstrangigen Abschriften von teils recht schlecht überlieferten Klaviersonaten der Berliner Zeit beanspruchen die Faszikel 7, 9 und 10 besondere Aufmerksamkeit, da sie bislang unbekannte Textformen von offenbar frühen Kompositionen C. P. E. Bachs enthalten. Der Schreiber dieser drei Faszikel (sowie auch von Faszikel 12) ist der Bach-Forschung bereits als Kopist C. P. E. Bachs bekannt<sup>63</sup>. Ungeachtet seiner relativ variablen Notenschrift ist er stets an seinen klobigen und leicht manirierten Satzüberschriften und Taktvorzeichnungen zu erkennen. Die Abschriften in *ND VI 3191* scheinen das bisher früheste dokumentierte Schriftstadium dieses Schreibers darzustellen.

Im folgenden sollen die in den Faszikeln 7, 9 und 10 vertretenen Werke vorgestellt und auf ihre Abweichungen von den bereits bekannten Fassungen

<sup>63</sup> Für die Identifizierung danken wir H.-J. Schulze; der namentlich noch unbekannte Berliner Schreiber ist bisher nachgewiesen in *St 81*, *St 131*, *St 148* (Neustimmen), *St 153*, *St 155* und *Mus. ms. 38 269*. Vgl. die Schriftprobe in NBA VII/3 und die im zugehörigen Krit. Bericht S. 32 gegebenen Hinweise. Eine Chronologie der Schriftformen dieses Kopisten ist gegenwärtig noch nicht möglich.

*Andante*

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the word "Andante" is written in a large, decorative cursive script. The music is arranged in ten systems, each consisting of two staves. The first staff of each system uses a treble clef and the second a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, slurs, and ornaments. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly uneven texture.

hin untersucht werden. Die Suite in Es-Dur im siebenten Faszikel besteht aus drei Sätzen (Allegro – Marche – Menuet), von denen die beiden letzten bereits bekannt sind. Der Marsch findet sich ohne Autorenangabe von der Hand Anna Magdalena Bachs in ihr zweites Notenbüchlein<sup>64</sup> eingetragen und erscheint außerdem als *March di Sig<sup>r</sup>. Bach* in dem apokryphen Notenbüchlein Wolfgang Amadeus Mozarts<sup>65</sup>. Eine genauere Untersuchung lehrt, daß die drei Quellen ebensoviele Fassungen des kleinen Stücks überliefern, die nicht unwesentlich voneinander abweichen.

Notenbeispiel 1: Marsch BWV Anh. 127 (siehe S. 147 ff.)

A: Hamburg SUB, ND VI 3191 (7) B: Ausgabe H. Abert C: SBB, P 225

Die offenbar älteste Schicht liegt in der Hamburger Quelle vor, während der erste Überarbeitungsgang sich im „Mozart-Klavierbüchlein“ findet. Die beiden Fassungen stimmen in ihrer Länge (8 + 8 Takte) noch überein; die Revisionen beschränken sich auf melodische Details sowie geringfügige harmonische Bereicherungen. So wird in T. 3 die Melodielinie individueller gestaltet und gleichzeitig die Baßführung durch die Einschaltung einer Quintfallsequenz verbessert. Am Ende des ersten Teils findet sich in der späteren Fassung durch die Einführung von Triolen ein neues, zugleich moderner wirkendes rhythmisches Element, das die Überraschungslosigkeit der ersten Fassung angenehm unterbricht. Gleichzeitig ist auch die Baßführung stringenter geworden. Im zweiten Teil sind die beiden Viertakter schlüssiger miteinander verbunden; auch hier finden sich gegen Ende wieder die Triolen. Die revidierte Baßführung bereitet überdies die Schlußkadenz zwingender vor. Insgesamt wird jedoch nicht in den Harmonieverlauf des Satzes eingegriffen.

Die Fassung im Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach stellt demgegenüber eine tiefgreifende Umarbeitung des Marsches dar. Sein Umfang wird von 16 auf 28 (10 + 18) Takte erweitert und gewinnt durch die Einfügung einer dritten Kadenz (T. 17/18) an Gewicht. Die unisono-Fanfaren am Anfang der beiden Teile werden durch einen zweistimmigen Satz abgelöst. Triolen tauchen jetzt nicht erst gegen Ende der beiden Teile auf, sondern bilden – vor allem im Wechsel mit normaler Achtelbewegung (T. 5–8 und 23–26) – ein charakteristisches Element des Stückes. An drei Stellen werden zur Steigerung der Spannung vor Kadenzen Dominant-Orgelpunkte (T. 5–8, 14–16, 24–26) eingebaut. Gegen Ende der beiden Teile wird zudem kurzfristig die Stimmenzahl von zwei auf vier erweitert. Zusammenfassend kann man festhalten, daß die dritte Fassung auf

<sup>64</sup> Vgl. BWV Anh. 127; nach Untersuchungen G. von Dadelsens dürfte A. M. Bach den Satz um 1733/34 in ihr Notenbüchlein eingetragen haben.

<sup>65</sup> Die Quelle selbst ist gegenwärtig nicht mehr greifbar, ihr Inhalt ist aber durch die Edition Hermann Aberts bekannt (*Leopold Mozarts Notenbuch seinem Sohne Wolfgang Amadeus zu dessen siebenten Namenstag (1762) geschenkt*, Leipzig, Kistner & Siegel, o. J.). Entgegen der offensichtlich gefälschten Titelaufschrift erlaubt das dort versammelte Repertoire (Gräfe, Telemann, Kirchner, Hasse) den Schluß, daß das Büchlein mitteldeutschen Ursprungs gewesen und bereits in den 1740er Jahren entstanden sein dürfte. Vgl. Neue Mozart-Ausgabe IX/27/1, S. IX (W. Plath) sowie vom selben Autor *Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) – eine Fälschung?*, in: Mozart-Jahrbuch 1971/72, S. 337–341.

A Marche:  
(par Ms. C. P. E. Bach)

B March di Sigr Bach

C March

Measures 7-10 of the piano score. The key signature is B-flat major (two flats). The score consists of three systems, each with a treble and bass clef staff. Measure 7 (labeled '8' at the start) features a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 8 (labeled '8' at the start) features a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. Measure 9 (labeled '10' at the start) features a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. Measure 10 (labeled '10' at the start) features a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. Trills (tr) are indicated above the final notes of measures 8 and 10. Repeat signs with first and second endings are present at the end of each system.

Measures 11-14 of the piano score. The key signature is B-flat major (two flats). The score consists of three systems, each with a treble and bass clef staff. Measure 11 (labeled '9' at the start) features a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 12 (labeled '9' at the start) features a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 13 (labeled '11' at the start) features a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 14 (labeled '11' at the start) features a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Trills (tr) are indicated above the final notes of measures 11 and 14. A flat (b) is placed below the final note of measure 13. Repeat signs with first and second endings are present at the end of each system.

First system of musical notation, consisting of two grand staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with a trill (tr) and a triplet of eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, starting at measure 11. The right hand has a series of chords and a melodic phrase. The left hand continues with a simple accompaniment.

Third system of musical notation, also starting at measure 11. Similar to the second system, it shows chords in the right hand and accompaniment in the left.

Fourth system of musical notation, starting at measure 20. The right hand features a complex triplet of eighth notes. The left hand has a more active accompaniment with eighth notes.

The musical score is written for piano in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of six systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system shows a simple eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system introduces triplets in the right hand. The third system features a more complex right-hand part with triplets and a trill (marked '25' and '3'), while the left hand has a steady bass line. The fourth system is a repeat sign (double bar line with dots) with a fermata over the final note, marked '16'. The fifth system is another repeat sign with a fermata, marked '16', and includes a trill in the right hand. The sixth system is a final repeat sign with a fermata, marked '28', and includes a trill in the right hand.

eine Optimierung der musikalischen Vielfältigkeit bei gleichzeitiger Bewahrung von Logik und Einheit zielt.

Interessanter noch als der Bearbeitungsprozeß als solcher ist die Tatsache, daß der Es-Dur-Marsch bereits zwei tiefgreifende Umarbeitungen hinter sich hatte, bevor er um 1733/34 seine endgültige Gestalt erhielt. Strukturelle Eingriffe, wie sie in der dritten Fassung zutage treten, hätte man C. P. E. Bach bisher wohl erst in den 1740er Jahren zugetraut. Der hier dargestellte Fall läßt nun das Revisionsprinzip als eine wichtige Konstante in Bachs kreativem Prozeß schon seit den Anfängen seiner kompositorischen Karriere hervortreten.

Für den dritten Satz der Es-Dur-Suite, das Menuett, gelten ähnliche Verhältnisse wie für den Marsch, wenngleich in bescheidenerem Ausmaß. Das Stück findet sich mit nur geringfügigen Abweichungen ebenfalls im apokryphen Mozart-Klavierbüchlein. Hier wie auch in der Hamburger Quelle ist die Abfolge Marsch – Menuett beibehalten, was als ein Zeichen ihrer zyklischen Zusammengehörigkeit gewertet werden könnte<sup>66</sup>.

Eine Fassung mit belebter Baßführung findet sich in *P 672*, einer aus C. P. E. Bachs Besitz stammenden und von seinem Hamburger Kopisten Michel geschriebenen Quelle<sup>67</sup>. *P 672* stellt vermutlich die getreue Kopie einer wesentlich älteren Handschrift dar, deren Entstehung aufgrund des dort vertretenen Repertoires<sup>68</sup> auf die zweite Hälfte der 1740er Jahre angesetzt werden dürfte. Vielleicht handelte es sich bei dieser Quelle um ein Klavierbüchlein für die beiden jüngsten Bach-Söhne, das neben ihren eigenen frühen Kompositionsversuchen auch leichte Stücke aus dem Familienkreis mit aufnahm<sup>69</sup>. Die Überarbeitung beinhaltet hier keine Änderungen des harmonischen Ablaufs, auch bleibt die Oberstimme unangetastet. Lediglich der Baß wird durch Umspielung in durchgehende Achtel aufgelöst.

Die späteste Fassung des Es-Dur-Menuetts steht im 45. Stück der Berliner Anthologie *Musikalisches Mancherley* (1763). Der in Achtelbewegung aufgelöste Baß findet sich hier nicht; die Fassung im *Mancherley* scheint vielmehr direkt auf das frühere Stadium zurückzugreifen. Zwar ließ das im Menuett weitgehend festgelegte Periodenschema auch hier keine strukturellen Änderungen zu, doch hat Bach diesmal die Oberstimme verziert und durch das Nebeneinander von Achteln, Achteltriolen und Sechzehnteln belebt sowie die Führung der Baßstimme geglättet. Mit relativ sparsamen Eingriffen (Vorschläge in T. 8, 13 und 15, Melodieführung in T. 1 und 7) vermochte er zudem das

<sup>66</sup> Dem Satzpaar geht hier ein weiteres *Menuet di Sigr. Bach.* in Es-Dur voran, das bisher unbeachtet blieb. Stilistische Bedenken gegen eine Zuschreibung an C. P. E. Bach bestehen nicht, doch läßt sich die Echtheit bislang nicht durch Konkordanzen absichern.

<sup>67</sup> *P 672* ist vermutlich identisch mit dem im NV, S. 66 [2] verzeichneten „kleine[n] Büchlein, worinn ausser von C. P. E. auch von Johann Sebastian und Johann Christian (dem Londner) Bach verschiedene Sing- und Clavier-Compositionen eingeschrieben sind“, oder aber es ist eine Kopie desselben.

<sup>68</sup> Zum Inhalt von *P 672* vgl. TBSt 2/3. Zur Datierung des Repertoires sind Altnicks Aufenthalt in Leipzig (1744–48) sowie die Geburtsdaten der beiden jüngsten Bach-Söhne Johann Christoph Friedrich (1732) und Johann Christian (1735) zu berücksichtigen.

<sup>69</sup> Vgl. hierzu auch die von H.-J. Schulze angestellten Überlegungen; BJ 1964, S: 65 f.

Stückchen geschickt dem Berliner Modegeschmack anzugleichen und wußte so mit wenigen kosmetischen Retuschen die Spuren von dessen wahren Alter zu überdecken.

Notenbeispiel 2: Menuett Wq 116.1

A: Hamburg SUB, ND VI 3191 (7) B: SBB, P 672 C: *Musikalisches Mancherley*

A

B

C

5

8

5

8

5

8

2

Über das 24-taktige Allegro, das in der Hamburger Quelle am Beginn der Suite steht, ist nicht viel zu sagen. Es ist leicht zu sehen, warum dieses Stück bereits um 1733/34 so obsolet wirkte, daß ihm der Eingang ins Notenbüchlein Anna Magdalena Bachs verwehrt wurde. Seine melodische Erfindung und Ausarbeitung sind zu dürftig, als daß hier noch etwas zu retten gewesen wäre. Immerhin aber ist die Struktur des Sonatensatzes bereits in nuce vorhanden, doch es wird zugleich auch deutlich, welch weiter Weg noch bis zu den ersten bleibenden Resultaten zurückzulegen war.

Notenbeispiel 3: Allegro  
Hamburg SUB, ND VI 3191 (7)

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegro'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro'. The second system shows measures 5 and 8, with measure 8 ending in a double bar line. The score is in C minor, 2/4 time.

Doch ist der Satz nicht ganz verloren gegangen: Die Erzielung der Dreiteiligkeit durch Einschalten einer Binnenkadenz auf c-Moll im zweiten Teil, der Dominant-Orgelpunkt vor diesem Ereignis sowie die harmonische Stauung zu Beginn der dritten Periode durch Verwendung des harmoniefremden Tones des – all dies sind Elemente, die in der dritten Fassung des Marsches wieder auftauchen. Bach hat somit aus zwei etwas mageren Sätzchen ein substantielles Stück geschaffen.

Die G-Dur-Suite in Faszikel 10 der Hamburger Quelle ND VI 3191 bildet das Gegenstück zu der soeben besprochenen Es-Dur-Suite. Leider ist das Werk nicht vollständig überliefert. Die ersten beiden Sätze nehmen die recto- beziehungsweise verso-Seite von f. 44 ein. Auf f. 45<sup>r</sup> stehen die letzten 15 Takte eines vermutlich zweiteiligen Satzes (G-Dur, 3/4-Takt) von anscheinend schnellem Tempo, der möglicherweise als Courante anzusehen ist. Zwischen f. 44 und 45 muß also schon frühzeitig mindestens ein Einzelblatt oder – wahrscheinlicher – ein ganzer Bogen verlorengegangen sein. Wieviele Sätze als verloren betrachtet werden müssen, hängt davon ab, wie hoch man die Zahl der verlorenen Blätter schätzt. Da der zweite Satz ausdrücklich als „Polonoise 1.“ bezeichnet ist, dürfte eine „Polonoise 2.“ gefolgt sein, die wahrscheinlich ebenfalls etwa eine Seite einnahm. Möglicher-

weise folgte hierauf schon der fragmentarische Satz, dessen erhaltener Rest auf eine relativ großräumige Anlage schließen läßt.

Insgesamt wirken die Sätze etwas reifer und weisen individuellere Züge auf als die der Es-Dur-Suite, was auf eine etwas spätere Entstehungszeit deutet. Hinweise auf eine absolute Chronologie ergeben sich durch die enge Verwandtschaft des Menuetts mit dem *MENNET pour le Clavessin par C. P. E. B.* (Wq 111) von 1731 und dem auf 1732 anzusetzenden Eintrag einer leicht revidierten Fassung der g-Moll-Polonaise in das Notenbüchlein der Stiefmutter. Dies würde für eine Datierung um 1731 sprechen. Die Es-Dur-Suite dürfte entsprechend früher komponiert worden sein. Und da der Marsch BWV Anh. 127, der um 1733/34 ins Notenbüchlein eingetragen wurde, bereits die zweite Überarbeitung des entsprechenden Satzes der Es-Dur-Suite repräsentiert, könnte die Entstehung des Werks vielleicht sogar vor 1730 angesetzt werden.

Ein charakteristischer Zug dieser frühen Suitenkompositionen besteht in der relativ lockeren zyklischen Bindung und freien Kombinierbarkeit der Einzelsätze. Die g-Moll-Polonaise BWV Anh. 125 kann daher ebenso das Schlußstück einer Serie von drei oder vier zusammenhängenden Sätzen im Notenbüchlein Anna Magdalena Bachs bilden wie den zweiten Satz der G-Dur-Suite im Hamburger Band. Andererseits können Marsch und Menuett der Es-Dur-Suite auch für sich allein stehen. Diese Tendenz zu freier Kombinierbarkeit bei gleichzeitiger Wahrung des tonartengleichen Zyklus als einziger Bedingung spielt – wie Wolfgang Horn gezeigt hat – auch in den frühen Klaviersonaten eine wichtige Rolle. Hierin liegt ein fundamentaler Unterschied zu C. P. E. Bachs Solo- und Triosonaten, die offenbar einer ganz anderen Gattungstradition angehören.

Faszikel 9 des Hamburger Bandes enthält die 1738 in Frankfurt/Oder entstandene Sonate Wq 65.10. Ein Vergleich mit den bei Horn<sup>70</sup> genannten und diskutierten Quellen ergibt, daß hier eine noch frühere, bislang unbekannte Textform vorliegt. Die Änderungen in der bei Horn als Textform 2 bezeichneten Fassung gegenüber unserer Quelle betreffen hauptsächlich den langsamen Satz, während die Ecksätze nur ganz leichte Abweichungen aufweisen. In der Hamburger Fassung ist der Satz bis auf die letzten beiden Takte zweistimmig, außerdem ist die Oberstimme weniger stark verziert. Der Huberti-Druck von 1761<sup>71</sup> enthält übrigens keine dieser einfacheren Lesarten mehr. Durch die Hamburger Quelle wird die schon bei Horn<sup>72</sup> ausgesprochene Vermutung, daß Hubertis Vorlage ein Abkömmling von Textform 2 sei, bestätigt. Die Hamburger Quelle dürfte die ursprüngliche Fassung von Wq 65.10 repräsentieren.

<sup>70</sup> Horn, (Fußnote 8), S. 256–265. In Horns Quellenliste ist ferner eine Kopie von Textform 2 in D-GOI, *Mus. 21 a/3(10)*, zu ergänzen.

<sup>71</sup> *SIX SONATES POUR LE CLAVECIN COMPOSEES PAR M.<sup>r</sup> C. P. E. BACH* (RISM A/I/11: B 95). Das bei Horn (S. 246f.) lediglich erschlossene Erscheinungsjahr 1761 kann durch eine Anzeige vom 9. November 1761 belegt werden. Vgl. den entsprechenden Hinweis im *Catalogue de la Musique Imprimée avant 1800 conservée dans les Bibliothèques publiques de Paris*, Paris 1981.

<sup>72</sup> A. a. O. (Anm. 8), S. 258.

Notenbeispiel 4: Wq 65.10<sup>II</sup>

A: Hamburg SUB, ND VI 3191 (9) B: SBB, P 368

A Andante

B Andante

10 tr

10 tr

Trotz der geschilderten Unterschiede bewahrt Horns Textform 2 (vertreten sowohl in einer Kopie von der Hand Müthels in *P* 367 als auch in einer Abschrift von Homilius in *P* 368) noch weitgehend die ursprüngliche Fassung von Wq 65.10. Das gleiche wäre, mutatis mutandis, auch für die Sonate Wq 65.9 anzunehmen, die ebenfalls in Kopien der beiden Bach-Schüler vorliegt. Sollte dies zutreffen, so wäre der anderweitig nicht nachweisbare Mittelsatz von Wq 65.9 im Huberti-Druck nicht authentisch. Den bereits bei Horn<sup>73</sup> geäußerten Echtheitszweifeln aufgrund des stilistischen Befundes wäre noch hinzuzufügen, daß der Satz auch in seinen für einen langsamen Satz ungewöhnlich großzügigen Proportionen für C. P. E. Bachs frühe Klaviermusik völlig untypisch ist<sup>73a</sup>.

<sup>73</sup> Ebd., S. 249 f.

<sup>73a</sup> Überdies läßt er sich als Mittelsatz einer dem Dresdner Hoforganisten Christlieb Siegmund Binder (1723–1789) zugeschriebenen Klaviersonate in g-Moll nachweisen.

Das weitaus interessanteste Stück des Hamburger Bandes ist die e-Moll-Sonate, das zweite Stück in Faszikel 10. Zwar sind alle drei Sätze dieses Werkes bereits bekannt, doch nur in stark überarbeiteter Form und nicht innerhalb einer einzigen Komposition; der erste Satz entspricht Wq 65.5<sup>1</sup>, die anderen beiden Wq 64.4<sup>II/III</sup>.

Wir beginnen unsere Diskussion mit einem Blick auf Wq 65.5. Horn kann trotz der schlechten Quellenlage wahrscheinlich machen, daß der zweite und dritte Satz dieser Sonate von Bach zu einem späteren Zeitpunkt (um 1743?) aus anderen Werken übernommen und nach e-Moll transponiert wurden. Der zweite Satz, das Siciliano, bildete ursprünglich in d-Moll stehend den Mittelsatz der Sonate Wq 62.3 (1740), während der Schlußsatz vormals in g-Moll an gleicher Stelle in Wq 65.11 (1739) stand. Horns abschließendes Resümee zur Bewertung von Wq 65.5 lautet:

„Die einzige überlieferte Form der Sonate Wq 65.5; H 13 könnte also ein Konglomerat darstellen, das als Mittel- und Schlußsatz Stücke aufnahm, die ihrerseits an ihren ursprünglichen Orten, den Sonaten Wq 62,3 und 65,11, obsolet geworden waren. Vom ursprünglichen Mittel- und Schlußsatz der Sonate Wq 65,5 würde demnach jede Spur fehlen. Wurden sie in andere Sonaten übernommen oder vernichtet?“<sup>74</sup>

Die Hamburger Quelle gibt die Antwort: Der ursprüngliche Mittel- und Schlußsatz haben sich in der e-Moll-Sonatine Wq 64.4 erhalten.

Der erste Satz von Wq 65.5 weist im Vergleich zwischen der erneuerten und der nunmehr zugänglichen ursprünglichen Fassung Eingriffe auf, die ungefähr das gleiche Ausmaß haben wie die Veränderungen zwischen Textform 1 und 2 in Wq 65.7<sup>75</sup>. Die Takte 1 bis 55 – dies entspricht den ersten beiden Hauptperioden oder ungefähr zwei Dritteln des ursprünglichen Satzes – sind abgesehen von den üblichen Verbesserungen in ihrer Substanz erhalten geblieben. Kleinere Retuschen umfassen das Glätten der Baßführung, eine farbigere Harmonisierung (T. 21 und 27) sowie das Ausfüllen der klanglich etwas dürftigen Takte 12–13.

Der Schluß des Satzes ab T. 56 wurde von Bach unter teilweiser Verwendung des vorgegebenen Materials neu komponiert. Der Zweck dieses Eingriffs lag, wie leicht zu erkennen ist, in dem Erzielen eines deutlichen Repriseneffekts. In seiner ursprünglichen Gestalt verzichtet der Satz völlig auf eine Wiederaufnahme des Anfangsgedankens, und auch aus tonaler Sicht ist die Reprisenwirkung nicht sonderlich ausgeprägt (T. 57). Statt dessen mündet der Satz in einen neuntaktigen Orgelpunkt auf der Dominante mit einer zweimal von h bis dis chromatisch absteigenden Linie in der Oberstimme (T. 58–66). Dieser

---

Diese Sonate ist die dritte einer Serie von *SEI / Sonate / per il / Clavicembalo / SOLO, / composite del / Sigl. Chr. Gott. Binder* (Houghton Library, Harvard University, Sign.: *fMS Mus 162*). Obwohl sich bislang keine Konkordanzen nachweisen lassen, erscheint die Zuweisung an Binder durchaus glaubwürdig. Vgl. B. Mahrenholz Wolff, *Music Manuscripts at Harvard. A Catalogue of Music Manuscripts from the 14th to the 20th Centuries in the Houghton Library and the Eda Kuhn Loeb Music Library*, Cambridge (Mass.) 1992, S. 29.

<sup>74</sup> Ebd., S. 225.

<sup>75</sup> Ebd., S. 81 ff.

Abschnitt ist motivisch nicht auf die vorhergehenden Teile bezogen und wirkt unorganisch, zumal die Dominantspannung nicht durch ein entsprechendes Gegengewicht in der Tonika (wie etwa ein kraftvoller Reprisen Eintritt) aufgefangen wird.

Notenbeispiel 5: Wq 65.5<sup>1</sup>

A: Hamburg SUB, ND VI 3191 (10) B: SBB, P 772

The image displays a musical score for Carl Philipp Emanuel Bach's Wq 65.5, measures 54 through 60. The score is presented in two systems, A and B, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes. The score is divided into measures, with measure numbers 54, 60, and 60 clearly marked. The notation is clear and legible, showing the intricate details of the composition.

Musical score for piano, measures 65-78. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs).

Measure 65: Treble clef has a half note G4, followed by an eighth note G4, eighth note A4, quarter note B4. Bass clef has a quarter rest, followed by quarter notes G2, A2.

Measure 66: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Measure 67: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Measure 68: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Measure 69: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Measure 70: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Measure 71: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Measure 72: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Measure 73: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Measure 74: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Measure 75: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Measure 76: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Measure 77: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Measure 78: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4, eighth notes A4, G4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2.

Die Überarbeitung zeigt deutlich, daß nach 1740 Sonatensätze ohne angemessene Reprise für Bach nicht mehr denkbar sind. Er eliminiert daher die Takte 57–62 und nimmt das Anfangsthema in leicht variiertes Form wieder auf. Takt 56 wird zum Zwecke der Vorbereitung des Repriseintritts entsprechend umgearbeitet: Die Oberstimme bricht auf dem zweiten Achtel abrupt ab und bildet so eine deutliche Zäsur, während der Baß durch stufenweise Abwärtsbewegung den Eintritt in die Tonika akzentuiert. Die Takte 62–66 der Vorlage werden um zwei Takte erweitert. Gleichzeitig wird die absteigende Linie in der Oberstimme um einen halben Takt verschoben und der Orgelpunkt im Baß eliminiert; an dessen Stelle tritt eine Imitation der Oberstimme. Der Abschnitt wird zur Sequenz, die überzeugend in die Kadenz in T. 69/70 mündet. Von hier ab bis einschließlich Takt 74 (T. 72 der Vorlage) stimmen die beiden Fassungen bis auf die tiefere Lage in der Überarbeitung wieder überein. Nach T. 74 schiebt Bach wiederum zwei Takte ein, bevor er zur Schlußkadenz gelangt. In der Neufassung erreicht Bach durch den Einschub von zweimal zwei Takten die gleiche Länge und Periodenstruktur (6, 8, 8) wie in der Exposition, während die ursprüngliche Fassung eine sehr unregelmäßige Periodenstruktur (ab T. 59: 4 + 4 + 2, 6) aufweist.

Der zweite Satz der ursprünglichen Fassung von Wq 65.5 wurde bei der Erneuerung aus dem Zusammenhang der Sonate herausgelöst und zunächst in die Sonatine Wq 64.4 verpflanzt; hierbei erfuhr er eine starke Überarbeitung. Vermutlich zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt<sup>76</sup> tauschte Bach die Mittelsätze der Sonatinen Wq 64.4 und Wq 64.2 aus, so daß unser Satz schließlich in Wq 64.2 endete, ohne jedoch noch ein weiteres Mal überarbeitet worden zu sein. Der Erneuerungsprozeß der originalen Fassung von Wq 65.5<sup>11</sup> (alias Wq 64.4<sup>11</sup>) umfaßt das starke Verzieren der Oberstimme, das konsequente Einfügen einer Mittelstimme, das Einführen einer differenzierten Dynamik und Eliminieren von für die 1730er Jahre typischen melodischen Formeln (T. 11 und 25). An etlichen Stellen wird die Harmonisierung verfeinert, doch nur einmal erweitert Bach das vorhandene Material: nach T. 14 fügt er zwei Takte ein, um überzeugend nach a-Moll zu modulieren. Die Verzierungen bedingen eine Verlangsamung des Tempos von Andante auf Largo. Die neu hinzugekommenen Unisono-Einwürfe in Baß- und Mittelstimme (T. 12, 18, 20, 22) akzentuieren die Phrasenstruktur. All diese Veränderungen bezwecken eine Anpassung des Stücks an den Stil der 1740er Jahre, die insgesamt so überzeugend geraten ist, daß man ohne Kenntnis der Hamburger Fassung wohl kaum auf eine wesentlich frühere Vorlage schließen würde.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Ebd., S. 191.

<sup>77</sup> Vgl. etwa Stellen wie T. 10–12. Der Satz nähert sich stilistisch dem Mittelsatz von Wq 65.13 (1743).



Ebenso wie der zweite wurde auch der dritte Satz der ursprünglichen Fassung von Wq 65.5 in die e-Moll-Sonatine Wq 64.2 übernommen. Die Veränderungen, die er hierbei erfuhr, kommen allerdings praktisch einer Neukomposition gleich, da sie keinen Takt unangetastet lassen. Daß Wq 65.5<sup>III</sup> und Wq 64.2<sup>III</sup> überhaupt etwas miteinander zu tun haben, wird zunächst nur durch das gleiche Metrum (3/8) und die gleiche Länge der beiden Hauptperioden (14 und 18 Takte) suggeriert. Erst bei genauerem Hinsehen erkennt man, daß auch der Gang der Modulation an strukturell wichtigen Punkten übereinstimmt<sup>78</sup>. Der Erneuerungsvorgang dürfte bei diesem Satz nach ähnlichen Prinzipien verlaufen sein wie bei der Umarbeitung des Menuetts der e-Moll-Flötensonate Wq 124<sup>III</sup> (oder dessen Vorlage) zum Vivace der Oboensonate Wq 135<sup>III</sup>.<sup>79</sup> Bach ersetzt bereits ab T. 2 die unregelmäßig gezackte Baßführung der Vorlage durch eine linear absteigende Skala, die in T. 6 mit der Note g ihren Abschluß findet. Daran schließt er eine sich wiederholende zweittaktige Pendelfigur an, die logisch in die Schlußkadenz des ersten Teils führt. Über dieser neuen Baßlinie wird die Oberstimme neu komponiert; lediglich der Themenkopf erinnert noch an die ursprüngliche Fassung. Der zweite Teil wird nach denselben Prinzipien verändert.

<sup>78</sup> Vgl. die Kadenz in T. 13/14 sowie – besonders aussagekräftig – das erste Erreichen des Tones dis (T. 24 im Baß) und die Etablierung der Tonika e-Moll im darauffolgenden Takt.

<sup>79</sup> Vgl. die entsprechenden Ausführungen in Abschnitt 5.

Notenbeispiel 7: Wq 65.5<sup>III</sup>/Wq 64.4<sup>III</sup>

A: Hamburg SUB, ND VI 3191 (10) B: SBB, P 371

A Vivace

B Presto

5

5

10

10

*tr*

*tr*

Die Gründe für die tiefgreifende Überarbeitung von Wq 65.5<sup>III</sup> (64.4<sup>III</sup>) und die weniger starke Revision von Wq 65.5<sup>II</sup> (64.4<sup>II</sup>) erschließen sich bei einem Blick auf die Gesamtkonzeption dieser Sonate in ihrer Frühfassung. Soweit sich erkennen läßt, hat Bach in diesem Werk zum ersten Mal innerhalb seiner Klaviermusik die drei Sätze durch motivische Korrespondenzen miteinander verknüpft.<sup>80</sup> Bei der Übernahme der beiden letzten Sätze in die Sonatine Wq 64.4 mußten diese Elemente beseitigt werden, um ihre Herkunft aus Wq 65.5 unkenntlich zu machen und um sie ihrer neuen Umgebung anzupassen. Die Erneuerung betrifft in diesem – durch das Wiederauftauchen der Hamburger Quelle gut dokumentierten – Fall also einen Komplex von nicht weniger als vier Werken. Zählt man den späteren Satztausch zwischen Wq 64.4 und Wq 64.2 mit, sind es sogar fünf.

Zur Erklärung der komplizierten Entstehungsgeschichte von Wq 64.4 bieten sich nun zwei Möglichkeiten an: Entweder ersetzen die beiden aus Wq 65.5 stammenden Sätze zwei andere Sätze, über deren Verbleib wir nichts wissen, oder Wq 64.4 entstand aus übriggebliebenem (Satz 2–3) beziehungsweise neukomponiertem (Satz 1) Material als selbständiges Werk erst im Zuge der Erneuerungsphase von 1743/44. Folgt man der zweiten Hypothese, dann wäre allerdings das im NV für Wq 64.4 angegebene Datum „L[eipzig] 1734“ als konjunktural anzusehen<sup>81</sup>.

\*

Die Vermutung, C. P. E. Bach habe im Zuge der Erneuerungsaktion der Jahre 1743/44 weit öfter als heute dokumentierbar Sätze zwischen verschiedenen Sonaten ausgetauscht, drängt sich nach dem soeben ausführlich geschilderten Fall auf. Entsprechende Hinweise finden sich etwa in Abschriften, bei denen ohne erkennbaren Grund ein Satz in einem anderen Schlüssel notiert ist.<sup>82</sup> Ferner könnte man die Tatsache, daß im Autograph von Wq 65.13<sup>83</sup> der Schlußsatz von Kopistenhand geschrieben ist, dahingehend deuten, daß dieser Satz bereits geraume Zeit vor den übrigen beiden existierte – vielleicht sogar in einem anderen Kontext. Jedenfalls ist die Entstehungsgeschichte dieser Werke komplizierter als das NV suggeriert.

In einer bislang unbeachteten Quelle aus den Beständen des Brüsseler Konservatoriums finden sich Anzeichen für einen weiteren Fall, in dem ein Satz ausgetauscht wurde; hier läßt sich allerdings wenig mehr als der bloße Tatbestand erkennen. Die Quelle Brüssel CRM, 27911<sup>84</sup> enthält Wq 65.1 in der

<sup>80</sup> Vgl. die Anfänge von Satz 1 und 3; Satz 1, T. 45 ff., und Satz 3, T. 16 ff.; Satz 1, T. 56, und Satz 2, T. 24.

<sup>81</sup> Beweisen läßt sich dies bisher nicht, doch ist zumindest fraglich, ob wirklich alle Leipziger Trios im Jahre 1731 und alle Sonatinen im Jahre 1734 entstanden sind.

<sup>82</sup> Dies betrifft die Kopien von Wq 65.10 und Wq 65.21 in *P* 772; Vgl. Horn (Fußnote 8), S. 262.

<sup>83</sup> Im Konvolut *P* 359.

<sup>84</sup> Zum Provenienzzugang der Quelle sei nur bemerkt, daß sie einst Teil der Sammlung Georg Poelchau war, wie die von Poelchau auf der Titelseite angebrachte Notiz „Ex

bekanntem Fassung, doch ist der zweite Satz von C. P. E. Bach selbst eingetragen, während die Ecksätze von einem namentlich nicht bekannten Kopisten geschrieben wurden, der auch in Benda-Quellen der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin nachweisbar ist.<sup>85</sup> Dieser Befund läßt nur eine Deutung zu: Der unbekannte Schreiber kopierte im Auftrage Bachs die vermutlich revidierten Ecksätze, während Bach selbst einen in der Vorlage nicht vorhandenen Mittelsatz eintrug. Dieses Andante unterscheidet sich in seiner streng dreistimmigen polyphonen Faktur deutlich von dem zweistimmigen Diskantsolosatz der Ecksätze und man ist geneigt, seine Komposition eher mit dem im NV angegebenen Erneuerungsdatum (1744) in Verbindung zu bringen als mit dem Entstehungsjahr der ursprünglichen Fassung, 1731. Unbekannt bleibt, welcher Satz hier ursprünglich stand und was aus ihm wurde.

Eine unbeachtete Skizze von der Hand C. P. E. Bachs liefert Indizien für einen weiteren Erneuerungsprozeß. Die kleinformatige Handschrift *P 683*, die uns weiter unten noch einmal beschäftigen wird, enthält von der Hand des jungen C. P. E. Bach eine um 1734 anzusetzende Abschrift des Klavierstücks Fk 25.2 seines Bruders Wilhelm Friedemann in einer bislang kaum gewürdigten Frühfassung.<sup>86</sup> Auf den Seiten 4, 7 und 8 dieser Handschrift finden sich drei Skizzen, die offensichtlich später (frühe Berliner Zeit?) zu datieren sind. Die erste (S. 4) umfaßt 13 Takte (D-Dur, C) in Klaviernotation, während die zweite (S. 7) eine in vierstimmiger Partitur ausgeschriebene Sequenz enthält. Keine der beiden Skizzen läßt sich bis jetzt mit einer bekannten Komposition C. P. E. Bachs in Verbindung bringen. Die dritte Skizze (S. 7–8) steht wiederum in Klaviernotation und enthält von e-Moll nach H-Dur modulierende Arpeggiofiguren, die möglicherweise von der direkt vorangehenden Komposition W. F. Bachs angeregt wurden (s. Faksimile S. 165).

Die Identifizierung dieser letzten Skizze bereitet keine Mühe: sie findet sich wieder im Schlußsatz der dritten Württembergischen Sonate Wq 49.3<sup>III</sup>. Wie eine Gegenüberstellung zeigt, hat Bach von dem Skizzenmaterial nur selektiv Gebrauch gemacht. In Wq 49.3<sup>III</sup> plaziert er die Arpeggiofigur jeweils an das Ende der ersten und dritten Hauptperiode sowie inmitten der zweiten, wo sie die jeweilige Tonart bekräftigt. Der Quellenbefund erlaubt kaum eine andere Deutung, als daß Bach einen bereits existierenden Satz durch Einschub von neuem Material längen und zugleich abwechslungsreicher gestalten wollte.

---

*collectione Autographorum / GP*<sup>a</sup> beweist. Später taucht sie im Besitz Wilhelm Rusts auf, der das Monogramm *GP* fälschlich als Kürzel des Namens Griepenkerl auflöste. Schließlich erwarb der Marburger Sammler Guido Richard Wagener die Handschrift, aus dessen Nachlaß sie 1904 der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums einverleibt wurde.

<sup>85</sup> Z. B. in *Mus. 1170*. Vgl. die Schriftprobe bei D. Lee, *Thematic Catalogue of the Works of Franz Benda*, New York, 1984, S. 160; der Schreiber wird hier als „Copyist No. 14“ geführt.

<sup>86</sup> Vgl. F. Morana, *The Presto in D minor, BWV 970: Its Authorship Reconsidered*, in: *Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 21, 1990, Nr. 3, S. 9–29.

Handwritten musical score on a page numbered 7. The score consists of four staves of music. The top staff features a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a bass line with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves appear to be accompaniment or a second melodic line, with some notes and rests. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch.

Handwritten musical score on a page numbered 8. The score consists of three staves of music. The top staff features a melodic line with various note values and rests. The second and third staves contain bass lines with similar rhythmic patterns. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch.

Notenbeispiel 8: Skizze zu Wq 49.3<sup>III</sup>

A: SBB, P 683 B: Originalausgabe

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'A' and 'B', shows measures 1 through 26. The second system, also labeled 'A' and 'B', shows measures 5 through 30. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features arpeggiated figures in the right hand and a bass line in the left hand. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a double bar line and repeat dots.

Die Analyse bekräftigt diese Annahme. In der ersten und dritten Hauptperiode wird unmittelbar vor Beginn der Arpeggiofigur eine Vollkadenz in G-Dur (T. 26) bzw. e-Moll (T. 102) erreicht, und beide Abschnitte könnten ohne weiteres an diesem Punkt enden. Auf ähnliche Weise kann man die zweite Hauptperiode als spätere Interpolation erkennen, wengleich hier auch die angrenzenden Teile Veränderungen erfahren haben dürften. Kürzt man den Satz um die Arpeggio-Abschnitte, so erhält man ein durchaus logisches und in sich abgeschlossenes Gebilde, das stilistisch etwa dem Schlußsatz der ersten Preußischen Sonate entspricht. Bach mag sich zu der Erweiterung entschlossen haben, um dem *Vivace* gegenüber dem monumentalen ersten und dem ausdrucksstarken zweiten Satz größeres Gewicht zu verleihen. Leider läßt sich nicht sagen, ob Wq 49.3<sup>III</sup> innerhalb der gern als besonders homogen bezeichneten Württembergischen Sonaten einen Einzelfall darstellt oder ob Bach hier – wie später bei den sechs Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“ – auf umfangreiche Kollektaneen zurückgegriffen hat. Hinsichtlich des lapidaren Vermerks „Töplitz 1743“ als Entstehungszeitpunkt ist jedenfalls hier wie auch im Falle von Wq 65.13 Vorsicht gegenüber den Angaben des NV angebracht.

Einmal auf die entsprechende Fahrte gesetzt, stößt man auch bei anderen Werken auf Ungereimtheiten: Wenn etwa in der g-Moll-Sonate Wq 62.18 aus

dem *Musikalischen Mancherley* der Eingangssatz dem Satztypus „Allemande“ mit durchgehenden Sechzehnteln nahesteht (vgl. 65.3<sup>I</sup>), der Schlußsatz den Perpetuum-mobile-artigen 3/8-Takt-Sätzen einiger früher Sonaten entspricht (vgl. Wq 65.2<sup>III</sup> und Wq 64.1<sup>III</sup>) und nur durch ausgeschriebene Wiederholungen auf unverdächtige Länge gebracht wird, und wenn schließlich der langsame Mittelsatz sich als Klavierarrangement des zweiten Satzes der e-Moll-Sinfonie Wq 177 (1756) entpuppt, so stellt sich insgesamt die Frage nach der Stichhaltigkeit des im NV angegebenen Datums „B[erlin] 1757“.

Einen ebenfalls zwiespältigen Eindruck macht der Schlußsatz der 1761 gedruckten Sonate Wq 52.1. Das Satzmodell ist hier wiederum ein 3/8-Presto mit durchlaufender Sechzehntelbewegung, wie es bereits um 1730 in der Courante aus Johann Sebastian Bachs G-Dur-Partita (BWV 829) auftritt. Zwar ist der Satz in seiner Ausdehnung (143 T.) zu lang, um vorbehaltlos als frühes Stück deklariert zu werden, doch wirken die langen Klammern vor den Wiederholungszeichen verdächtig. Vielleicht ging dem Satz, wie wir ihn heute kennen, eine kürzere und einfachere Fassung voran. Folgt man dieser Hypothese, so könnten die zweimalige Präsentation des Anfangsgedankens in unterschiedlicher Oktavlage zu Beginn des zweiten Teils, die zweimalige Kadenz in g-Moll (T. 75–77, 81/82) und die Coda als weitere Indizien für einen Überarbeitungsprozeß gewertet werden.

\*

Wie wir gesehen haben, werfen die oben besprochenen Suiten in Es-Dur und G-Dur aus dem Hamburger Band wie auch das Konglomerat von Tanzsätzen im zweiten Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach neues Licht auf die Anfänge von C. P. E. Bachs Beschäftigung mit der zyklischen Klavierkomposition. Dieses frühe Stadium zeichnet sich aus durch relativ lose Satzverbände, die anscheinend problemlos neue Verbindungen eingehen können, sowie durch eine weitgehende Konzentration auf moderne Galanteriestücke bei auffälliger Vermeidung der traditionellen Stammsätze der Suite. Es scheint, als wären die meisten Sätze zunächst einzeln komponiert und erst in einem zweiten Schritt zu kleinen Zyklen zusammengestellt worden. Gleichzeitig muß für weitere Überlegungen die Tatsache im Auge behalten werden, daß gerade für die Gattungen Suite und Galanteriestück das NV über den einstigen Umfang des Repertoires am wenigsten zuverlässig Auskunft gibt. Von zwei Ausnahmen abgesehen, werden Suiten hier gar nicht mehr genannt, und von den einzelnen Tanzstücken bleibt lediglich das Menuet Wq 111 stehen – dies vermutlich nur, weil es als erste gedruckte Komposition Bachs einen gewissen Erinnerungswert gehabt haben dürfte, vielleicht aber auch, weil es dank einer Erwähnung Adlungs seit 1758 einschlägig bekannt war<sup>87</sup>.

Das bisher greifbare Material war als Basis zu schmal, um verbindliche Aussagen über das früheste Stadium von Bachs kompositorischer Karriere zu machen.<sup>88</sup> Im folgenden soll eine Reihe von bisher unbeachteten Werken

<sup>87</sup> Vgl. J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 707.

<sup>88</sup> Horn (Fußnote 8), S. 275f.

daraufhin untersucht werden, ob sie zum Korpus dieser später unterdrückten Frühwerke Bachs gezählt werden können.

Der oben näher beschriebene Hamburger Band *ND VI 3191* enthält in Faszikel 11 von demselben Schreiber, der auch in den Faszikeln 7, 9 und 10 begegnet, eine anonyme Allemande in As-Dur. Ob das Werk einem größeren Zusammenhang entnommen wurde, läßt sich nicht feststellen. Innerhalb der vorliegenden Quelle ist das Stück jedenfalls vollständig, da die Kopie nur die ersten drei Seiten eines Bogens einnimmt, während die vierte Seite leer geblieben ist. Schreiber- und Überlieferungsbefund legen die Vermutung nahe, die Allemande sei ebenfalls als ein Frühwerk C. P. E. Bachs einzustufen. Auch aus stilkritischer Sicht spricht nichts gegen eine solche Zuschreibung, und tatsächlich wirkt das Stück wie ein Schwesterwerk zum Eingangssatz der G-Dur-Suite.

Vom Quellenbefund her problematischer sind die beiden ebenfalls anonym belassenen Sätze in Faszikel 8, da der Schreiber anderweitig bisher nicht nachweisbar ist und der Zusammenhang mit C. P. E. Bach quellenmäßig auf dem recht schwachen Argument des Kontextes gründet. Stilistisch fügen sich die beiden Stücke allerdings erstaunlich gut in ihre Umgebung. Der F-Dur-Marsch steht stilistisch auf derselben Stufe wie der Es-Dur-Marsch (BWV Anh. 127) im zweiten Notenbüchlein A. M. Bachs. Charakteristisch ist der Wechsel von Duolen und Triolen in der Melodiestimme, doch reichen die Übereinstimmungen der beiden Stücke bis in Details der tonalen Disposition<sup>89</sup>. Das andere Stück, ein *Murqui pour l'Amour*, weist, bedingt durch die Beschränkungen der Gattung Murky, weniger personalspezifische Eigenheiten auf. Immerhin ist die Zahl der kompositorischen „Kühnheiten“ groß genug, daß man das Stück C. P. E. Bach zutrauen könnte<sup>90</sup>. Auch gibt es für den instabilen Rhythmus in der Melodiestimme zu Beginn des Satzes Parallelen in den frühen Klavier-sonaten<sup>91</sup>.

Daß sich weitere Frühwerke bis zu seinem Tode im Besitz C. P. E. Bachs befunden haben müssen, die der Hauptteil des NV geflissentlich übergeht, wird nicht nur durch die im zweiten Notenbüchlein seiner Stiefmutter vertretenen Stücke deutlich, sondern auch durch das oben genannte „kleine Büchlein“, das sich in einer (Teil?-)Abschrift von der Hand Michels in der Staatsbibliothek zu Berlin erhalten hat (*P 672*). In dieser Quelle sind zwei Kompositionen C. P. E. Bachs zugeschrieben, darunter die schon erwähnte Frühfassung des Menuetts Wq 116.1 sowie eine Polonaise in G-Dur (H 340; Wq n. v. 54). Da die Michelsche Abschrift unter Bachs Augen entstanden sein dürfte, kann auch die Zuschreibung der Polonaise als hinreichend gesichert angesehen werden.

Diese Polonaise ist nun, was bisher übersehen wurde, noch in einer anderen Abschrift greifbar, und zwar im Rahmen einer vierzehnsätzigen Suite (Kast Inc. 68) im Berliner Sammelband *P 368*. Der Kopist dieser anonymen Suite ist der Bach-Schüler Gottfried August Homilius, der hier noch weitere, meist frühe

<sup>89</sup> Vgl. etwa den Anfang des zweiten Teils in beiden Stücken sowie die Art der Rückführung in die Tonika.

<sup>90</sup> Eine Reihe von Ungereimtheiten dürften allerdings auf Kopierfehler zurückgehen.

<sup>91</sup> Vgl. etwa Wq 64.2<sup>1</sup> und Wq 65.6<sup>1</sup>.

Werke C. P. E. Bachs zum Teil in ersten Fassungen kopiert hat<sup>92</sup>. Die Suite macht nicht den Eindruck eines geschlossenen Zyklus. Vielmehr dürfte Homilius hier – wie an anderer Stelle des Bandes auch<sup>93</sup> – eine Kompilation aus verschiedenen Werken vorgenommen haben.

Bei genauerer Betrachtung lassen sich die vierzehn Sätze in mindestens drei Gruppen einteilen.

I	II	III
1. Praeludium		
2. Fantasia		
	3. Sarabande	
	4. Gavotte	
5. Tempo di Minuetto		6. Sarabande
	7. Paisane	
8. Menuet 1		
9. [Menuet 2]		
10. Polonoise 1		
11. Polonoise 2		
12. Air 1		
13. Air 2		
	14. Gigue	

Die Sätze der zweiten Gruppe sind untereinander durch ein gemeinsames Baßfundament verbunden, das den Fundamentalnoten der Goldberg-Variationen entspricht. Diese Gruppe macht am ehesten den Eindruck einer regulären Suite, und das Auftreten der beiden Stammsätze Sarabande und Gigue läßt vermuten, daß ursprünglich auch eine Allemande und Courante vorhanden waren, aus unbekanntten Gründen hier jedoch nicht mitkopiert wurden. Zur dritten Gruppe zählt lediglich die Sarabande in g-Moll, die tonartlich aus dem G-Dur-Rahmen herausfällt. Für alle Sätze dieser beiden letzteren Gruppen läßt sich die Autorschaft C. P. E. Bachs gegenwärtig weder beweisen noch widerlegen. Immerhin jedoch lassen zumindest die beiden Sarabanden wie auch die Gigue genügend charakteristische Züge erkennen, um sie als Erzeugnisse der Schule Johann Sebastian Bachs auszuweisen. Stilistisches Vorbild für diese Sätze sind offenkundig die Partiten der Clavier-Übung I<sup>94</sup>.

Unter den neun Sätzen der ersten Gruppe begegnet uns allerdings Bekanntes. Die Polonoise 1 ist – abgesehen von kleinen Abweichungen – identisch mit der erwähnten Polonoise aus *P 672*. Das Tempo di Minuetto gleicht in Notation und

<sup>92</sup> Horn (Fußnote 8), S. 259–261.

<sup>93</sup> Die in TBS 2/3 als Inc. 67 und 72 geführten Stücke sind zyklischen Werken von Georg Christoph Wagenseil entnommen. Vgl. H. Michelitsch, *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil*, Wien 1966, (Tabulae Musicae Austriacae III), Nr. 75 und 8.

<sup>94</sup> Eine ganze Reihe satztechnischer Ungeschicklichkeiten, die in der Mehrzahl der vierzehn Sätze auftauchen (z. B. Quint- und Oktavparallelen) könnten ähnlich wie im Falle des Huberti-Drucks auf ein unautorisiertes Ausfüllen eines genuin zweistimmigen Satzes hinweisen. Der Notentext ist überdies mit Kopierfehlern und verderbten Lesarten übersät.

Satztechnik so verblüffend dem „Menuett mit überschlagenden Händen“ von 1731 (Wq 111) und dem Menuett der im Hamburger Band überlieferten G-Dur-Suite, daß kaum ein anderer Autor als C. P. E. Bach in Erwägung kommt. Die übrigen Sätze dieser Gruppe sind untereinander sowie im Vergleich mit den Suiten in Es- und G-Dur stilistisch so einheitlich, daß einer Zuweisung an C. P. E. Bach nichts im Wege steht. Um nur einige Indizien zu nennen: Das Präludium ähnelt in Form, Themenbildung und Gehalt dem einleitenden Allegro der Es-Dur-Suite. Der recht unmotivierter Einsatz von Chromatik (T. 12, 21, 37, 45) stellt eine Verbindung zum A-Dur-Murky her. Die Fantasia weist eine Reihe von Parallelen zu dem fragmentarisch überlieferten vorletzten Satz der oben besprochenen G-Dur-Suite auf. Das Tempo di Minuetto erweitert die Zahl der Beispiele für die von C. P. E. Bach in jungen Jahren ausgiebig gepflegte Technik des Überschlagens der Hände, eine, wie er selbst bemerkt, „natürliche und damals sehr eingerissene Hexerey.“<sup>95</sup>

Lediglich die Zahl der Sätze ist verglichen mit den Suiten im Hamburger Band sowie mit dem Konglomerat von Sätzen im Notenbüchlein Anna Magdalena Bachs deutlich zu groß für den beim jungen C. P. E. Bach üblichen Zyklus. Unter Umständen wäre also mit der Möglichkeit zu rechnen, daß hier zwei Suiten vertreten sind. Der sich vom Quellenbefund her anbietenden Gruppierung 1, 2, 5 sowie 8–13 (wobei jeweils zwei gleichartige Sätze als eine Einheit aufzufassen wären) steht allerdings entgegen, daß sowohl das Präludium (Nr. 1) als auch die Fantasia (Nr. 2) den Charakter von Kopfsätzen haben.

Der thematische Breitkopf-Katalog von 1763 enthält einen weiteren interessanten Fall. Auf Seite 2 verzeichnet der Katalog das Incipit einer Klaviersonate in B-dur (H 370), die nicht im NV auftaucht<sup>96</sup>. Bachs bekannte Kritik an Breitkopfs Angebot seiner Werke<sup>97</sup> ist jedenfalls alles andere als eindeutig und kann nicht als zwingendes Argument gegen seine Autorschaft für dieses Werk benutzt werden. Glücklicherweise hat sich eine Verkaufskopie des fraglichen Stückes in der Landesbibliothek Kiel erhalten<sup>98</sup>, die allerdings einige entstehende Textverderbnisse enthält. Die Satzfolge dieses wohl eher als Suite zu bezeichnenden Werks (Fantasia – Sarabande – Tempo di Minuetto – Presto) paßt auffallend gut in den Kontext der eben diskutierten Werke.

Immerhin lassen sich eine Reihe stilistischer Argumente vorbringen, die für den jungen C. P. E. Bach als Komponisten sprechen könnten. Hierzu gehört eine gewisse Schroffheit der Tonsprache, die in erster Linie durch den abrupten Wechsel der Satz- und Rhythmusmodelle bedingt ist. Weiterhin finden sich die vertrauten metrischen Verschiebungen im 3/4-Takt (vgl. Fantasia, T. 5ff.,

<sup>95</sup> A. a. O. (Fußnote 7), S. 203.

<sup>96</sup> *Parte IVta*, 1763, S. 2, Racc. III, Nr. V; s. *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts And Sixteen Supplements 1762–1787*, hrsg. von B. S. Brook, New York 1966.

<sup>97</sup> Vgl. *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, hrsg. von Ernst Suchalla, Tutzing 1985 (im folgenden: Suchalla Br), Nr. 188: An Forkel, 26. August 1774: „Die Sachen, die Breitkopf von mir verkauft, sind theils nicht von mir, wenigstens sind sie alt u. falsch geschrieben.“

<sup>98</sup> *Mb 62:2*; vgl. K. Hortschansky, *Katalog der Kieler Musiksammlungen*, Kassel 1963, (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 14), S. 137, Nr. 814.

Menuett, T. 3) sowie plötzliche, unmotiviert wirkende harmonische Rückungen und Unisonogänge an Satz- und Abschnittsenden (Fantasia, Menuett). Allenthalben spürbar ist ein Mißverhältnis zwischen „inventio“ und „elaboratio“, beziehungsweise Form und Inhalt, das oftmals an BWV 1036 erinnert.<sup>99</sup> Charakteristisch ist ferner die mehrmalige Wiederholung krauser harmonischer oder melodischer Wendungen (etwa der Einsatz des Tones *ges* im Menuett und Presto). Während der zweite Satz des Werkes eng mit den beiden Sarabanden in *P* 368 verwandt ist, verraten Menuett und Presto die Vertrautheit mit Wilhelm Friedemann Bachs wohl frühem Menuett und Presto Fk 25.

Doch die stilistischen Kriterien reichen nicht aus, um eine Zuschreibung an C. P. E. Bach ausreichend abzusichern. Das Stück weist zuviele fremdartige Züge auf, um widerspruchlos in das Frühwerk eingegliedert zu werden. Auch wissen wir viel zu wenig darüber, wie lange Bachs Beschäftigung mit der Gattung Suite anhielt, ab wann er ausschließlich Sonaten schrieb, und vor allem wie sich die Wechselwirkung zwischen den beiden Gattungen gestaltete. Die Revisionstätigkeit der 1740er Jahre hat hier die entscheidenden Spuren verwischt.

Laut NV erkannte Bach in späteren Jahren lediglich zwei Suiten als sein geistiges Eigentum an, die 1733 in Leipzig entstandene und 1744 in Berlin erneuerte e-Moll-Suite Wq 65.4 sowie die in derselben Tonart stehende, angeblich erst 1751 komponierte und 1762 gedruckte Suite Wq 62.12. Im Falle des letzteren Werks ist die im NV angegebene Datierung insofern mit Vorsicht zu betrachten, als die musikalische Substanz der Allemande bereits in einer früheren Fassung (BWV 745) nachweisbar ist.<sup>100</sup> Inwieweit dies auch für weitere Sätze der Fall ist, läßt sich nur vermutungsweise bestimmen. Die auf weite Strecken kanonische Faktur der Sarabande könnte ein Indiz für eine frühere Entstehung sein, wengleich Stellen wie T. 11–12 und 27 auf einen späteren Überarbeitungsprozeß deuten. Ähnlich könnten die ersten beiden Menuette Überarbeitungen älterer Werke darstellen, während das dritte mit seinem gleichförmigen Periodenbau einen moderneren Eindruck macht. Die fugierte Gigue mit ihrer altertümlichen Themenumkehrung zu Beginn des zweiten Teils möchte man ebenfalls wesentlich früher ansetzen, während für die Courante keine verbindlichen Aussagen zu machen sind.

Die andere Suite, Wq 65.4, ist nur in ihrer erneuerten Fassung überliefert.<sup>101</sup> Aussagen über ihre ursprüngliche Gestalt müssen daher an den stilistischen Befund anknüpfen und notwendigerweise hypothetisch bleiben. Zunächst fällt auf, daß der dritte Satz mit der für eine Suite ungewöhnlichen Bezeichnung *Adagio non molto* stilistisch aus dem Rahmen der frühen 1730er Jahre fällt, sich allerdings problemlos in Bachs Klavierstil der mittleren 1740er Jahre einfügt. Einer Beobachtung Wolfgang Horns<sup>102</sup> ist die Erkenntnis zu verdanken, daß im Autograph dieser Satz wahrscheinlich aus einer anderen, im C-Schlüssel notierten Quelle kopiert wurde. Berücksichtigt man die im

<sup>99</sup> Vgl. hierzu die Diskussion von BWV 1036 im Abschnitt Kammermusik.

<sup>100</sup> Vgl. die Ausführungen in Abschnitt 3.

<sup>101</sup> Horn (Fußnote 8), S. 181–183.

<sup>102</sup> Ebd., S. 182.

Zuge der Revisionstätigkeit vielfach geübte Praxis des Satztausches, so deutet einiges darauf hin, daß das Adagio non molto erst um 1744 seinen Platz in dieser Suite fand. Ob es hier einen oder mehrere Sätze zu ersetzen hatte, läßt sich nicht mehr feststellen.

Alter Suitentradition folgend basieren die beiden Stammsätze Allemande und Gigue auf derselben Grundsubstanz, während die übrigen Sätze weitgehend unabhängig komponiert sind. Falls Bach hier wirklich eine Variationssuite geplant hat, wäre denkbar, daß ursprünglich auch eine Courante und eine Sarabande zum Zyklus gehörten, die dann nach dem gleichen Prinzip komponiert gewesen sein müßten.

\*

Ein besonders merkwürdiger Fall von Fehlzuschreibung soll an dieser Stelle kurz diskutiert werden<sup>103</sup>. Es handelt sich um das Menuett in F-Dur mit Trio in f-Moll Wq 116.7. Hans-Joachim Schulze wies bereits 1982<sup>104</sup> auf die ambivalente Zuschreibung des kanonischen Menuetts II an C. P. E., Wilhelm Friedemann und Johann Sebastian Bach hin und erörterte verschiedene Lösungsmöglichkeiten, wobei sich Johann Sebastian Bachs Autorschaft, die nur in einem Hofmeister-Druck von 1822 belegt ist, als unwahrscheinlich erwies. Es stellt sich nun heraus, daß nicht nur das kanonische Menuett II, sondern auch der Rahmensatz von Wq 116.7 im Œuvre Wilhelm Friedemann Bachs mehrfach nachweisbar ist<sup>105</sup>.

Da aus verschiedenen Gründen an Wilhelm Friedemanns Autorschaft nicht zu zweifeln ist, stellt sich die Frage nach dem Zustandekommen dieser von C. P. E. Bach gebilligten – wenn nicht gar verursachten – Fehluweisung sowie nach der Datierung der Werke. Schulze vermutet für den kanonischen Satz eine frühe Entstehung, und dies wird indirekt durch die Verwendung des kanonischen Modells im Anfangssatz von Wilhelm Friedemann Bachs Klavierkonzert Fk 45 (entstanden vor 1740) und im Mittelsatz von C. P. E. Bachs Klaviersonate Wq 65.12 (1740) gestützt<sup>106</sup>.

Was die anscheinend auf C. P. E. Bach zurückgehende Fehlzuschreibung und nachfolgende Eingliederung der Komposition in sein Œuvre betrifft, bietet sich ein Vergleich mit dem sogenannten kleinen Presto Fk 25.2 in P 683 an. Dem Schriftbefund nach zu urteilen dürfte Bach das Werk seines älteren Bruders um 1734 für eigene Zwecke kopiert haben; diese Kopie blieb allerdings für geraume Zeit anonym, denn die Zuweisung „di W. F. Bach.“ im Kopftitel erweist sich als späterer Zusatz Emanuels und läßt sich am

<sup>103</sup> Eine ausführliche Behandlung der hier angedeuteten Zusammenhänge findet sich in P. Wollny, *Studies in the Music of W. F. Bach: Sources and Style*, Dissertation, Cambridge/Mass. 1993, S. 139–141.

<sup>104</sup> BJ 1982, S. 143–150.

<sup>105</sup> Vgl. Fk 6A<sup>II</sup> und Fk 67<sup>IV</sup>. Da sich das im Hofmeister-Druck überlieferte Trio anderweitig nicht nachweisen läßt, wäre hier eventuell an die Möglichkeit einer späteren, nicht autorisierten Zutat zu denken.

<sup>106</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Menuette BWV Anh. 120 und 121 aus dem zweiten Notenbüchlein A. M. Bachs.

ehesten mit Schriftzeugnissen aus der zweiten Hälfte der 1740er Jahre in Verbindung bringen<sup>107</sup>. Wenn sich aber Fk 25.2 mehr als zehn Jahre ohne Kennzeichnung seines Komponisten im Besitz C. P. E. Bachs befunden hat, dann könnte dies gleichermaßen für die beiden Menuette der Fall gewesen sein. Bei einer späteren Durchsicht seiner Notensammlung mag Bach das Stück dann versehentlich für ein eigenes frühes Werk gehalten und es schließlich nach einer Revision zum Druck gegeben haben.

Betrachtet man das kleine Autograph P 683 genauer, so stellt sich heraus, daß die vier Einzelblätter in kleinem Querformat anscheinend aus einem größeren Zusammenhang gelöst wurden. Die Vermutung drängt sich auf, daß diese vier Blätter den Rest eines Klavier- und Skizzenbüchleins bilden mögen, dessen Ursprünge mindestens bis in die Zeit um 1732–34 zurückreichen<sup>108</sup>. Das Schicksal dieses Büchleins, das auch einen guten, im einzelnen aber nicht mehr näher bestimmbar Teil der frühen Kompositionsversuche C. P. E. Bachs enthalten haben könnte, dürfte spätestens mit dem Autodafé von 1785/86 besiegelt gewesen sein<sup>108a</sup>. Von der Vernichtung verschont blieben – vielleicht zur Erinnerung – die Abschrift des kleinen Klavierstücks von Wilhelm Friedemann Bach sowie die Skizzen, die nicht ohne Beschädigung des vorgenannten Stücks entfernt werden konnten.

Die Annahme eines solchen „Clavierbüchleins vor C. P. E. Bach“ würde auch gleich die Fehlzweisung von Wq 116.7 erklären. Gleichzeitig richtet sich im Kontext dieses Problemkreises der Blick aber auch noch auf einen anderen Zusammenhang: Das Menuett mit Trio Wq 116.7 wurde, leicht modernisiert, von Bach 1770 in der Anthologie *Musikalisches Vielerley* veröffentlicht; die Sammlung *Musikalisches Allerley* von 1761 bis 1763 nahm eine überarbeitete Fassung der Leipziger Sonate Wq 62.1 und die mutmaßlich ebenfalls auf frühes Material zurückgehende Suite Wq 62.12 auf, während das *Musikalische Mancherley* von 1762–63 das spätestens um 1730 entstandene Es-Dur-Menuett Wq 116.1 erhielt. Hieraus läßt sich nun nichts anderes folgern, als daß der damals fünfzigjährige Bach die Nachfrage nach populären, leicht verständlichen und spielbaren Stücken zum Teil mit geringfügig überarbeiteten Juvenilia befriedigte.

Ausgehend von dieser Beobachtung fällt der Blick bei einer kritischen Durchsicht des in den drei Sammlungen vertretenen Repertoires zunächst auf die im *Mancherley* direkt nach dem Es-Dur-Menuett Wq 116.1 stehende Polonaise Wq 116.2 in der gleichen Tonart. Besonderheiten in Melodieführung und

<sup>107</sup> Vgl. das Faksimile im Ausstellungskatalog „*Er ist Original!*“: Carl Philipp Emanuel Bach, *Katalog der Ausstellung zum 200. Todestag des Komponisten*, 14. Dezember 1988–11. Februar 1989, Wiesbaden 1988, S. 27; die dort im Text erfolgte Identifizierung der Autorenangabe als Zusatz W. F. Bachs ist unzutreffend.

<sup>108</sup> Als Wasserzeichen des ersten Blattes läßt sich „MA große Form“ erkennen, das nach Dürr Chr., S. 140, in J. S. Bachs Originalhandschriften zwischen Juli 1732 und Februar 1735 nachweisbar ist.

<sup>108a</sup> Ein weiteres Bruchstück bewahrt vielleicht die von Michel kopierte Handschrift P 563.

Klaviersatz lassen auch hier an ein Frühwerk denken. Unter den Stücken im *Vielertley* wäre das kleine krebsgängige Menuett Wq 116.5<sup>1</sup> ein möglicher Kandidat. In bezug auf den Bestand des Bachschen Frühwerks sollte man jedenfalls die Akten nicht voreilig als geschlossen betrachten<sup>109</sup>.

### 5. Kammermusik

Neben der Klaviermusik hat Carl Philipp Emanuel Bach in seiner Jugendzeit auch die Komposition von Kammermusikwerken gepflegt. Mindestens eine dieser Arbeiten ist nachweislich unter der Aufsicht des Vaters entstanden. Johanna Maria Bach erwähnt in einem Brief an Sara Levy vom 5. Sept. 1789 im Rahmen einer Übersicht über die von ihrem Mann hinterlassenen Werke<sup>110</sup> „1 Trio für 1 Violine, Bratsche und Bass, mit seinem Vater gemeinschaftlich componirt“, das dann im gedruckten NV (S. 65) die Abteilung „Einige vermischte Stücke“ eröffnet. Mit dem Eintrag „103[,] Trio mit 1 Violine, Bratsche und Baß ...“ im Katalog der Versteigerung des Nachlasses von Anna Carolina Philippina Bach<sup>111</sup> verlieren sich die Spuren dieses wichtigen Dokuments, das wohl gleichermaßen über die Unterrichtspraxis von Johann Sebastian Bach wie über das Talent des jungen Carl Philipp Emanuel hätte Aufschluß geben können.

Auch von den übrigen laut NV in Leipzig komponierten Trios<sup>112</sup> sind die Frühfassungen verschollen. Eine Ausnahme bildet nur das Trio BWV 1036, im Übereifer der Entdeckerfreude von Max Seiffert Johann Sebastian Bach zugeschrieben, das aber, wie Ulrich Siegele nachgewiesen hat,<sup>113</sup> zweifelsfrei mit dem Trio Wq 145 verwandt ist. Die einzige erhaltene Quelle einer frühen Textform ist die Quelle *Ms. 9* der Sammlung Mempel-Preller in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig.<sup>114</sup> Das Werk liegt hier in einer Version für Violine und Cembalo vor, während die spätere Textform eine Besetzung von Flöte, Violine und Cembalo aufweist, die durch den Eintrag im NV und ein Berliner Partiturautograph (in *P* 357) als authentisch belegt und in Abschriften weit verbreitet ist. Siegele konnte sich für seine Zwecke mit einer kurzen Beschreibung des Zusammenhangs zwischen BWV 1036 und Wq 145 begnügen. Der stilistische Befund und die offenkundigen Übereinstimmungen zwischen Wq 145<sup>I/II</sup> und BWV 1036<sup>II/III</sup> sowie die unbestimmte Autorenangabe „*Mons. Bach*“ genügen, um das Werk Johann Sebastian Bach abzusprechen. Siegeles eleganter Nachweis, daß BWV 1036 als Frühfassung von Wq 145 anzusehen ist, wurde von den meisten Johann Sebastian Bach-Forschern anerkannt, während die Carl Philipp Emanuel Bach-Forschung davon kaum Notiz genommen hat.

<sup>109</sup> So sind z. B. auch die anonymen Stücke im zweiten Klavierbüchlein A. M. Bachs im Auge zu behalten (vor allem BWV Anh. 117, 126 und 128).

<sup>110</sup> Bitter, a. a. O. (Fußnote 13), Bd. 2, S. 307–311.

<sup>111</sup> A. a. O. (Fußnote 1).

<sup>112</sup> Wq 143, 144, 146, 147 und 148.

<sup>113</sup> Siehe oben Fußnote 21.

<sup>114</sup> Zur Sammlung Mempel-Preller s. Schulze Bach-Überlieferung, S. 69–88.

Dem Werk kommt insofern besondere Bedeutung zu, als sich Bachs Erneuerungstätigkeit sehr deutlich studieren läßt. Angesichts der Qualität der Kopien aus Mompells Besitz ist für *MP Ms. 9* mit einer willkürlichen Entstellung des Notentextes nicht zu rechnen.<sup>115</sup> Man wird daher in BWV 1036 die im NV nachgewiesene Leipziger Fassung von 1731 oder eine damit nahe verwandte Textform vermuten dürfen.

BWV 1036 entspricht dem Typus der von Scheibe besprochenen viersätzigen Triosonate,<sup>116</sup> Wq 145 folgt hingegen der moderneren, von den Berliner Komponisten deutlich bevorzugten dreisätzigen Form. Bei der Revision mußte einer der beiden langsamen Sätze entfallen. Bach entschied sich, das ursprünglich an dritter Stelle stehende Largo beizubehalten. Der Satz wurde von 43 auf 57 Takte erweitert, wobei die Substanz der Frühfassung nahezu vollständig und in der entsprechenden Reihenfolge übernommen wurde. Nur Takt 19 sowie die Takte 25–27 der älteren Fassung sind in Wq 145<sup>117</sup> nicht mehr nachzuweisen. Die Takte 1–18 entsprechen sich in beiden Fassungen<sup>117</sup>. Änderungen betreffen Nebensächlichkeiten in der Melodie- und Baßführung. Danach wird eine siebentaktige Sequenz eingeschoben, die bereits den größten Teil zur Erweiterung des Satzumfanges beiträgt. Die Sequenz kann als Mittel angesehen werden, um stärker zwischen thematischen und überleitenden Partien zu differenzieren. Die Takte 20–24 der älteren Fassung werden ab T. 27 der Überarbeitung aufgenommen. Bach ersetzt die unruhige Sechzehntelbewegung der Oberstimmen durch Achtelnoten, so daß der melodische Zusammenhang mit dem Satzbeginn deutlicher hervortritt. Die ohnehin schon großzügig angelegte Kadenz wird durch den Einschub der Takte 29/30 harmonisch noch reicher gestaltet. Die Satzenden stimmen – ähnlich wie der Beginn – bis auf einige wohlüberlegte Korrekturen überein. Bemerkenswert sind die neueingebrachte Imitation in T. 42/43, wodurch beide Oberstimmen am Wiedereintritt des Hauptthemas beteiligt werden, und die Änderung der Baßführung in den Takten 47–49, die die Zieltöne des *u* und *c* nicht mehr durch Vorwegnahme vor dem Taktschwerpunkt entwertet. Die Takte 25–27 der älteren Fassung, die wenig überzeugend mit dem Satzganzen in Zusammenhang stehen, werden durch einen weiteren Themeneinsatz in *g*-Moll ersetzt. Die neue Tonart war durch die Erweiterung der Kadenz in T. 29/30 schon sorgfältig vorbereitet. Die Betonung des Subdominantbereichs erhöht zugleich die Reprisenwirkung bei der Wiederkehr des Hauptthemas in der Grundtonart *F*-Dur ab T. 42. Die Revision zielt also – neben der Glättung von Harmonieverlauf und Stimmführung, die wohl bei jeder Überarbeitung Bachs als Beweggrund angenommen werden darf – vor allem auf die Eliminierung unmotivierter und zielloser Versatzstücke (T. 25–27) und die Verdeutlichung der motivisch-thematischen Einheit des Satzes. Zugleich werden die Strukturen des Satzes stärker betont (Erhöhung der Schlußwirkung des ersten Teils, Vorbereitung der Wiederaufnahme des Hauptthemas). Unerheblich für die Bewertung ist es, ob die bloße Erweiterung des Satzumfanges ein

<sup>115</sup> Die Frage der Besetzung wird allerdings noch zu diskutieren sein.

<sup>116</sup> J. A. Scheibe, *Der kritische Musikus*, Leipzig 1745, S. 677.

<sup>117</sup> Die Oberstimmen werden in Wq 145 gegenüber BWV 1036 streckenweise vertauscht.

primäres Arbeitsziel war oder nur ein – gewiß nicht unerwünschter – Nebeneffekt der aus Strukturgründen erfolgten Takteinschübe.

Auch zwischen BWV 1036<sup>II</sup> und Wq 145<sup>I</sup> besteht offenkundig ein Zusammenhang, der sich aber in der Formung des Themenkopfes fast schon erschöpft. Die ersten vier Takte beider Fassungen stimmen überein.<sup>118</sup> Allerdings wird in der Neufassung schon nach zwei Takten eine Binnenzäsur erreicht, auch wird das Thema durch Fortspinnung auf acht Takte erweitert. Auf diese Weise werden zwanglos mehrere weitere Zäsuren (T. 6/7) und eine chromatische Baßlinie eingebracht. Ferner moduliert das Thema nun zur V. Stufe, wodurch der Eintritt der Flöte ein anderes Gewicht erhält. Die Eingriffe in die Formulierung des Hauptgedankens haben so weitreichende Folgen, daß der weitere Satzverlauf keinen Zusammenhang mit der ursprünglichen Fassung mehr erkennen läßt. Allenfalls könnte man die Kadenz T. 167–170 (wiederholt in T. 183–186) mit der Kadenz T. 82–85 der Frühfassung in Verbindung bringen, der eine vergleichbare Stellung im Satzablauf zukommt.

Zwischen den Schlußsätzen der beiden Fassungen bestehen hingegen keine Zusammenhänge. Das Rondeau-artige Vivace im 3/8-Takt wird durch ein Allegro im 2/4-Takt in Sonatenform ersetzt. Der neue Schlußsatz bezieht sich dennoch gleichfalls auf BWV 1036 zurück. Das Hauptthema von Wq 145<sup>III</sup> ist nämlich unmittelbar aus dem zweiten Satz der Frühfassung hervorgegangen, wie die Gegenüberstellung der beiden Satzanfänge deutlich macht.

Notenbeispiel 9: BWV 1036<sup>II</sup>/Wq 145<sup>III</sup> (siehe S. 177).

A: BWV 1036<sup>II</sup> B: Wq 145<sup>III</sup>

Das Thema wird nun aber in Sonatenform entwickelt. Es ist interessant zu sehen, daß Bach erst in Wq 145<sup>III</sup>, nicht aber schon in BWV 1036<sup>II</sup> die immanenten Möglichkeiten des Materials ausschöpft (Imitation in Engführung, doppelter Kontrapunkt durch thematische Beteiligung des Basses). Höchst merkwürdig ist allerdings das Phänomen, daß sich BWV 1036<sup>II</sup> sozusagen in zwei Sätze der späteren Fassung aufspaltet, was zur zyklischen Geschlossenheit der erneuerten Fassung natürlich erheblich beiträgt.

Eine Diskussion nur der Überarbeitungsvorgänge wird der Bedeutung von BWV 1036 nicht gerecht, handelt es sich doch um eines der frühesten mehrsätzigen Werke C. P. E. Bachs, das erhalten geblieben ist. Insbesondere bleibt zu prüfen, welche Faktoren des Werkes um 1745 so rückständig waren, daß in den Augen des Komponisten eine grundlegende Revision erforderlich war. In der Frühfassung beginnt die Sonate mit einem fantasieartigen Adagio. Violine und Cembalo werden innig miteinander verwoben. Der Satz gewinnt durch die Seufzermelodik, Echoeffekte, überraschende Fortschreitungen und die kühne Harmonik besondere Ausdruckskraft. Er stellt die Originalität und „das Genie“ des 17-jährigen Emanuel eindrucksvoll unter Beweis, Fähigkeiten, die Voraussetzung für einen geregelten Unterricht beim Vater waren<sup>119</sup>. Dem Satz fehlt es aber noch an Zielgerichtetheit: Immer wieder werden neue Satz-

<sup>118</sup> Siehe vor allem die Baßlinie.

<sup>119</sup> C. P. E. Bach an J. N. Forkel, 13. 1. 1775 (Dok III, Nr. 803).

**A** Allegro  
Violine 1

**B** Allegro  
Violine 2

5 8

6 9

*tr*

*tr*

Detailed description of the musical score: The page contains two sections, A and B, of a piece in G minor, 2/4 time, marked 'Allegro'. Section A (measures 1-4) shows the Violin I part with whole rests and the Cembalo part with a rhythmic accompaniment of eighth notes and quarter notes. Section B (measures 5-9) shows the Violin II part with whole rests and the Cembalo part with a more complex accompaniment including triplets and trills. The Cembalo part in section B has a consistent bass line of quarter notes in the left hand and a more active melody in the right hand.

und Rhythmusmodelle bemüht. Besonders deutlich wird dies in den Takten 13–25, die in kaum erkennbarer Relation zur „Inventio“ stehen, die den Takten 1–12 Profil verlieh. Der nachfolgende Allegrosatz weist überraschend starke Ansätze zur Zweithemigkeit des klassischen Sonatensatzes auf. Der im Charakter deutlich kontrastierende Nebengedanke (gleichwohl mit dem Hauptthema verwandt) kann allerdings nicht als ein gleichgewichtiger Seitensatz angesehen werden, sondern gibt nur einer Schlußgruppe stärkeres Gewicht. Der Mittelteil dieses Satzes berührt wie der erste Satz die entlegenen Tonarten f-Moll und b-Moll. Ähnliche Tonartenverhältnisse spielen auch für den dritten und vierten Satz eine große Rolle. Der Einfall, dieselben „fremden“ Tonarten in mehreren Sätzen eines Werkes aufzusuchen, unterstützt die zyklische Anlage. Der Wille, einen überzeugenden Abschluß des Allegro herbeizuführen, ist deutlich erkennbar. Ein Orgelpunkt auf der Dominante, über dem sich die Violine und die Cembaloobertimme taktweise ablösen, ermöglicht einen wirkungsvollen Einsatz des Schlußgedankens. Durch ein zehntaktiges Unisono (das verdächtig an BWV 1052 an klingt) glaubt Carl Philipp Emanuel Bach die Wirkung des Satzendes noch zu erhöhen, doch ist das konzertmäßige Ritornell im Satzverlauf nicht vorbereitet. Die Konventionen der Triosonate, die auf einen Dialog zwischen den Oberstimmen abzielt<sup>120</sup>, scheinen überschritten.

Ähnlich unausgewogen wie das Ende des Allegro ist der Mittelteil im Finalsatz. Auch hier ergibt sich ein störendes Übergewicht des Cembalos, maßgeblich bedingt durch das 19-taktige Solo (T. 30–48). Der 29-taktige Rahmenteil des Satzes bildet aber eine überzeugende Einheit. Durch die unregelmäßige Phrasenbildung und die zahlreichen Überbindungen gewinnt das Stück besonderen Reiz. Hiermit kann der Mittelteil nicht Schritt halten. Gänzlich unmotiviert wirkt die Rückleitung zum Hauptteil des Satzes. B-Dur ist als Abschluß des Mittelteils kaum geeignet, die Haupttonart d-Moll vorzubereiten. Die Passage ab T. 82 wirkt durch die Kombination von Triolen, Synkopen und Überbindungen affektiert und birgt – im vorgeschriebenen Tempo – kaum lösbare Schwierigkeiten für das Zusammenspiel.

Das frühe Werk zeichnet sich insgesamt durch die Kühnheit der Wendungen und den harmonischen Reichtum aus. Bemerkenswert ist der sichere Blick für strukturell wichtige Punkte eines Satzes. Die Mittel, die Bach zur Behebung struktureller Schwächen anzuwenden weiß, zeugen von einer guten Kenntnis der Werke seines Vaters. Sie führen aber oft zu einem fast gegenteiligen Effekt. Die Aufnahme des Ritornells im Unisono ist in einem Konzert sicherlich ein wirkungsvolles Schlußmittel, das die Einheit des Satzes unterstreicht. Schablonenhaft in die Sonate versetzt, kann es seinen Zweck nicht erfüllen. Über einer Wirkung für den Augenblick verliert der jugendliche Komponist hin und wieder das Satzganze und die Gattungsgrenzen aus den Augen.

Bei der Revision von 1747 konnte nur das Largo mit verhältnismäßig geringem Aufwand gerettet werden. Das einleitende Adagio war sicher unzeitgemäß und im dreisätzigen Zyklus ohnehin überflüssig. Die Entscheidung zwischen dem Largo und dem Adagio war daher für die Erfordernisse um 1745 nicht schwer zu

<sup>120</sup> J. A. Scheibe, a. a. O. (Fußnote 116), S. 676.

treffen. Der Schlußsatz konnte – zumindest im Mittelteil – kaum an den Berliner Modegeschmack angepaßt werden. Den Hauptgedanken des Allegro scheint Bach aber sehr hoch bewertet zu haben, so daß er ihn – bewußt oder unbewußt – beiden schnellen Sätzen der späteren Fassung zugrundelegte. Die achttaktige Formulierung, die er im Eingangssatz von Wq 145 verwendet, ist durch Sequenzbildung und Binnenzäsuren auf eine dialogische Verwendung hin angelegt<sup>121</sup>. Der kompositorische Fortschritt zeigt sich nicht nur an dem nun souveränen Umgang mit kontrapunktischen Techniken, sondern auch an den langen Melodiebögen, gestützt durch stufenweise fortschreitende Bässe. Bemerkenswert weiträumig sind beispielsweise die Baßzüge in Wq 145<sup>I</sup>, T. 67–80, oder Wq 145<sup>III</sup>, T. 28–36 und 63–84 (mit einem einzigen Sprung bei T. 70). Den Blick für eine derart großzügige Fortspinnung der Phrasen besaß der 17-jährige noch nicht.

Die radikalen Eingriffe, wie sie sich bei der Erneuerung der Triosonate in d-Moll beobachten lassen, machen wenig Hoffnung, daß sich für weitere Werke aus den Fassungen der Berliner Zeit sichere Rückschlüsse auf die heute verschollenen Urfassungen gewinnen lassen. Zwar sind die Autographen der erneuerten Fassungen wenigstens für die eigentlichen Triosonaten mit einer einzigen Ausnahme erhalten. Sie sind aber sehr arm an Korrekturen und lassen noch nicht einmal den Ort möglicher Veränderungen erkennen. Ein mit Wq 145 gut vergleichbarer Fall scheint beim a-Moll-Trio Wq 148 vorzuliegen. Die Rahmensätze sind großzügig und dialogisch über vorwiegend linear fallenden Bässen angelegt. Allein der Mittelsatz könnte nennenswerte Reste der ursprünglichen Fassung bewahren: Archaisch wirkt der erste Einsatz der Flöte in der Mitte eines Taktes. Relativ große Melodiesprünge weisen aber wohl auch hier auf eine Überarbeitung. Für 1735 undenkbar scheinen die Passagen von T. 10–13 und T. 16–20 zu sein. Ähnliches dürfte für die beiden Triosonaten in A-Dur (Wq 146) und C-Dur (Wq 147) zutreffen.

Etwas mehr von der ursprünglichen Fassung lassen vielleicht die beiden verbleibenden Trios, Wq 143 und 144, vermuten. Der erste Satz von Wq 143 dürfte (wie Wq 145<sup>I</sup>) erheblich erweitert und kontrapunktisch bereichert sein. Das knappe Adagio und das Presto im Giguenerhythmus könnten aber die Frühfassungen noch durchscheinen lassen, obwohl auch beim Schlußsatz mit einer Erweiterung der Satzanlage zu rechnen ist. Der Schlußsatz des G-Dur-Trios dürfte gleichfalls altes Material verwenden. Die altertümlichen Überbindungen im schnellen 3/8-Takt erinnern an die Faktur von BWV 1036<sup>IV</sup>. Der erste Satz des Trios klingt mit seinen Tonrepetitionen und der starken Chromatik sicherlich nicht grundlos an die Tonsprache Johann Sebastian Bachs an.<sup>122</sup> Nur der Mittelsatz ist allem Anschein nach neu komponiert. Etwas sichereren Boden dürfte man bei den Violinsonaten Wq 71 und 72 gewinnen. Wq 71 weist noch die „verräterische“ Viersätzigkeit mit zwei langsamen Sätzen und einem Schlußsatz mit Tanzcharakter auf<sup>cf. 22a</sup>. Recht modern mutet der erste

<sup>121</sup> Vgl. aber H. G. Ottenberg, a. a. O. (Fußnote 19), S. 34f.

<sup>122</sup> Vgl. z. B. BWV 228, T. 78 ff.

<sup>122a</sup> Zu denken gibt, daß das Trio des Menuetts später noch zweimal verwendet wird (Wq 189.4<sup>II</sup> = Wq.116.30<sup>II</sup>).

Satz mit der umständlichen Satzbezeichnung „Adagio *mà non troppo*“ an. Er dürfte weitgehend eine Neukomposition der 1740er Jahre sein. Auch in Wq 72 hebt sich der erste Satz deutlich vom Rest des Werkes ab. Die beiden kurzen Allegrosätze könnten noch Ähnlichkeiten mit den frühen Fassungen aufweisen<sup>123</sup>. Schwer verständlich ist allerdings die Satzfolge: Die verkappte Gigue hätte man eher am Werkende denn als Mittelsatz erwartet. Mehr als diese vorsichtigen Spekulationen über mögliche Anklänge an verlorene Fassungen lassen Quellenlage und Stand der Stilkritik gegenwärtig allerdings nicht zu.

Die Diskrepanz der Besetzung zwischen den beiden Fassungen der d-Moll-Sonate verdient allerdings einige Aufmerksamkeit. BWV 1036 ist einzig in einer Version für obligates Cembalo und Violine erhalten, während das Autograph der erneuerten Fassung (*P 357*) in Übereinstimmung mit dem NV Flöte, Violine und Baß verlangt. Zu prüfen ist, ob das Manuskript der Sammlung Mempell-Preller eine willkürliche Besetzungsvariante oder die eigentliche Urversion darstellt. Die Vermutung, BWV 1036 sei Klavierbearbeitung einer Triosonate für zwei Melodieinstrumente und Baß, ist schon früh angestellt worden. Hermann Keller hat das Trio bereits 1929 in einer Rekonstruktion für zwei Violinen und Basso continuo vorgelegt.<sup>124</sup> Da damals der Zusammenhang mit Wq 145 noch nicht bekannt war, stellt sich die Frage heute neu: Läßt sich aus BWV 1036 eine Version für Flöte, Violine und Baß gewinnen?

Die Durchsicht läßt rasch erkennen, daß keine der beiden Oberstimmen von BWV 1036 für eine Ausführung auf der Querflöte in Frage kommt. In jedem Satz wird in beiden Melodiestimmen der tiefste Ton der Flöte, d', mindestens einmal unterschritten. Dabei handelt es sich meist um lineare Zusammenhänge. In dieser Häufung können die Unterschreitungen kaum durch bloßes Übertragen einer Flötenstimme und gelegentliches Oktavieren zur Erzielung eines günstigeren Gesamtklanges entstanden sein. Ein direkter Vergleich ist leider nur in einem einzigen Falle möglich (BWV 1036<sup>III</sup>, T. 35f. entspricht Wq 145<sup>II</sup>, T. 49f.). Hier weist die spätere Fassung eindeutig eine schlechtere Lesart auf. Die Flöte ist eine Oktave höher gelegt als die in der ursprünglichen Lage verbleibende Violine, obwohl dadurch die ursprünglichen Zusammenklangsintervalle aufgegeben werden müssen (Sextenfolge statt Terzenfolge). Schwerer wiegt, daß der weite Anstieg der Oberstimme nicht mehr durchgeführt werden kann und daß der Zielton *as''* durch ein kurzzeitig auftretendes *c'''* seiner Wirkung beraubt wird.

Der in Wq 145 gegenüber BWV 1036 erheblich eingeschränkte Gebrauch tiefer Lagen kommt dem Klangcharakter der Flöte ebenso entgegen wie der weitgehende Verzicht auf die in der Frühfassung häufig auftretenden Töne *es*, *des* und *ges*, die auf der Flöte erhebliche Intonationsprobleme mit sich brächten. Aus diesem Grund halten wir es für ausgeschlossen, daß BWV 1036 ursprünglich für Flöte gesetzt war. Die Ausgangsfrage ist also dahingehend umzukehren,

<sup>123</sup> Allerdings ist auch der Schlußsatz mit Floskeln aus den 1740er Jahren durchsetzt. Siehe z. B. die Takte 20–25.

<sup>124</sup> Nagels Musik-Archiv 49.

ob sich nachweisen läßt, daß die Version für Violine und Cembalo der Frühfassung authentisch ist.

Hinweise liefern Stil- und Quellenkritik. Auffällig ist zunächst das schon oben angesprochene unausgewogene Verhältnis der beiden Oberstimmen. Das „Ritornell“ am Ende des Allegrosatzes ist als „orchestraler Effekt“ auf dem Cembalo sinnvoll, kaum aber auf der Violine. Gleichfalls ausgesprochen cembalistisch wirken die Takte 42–45 dieses Satzes. Auch der konsequente Wechsel der Figuration bei der Ablösung der Oberstimmen ab T. 22 des Schlußsatzes könnte als Hinweis auf eine jeweils idiomatische Schreibart verstanden werden. Nicht zuletzt fällt auf, daß nur in der der Violine zugewiesenen Stimme langgehaltene Noten verwendet werden. Die ungleiche Behandlung der Ober- und Mittelstimme wäre in einer Komposition für zwei Melodieinstrumente gleicher Lage unangemessen. Ein sehr ähnliches Verhältnis der beiden Oberstimmen zueinander zeigen die beiden Violinsonaten Wq 71 und 72, zumal in den schnellen Sätzen.

Die Hypothese, daß das d-Moll-Trio ursprünglich gleichfalls für Violine und Cembalo geschrieben war, läßt sich durch einen autographen Befund erhärten, den Alfred Dürr im Vorwort zu seiner Edition von Wq 145 beiläufig erwähnt.<sup>125</sup> In Bachs Nachlaß befand sich nämlich reichhaltiges Material für die Berliner Fassung des Trios. Neben der autographen Partitur (*P* 357) und einem Stimmensatz von der Hand des Anon. 337 (Brüssel CRM, 27905) existierte noch eine gleichfalls autographe Teilabschrift, die Flöten- und Baßstimme in Klaviernotation zusammenfaßt (ebenfalls Brüssel CRM, 27905). Der Schriftbefund weist beide Autographe in die 1740er Jahre. Die Zusammengehörigkeit der drei Quellen ist gesichert durch die eigenhändigen Numerierungen und durch die autographe Aufschrift auf der Flöten/Basso-Stimme:

„Wenn die Violinstimme dieses Trios aus der Partitur oder von der ausgeschriebenen Violinstimme abgeschrieben wird: so sind drei Exemplare davon complet da.“

Daß es sich bei der letztgenannten Handschrift trotz der Überschrift „*Flauto Traverso e Basso*“ um eine Stimme für obligates Cembalo handelt, geht aus der autographen Bezifferung (die kein später Nachtrag ist) hervor. Generalbaßziffern sind nur dort eingetragen, wo die Oberstimme pausiert. Um so merkwürdiger ist es dann, daß diese – durch Bachs autographe Niederschrift – autorisierte Version überhaupt keine Verbreitung gefunden hat, während die Version als Triosonate für Flöte, Violine und Baß recht stark überliefert ist. Die Anfertigung einer „Sonderversion“, die dann offensichtlich nicht weiter verwendet wurde, wäre nur sinnvoll, wenn dies die ursprüngliche Version des erneuerten Trios nahegelegt hätte. Vieles deutet also darauf hin, daß das Trio in d-Moll ursprünglich eine Sonate für Violine und obligates Cembalo war, wie es ja auch das bloße Erscheinungsbild der einzig erhaltenen Quelle schon nahelegt.

Diese Feststellung gewinnt an Gewicht, da auch für die übrigen erneuerten Trios Entsprechendes zuzutreffen scheint. In Brüssel haben sich nämlich auch zu den Trios Wq 143 und 146 (Brüssel CRM, 27904 und 27906) auto-

<sup>125</sup> C. P. E. Bach, Triosonate d-Moll, Wq 145, Cello 1963 (Moecks Kammermusik. 74.).

graphie Cembalostimmen erhalten, die einstmals die autographen Partituren und den Originalstimmensatz ergänzten<sup>126</sup>. Bemerkenswerterweise gibt es wenigstens von den Trios Wq 146–148 jeweils eine Quelle mit der von Bach autorisierten Version für Violine und Cembalo der späteren Fassung<sup>127</sup>. Der Verdacht drängt sich auf, daß auch diese Trios als Violinsonaten anzusehen sind und erst für Aufführungen in Berlin ihre Gestalt als Triosonate erhielten.<sup>128</sup>

\*

Unter den frühen Werken C. P. E. Bachs nehmen die Soli für ein Melodieinstrument und Basso continuo eine Sonderstellung ein. Dem NV zufolge müßten sie zu den frühesten Werken gehören, die keiner Erneuerung unterzogen wurden. Nach einer Prüfung der Quellen möchten wir aber die These vorbringen, daß zumindest einzelne dieser Werke erst in mehreren Arbeitsschritten ihre endgültige Fassung erhalten haben.

Über die Entstehungshintergründe der Soli ist nichts Näheres bekannt. An eher versteckter Stelle findet sich aber ein Hinweis auf ihr kompositorisches Vorbild. 1735 schrieb Bach in Frankfurt Variationen über ein Menuett von Locatelli. Die einzige als authentisch anzusehende Kopie des Werkes (Brüssel CRM, 5899 *MSM*) hat eine ungewöhnliche Anlage. Zuerst kommt das Thema mit zwei<sup>129</sup> Variationen von Locatelli, erst danach schließen 21 Variationen Carl Philipp Emanuel Bachs an. Locatellis Menuett sowie die zugehörigen Variationen sind der Flötensonate op. 2.10 (Amsterdam, 1731) entnommen.<sup>130</sup> Daß Bach Thema und Variationen nach der Originalausgabe kopiert hat, wird aus der eigentümlichen Notationsweise deutlich: Der Ton fis erhält wie im Originaldruck stets ein #, obwohl eine Generalvorzeichnung vorhanden ist. Die 10. Sonate aus Locatellis op. 2 scheint Bach besonders beeindruckt zu haben. Er hat nämlich die Abfolge und den Charakter der Sätze seinen Solosonaten Wq 123, 124, 126, 128 und 135 zugrunde gelegt: Auf einen oberstimmenbetonten langsamen Satz folgen ein Allegro und ein Variationsatz über ein Thema mit Tanzcharakter. Auch für die meisten der übrigen Satztypen, die Bach in den frühen Solosonaten verwendet, finden sich Vorläufer in Locatellis op. 2. Besonders nahe schließt Bach außer an op. 2.10 an langsame Sätze wie op. 2.3<sup>1</sup>, op. 2.4<sup>1</sup> oder op. 2.7<sup>1</sup> an.

<sup>126</sup> Nur von Wq 144 scheint überhaupt keine Quelle aus Bachs Besitz erhalten zu sein. Das Originalmaterial scheint sich verhältnismäßig früh vom Hauptstrang der Überlieferung gelöst zu haben, was den vollständigen Verlust der Quellen erklären könnte. Die Kopie der Sammlung Westphal (Brüssel CRM, 6360 *MSM*) ist Unikum.

<sup>127</sup> Einrichtung von Wq 146 als Violinsonate: SBB *St 571*; Wq 147 und Wq 148: in Brüssel CRM, 27134. Kein einziges der „frühen“ Trios ist hingegen in einer Version für Cembalo und Flöte bekannt.

<sup>128</sup> Reizvoll wäre es, als Auslöser für die Erneuerung und Einrichtung der Trios im Jahre 1747 den denkwürdigen Besuch Johann Sebastian Bachs in Potsdam anzunehmen und an die Triosonate des Musikalischen Opfers zu denken, deren Mitvertrieb in Berlin Carl Philipp Emanuel übernommen hatte (Dok III, Nr. 558 a).

<sup>129</sup> Nicht drei, wie der Werktitel (*Menuett mit drei Veränderungen, von Locatelli*. [21] *Variazioni da C. F. E. Bach*) suggeriert.

<sup>130</sup> RISM A/I/5:L 2603; Faksimileausgabe hrsg. von Marcello Castellani: *Archivum musicum. Flauto traversiere 6*, Florenz 1985.

Auch op. 2.11<sup>III</sup> ist gut mit Bachschen Sätzen vergleichbar. Nur die schnellen Sätze in geradem Takt scheinen von Locatelli unabhängig zu sein. Bemerkenswert ist auch, daß sich Bach von vornherein auf ein bestimmtes Modell der formalen Grobanlage festzulegen scheint, während Locatellis Sonaten gänzlich frei von einer derartigen Schematisierung sind. Die Wahl jeweils verschiedener Vorbilder könnte erklären, warum die WerkGattungen Solo, Trio und Klaviermusik in Hinblick auf Satzfolgen und Form schon beim jungen Bach so deutlich voneinander verschieden sind.

Die Autographe zu allen Soli sind verschollen. Besondere Bedeutung kommt damit den reinschriftlichen Kopien aus der Sammlung Westphal zu, die zwischen 1786 und 1802 nach den heute verschollenen Originalquellen aus Bachs Besitz angefertigt wurden. Wq 125 und 135 liegen in der Handschrift Michels vor, die übrigen Flötensonaten stammen von der Hand des Anonymus 305. Spuren einer späten Überarbeitung sind in mehreren Sonaten leicht auszumachen. An mehreren Stellen stimmt die Bezifferung mit dem Baßverlauf nicht ganz überein. Die Annahme liegt nahe, daß zwar die Baßstimme gelegentlich verändert wurde, die bereits eingetragene Bezifferung aber versehentlich unkorrigiert blieb. Da die Harmonien erhalten bleiben (meist wird ein Septimakkord in Grundstellung anstelle eines Quartsextakkords gesetzt) ist ein Nachbessern der Bezifferung ebenso leicht möglich wie eine Rekonstruktion der Fassung ante correcturam. Beispiele dieser Art finden sich mehrfach in Wq 125<sup>II</sup> (T. 3, 47 und 100) sowie in Wq 124<sup>II</sup> (T. 90). Derartige Änderungen können jederzeit bei Durchsicht des Materials angebracht worden sein (und bedurften sicher keiner Erwähnung im NV).

Ernst Fritz Schmid hat bereits 1931 darauf aufmerksam gemacht, daß Wq 131<sup>II</sup> aus Wq 129<sup>II</sup> hervorgegangen ist und daß die Schlußsätze der Soli Wq 125 und Wq 130 fast identisch sind.<sup>131</sup> In Wq 129<sup>II</sup> (NV: 1740) endet das Hauptthema – nach einer Binnenzäsur in T. 4 – mit einem Halbschluß in T. 8. Die neue Fassung (Wq 131<sup>II</sup>, NV: 1747) ist etwas straffer (6 Takte) und endet mit einer Vollkadenz. Der neue Thementypus (viertaktiger Satz mit bekräftigender Wiederholung der Schlußkadenz) begegnet bei Bach oft in den 1740er Jahren. Das Harmonieschema der nachfolgenden Modulation bleibt erhalten und wird nur geringfügig erweitert. Die Änderung der Oberstimme hebt die etwas monotone Sechzehntelbewegung der älteren Fassung auf. Wichtig für den weiteren Satzverlauf wird der in T. 12f. eingeführte Wechsel zwischen Sechzehnteln und Sechzehnteltrioen, der den Schlußgedanken (ab T. 25) vorzubereiten hilft. Auch der Moll-Nebengedanke auf der V. Stufe wird – bei beibehaltenen Grundharmonien – prägnanter formuliert.

Die ältere Fassung wies bis zum Doppelstrich zwei Halbschlüsse (T. 8 auf der Dominante, T. 18 auf der Doppeldominante) und zwei Vollschlüsse auf der Dominante (T. 26 bzw. T. 32) auf. Die Neufassung hat gleichfalls zwei Vollkadenzen, nun aber an den strukturell wichtigsten Punkten, am Ende des Hauptthemas und als Abschluß des ersten Teils. Der Halbschluß auf der Doppeldominante vor dem Eintritt des Seitensatzes ist im Prinzip beibehalten,

<sup>131</sup> E. F. Schmid, a. a. O. (Fußnote 16), S. 97 und 101.

aber deutlich verbessert: Die ältere Formulierung endete mit einem Halbschluß, der wie eine Wiederholung der Kadenz in T. 8 wirkt. Die neue Fassung zögert den Abschluß auf die zweite Takthälfte hinaus. Die Endung auf dem Leitton gis macht den Anschluß des Seitensatzes noch zwingender. Der Ton cis wird bei der Halbkadenz ausgespart (siehe auch die Bezifferung), was den Einsatz des Nebengedankens in Moll natürlicher erscheinen läßt. Schließlich wird die Kadenz zum Abschluß des Seitensatzes überspielt, wodurch die ursprüngliche Kleingliedrigkeit des Satzes behoben wird. Seitensatz und Schlußgedanke werden hiermit trotz ihrer unterschiedlichen Funktion zu einer höheren Einheit verbunden. In die gleiche Richtung zielt auch die scheinbare Schwächung des Seitensatzes, der auf einem Quartsextakkord statt auf einem Grundakkord beginnt. Ein Dreiklang auf A-Dur wird somit erst im letzten Takt des ersten Teiles erzielt, was diesem Abschluß besonderes Gewicht verleiht. Ähnliche Beobachtungen lassen sich an den Durchführungsabschnitten treffen.

Bemerkenswert ist vor allem, wie sorgfältig Bach in Wq 131 den Abschluß des Mittelteils gestaltet. Die Reprise ist in beiden Fällen auf 16 Takte verkürzt. In der älteren Fassung entfallen Überleitung und Nebengedanke, in der späteren setzt Bach gleich mit dem Nebengedanken an. Seitensatz und Schlußgedanke gehören für ihn nun offensichtlich untrennbar zusammen. Als „kompositorischer Rückschritt“ kann dies nur befremden, wenn man die dreiteilige Sonatensatzform mit vollständiger Reprise als höchstes und einziges Evolutionsziel des Sonatensatzes im 18. Jahrhundert ansieht.<sup>132</sup> Die beiden übrigen Satzpaare lassen keine derartige Abhängigkeit erkennen. Wir kommen darauf aber nach einer Diskussion des Parallelbeispiels Wq 125/130 noch einmal zurück.

Im Werkpaar Wq 125/130 sind die Schlußsätze nahezu identisch. Der Satz wird von 65 auf 74 Takte erweitert. Da die Schlußkadenz beider Teile in der späteren Fassung um einen Takt verkürzt wird, handelt es sich um insgesamt 11 Takte, die in bereits bekannter Manier eingeschoben werden. Hiervon entfallen vier auf eine Erweiterung der ursprünglichen T. 53–56 (Wq 130<sup>III</sup>: T. 59–66), die eine Steigerung des Satzabschlusses bewirken sollen. Die übrigen 7 Takte werden zwischen den Abschluß des Mittelteils und den Wiedereintritt des Hauptthemas eingeschoben. Sie leiten von d-Moll zur Grundtonart B-Dur über. Vielleicht erschien Bach das Nebeneinanderstellen von VI. und I. Stufe am Reprisesbeginn altmodisch. Der Baß wird erstmals thematisch beteiligt und bringt den Themenkopf soweit in Erinnerung, daß eine Repriseswirkung auch mit einer Themenvariante zu Beginn des dritten Hauptteils erzielt werden kann. Zwingender als bei den Sonaten Wq 129 und 131 kann im vorliegenden Fall auch bei den Anfangssätzen von einer Abhängigkeit gesprochen werden. Trotz der Änderung von Metrum und Phrasenstruktur bestehen – wie die folgende Gegenüberstellung von Werkauschnitten erkennen läßt – Übereinstimmungen harmonischer wie melodischer Art zwischen den strukturbestimmenden Phrasen beider Sätze,

<sup>132</sup> Siehe schon G. Wagner, KB Hamburg 1988, S. 231.

die weit über rein zufällige Anklänge hinausgehen. Es sei betont, daß die Textstellen des Notenbeispiels nicht aus dem Zusammenhang gerissen sind, sondern in beiden Werken in der hier gezeigten Abfolge anzutreffen sind. Daß beim Übergang vom 4/4- in den 3/8-Takt und einer gleichzeitigen Änderung der Taktzahl von 21 auf 65 keine vollständige Deckung zu erzielen ist, versteht sich von selbst.

Notenbeispiel 10: Wq 125<sup>1</sup>/Wq 130<sup>1</sup>

A: Wq 125<sup>1</sup> B: Wq 130<sup>1</sup> (jeweils ohne die Bezifferung)

**A Adagio**

**B Largo**

The musical score is presented in two systems, A and B. System A is marked 'Adagio' and system B is marked 'Largo'. Both systems are in G minor (two flats) and feature a melodic line with trills and a supporting bass line. The notation includes measure numbers and dynamic markings such as 'tr' for trills.

First system of musical notation, measures 1-10. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) at measure 10 and a triplet of eighth notes at measure 3. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Second system of musical notation, measures 11-20. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a trill (tr) at measure 19. The bass staff has a trill (tr) at measure 19. Measure 60 in the treble staff is marked with a piano (*p*) dynamic, and measure 19 in the bass staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

Third system of musical notation, measures 21-30. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with a trill (tr) at measure 29. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The key signature and time signature remain the same as in the previous systems.

Einige Eigentümlichkeiten der einzig erhaltenen Quelle zu Wq 125 erlauben weitere Aufschlüsse über den Bearbeitungsvorgang. Wq 125 ist als einziges der Flötensoli aus der Sammlung Westphal von Michel geschrieben. Überraschenderweise zeigen sich aber gerade in dieser Abschrift des als zuverlässig bekannten Michel ernsthafteste Textprobleme. Der erste Teil des Schlußsatzes ist in der von Michel vorgelegten Form verderbt. Kurt Walther hat bei seiner Edition<sup>133</sup> die größten Satzfehler behoben, indem er kommentarlos den Baß an den Melodieverlauf angepaßt hat. Zieht man aber den Kontext des Satzes zu Rate, so bietet sich eine andere Rekonstruktion an. Es gibt nämlich nicht nur zwei – einander widersprechende – Textzeugen, Flötenstimme und Baß, sondern mit der Bezifferung derer drei: Wo sich zwei der Lesarten gegenseitig stützen, kann die dritte als „fehlerhaft“ erkannt werden. Nun zeigt sich sofort, daß die Flötenstimme weder zum Baß noch zur Bezifferung „paßt“. Die Bezifferung ergibt hingegen mit der Baßlinie einen befriedigenden harmonischen Ablauf. Die Melodiestimme wurde also nachträglich verändert.

Ein Vergleich mit dem Schlußsatz von Wq 130 ergibt, daß die Flötenstimme an allen fragwürdigen Stellen der Lesart der späteren Fassung entspricht. Der ursprüngliche Melodieverlauf läßt sich aus Parallelstellen innerhalb von Wq 125<sup>III</sup> wiederherstellen. Eine Transposition der T. 26–30 aus F-Dur liefert die entstellten T. 5–8; den Takten 16–21 entsprechen die T. 60–65 (in F-Dur statt B-Dur). Für das Verhältnis von Wq 125 zu Wq 130 bedeutet dies, daß der Schlußsatz von Wq 125 nicht einfach aus der Quelle entfernt und dann für die „neue“ Sonate Wq 130 überarbeitet wurde. Vielmehr fand die Bearbeitung zunächst durch Überschreibung der jetzt verschollenen Originalquelle zu Wq 125 statt. Bach brach die Überarbeitung offenbar ab, als er mit der Melodiestimme beim Doppelstrich angekommen war.

Wahrscheinlich drohte das Original durch Veränderung von Melodie- und Baßlinie vollkommen unleserlich zu werden.<sup>134</sup> Der Satz wurde dann in der Form Wq 130<sup>III</sup> erneut niedergeschrieben; die Originalquelle verblieb in der nur

<sup>133</sup> Frankfurt a. M.: Zimmermann 1958.

<sup>134</sup> Siehe z. B. das Faksimile von Wq 200.13 in KB Hamburg 1988, S. 187.

teilweise korrigierten Form.<sup>135</sup> Es wäre denkbar, daß die Lesbarkeit dieser Quelle so stark beeinträchtigt war, daß bei der Kopiaturn der Soli für Johann Jakob Heinrich Westphal Wq 125 Michel zur Abschrift überlassen wurde, der mit der Handschrift C. P. E. Bachs und seinen Notierungsweisen für Veränderungen besser vertraut war als der Anonymus 305. Michel kopierte, wie gewöhnlich, getreu das, was er sah, wobei er bemüht war, alle Korrekturen zu berücksichtigen. Zu seinen Aufgaben gehörte es allerdings nicht, zu überprüfen, ob Flöten- und Baßstimme auch zusammen Sinn ergaben. Selbst wenn sich die Mittelsätze von Wq 125 und 130 nicht in das enge Geflecht an Beziehungen einordnen lassen, so ist es beim Vergleich mit den frühen Klaviersonaten oder dem Trio Wq 145 gerechtfertigt, auch hier von einer Erneuerung im Sinne des NV zu sprechen.

Von hier aus gilt es, den Blick noch einmal auf Wq 129 und Wq 131 zu richten. In diesem Fall zeigen die Rahmensätze nur vage Ähnlichkeiten.<sup>136</sup> Wichtig wird hier der Hinweis, daß das Thema des Schlußsatzes von Wq 131 mit dem des dritten Satzes aus der Gambensonate in C-Dur (Wq 136, 1746) übereinstimmt.<sup>137</sup> Wenn aber zwei von drei Sätzen eines Werkes auf präexistentes Material zurückgreifen (selbst wenn es verschiedenen Vorlagen entstammt), kann auch im Falle von Wq 131 von einer Erneuerung gesprochen werden.<sup>138</sup> Wir plädieren daher dafür, Wq 125 und Wq 130 beziehungsweise Wq 129 und 131 als jeweils zwei Fassungen eines Werkes anzusehen. Die Frage, warum die beiden Fassungen im NV getrennte Eintragungen erhalten haben, muß offenbleiben. Vielleicht hat die Tatsache, daß die Incipits der jeweils ersten Sätze nicht auf den ersten Blick als Varianten erkennbar sind, hierzu geführt.

Angesichts dieser Tendenz zu Revision und Erneuerung muß man auch bei einigen weiteren Werken hellhörig werden. Der Schlußsatz der Sonate Wq 126 zeigt auffällige Fehler in der Setzung der Akzidentien. Anonymus 305 hat mehrfach Auflösungszeichen anstelle eines Kreuzes gesetzt. Diese Fehlerart tritt häufig bei Transpositionen auf, und es ist daher zu fragen, ob Wq 126<sup>III</sup> zu irgendeinem Zeitpunkt aus einer B-Tonart nach D-Dur versetzt worden ist. Aufgrund der Verzeichnungsfehler kommen B-Dur und Es-Dur gleichermaßen in Frage. Hätte die Vorlage in B-Dur gestanden, so käme die Querflöte aus Umfangsgründen als Soloinstrument der mutmaßlichen Urfassung nicht in Betracht. Das im NV ohne Ort und Datum verzeichnete Solo für Oboe kann in der vorliegenden Form nicht, wie seit Ernst Fritz Schmid<sup>139</sup> allgemein angenommen

<sup>135</sup> Auch Carl Philipp Emanuel Bachs Korrekturen in der A-Dur-Sonate von Johann Ernst Bach (SBB, zu P 404) reichen nicht über die Exposition hinaus.

<sup>136</sup> Ähnlich sind insbesondere der Melodieduktus und Kadenzbildungen in den Eingangssätzen.

<sup>137</sup> *Notes* 47, 1991, S. 745 (L. Miller). Auch der Eintrag im NV (S. 50, Nr. 11), der Wq 136 fälschlich als Flötensolo ausgibt, könnte, wie L. Miller weiter zu bedenken gibt, darauf hindeuten, daß Wq 131 von der Gambensonate Wq 136 nicht gänzlich unabhängig ist.

<sup>138</sup> Für Wq 131 als eine Fassung, die Wq 129 ersetzen sollte, spricht vielleicht auch, daß nur Wq 131 in einer weiteren Kopie (SBB, P 893) erhalten ist. Angesichts der insgesamt schlechten Überlieferung der Soli ist Gewißheit darüber nicht zu erhalten.

<sup>139</sup> A. a. O. (Fußnote 16), S. 97.

wird, aus den 1730er Jahren stammen. Spuren einer verhältnismäßig späten Revision dieses in der Substanz sicherlich frühen Werks lassen sich leicht erkennen. Im Variationensatz ist die Baßführung in einer Weise aufgelockert, die mit den von Scheibe aus Kenntnis der Leipziger Praxis um 1730 beschriebenen Prinzipien<sup>140</sup> nicht übereinstimmt:

„Wenn [der Schlußsatz] eine Menuet mit Veränderungen ist: so müssen die Baßnoten bey allen Veränderungen der Melodie durchaus unverändert bleiben“.

Diese Regel hat Bach in den übrigen Soli stets eingehalten. Die über sieben Takte hinweg stufenweise fallende Baßlinie des Themas kann ohnehin kaum schon in den 1730er Jahren entstanden sein. Im ersten Satz der Sonate findet sich ein metrischer Fehler, der gleichfalls am leichtesten mit einer Revision zu erklären ist. Als vierter Takt ist nämlich ein 6/4-Takt eingeschoben. Die Verlängerung dieses Taktes ist aus der Sicht einer „späteren“ Zeit sinnvoll. Die metrischen Schwerpunkte fallen ab T. 5 wieder auf die erste Zählzeit im Takt, während andernfalls eine Verschiebung der Hauptakzente auf die Taktmitten gedroht hätte<sup>141</sup>.

Einen ausgesprochen zwiespältigen Eindruck hinterläßt der Mittelsatz. Der erste Teil wirkt durch die klare Differenzierung der Gedanken und durch die aufgelockerten Bässe sehr modern. Der Durchführungsbeginn steht mit der Exposition thematisch nur vage in Zusammenhang. Der Beginn der Reprise bringt wieder in Melodie und Begleitung ein neues Modell. Der Satz wirkt wie aus Versatzstücken montiert und an manchen Stellen künstlich verlängert. Hierzu gehört etwa die c-Moll-Kadenz, deren Abschluß in T. 54–55 zu erwarten steht, dann aber erst in T. 63 erfolgt. Zur Erklärung bietet sich eine nur halbherzig oder unvollständig durchgeführte Revision an.

Ein Vergleich mit dem Flötensolo Wq 124 wirft neue Fragen auf. Zwischen dem thematischen Material der beiden Kompositionen bestehen nämlich ungewöhnlich enge Beziehungen. Dieser Zusammenhang ist bei den Schlußsätzen am leichtesten zu erkennen. Daß der erste Teil von Wq 124 mit einer Vollkadenz, Wq 135 dort aber mit einem Halbschluß endet, ist kein wesentlicher Unterschied. Die oben besprochenen Beispiele und die zeitgenössische Musiktheorie<sup>142</sup> zeigen, wie leicht ein Ganzschluß in einen Halbschluß und umgekehrt verwandelt werden kann. Auch wenn die Sequenz nach dem Doppelstrich von vier auf acht Takte erweitert ist, bleibt doch das Kompositionsprinzip erhalten. Die melodischen Übereinstimmungen erschöpfen sich nicht in den beiden Anfangstakten. Vergleichbar sind auch

<sup>140</sup> Scheibe, a. a. O. (Fußnote 116), S. 681.

<sup>141</sup> Daß derartige metrische Verschiebungen etwa ab der Jahrhundertmitte ein kompositorisches Problem darstellen (während sie im barocken Kompositionsstil, zumal in langsamem Tempo, nichts Ungewöhnliches sind) läßt sich am Beispiel des *Concerto per il Cembalo solo* (Fk 40) von Wilhelm Friedemann Bach belegen. Der Eingangssatz wird hier bei einer späten Überarbeitung vom Komponisten auf den 2/4-Takt umgeschrieben, womit die Verschiebungen gegen den Takt rein optisch beseitigt sind.

<sup>142</sup> H. C. Koch, *Versuch einer Anweisung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig und Rudolstadt 1787, S. 358.

die Takte 5f. der beiden Sätze und die Schlußkadenz des zweiten Teils. Man könnte sich vorstellen, daß das Thema von Wq 135<sup>III</sup> aus dem Menuett Wq 124<sup>III</sup> hervorgegangen ist, wobei die betont lineare Führung des Basses notwendigerweise Veränderungen des Kadenzschemas und des Melodieverlaufs mit sich brachte.

Die beiden Eingangssätze beginnen gleichfalls mit Melodieformeln, die einander deutlich entsprechen. Eine pathetische Mollsexta eröffnet den Satz, und gleich anschließend wird der Grundton über den Leitton erreicht. Ein Septimakkord mit großer Septime wird vorbereitet und eingeführt, ehe sich die Phrase zur Dominante wendet. Wq 135 mutet etwas moderner an: Die Auflösung wird auf die erste Zählzeit im Takt verlagert. Bach handelt sich hierdurch allerdings metrische Schwierigkeiten ein, die der bereits angesprochene 6/4-Takt eher verschleiert als behebt.

Auch an den schnellen Sätzen läßt sich eine übereinstimmende Themenbildung beobachten. Offensichtlich lassen sich die Schlußgedanken beider Sätze in Verbindung bringen. Der Schlußgedanke der Oboensonate (Wq 135<sup>II</sup>, T. 75 ff.) kommt in seinen ersten Takten dem Gestus der Flötenstimme (Wq 124<sup>II</sup>, T. 81 ff.) recht nahe. Nach wenigen Takten verliert sich die melodische Ähnlichkeit, harmonisch stimmen aber die beiden Satzenden überein. Ein Vergleich der Hauptthemen der beiden Sätze wird dadurch erschwert, daß in der Oboensonate keine einheitliche Themenfassung erkennbar ist. Vermutlich hat das Hauptthema (T. 1–6) seine endgültige Gestalt erst bei einer Revision erhalten. Rückschlüsse auf eine frühere Fassung des Gedankens erlaubt dann wahrscheinlich die Partie nach dem Doppelstrich. Die beiden Themenvarianten haben nach der Veränderung von Melodie- und Baßstimme im Zuge der Überarbeitung wenig mehr als den harmonischen Bau gemeinsam. Vielleicht ist es kein Zufall, daß das Hauptthema der Flötensonate einen recht ähnlichen harmonischen Verlauf aufweist.

Notenbeispiel 11: Wq 135/Wq 124

I. A: Wq 135<sup>I</sup> (Original in g-Moll) B: Wq 124<sup>I</sup>

II. A: Wq 135<sup>III</sup> (Original in g-Moll) B: Wq 124<sup>III</sup>

Adagio

Oboe

Baß

Flöte

Baß

Detailed description of the musical notation: The image shows two systems of musical notation, labeled A and B. System A consists of two staves: Oboe (treble clef) and Bass (bass clef). System B consists of two staves: Flute (treble clef) and Bass (bass clef). All staves are in 6/4 time and G minor. System A (Wq 135/Wq 124) shows the Oboe part with notes G4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. The Bass part has notes G3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2. System B (Wq 135/Wq 124) shows the Flute part with notes G4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. The Bass part has notes G3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2. Fingerings and articulations are indicated throughout.

A  
Oboe

B  
Flöte

4

11

15

tr

tr

Für eine Bewertung der hier diskutierten Zusammenhänge zwischen der e-Moll-Flötensonate und der Oboensonate hilft ein Blick auf das ganze Korpus der Soli. Melodische Anklänge innerhalb eines Werkes kommen recht häufig vor. Sie werden zur Verwirklichung einer zyklischen Idee sogar regelrecht gesucht. Beziehungen zwischen Anfangs- und Schlußsatz einer Sonate bestehen beispielsweise bei den Sonaten Wq 124 und 125. Aufschlußreich ist die Erneuerung der letztgenannten Sonate zu Wq 130, wo das einheitstiftende Moment der Wendung zur Subdominante im Zuge der Überarbeitung auf den Mittelsatz ausgedehnt wird, der bislang aus dem Beziehungsnetz ausgespart war. Thematische Anklänge der Sonaten untereinander – ausgenommen natürlich die als „erneuert“ beschriebenen Werkpaare – kommen hingegen nur ausnahmsweise vor. Das einzige Beispiel, das wir anführen können, ist das Eröffnungsmotiv der langsamen Sätze in Wq 125 und 134<sup>143</sup>.

Vor diesem Hintergrund kann die thematische Ähnlichkeit aller drei Sätze der Sonaten Wq 124 und 135 kaum mehr als zufällig angesehen werden. Die Vorstellung, C. P. E. Bach könnte zumindest den Haupt- und Schlußgedanken des Mittelsatzes der Sonate Wq 135 durch Veränderung von Melodie- und Baßstimme eines bereits vorhandenen Satzes gewonnen haben, wirkt weniger befremdend, wenn man Kirnbergers *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* (1783) zu Rate zieht. Kirnbergers Grundgedanke lautet:

„Man nimmt ein Stück vom guten Meister, oder um noch mehr hervorzustechen von sich selbst, und macht zum Baß eine ganz andere Melodie ... Ferner, man setzt zu der neu erhaltenen Melodie einen Baß; dadurch ist nun weder Baß- noch Diskantstimme mehr der ersten ähnlich“<sup>144</sup>.

Durch sukzessive Veränderung von Melodiestimme und Baß erhält man ein strukturgleiches Werk, dem man nicht auf den ersten Blick ansieht, daß es nur die Neufassung einer älteren Komposition ist. Der Fall BWV 1021/1038, wo derselbe Baß einmal einem Violinsolo, einmal einer Triosonate für Violine, Flöte und Basso continuo zugrundeliegt, zeigt, daß es sich bei Kirnbergers Methode

<sup>143</sup> Die Tonwiederholungen sind allerdings recht unspezifisch und finden sich auch in Flötenwerken von J. J. Quantz und Friedrich dem Großen.

<sup>144</sup> Dok III, Nr. 881.

nicht um einen verschrobene Einfall eines schrulligen Theoretikers handelt, sondern daß in der „Schule“ Johann Sebastian Bachs, die Kirnberger ja durchlaufen hatte, mit entsprechenden Verfahren Komposition gelehrt wurde. Der Vorteil dieser nur scheinbar un kreativen Methode liegt für die Anfangsstadien des Kompositionsunterrichts auf der Hand: Die formale Übereinstimmung von Urbild und Neufassung garantiert einen schlüssigen Harmonieverlauf und sinnvolle Proportionen für den Gesamtsatz, zwei Aspekte, die – wie manche Züge in den frühen Werken C. P. E. Bachs zeigen – ein junger Komponist nicht immer im Blick haben konnte. Die oben beschriebene Erneuerung des Finalsatzes aus Wq 125 belegt die Praxis der sukzessiven Veränderung von Melodiestimme und Baß für Bach in aller Eindringlichkeit. Hierdurch fände auch die oben beschriebene fast deckungsgleiche Struktur der Finalsätze aus der e-Moll-Sonate des Hamburger Bandes und Wq 64.4 eine plausible Erklärung. Zur Methode „Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln“ treten bei Bach von Anfang an andere Überarbeitungsmittel, namentlich Auszierung und Takteinschübe. In der Tat weichen ja die Sätze von Wq 124 und 135 bei aller Ähnlichkeit der thematischen Substanz in der Struktur erheblich voneinander ab. Beim Verlust aller Originalquellen ist es aber müßig darüber zu spekulieren, ob man Wq 124 und Wq 135 unmittelbar als verschiedene Fassungen desselben Werkes ansprechen darf, oder ob sie vielleicht zu einem frühen Zeitpunkt eine größere Strukturähnlichkeit aufgewiesen und sich erst durch spätere Überarbeitungsschritte so weit voneinander entfernt haben.

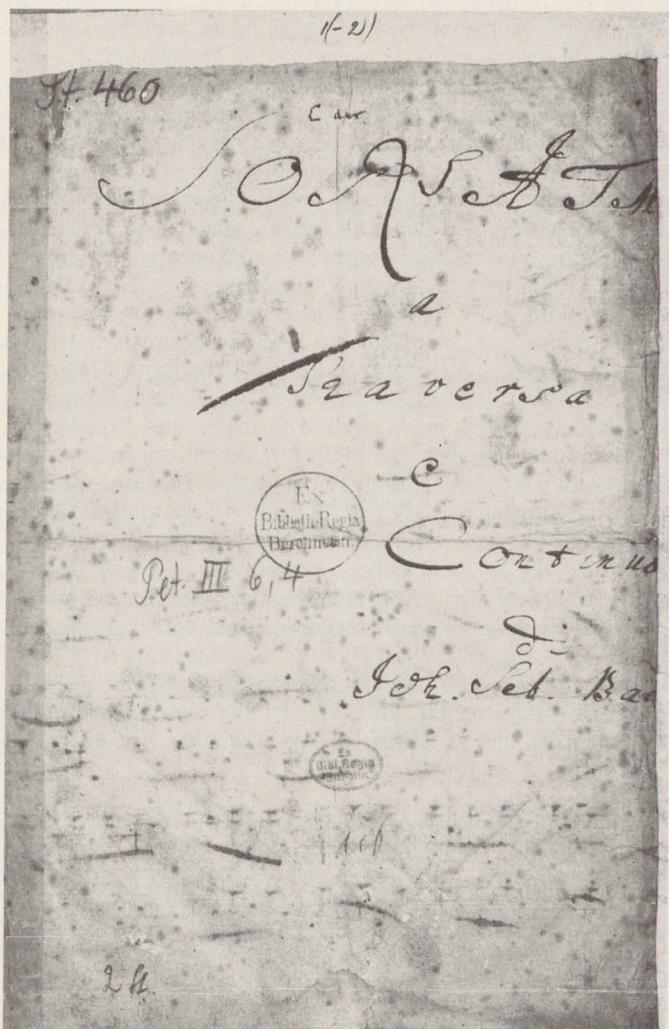
\*

Die Beobachtung, daß sich Werke wie BWV 1020, 1022, 1031 und 1033 nicht widerspruchlos in das Schaffen Johann Sebastian Bachs einordnen lassen, hat aus unterschiedlichen Motiven dazu geführt, diese vermutungsweise als Jugendwerke Carl Philipp Emanuel Bachs auszugeben. So ist seit langem bekannt, daß die Violinsonate BWV 1021 die Grundlage für die Sonaten BWV 1022 und das Trio BWV 1038 abgibt. Das letztgenannte Werk liegt in einem Stimmensatz von der Hand Johann Sebastian Bachs aus der Zeit um 1735 vor, allerdings ohne Angabe eines Autors<sup>145</sup>. BWV 1022 ist eine Einrichtungs des Trios für Violino discordato und obligates Cembalo, wobei das Werk durch Einschübe in den Cembalopart etwas erweitert ist. Zwar hat – wie oben gesehen – C. P. E. Bach ähnliche Kompositions- und Überarbeitungsmittel angewendet. Ihn allein deshalb zum Autor zu erklären, ist jedoch voreilig, da es sich hier um Grundprinzipien des Unterrichts bei Johann Sebastian Bach handelt. Selbst das Prinzip veränderter Reprisen im Eingangssatz von BWV 1038, das man als typisch für C. P. E. Bachs Personalstil anzusehen geneigt ist, tritt auch in der Überarbeitung von BWV 527<sup>II</sup> als Mittelsatz des Tripelkonzerts BWV 1044 auf. Mehr als Spekulationen über den (oder die?) Komponisten von BWV 1022 und 1038 können folglich gegenwärtig nicht angestellt werden.

Alfred Dürr hat in seiner Neuausgabe der Flötensonaten BWV 1020, 1031 und 1033 (Kassel 1974) die Quellenlage in vorbildlicher Weise dargestellt. Dürr

<sup>145</sup> Nürnberg, Germanisches Museum, Archiv, ZR 5354<sup>c</sup>.

konnte zeigen, daß alle diese Werke auf einen oder höchstens zwei Überlieferungsstränge zurückgeführt werden können. Die maßgebliche Quelle für die Sonate BWV 1033 ist ein Stimmensatz von der Hand des jungen C. P. E. Bach (St 460), der dem Schriftbefund nach um 1731 angesetzt werden muß. Das Titelblatt scheint den gefestigten und unkindlichen Schriftformen nach etwas später geschrieben zu sein. Die Zuweisung an Johann Sebastian ist aber dennoch schon frühzeitig erfolgt. Allerdings ist der Komponistname auffällig nahe an das Wort „di“ herangerückt. Auch der Neigungswinkel der Schrift stimmt mit dem Rest der Seite nicht überein. Es ist also denkbar, daß der Autorname noch später, wenn auch nicht allzu viel später, nachgetragen wurde.



Dieser Befund schließt die Autorschaft Carl Philipp Emanuel Bachs fast sicher aus; er läßt zugleich die Möglichkeit offen, daß das – wenigstens kurzzeitig anonym überlieferte – Werk nicht von Johann Sebastian stammt. Das Argument, das Werk könnte auf Carl Philipp Emanuel Bachs Unterricht beim Vater zurückgehen, läßt sich mit den folgenden Überlegungen weitgehend entkräften: Wie das Beispiel des verschollenen Trios H 566 belegt, hätte die Möglichkeit bestanden, auf eine bloße Beteiligung Johann Sebastian Bachs hinzuweisen. Ein derartiger Hinweis hätte auch nachträglich erfolgen können, zumal sich Carl Philipp Emanuel das Manuskript zu verschiedenen Zeiten wieder vorgenommen hat<sup>146</sup>. Die Idee einer Komposition nach einem vorgegebenen Muster (sei es die Melodie- oder die Baßstimme) hat im Falle BWV 1033 wenig Zwingendes. Worin sollte auch der Nutzen dieser Übung bei einem harmonisch wie melodisch so armen Stück bestehen, zumal im zweiten und vierten Satz?

BWV 1020 und 1031 sind seit Spitta aufgrund stilistischer Merkmale als ein Werkpaar angesehen worden. Der Versuch aber, die ehemals Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Werke nun beide dem jungen Carl Philipp Emanuel zuzuweisen, wird durch den Quellenbefund nicht gestützt. BWV 1031 ist nämlich in keiner der Abschriften des 18. und 19. Jahrhunderts mit C. P. E. Bach in Verbindung gebracht worden. Die beiden ältesten Kopien, die auf eine gemeinsame, heute verschollene Urquelle zurückgehen, nennen als Komponisten „J. S. B.“ oder explizit „J. S. Bach“. Eine dieser Quellen (P 649) ist sozusagen unter den Augen des Thomaskantors entstanden. Sie stammt von der Hand des Hauptkopisten H, der 1748 und 1749 für Johann Sebastian Bach tätig war,<sup>147</sup> und kam später, wahrscheinlich bei der Erbteilung 1750, in den Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs. Dieses Werk als Komposition Carl Philipp Emanuel Bachs auszugeben nur aufgrund formaler und stilistischer Ähnlichkeiten zu einer Sonate, die ihm gleichfalls nur vermutungsweise zugeschrieben werden kann, heißt wohl die Tragfähigkeit derartiger Hypothesen überschätzen. Ein Blick auf die Quellen zu BWV 1020 zeigt zudem, daß die Autorisierung dieser Zuweisung mit guten Gründen in Frage gestellt werden kann. Für die Sonate BWV 1020, die in allen Quellen als Violinsonate angegeben ist, zeichnen sich drei, wahrscheinlich nicht völlig voneinander unabhängige Überlieferungswege ab. Ältester Nachweis ist der Eintrag in Breitkops thematischen Katalog von 1763, wo BWV 1020 als Werk C. P. E. Bachs geführt wird<sup>148</sup>. Wenigstens mittelbar abhängig hiervon dürfte die Partiturnkopie P 1059 aus dem Nachlaß des Thomaskantors Schicht sein. Das Werk ist hier nur mit „*del Sig[nore] Bach*“ bezeichnet. Scheinbar bester Zeuge ist eine Abschrift von Bachs Hamburger

<sup>146</sup> Die Tonartenangabe ist ein später Nachtrag (um 1786?). Eine Beschäftigung mit dem Manuskript in den 1740er Jahren belegt der Eintrag des Marsches Bach-Inc. 38 von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs. Genre, Tonart, Umfang und mutmaßliche Besetzung (Trompete in Es, 2 Oboen, Basso) waren im Umfeld Friedrich des Großen „durchaus gebräuchlich“ (A. Hofer, s. *Tibia* 1992, S. 183f.). Daß Bach ein fremdes Werk kopiert haben sollte, ist unwahrscheinlich, zumal das Autograph einige eigenhändige Korrekturen aufweist.

<sup>147</sup> Kobayashi Chr, S. 36 und 61–63.

<sup>148</sup> *Parte IVta*, 1763, S. 12.

Hauptkopist Michel, die über den Nachlaß von Johannes Brahms an die Gesellschaft der Musikfreunde gelangt ist<sup>149</sup>. Die Kopie weist keine Eintragungen oder Numerierungen von der Hand Emanuel Bachs auf, stammt also nicht aus seinem Notenarchiv. Aber auch ihre Vorlage ist in Bachs Notenbibliothek nicht nachweisbar. Ein entsprechender Eintrag fehlt sowohl im NV als auch im Katalog der Bachschen Auktion von 1789. Nun ist aber nicht anzunehmen, daß Michel ausschließlich für Carl Philipp Emanuel Bach und dessen Familie gearbeitet hat. Nach dem Tode ihres Mannes hat Johanna Maria Bach diesen Kopisten nur für festumrissene Aufträge herangezogen, umgekehrt war auch Michel nicht immer verfügbar. Dies legen nicht nur die Kopien des Anonymus 305 in der Westphal-Sammlung nahe, sondern auch ein Brief Johanna Maria Bachs an Westphal vom 3. November 1795<sup>150</sup>. Daß Michel seinerseits nicht immer nur Vorlagen aus dem Besitz der Bach-Familie kopiert hat, wird aus der Abschrift von Wilhelm Friedemann Bach zugeschriebenen *28 Polonaisen und 2 Menuetten (P 884)* deutlich, die in tadellosem Schriftbild recht mittelmäßige Klavierstücke von Johann Adam Hiller<sup>151</sup> und anderen noch nicht identifizierten Komponisten enthält. Die zugehörige Vorlage ist im NV nicht nachweisbar, und es ist angesichts grober Satzfehler unwahrscheinlich, daß C. P. E. Bach diese Kompositionen als Werke seines Bruders überhaupt anerkannt hätte. Auch im Falle von BWV 1020 handelt es sich demnach wahrscheinlich um eine „unautorisierte“ Kopie, die letztlich wieder mit Breitkopf zusammenhängen kann<sup>152</sup>.

Zieht man zum Vergleich die übrigen nachweislich echten Jugendwerke C. P. E. Bachs heran, so fällt auch das stilkritische Urteil gegen Bachs Autorschaft aus: Es gelingt nicht, diese Werke in Emanuel Bachs Schaffen einzuordnen.

<sup>149</sup> Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, XI 36 271.

<sup>150</sup> KB Hamburg 1988, S. 508.

<sup>151</sup> Fk n. v. 20 ist identisch mit einem Satz in Hillers *Wöchentlichem Musikalischen Zeitvertreib*, Leipzig 1759/60, S. 126 (Exemplar Brüssel CRM, 15 782 FRW).

<sup>152</sup> Zu prüfen bleibt insbesondere, ob Michel für den Hamburger Musikalienhändler Johann Christoph Westphal gearbeitet hat. Hierfür sprechen die folgenden Beobachtungen. 1. Im „Zweyten Anhang des grossen Verzeichnisses aller Musicalien“ vom August 1779 (S. 101) bot der Hamburger Westphal die *28 Polonaisen und 2 Menuette* an. 2. In einem kurz nach Bachs Tod herausgegebenen Katalog mit dem Titel *Folgende | des sel. Hrn. Capelmeister C. P. E. Bach musicalische Werke, | finden sich | in der musikalischen Niederlage | bey | Joh. Christ. Westphal & Comp. in Hamburg. | oder sind zu verschaffen* ist unter den Sonaten „con Violino“ und den Sonaten „con Fl[auto] ob[ligato]“ auch eine g-Moll-Sonate zum Preis von 1 Mk 8 Sh verzeichnet. Vgl. Suchalla (Anm. 42a), S. 216. 3. Explizite Hinweise darauf, daß Westphal einen Teil seiner Vorlagen von Breitkopf aus Leipzig bezog, finden sich regelmäßig in den Katalogen. 4. Michels Kopie der Sonate Wq 65.14 in P 775 (Faks. in CW 3, S. 267–274) ist wegen der fehlenden Numerierung auf dem Titelblatt nicht als Hauskopie C. P. E. Bachs anzusehen. Daß es sich um eine in seinem Haus angefertigte und zur Weitergabe bestimmte Verkaufskopie handeln könnte, erscheint allerdings wegen der abweichenden Gestaltung des Titelblatts ebenso fraglich. Die in der rechten unteren Ecke befindliche Preisangabe (*mß 1-*) beweist dagegen eindeutig, daß es sich um eine Westphalsche Stammkopie handelt. Zu C[ollected] W[orks] 3 vgl. Fußnote 167.

BWV 1020 und 1031 sind durchaus gelungene Werke, die aber dem Stil Carl Philipp Emanuels mindestens so fern stehen wie dem Johann Sebastian Bachs. Für den ganz auf Begleitungsfunktionen zurückgezogenen Klavierpart in den langsamen Sätzen lassen sich beim jungen Carl Philipp Emanuel Bach keine Parallelen erkennen. Die von Bach bevorzugten rhythmischen und metrischen Modelle werden nicht verwendet. Überraschungen kommen nicht vor. Hinzu kommt, daß der Klavierpart in BWV 1031 verhältnismäßig schlecht in der Hand liegt und eher an einen Komponisten denken läßt, der kein Klavierspieler war. BWV 1033, für das als einziges eine Entstehung vor 1735 nachgewiesen ist, zeigt kompositorische Schwächen, die sich in dieser Form in den authentischen Werken Carl Philipp Emanuel Bachs nicht nachweisen lassen. Alle Sätze neigen zu einer gewissen Monotonie in der Themen- und Phrasenbildung; die Harmonik ist äußerst beschränkt. Carl Philipp Emanuel Bachs Jugendwerke zeigen andere Schwächen: es gelingt noch nicht immer, die musikalischen Einfälle zu ordnen und zu einem überzeugenden Ganzen zu verbinden. Sie zeigen aber insgesamt weit individuellere und originellere Züge.

## 6. Andere WerkGattungen

Es ist hier nicht möglich, auf die übrigen WerkGattungen der Instrumentalmusik ähnlich ausführlich einzugehen; einige Probleme seien jedoch kurz skizziert. Ein nicht zu lösender Widerspruch besteht bei der Zahl der authentischen Symphonien. In seiner Autobiographie nennt Carl Philipp Emanuel Bach „ein Paar Duzend Sinfonien“<sup>153</sup>. Das NV weist allerdings nicht mehr als 15 bis 1773 entstandene Symphonien (und eine weitere mit Fürst Lobkowitz gemeinschaftlich komponierte) aus<sup>154</sup>. Wenn Bach die Zahl der Symphonien nicht schlichtweg zu hoch angesetzt hat, wäre nach dem Verbleib einer nicht unbeträchtlichen Zahl von – vermutlich frühen – Werken zu forschen. Die besten Kandidaten unter den C. P. E. Bach zugeschriebenen Werken ungewisser Echtheit sind die Symphonien in G-, F- und C-Dur aus Breitkopfs Katalogen von 1762 und 1766<sup>155</sup>. Von den beiden ersteren Werken sind Breitkopfs Stammhandschriften erhalten,<sup>156</sup> von

<sup>153</sup> A. a. O. (Fußnote 7), S. 207. In der Originalausgabe, die Bachs Lebensbeschreibung in nur leicht abweichender und durch Burney kommentierter Fassung enthält, heißt es weniger bestimmt: „a great number of symphonies“. Siehe Charles Burney, *The Present State of Music in Germany ...*, London 1773, S. 264.

<sup>154</sup> Hinzuzurechnen wären allenfalls noch die beiden dreistimmigen Sinfonien Wq 74 und 156. Die Sinfonie Wq 183.2 ist hingegen im Autograph (*P 350*) bereits mit 11. Nov. 1775 datiert, Wq 183.4 mit 12. Juni 1776. Siehe KB Hamburg 1988, S. 121 (C. Wolff).

<sup>155</sup> *Parte Ima*, 1762, S. 2: Nr. 2, C-Dur. *Suppl. I*, 1766, S. 2, Nr. I: F-Dur, Nr. II: G-Dur (H 667). Die im Thematischen Katalog (*Parte Ima*, 1762, S. 2, Nr. VI) angebotene B-Dur-Sinfonie wird im nichtthematischen Katalog von 1764 richtig als Werk W. F. Bachs (Fk 71) bezeichnet.

<sup>156</sup> *St 228* (Wq n. v. 69) und *St 225* (Bach-Inc. 34). Es ist höchst unwahrscheinlich, daß die G-Dur-Sinfonie – wie E. Suchalla, *Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs ...*, Augsburg 1968, S. 129, vermutet – die gemeinsam mit Fürst Lobkowitz komponierte ist. Die Angabe „R. II Nr. 2“ bezieht sich auf Breitkopfs thematischen Katalog.

der C-Dur-Symphonie liegt eine Stimmenkopie in der Königlichen Musikakademie in Stockholm.<sup>157</sup> Eine genauere Prüfung steht noch aus.

Daß auch im Bereich der Konzerte die Echtheitsdiskussion nicht abgeschlossen ist und eine absolute Chronologie der Werfassungen nicht vorliegt, muß kaum betont werden. Zu fragen ist insbesondere – neben der Werkgeschichte und Autorschaftsfrage von BWV 1052a – wie die so ungleichmäßige Überlieferung zu erklären ist. Während von Werken wie Wq 1 oder Wq 6 fast ein Dutzend Kopien nachweisbar sind, wären Wq 10 oder Wq 22 ohne die Kopien der Westphal-Sammlung verloren. Das letztgenannte Werk ist dafür in nicht weniger als drei Abschriften als Flötenkonzert überliefert, so daß sich in diesem Falle die Frage nach der ursprünglichen Version des Werkes aufdrängt<sup>158</sup>. Unklar bleibt gegenwärtig trotz der Studie von Rachel Wade<sup>159</sup> das Ausmaß der Überarbeitungstätigkeit. Dem NV zufolge sind Wq 1–4 in der frühen Berliner Zeit erneuert worden; Wq 5 (NV: 1739) wurde erst 1762 erneut durchgesehen. Daß die übrigen Werke durchgängig unverändert blieben, darf wohl bezweifelt werden. Für die Sonatinen mit Cembalo und Orchester Wq 106–108 ist eine Veränderung noch nach Drucklegung durch das NV bezeugt. Auch das Manuskript *PM 5216* der Musikbibliothek der Stadt Leipzig legt die Frage nach Frühfassungen der Sonatinen Wq 96, 109 und 110 nahe.

Für Wq 1 und 2 konnte Rachel Wade zwei deutlich verschiedene Textformen nachweisen. Zwei bisher unbeachtete Quellen im Brüsseler Konservatorium werfen neues Licht auf die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte von Wq 1. Mehrere Stammhandschriften des Hauses Breitkopf, das das Konzert 1767 als Werk Johann Sebastian Bachs anbot,<sup>160</sup> bilden den Hauptbestand des Konvoluts Brüssel CRM, 25448.<sup>161</sup> Die Partiturnkopie von der Hand eines unbekanntenen Schreibers zeigt die typischen Bogenberechnungen von der Hand J. G. I. Breitkopfs und einen internen Verweis auf den Katalog. Der Kopftitel lautete ursprünglich: *Concerto à Cembalo, 2. Violini, Viola e Basso, del Sig[nore] Bach*. Der abgekürzte Vorname „Seb.“ ist erst nachträglich

<sup>157</sup> Sign.: *Od-r*. Das Manuskript trug ursprünglich keinen Autorennamen, nachträglich wurde „Graun“ eingesetzt.

<sup>158</sup> SBB, *P 768* und *Am. B. 101*; London, Royal College of Music, *Ms. 2000*. Siehe E. N. Kulukundis, *Thoughts on the Origin, Authenticity and Evolution of C. P. E. Bach's D Minor Concerto (W. 22)*, in: Festschrift Albi Rosenthal, hrsg. von R. Elvers, Tutzing 1984, S. 199–215.

<sup>159</sup> R. W. Wade, *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor (Mich.) 1981.

<sup>160</sup> *Suppl. II*, 1767, S. 36.

<sup>161</sup> Eine Auswertung der übrigen Bestandteile dieses Konvoluts soll an anderer Stelle erfolgen. Unter anderem finden sich hier Abschriften von BWV 846, 851 und 852 aus der Sammlung S. Itzig, die noch bei Schulze Bach-Überlieferung, S. 152, schmerzlich vermißten Breitkopfschen Stammhandschriften von BWV 972 und 981 (BWV 972 von der Hand J. A. Kuhnaus, BWV 981 von dem jungen Johann Adolph Scheibe wahrscheinlich vor 1731 kopiert), sowie eine *Fuga Laß mich gehn denn dort kommt meine Mutter her di J. G. Schübler*, die das Thema von BWV 578 zweistimmig bearbeitet. Diese Handschrift enthält eine Widmung Forkels an Zelter.

eingefügt. Die Quelle wurde also nur aus Unkenntnis Johann Sebastian Bach zugeschrieben<sup>162</sup>.

Von ungleich größerer Bedeutung ist das leider unvollständig erhaltene Manuskript Brüssel CRM, 26 537, das nur noch aus dem Stimmenumschlag und dem Cembalopart besteht, der aber immerhin auch die Ritornelle im Klavierauszug enthält. Die Abschrift stammt von der Hand Johann Friedrich Agricolas. Schriftformen und Wasserzeichen (Kleines Schönburger Wappen, Gegenmarke: WCB) weisen auf den Beginn von Agricolas Leipziger Zeit um 1738<sup>163</sup>. Damit liegt nachweislich eine Textform vor, die vor Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Zeit zurückreicht.<sup>164</sup> Die von Agricola mitgeteilte Werkfassung stimmt mit der aus *P 239* bekannten Frühfassung, einer Abschrift von Kirnberger, im wesentlichen überein<sup>165</sup>. Brüssel CRM, 26 537 dokumentiert aber ein gegenüber *P 239* noch früheres Werkstadium. Zwar stimmen die Rahmensätze bis auf geringfügige Verbesserungen überein, der Mittelsatz liegt aber in Brüssel CRM, 26 537 in einer unbeholfeneren Fassung vor. Auch hier entsprechen sich – wie in den Rahmensätzen – Taktzahlen und Harmonieverlauf der beiden frühen Fassungen. Die Fassung in *P 239* vermeidet aber nicht nur die notengetreue Wiederholung der Eingangstakte im ersten Solo, sondern belebt auch den durch die langen Notenwerte und Überbindungen etwas zähen Melodieverlauf. Die Veränderungen in den anderen Soloabschnitten zielen darauf hin, Tonrepetitionen der Baßstimme, die harmonischen Stillstand mit sich bringen,

<sup>162</sup> Vorlage der Breitkopfschen Stammhandschrift muß aufgrund der Notation eine Partitur der Berliner Fassung gewesen sein. Der von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach um 1746/47 geschriebene Stimmensatz (Krakau BJ, *St 495*) kommt also – entgegen der Meinung von H. J. Marx (Mf 41, 1988, S. 153) – als Vorlage nicht in Frage, zumal seine autographe Numerierung die Zugehörigkeit zu C. P. E. Bachs Notenbibliothek belegt, der er spätestens 1750 wieder zugeführt worden ist.

<sup>163</sup> BJ 1970, S. 57 und S. 64 (A. Dürr).

<sup>164</sup> Einige Rätsel gibt der alte Titelumschlag auf, den Agricola erst in der Berliner Zeit angefertigt hat (Wasserzeichen: Weinrebe[?], flankiert von C S). Der Auturname war Agricola offensichtlich entfallen, später wird von anderer Hand unzutreffenderweise „Friedemann Bach“ in den vorgesehenen Platz eingetragen. Ein späterer Besitzer, wahrscheinlich Guido Richard Wagener, stellt nicht nur die Autorenangabe richtig („von C. P. Bach 1733“), sondern fügt noch hinzu „mit Correcturen und – Vortragszeichen von J. S. Bach eigenhändig“. Die erhaltene Cembalostimme läßt aber keine andere Hand als die Johann Friedrich Agricolas erkennen. Alfred Wotquenne fügte der Handschrift eine Notiz bei, daß beim Ankauf der Sammlung Wagener im Jahre 1904 nur die Cembalostimme vorhanden war, und vermutete, daß sich die Angabe auf die Streicherstimmen bezogen haben müsse. Der Verbleib dieses für die Aufführungsgeschichte des Werkes höchst wichtigen Stimmensatzes ist unbekannt. Die Stimmen sind jedenfalls nicht, wie Wotquenne annahm, mit den übrigen Johann Sebastian Bach-Autographen der Sammlung Wagener an die Königliche Bibliothek in Berlin gelangt. Auch hier können kaum *St 495* gemeint sein, die ja die erneuerte Fassung des Werkes wiedergeben. Eine Spartierung der verschollenen Stimmen liegt aber in einem Sammelband des späten 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Wagener vor (Brüssel CRM, 26 528, S. 72–113).

<sup>165</sup> Die Unterschiede zwischen der Fassung in *P 239* und der „erneuerten“ Fassung beschreibt ausführlich R. Wade, a. a. O. (Anm. 159), S. 86–89.

aufzulockern. Zugleich besteht die Tendenz, den Melodieverlauf feiner zu untergliedern, wodurch das thematische Material an Prägnanz gewinnt.

Notenbeispiel 12: Wq 1<sup>II</sup>

A: Brüssel CRM, 26537 (Cembalo) B: SBB, P 239 (Cembalo)

The image displays two musical staves, A and B, for the first movement of Wq 1 II. Both staves are in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Andante'. Staff A shows a melody with triplets and a bass line with chords. Staff B shows a more active melody with triplets and a bass line with chords. The score is in G major and 3/4 time.

Die durch Kirnbergers Abschrift belegte Fassung stellt ihrerseits nur eine Übergangslösung dar. Eine Erneuerung aller drei Sätze fand laut NV im Jahre 1744 statt. Carl Philipp Emanuel Bach hat also auch seine frühen Klavierkonzerte, ähnlich wie die Klaviersonaten, mehrmals überarbeitet.

## 7. Schlußfolgerungen

Die systematische Aufarbeitung der Jugendwerke C. P. E. Bachs läßt erkennen, daß die frühe Periode seiner kompositorischen Laufbahn besser dokumentiert ist als bisher angenommen. Zwar dürfte das vorhandene Material nach wie vor nur einen kleinen Teil von Bachs Produktion der Leipziger und Frankfurter Jahre darstellen, doch läßt sich nunmehr zumindest in Umrissen erkennen, wie seine künstlerische Entwicklung verlaufen ist.

Deutlicher als zuvor zeigt sich, daß das NV in bezug auf Bachs Frühwerk lediglich einen „bereinigten“ Bestand darbietet, der mehreren Instanzen einer strengen Selbstzensur unterworfen war. Neben dem ständigen Bessern im Detail kristallisieren sich vier Phasen intensiver Revisionstätigkeit an den eigenen Werken vor 1740 heraus. Die erste lag um 1743/44 und betraf anscheinend vornehmlich die zyklischen Klavierwerke der vor-Berliner Zeit; die zweite, um 1746/47, erstreckte sich auf die Leipziger und Frankfurter Trios. Diese beiden Erneuerungsphasen sind durch entsprechende Vermerke im NV dokumentiert. Eine dritte Phase ist Anfang der 1760er Jahre anzusetzen, läßt sich aber nur mittelbar aus dem Auftreten diverser nachweislich früher Stücke in erneuerter Gestalt in gedruckten Anthologien der Jahre 1762–70 erschließen. Die vierte und letzte Phase, in der sich Bach mit seinen Jugendwerken beschäftigte, fällt in seine letzte Lebenszeit und war offenbar geprägt von dem Gedanken, sein Haus zu bestellen und sein künstlerisches Vermächtnis in geordneter und kritisch überprüfter Form der Nachwelt zu hinterlassen. Diese Phase ist – ähnlich wie beim späten Brahms – charakterisiert durch das radikale Vernichten von zahlreichen frühen Werken, die in den Augen des Komponisten keinen Bestand mehr hatten<sup>166</sup>. Bei den verbleibenden Werken griff Bach nochmals in teils bedeutendem Maße in die bereits 1743/44 erneuerte Gestalt ein<sup>167</sup>. Diese umfassende Durchsicht, die sich vielleicht über einen längeren Zeitraum erstreckte, scheint sich nicht auf das eigene Frühwerk beschränkt zu haben, sondern bezog den Gesamtbestand von C. P. E. Bachs Notenbibliothek mit ein. Indizien hierfür finden sich auf vielen Quellen aus Bachs Besitz in Form von neu hinzugefügten oder ergänzten Titeln und Tonartenangaben in seiner charakteristischen zittrigen Spätschrift<sup>168</sup>.

Es ist schwer zu bestimmen, von welchem Zeitpunkt an Bach seine Jugendwerke nur noch in „zensierter“ Form zirkulieren ließ. Immerhin konnten noch in den 1740er Jahren Musiker wie Johann Gottfried Mützel, Gottfried August Homilius<sup>169</sup> sowie der anonyme Hauptschreiber des Hamburger Bandes Werke der vor-Berliner Zeit in ihren ursprünglichen Fassungen erhalten. Weiterführende Forschungen werden bei der exakten Datierung dieser Quellen einsetzen und versuchen müssen, das Problem ihrer Vorlagen zu klären.

Neu aufgetauchte Quellen (wie etwa die Es-Dur-Suite mitsamt dem Marsch BWV Anh. 127 oder die Agricola-Abschrift von Wq 1) vermitteln in aller Deutlichkeit, daß das unablässige Bessern an stilistischen Details und das

<sup>166</sup> Vgl. den eingangs zitierten Brief an J. J. Eschenburg vom 21. Januar 1786.

<sup>167</sup> Solche späten Eingriffe liegen zum Beispiel im Schlußsatz der Sonate Wq 65.6 sowie im Eingangssatz der Sonate Wq 65.10 (beide in *P 772*) vor. Vgl. *C. P. E. Bach, The Collected Works for Solo Keyboard*, ed. Darrell Berg, New York 1985, Vol. 3, S. 189–195 und 229–235; in beiden Fällen sind die autographen Revisionen deutlich als Zusätze der späten 1780er Jahre zu erkennen. Diese Auffassung wird auch bei Horn (Anm. 8), S. 229f. und 265 vertreten; vgl. auch S. 270.

<sup>168</sup> Ein Beispiel ist die oben angesprochene Tonartenangabe auf dem Titelblatt von BWV 1033 (*St 460*); vgl. das Faksimile auf S. 193.

<sup>169</sup> Vgl. ebd., S. 258–261.

Bemühen um eine optimale Gestalt bereits zu Beginn von Bachs kompositorischer Laufbahn stark ausgeprägt waren. Gilt einerseits für Bachs Umgang mit seinen Werken das Prinzip der ständigen kritischen Durchsicht des Geleisteten als charakteristisch, so steht dem – zumindest in der dritten Revisionsphase – ein „Recycling-Prinzip“ gegenüber, das ihn veranlaßte, alles eben noch Verwertbare aufzugreifen und zu vermarkten. Es mutet seltsam an, wenn etwa für die Anthologie *Musikalisches Mancherley* der knapp fünfzigjährige Bach einen im Alter von 15 oder 16 Jahren komponierten Satz wie das Es-Dur-Menuett Wq 116.1 aufbereitete, zumal es vermutlich mit weniger Aufwand verbunden gewesen wäre, ein völlig neues Stück zu komponieren anstatt ein mehr als 30 Jahre altes Menuett dem Berliner Modegeschmack anzupassen.

Allerdings blieb es auch Bach nicht verborgen, daß die vor 1740 entstandenen Werke trotz tiefgreifender Erneuerung mit dem rapiden Stilwandel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht Schritt halten konnten. So war ihm daran gelegen, daß Interessenten wie Johann Nikolaus Forkel oder Johann Jakob Heinrich Westphal auch seine neueren Werke kennenlernten und nicht nur – wie er selbst ironisch bemerkte – sein „altes Zeug“<sup>170</sup>.

Insgesamt ist es als ein erstaunliches Phänomen zu werten, daß Bach bis in die späte Hamburger Zeit einen nahezu vollständigen Überblick über sein Schaffen behielt, was ein wohlsortiertes und penibel gewartetes Notenarchiv voraussetzt. Dies war durchaus keine Selbstverständlichkeit; Telemann zum Beispiel war in den 1740er Jahren nicht mehr in der Lage, sich an alle seine eigenen Kompositionen zu erinnern<sup>171</sup>, und Haydn, der bei seinem Tode nur noch einen recht geringen Anteil seiner Werke besaß, sah sich im Alter mehrfach außerstande, früher Komponiertes zu identifizieren<sup>172</sup>.

Wenn sich, wie wir aufgrund von Bachs Mitteilung an Johann Joachim Eschenburg vermuten, um 1786 der Bestand an frühen Werken dramatisch verringert hat, so liegen andererseits in verschiedenen, ungefähr zur selben Zeit entstandenen Abschriften aus der Sammlung Johann Jakob Heinrich Westphal Anzeichen dafür vor, daß einige Besetzungsvarianten ihre Entstehung womöglich erst dem unermüdlichen Sammeleifer des Schweriner Organisten verdanken<sup>173</sup>. Die kommerziellen Interessen, die sich hier offen-

<sup>170</sup> Brief an Westphal vom 5. März 1787, abgedruckt bei Angermüller Br, S. 129f. Vgl. auch die Briefe an Forkel vom 15. September 1774 und vom 10. Februar 1775, abgedruckt bei Suchalla Br, S. 240 und 241–243.

<sup>171</sup> Vgl. die Autobiographie von 1740 in Matthesons Ehrenpforte, abgedruckt in: *G. Ph. Telemann: Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*, hrsg. von W. Rackwitz, Leipzig 1981, S. 211.

<sup>172</sup> Vgl. die aufgrund von Haydns Nachlaß erstellte Liste „*Geschriebene Musicalien von Jos. Haydns Composition*“, abgedruckt bei H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, Bd. 5, Bloomington 1977, S. 398–401; siehe auch L. Shulman, *The Breitkopf & Härtel 'Œuvres complètes de J. Haydn'*, in: *Haydn Studies. Proceedings of the Intern. Haydn Conference*, Washington, DC. 1975, ed. Jens P. Larsen et al., New York 1981, S. 137–142.

<sup>173</sup> Hier ist an Wq 83–86 gedacht.

baren, können jedoch nicht von den primär künstlerischen Beweggründen ablenken, die Bach in seinen Entscheidungen bewogen haben.

Im ganzen betrachtet sind Bachs kompositorische Prinzipien in seiner mehr als sechs Jahrzehnte währenden kreativen Laufbahn erstaunlich konstant geblieben. Und das fast durchweg hohe Niveau seiner Werke seit der frühen Berliner Zeit ist das Resultat seines stetigen Strebens nach Perfektion.

Zusätzlich verwendete Abkürzungen in diesem Beitrag (s. auch S. 7):

A-Wn = Österreichische Nationalbibliothek (chem. K. K. Hofbibliothek), Musiksammlung; Brüssel BR = Bruxelles (Brüssel), Bibliothèque Royale Albert 1<sup>er</sup>; Brüssel CRM = Bibliothèque Conservatoire Royal de Musique; CS-KRa = Kroměříž, Státní zámek a zahrady; D-GOI = Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek; D-LEM = Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig (Musikbibliothek Peters und verschiedene Sammlungen in der Leipziger Stadtbibliothek); D-RH = Rheda (Nordrhein-Westfalen), Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Bibliothek (als Dauerleihgabe in MÜu); Hamburg SUB = Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung; Paris BN = Bibliothèque nationale (ancien fonds du Conservatoire national de musique); US-Bp = Boston Public Library – Music Department; US-NH = New Haven (Conn.), Yale University, The Library of the School of Music; Washington LC = Washington, D.C., Library of Congress.

ANHANG: Ergänzungen und Berichtigungen zu Helms Werkkatalog – Liste der vorstehend nicht berücksichtigten Werke<sup>174</sup>

## 1. Klaviermusik

## H 115 – Authentic

- a) Arrangement der Sinfonie Wq 177
- b) Katalog Westphal, Brüssel Br, *FF 5218 (II 4140)*, „Neun Sinfonien Nr. 3“
- c) Keine Bogenanzahl eingetragen; dies weist auf einen nur geplanten Klavierauszug durch J. J. H. Westphal hin. Der von Helm angegebene Druck (*Raccolta delle meliore Sinfonie*, Leipzig 1761/62) enthält dieses Werk nicht. Nachweisbar ist lediglich eine Klavierbearbeitung des Mittelsatzes in Wq 62.18.

## H 333 – Authentic

- a) *La Juliane* (A-Wn, *MS. 15961*)
- b) A-Wgm, *Q 11713*
- c) Da der Titel zweifelsfrei nicht autograph ist, handelt es sich um ein Werk zweifelhafter Echtheit.

## H 346 – Possibly Authentic

- a) *Sonata per il Cembalo solo* in c-Moll  
(D-GOI, *Mus. 2° 21<sup>a</sup>/3*)
- b) G. Platti, op. 1.5 (RISM A/I/6: P 2584)

## H 349 – Possibly Authentic

- a) *Fantasia | e | Fuga | ex Db. | dal Sigl: C. F. E. Bach-*  
(Brüssel CRM, 5896)
- b) J. E. Eberlin, IX. *Toccate e fughe per l'organo*, Augsburg [1747], (RISM A/I/2: E 160), *Toccata Prima* und *Fuga Nona* (in e-moll)

## H 356 – Possibly Authentic (Wq n. v. 55)

- a) [ohne Titel] (SBB, *P 728*)
- b) C. H. Graun, Larghetto aus der Sinfonia zu *Il Giudizio di Paride* (Berlin, 1752)
- c) Vgl. Mennicke, C. H. Graun, Nr. 14 und S. 205

## H 369 – Doubtful

- a) [ohne Titel] (US-Bp, *M.200.9 (8)*)
- b) Als drei Charakterstücke („La Spinoza“, „Das Klagen zweyer Freunde“ und „Ein Kompliment“) anonym im *Musikalischen Mancherley*

## H 371 – Doubtful

- a) *Sinfonia per il clavicembalo* B-Dur  
(D-LEm, *Poel. Mus. ms. 50*)
- b) Kat. Breitkopf 1762, Parte Ima, S. 12; G. A. Graun, *Racc. VI.*, Nr. 1; Mennicke, J. G. Graun, Nr. 86

## H 371.7 – Doubtful

- a) Arietta con variationes di Bach (SBB, *Mus. ms. 38049*)
- b) anonym in *Opere scielte* (Nürnberg 1755); s. RISM B II, S. 273.

## H 371.9 – Doubtful

- a) Sonata di Preludio e fuga B-Dur (US-NH, *LM 4858b*)
- b) anonym in *Opere scielte* (Nürnberg 1755); s. RISM B II, S. 273.

<sup>174</sup> Im folgenden bedeuten a) Werk/Titel, ggf. Quelle; b) Konkordanz; c) Kommentar.

2. *Kammermusik*

H 540 – Authentic

- a) Sonatenfragment in e-Moll (Brüssel CRM, 27914 FRW)
- c) Schreiber (und wohl auch Komponist) Christoph Schaffrath

H 593 – Possibly Authentic

- a) Triosonate in Es-Dur  
(ehemals Berlin, Singakademie, Z. E. 1954/55°)
- b) SBB, *Mus. ms. 8295/53*: „Dell Sign. Graun“
- c) Vgl. Wendt, Nr. 136

3. *Vokalmusik*

H 769.5 – Possibly Authentic

- a) „Die Nachbarin Climene“ (SBB, *Mus. ms. 40302*)
- b) *Musikalisches Vielerley*, S. 116: „Vom Herrn  
Concertmeister J. C. F. Bach in Bückeburg.“

H 866.5 Doubtful

- a) Arie „Feinde, die ihr mich betrübt“ (D-RH, *Ms. 1251*)
- b) Johann Christoph Friedrich Bach, *Der Tod Jesu* (W. XIV/1)

Entgegen Helm sehen wir folgende Werke und Versionen als echt an:

H 371.5 – Doubtful

- a) Andante, Allabreve in d-Moll (SBB, *P 1151*)
- b) *P 776* (Autograph)

H 377 – Spurious

- a) [ohne Titel] (Brüssel CRM, 27134)
- b) Cembalostimme einer Besetzungsvariante von Wq 148

H 485 – Doubtful

- a) *Concerto per il Clavi Cembalo 2 Violini 2 Flauti 2 Corni Alto Viola e Basso Del Sig. Emen. Pach* (CS-KRa, II G 2)
- b) = Wq 99; H 452
- c) Die Quelle stammt vermutlich aus dem Sortiment des Wiener Musikalienhändlers Johann Traeg.

H 542 – Possibly Authentic

- a) *Sonata per il cembalo e violino* (SBB, *St 571*)
- b) autographe Cembalo-Stimme in Brüssel CRM, 27906
- c) Besetzungsvariante von Wq 146