

Eine Klaviersonate von C. P. E. Bach aus dem Besitz J. S. Bachs

Von Peter Wollny (Leipzig)

Die vor mehr als einem Jahrzehnt begründete neue Gesamtausgabe der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs (CPEB: CW) bietet immer wieder Anlaß zur Beschäftigung mit Teilgruppen der nahezu unüberschaubar großen Zahl von handschriftlichen Quellen zum Schaffen des zweitältesten Bach-Sohns. Speziell bei den frühen Werken sind häufig vertrackte Probleme der Überlieferung zu lösen;¹ dabei öffnen sich nicht selten überraschende Perspektiven, die auch für die Forschung zu J. S. Bach gelegentlich neue Impulse geben.²

Die Bibliothek des Königlichen Konservatoriums in Brüssel bewahrt unter der Signatur 27911 MSM eine erst zu Beginn der 1990er Jahre bei den Vorarbeiten zum Bach-Katalog der Brüsseler Bibliotheken entdeckte, 1993 erstmals diskutierte und 1995 näher beschriebene Kopie der Klaviersonate in F-Dur Wq 65/1.³ Nach Angabe der autorisierten Werkverzeichnisse von 1772 und 1790 komponierte C. P. E. Bach das Stück 1731 in Leipzig und „erneuerte“ es 1744 in Berlin.⁴ Die ursprüngliche Leipziger Fassung dieser Sonate ist zwar weiterhin nicht greifbar, da sämtliche erhaltenen Quellen – darunter auch die Brüsseler Abschrift – das Werk in seiner revidierten Gestalt überliefern; immerhin aber gibt die neue Quelle insofern Auskunft zur Werkgenese, als sie durch einen auffälligen Schreiberwechsel vor Augen führt, daß bei der Überarbeitung in den Ecksätzen die Substanz der früheren Fassung in wesentlichen Teilen bewahrt blieb, während der Mittelsatz entweder eine Neukomposition darstellt oder aber erst 1744 aus einem anderen Zusammenhang in die Sonate integriert wurde: Den langsamen Satz trug der Komponist eigenhändig in das Manuskript ein, die beiden schnellen Sätze aber ließ er von einem Kopisten ab-

¹ Siehe hierzu insbesondere U. Leisinger und P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–204, sowie die Einleitung zu CPEB: CW I/8.2 (P. Wollny, 2005).

² Siehe P. Wollny, *Zwei Bach-Funde in Mügeln. C. P. E. Bach, Picander und die Leipziger Kirchenmusikpflege in den 1730er Jahren*, BJ 2010, S. 111–151.

³ BJ 1993 (Leisinger/Wollny), S. 163 f.; U. Leisinger und P. Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel – Katalog, mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener*, Hildesheim 1997 (LBB 2), S. 518 f.

⁴ NV, S. 1. Zum „Clavierwerke-Verzeichnis“ von 1772 siehe die in Fußnote 17 genannte Literatur.

schreiben.⁵ So lautet in knapper Zusammenfassung der Erkenntnisgewinn von 1993.

Die Beschreibung der Quelle läßt sich allerdings noch weiter präzisieren. Die insgesamt vier Blätter (1 Binio) vom Format 35,5×22,5 cm umfassende Abschrift wurde so eingerichtet, daß bei allen drei Sätzen ein Umwenden der Seiten während des Spiels vermieden wird. Die verhältnismäßig umfangreichen Ecksätze mußten dabei auf den Seitenpaaren 2–3 und 6–7 sehr gedrängt notiert werden, für den eher knappen Mittelsatz hingegen war auf den Seiten 4–5 großzügig Platz vorhanden. Da der von dem Kopisten der schnellen Sätze hinzugefügte Werktitel („Sonata. per il Cembalo solo. di M Bach.“) am Kopf von Seite 2 steht, blieben die mit Notenlinien rastrierten Außenseiten des Faszikels zunächst ungenutzt. Ein weiterer Schreiber ergänzte auf der ersten Seite zu einem späteren Zeitpunkt folgenden Titel: „Solo per il Cembalo I di C. P. E. Bach.“ Der Urheber dieser Zutat ist – was bisher übersehen wurde – niemand anderes als Johann Sebastian Bach (siehe Abbildung 1). Dieser Quellenbefund wirft einige überlieferungsgeschichtliche, textkritische und biographische Fragen auf, die die folgenden Ausführungen zu beantworten suchen.

1. Überlieferung

Der erratische Charakter der Handschrift hat schon früheren Besitzern Kopferbrechen bereitet und zu mancherlei Fehldeutungen geführt. Dies läßt sich anhand eines später hinzugefügten und in mehreren Stadien beschrifteten separaten Titelblatts nachverfolgen. Von der Hand des Bach-Sammlers – und ersten namentlich bekannten Besitzers der Handschrift nach 1750 – Georg Poelchau (1773–1836) stammt die Notiz: „Noch ungedruckte Clavier-Sonate I von I Carl Philip Emanuel Bach I in welcher das Andante von seiner eigenen I Hand geschrieben ist. I Componirt im Jahr 1733. I S. das Verzeichniß des Bachschen Nachlasses Pag. 1.) || Ex collectione Autographorum I GP“.⁶ Erfahrungsgemäß stellte Poelchau derartige ausführliche Expertisen vorzugsweise dann aus, wenn er sich von einer Handschrift zu trennen beabsichtigte; meist bedeutete dies, daß sich ihm die Gelegenheit zu einem Tausch gegen eine Trouvaille aus einer anderen Sammlung bot. Poelchau scheint also das Teilautograph der Klaviersonate Wq 65/1 zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt abgegeben zu haben; sollte dies (was wohl anzunehmen ist) nach

⁵ Der Kopist konnte bisher nicht identifiziert werden; die in LBB 2, S. 519, vorgeschlagene Gleichsetzung mit einem bei D. Lee, *Thematic Catalogue of the Works of Franz Benda*, New York 1984, S. 160, als „Benda 14“ geführten Schreiber erscheint mir inzwischen problematisch.

⁶ Ein ergänzender Vermerk findet sich auf Seite 4 zu Beginn des Mittelsatzes: „(Eigenthändig von C. P. E. Bach) I GP“.

1827 geschehen sein, so wird er die Quelle einfach als Dublette behandelt haben, denn in diesem Jahr hatte er mit dem Ankauf zahlreicher Objekte aus dem Nachlaß des Altonaer Bürgermeisters und C.-P.-E.-Bach-Schülers Casper Siegfried Gähler (1747–1825) seine Sammlung von Originalhandschriften des „Hamburger Bach“ bedeutend erweitert und dabei wahrscheinlich auch die „Hauskopie“ von Wq 65/1 erworben – also die einst im Besitz des Komponisten befindliche Abschrift (D-B, P 775, Fasz. 12).⁷

Die Quelle verblieb vermutlich zunächst in der preußischen Hauptstadt, wo Poelchau seit 1813 als Privatier lebte. Jahre später gelangte sie dann in die Hände des von 1849 bis 1878 ebenfalls in Berlin ansässigen Wilhelm Rust (1822–1892). Dieser fügte der von Poelchau beschrifteten Titelseite weitere Anmerkungen hinzu: Zunächst bestätigte er den in den Zeilen 1 und 4 vermerkten unveröffentlichten Status des Werks und den teilotographen Charakter der Handschrift („NB. ist richtig“). Sodann korrigierte er mit einem Hinweis auf das NV das von Poelchau falsch angegebene Entstehungsjahr („wurde comp. 1731 verbessert 1744“). Über die Herkunft der Handschrift konnte Rust allerdings schon keine konkreten Angaben mehr machen. Seine Auflösung der Initialen „GP“, die er auf den Braunschweiger Gelehrten Friedrich Conrad Griepenkerl beziehen zu können glaubte, erweist sich aus heutiger Sicht als leicht zu widerlegende Spekulation. Ob Rust sich durch äußere Umstände zu dieser Vermutung veranlaßt sah – etwa durch einen Ankauf über das Berliner Antiquariat A. Asher, das 1849 tatsächlich Teile von Griepenkerls Nachlaß erworben hatte⁸ –, läßt sich nicht mehr feststellen.

Der weitere Überlieferungsweg über die Sammlung des aus Berlin stammenden und später in Marburg ansässigen Mediziners Guido Richard Wagener (1822–1896) und deren Ankauf durch den belgischen Bibliothekar Alfred Wotquenne (1867–1939) für das Brüsseler Konservatorium (1902) ist hinreichend belegt und birgt keine weiteren Probleme.⁹ Weitaus schwieriger gestaltet sich die Bestimmung der Besitzerreihe vor Poelchau. Die naheliegende Vermutung, Poelchau habe die Handschrift 1827 aus Gählers Nachlaß erworben oder sie von diesem bereits während seiner Hamburger Zeit erhal-

⁷ Neben Wq 65/1 trennte Poelchau sich noch von weiteren Dubletten. Vgl. LBB 2, S. 510f. (B-Bc, 27887 MSM: Wq 65/11). Siehe auch C. Blanken, *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog*, Hildesheim 2011 (LBB 10), S. 234 (A-Wgm, VII 3872/A 454: Wq 65/6), sowie die weiter unten erwähnte Abschrift von Wq 62/1 (D-B, P 841).

⁸ Vgl. K. Heller, *Friedrich Konrad Griepenkerl. Aus unveröffentlichten Briefen des Bach-Sammlers und -Editors*, BJ 1978, S. 211–228, speziell S. 221–224. – Für die Annahme, Poelchau habe die Handschrift an Griepenkerl gegeben, gibt es keine Anhaltspunkte.

⁹ Siehe LBB 2, S. 95–129, speziell S. 124 und 126.

ten,¹⁰ ist nur schwer zu belegen. Einen kleinen Fingerzeig gibt gleichwohl die auf der beschriebenen Titelseite befindliche Chiffre „N.º 2“; sie verweist auf die Nummer des Werks in der Abteilung „Clavier Soli“ im NV, stammt aber – anders als bei den meisten Hauskopien – weder von der Hand des Komponisten, noch von der seiner Tochter Anna Carolina Philippina. Identische Schriftzüge finden sich allerdings bei einer analogen Ziffer in einem Berliner Stimmensatz zum Cembalo-Konzert in e-Moll Wq 24 (D-B, *St* 363) – und zwar unmittelbar neben dem von Gähler auf der ersten Seite der Cembalo-Stimme ergänzten Werktitel¹¹ – sowie im Kopftitel des Autographs zum „Menuet avec V. Variations“ Wq 118/3 (D-B, *P* 749). Des weiteren kann die korrigierte NV-Nummer („N.º 28“) auf der ersten Seite der autographen Partitur zur Violinsonate in B-Dur Wq 77 (in D-B, *P* 357) zum Vergleich herangezogen werden, deren leicht nach rechts geneigtes „N“ sehr ähnlich geformt ist und deren „8“ eindeutig den charakteristischen Duktus von Gählers Schrift aufweist. Somit läßt sich der Vermerk auf dem nachträglich hinzugefügten Titelblatt der Brüsseler Handschrift 27911 *MSM* mit einiger Sicherheit dem Altonaer Sammler Casper Siegfried Gähler zuweisen, der damit als Vorbesitzer bestimmt ist.¹²

Der Versteigerungskatalog von Gählers Nachlaß bietet mit seinen meist recht umfangreichen Losen und den daher häufig sehr pauschalen Angaben zu den jeweils unter einer Nummer zusammengefaßten Faszikeln keine guten Voraussetzungen für die Identifizierung und Lokalisierung einzelner Quellen. Es erscheint jedoch plausibel, die Handschrift als Bestandteil der unter den Losnummern 9333–9338 angebotenen fünf Konvolute mit Originalhandschriften von Klaviersonaten C. P. E. Bachs zu vermuten.¹³ Folgt man dieser Hypothese, dann wäre sie unmittelbar auf den Nachlaß des „Hamburger Bach“ zurückzu-

¹⁰ Wie ein Brief Gählers vom 9. Mai 1818 belegt, stand er spätestens seit dieser Zeit mit Poelchau in Verbindung, an den er wertvolle Handschriften und Drucke abgab. Siehe CPEB: CW III/9.1 (P. Wollny, 2010), S. 179.

¹¹ CPEB CW III/9.8 (D. Schulenberg, 2010), S. 223–224. Die NV-Nummer wird in Schulenbergs Quellenbeschreibung nicht erwähnt.

¹² In anderen Schriftzeugnissen (etwa B-Bc, 14885 *MSM*; vgl. LBB 2, S. 438 f.) verwendet Gähler allerdings gern eine andere Form des großen „N“, die aus dem entsprechenden Kleinbuchstaben abgeleitet ist.

¹³ Siehe *Verzeichniß der hinterlassenen Bücher-Sammlung des verstorbenen Conferenraths und Bürgermeisters, Herrn Casper Siegfried Gähler, [...] dritter Theil, enthaltend: die musicalische Bibliothek, aus musicalischen Schriften und Musicalien der berühmtesten ältesten und neuern Componisten bestehend, welcher den 19ten Februar 1827 und folg. Tage [...] öffentlich an die Meistbietenden verkauft werden soll*, Altona 1826, S. 54: „9333–38 – [C. Ph. Em Bach.] 87 Clavier-Sonaten, gröstentheils noch ungedruckt u. von dem Verfasser selbst geschrieben. 5 Convolute.“ Andernfalls käme noch in Frage: „9239.– [C. Ph. Em Bach.] Clavier-Sonaten, Clavier-Fugen u. verschiedene kleine Clavier-Stücke. geschr. starkes Convolut.“

führen: In dem 1805 erschienenen „Verzeichniß von Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Hrn. Kapellmeisters C. P. E. Bach“ erscheint unter der Losnummer 84 „Ein Stoß mit 87 Sonaten, Simphonien, Menuetten und andern kleinen Handstücken“, dessen Inhalt ganz oder teilweise mit den fünf Konvoluten im Gähler-Katalog identisch sein dürfte.¹⁴

Somit ergibt sich eine zwar nicht lückenlos zu belegende, aber dennoch schlüssige Besitzfolge: C. P. E. Bach übergab seinem Vater offenbar bald nach der „Erneuerung“ ein teils eigenhändiges, teils von Kopistenhand gefertigtes Exemplar seiner Klaviersonate Wq 65/1. Nach dessen Tod erhielt er – direkt oder auf Umwegen – die Quelle zurück; sie verblieb bis 1805 im Familienbesitz und war dann zunächst Teil der „Hauptüberlieferung“ über Gähler und Poelchau, geriet aber, ausgesondert als vermeintliche Dublette, im 19. Jahrhundert auf Irrwege und blieb der Forschung daher lange Zeit verborgen. Zwar sind auch andere Besitzfolgen denkbar, doch wären diese erst dann ernsthaft in Betracht zu ziehen, wenn sie ebenso glaubhaft erklären könnten, wie eine Handschrift, die sich um die Mitte der 1740er Jahre im Besitz J. S. Bachs befand, unabhängig von der Familienüberlieferung vor 1825 nach Altona und in den Besitz Gählers gelangt sein sollte.

2. Hauskopien

Die Erkenntnis, daß C. P. E. Bach in seiner Notenbibliothek anscheinend zwei autorisierte Abschriften seiner frühen Sonate Wq 65/1 aufbewahrte, lädt zu weiteren Erkundungen seines Umgangs mit der Archivierung des eigenen Schaffens ein. Eine im Rahmen der Gesamtausgabe unternommene systematische Suche nach den „Hauskopien“ ergab für die Klaviermusik das folgende Resultat: Bei vielen seiner gedruckten Werksammlungen scheint der Komponist seine Autographe nicht aufgehoben zu haben, sondern begnügte sich offenbar mit Handexemplaren der jeweiligen Originaldrucke; bei unveröffentlichten Werken behielt er jedoch zuweilen auch mehr als eine Handschrift. In seiner späteren Hamburger Zeit ließ er – wohl im Zuge einer abermaligen weitreichenden Revision seines Schaffens und geleitet von dem Gedanken, sein Haus zu bestellen und sein künstlerisches Vermächtnis in geordneter und kritisch überprüfter Form zu hinterlassen¹⁵ – zahlreiche ältere Werke noch einmal von seinem Hauptschreiber Johann Heinrich Michel kopieren und bestimmte dann diese Abschriften – versehen mit eigenen Ordnungsnummern – zu maßgeblichen Hauskopien. Aber auch die ausrangierten Exemplare, meist

¹⁴ Siehe E. N. Kulukundis, *Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahre 1805*, BJ 1995, S. 145–176, speziell S. 156 (Faksimile) und S. 169 (Übertragung und Kommentar).

¹⁵ Vgl. BJ 1993 (Leisinger/Wollny), S. 200.

Autographe und Abschriften aus der Berliner Zeit, verblieben oft weiterhin in seinem Besitz (siehe die folgende Aufstellung). Ob sie neben den neuen Hauskopien ebenfalls zuweilen als Vorlage für Verkaufsabschriften dienten, ist noch ungeklärt. Von einigen Werken (Wq 65/15, 65/22 und 65/33) existierten aber bereits in der Berliner Zeit (also vor 1768) zwei Hauskopien, wie durch die Vergabe von entsprechenden Werknummern eindeutig belegt ist. Was genau zu dieser zweifachen Signierung führte und ob C. P. E. Bach sich gegebenenfalls frühzeitig von einer der beiden Handschriften trennte, bleibt vorerst offen. Überhaupt gewinnen wir ja erst für die Hamburger Spätzeit konkrete Vorstellungen von seinem Handel mit Abschriften eigener Werke, während die Berliner und gar die Frankfurter Jahre in dieser Hinsicht noch viele Rätsel bergen. Die Sonate Wq 65/1 bildet insofern eine Ausnahme, als C. P. E. Bach die eine Abschrift der Revisionsfassung offenbar von vornherein für seinen Vater bestimmt hatte und daher von einem seiner Berliner Schreiber gleich eine zweite Kopie für den eigenen Gebrauch anfertigen ließ. Daß die abgegebene Handschrift in seinen Besitz zurückkehren würde, war nicht abzu-sehen.¹⁶

Doppelte Hauskopien von Klaviersonaten C. P. E. Bachs

| Werk | 1. Hauskopie ¹⁷ | 2. Hauskopie |
|---------------------|---|--|
| Wq 65/1 (1731/1744) | B-Bc, 279// <i>MSM</i> a) unbekannter Kopist, C. P. E. Bach b) – | D-B, <i>P 775</i> , Fasz. 12 a) Anonymus 303 b) „[No.] 19“; „(2.)“ |
| Wq 65/2 (1732/1744) | PL-Kj, <i>P 771</i> , Fasz. 2 a) C. P. E. Bach b) „No. 16“; „(3.)“ | D-B, <i>P 775</i> , Fasz. 13 a) J. H. Michel b) „No. 16“; „(3.)“ |

¹⁶ Andere Widmungshandschriften – z. B. das heute in Paris befindliche zweite Autograph der Sonate in Es-Dur Wq 65/42 (F-Pn, *MS. 12*) mit einer Zueignung an Baron von Ditmar (siehe LBB 10, S. 911 f.) – bleiben hier unberücksichtigt.

¹⁷ In Spalte 2 und 3 finden sich unter a) Angaben zum Schreiber der Quelle (anonyme Kopisten nach TBSt 2/3) und unter b) die originalen Werkverzeichnisnummern, wobei die Formulierung „No. ...“ stets von C. P. E. Bach stammt und die Chiffren „(...)“ bzw. „N (...)“ von seiner Tochter A. C. P. Bach eingetragen wurden; die Klammersetzungen bei der zweiten Serie sind offenbar als Hervorhebung zu verstehen. Die autographen Nummern entsprechen in der Regel dem 1772 angefertigten „Clavierwerke-Verzeichnis“, die von A. C. P. Bach dem 1790 gedruckten NV. Siehe C. Wolff, *Carl Philipp Emanuel Bachs Verzeichnis seiner Clavierwerke von 1733 bis 1772*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Festschrift für Hans-Joachim Schulze zum 65. Geburtstag*, hrsg. von C. Wolff, Leipzig 1999, S. 217–235.

| | | |
|---------------------|--|---|
| Wq 65/7 (1736/1744) | PL-Kj, <i>P 771</i> , Fasz. 3 a) C. P. E. Bach b) „No. 13“ | D-B, <i>P 775</i> , Fasz. 15 a) J. H. Michel b) „No. 13“; „(15.)“ |
| Wq 65/13 (1743) | D-B, <i>P 359</i> , Fasz. 1 a) C. P. E. Bach b) „No. 29“ | D-B, <i>P 775</i> , Fasz. 17 a) J. H. Michel b) „No. 29“; „(32.)“ |
| Wq 65/15 (1745) | D-Bsak, <i>SA 4764</i> a) Schlichting b) „No. 42“ | D-B, <i>P 775</i> , Fasz. 19 a) Anonymus 301 b) „No. 44“; „(42.)“ |
| Wq 65/22 (1748) | D-Hs, <i>ND VI 3191</i> , Fasz. 2 a) Schale I ¹⁸ b) „No. 54“ | D-B, <i>P 776</i> , Fasz. 2 a) Anonymus 303 b) „No. 54“; „(54.)“ |
| Wq 70/3 (1755) | PL-Kj, <i>P 771</i> , Fasz. 1 a) C. P. E. Bach b) „No. 82“ | D-B, <i>P 774</i> , Fasz. 4 a) J. H. Michel b) „No. 82“; „(84.)“ |
| Wq 65/30 (1756) | D-B, <i>P 789</i> , Fasz. 8 a) unbekannter Kopist b) „No. 84“; „(86.)“ | D-B, <i>P 776</i> , Fasz. 8 a) J. H. Michel b) „No. 84“; „(86.)“ |
| Wq 65/33 (1759) | D-WRgs, <i>GSA 33/33</i> a) C. P. E. Bach b) „No. 106“ | D-B, <i>P 776</i> , Fasz. 9 a) Anonymus 303 b) „No. 105“; „(114.)“ |
| Wq 65/44 (1766) | D-B, <i>P 1133</i> und PL-Kj, <i>St 258b</i> ¹⁹ a) C. P. E. Bach b) „[No.] 149“; „N (151.)“ | D-B, <i>P 776</i> , Fasz. 14 a) J. H. Michel b) „No. 149“; „(151.)“ |

Alle Handschriften in Spalte 3 weisen die Merkmale der gewöhnlichen Hauskopien C. P. E. Bachs auf. Meist handelt es sich um Hamburger – selten um Berliner – Abschriften der letzten Werkfassungen, deren Notentext in der Regel vom Komponisten genau durchgesehen und korrigiert, häufig auch verfeinert und kompositorisch weiterentwickelt wurde. Es fällt auf, daß die (in Spalte 2 genannten) früheren Hauskopien meist deutlich weniger Spuren einer sorgfältigen Durchsicht aufweisen als die späteren. Auch fügte A. C. P. Bach hier nur in drei Fällen die gültigen NV-Nummern hinzu; sechs Handschriften tragen lediglich die autographen älteren Signaturen, die offenbar noch eine Fassung des Werkverzeichnisses vor 1772 reflektieren.²⁰ Vielleicht bewahrte C. P. E. Bach die ganze Gruppe der früheren Hauskopien separat auf, um sie

¹⁸ Schreibersiglum nach T. Schwinger, *Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2006, S. 583.

¹⁹ PL-Kj, *St 258b*, enthält lediglich die variierten Reprisen zu Satz 1.

²⁰ So trägt die frühere Abschrift von Wq 65/15 (1745) noch die Signatur „No. 42“ (statt

bei Gelegenheit als Dubletten abzugeben. In der Tat kann zumindest für die frühen Abschriften von Wq 65/15 und Wq 65/22 sowie für das Autograph von Wq 65/33 eine Provenienz abseits des Hauptstrangs der Überlieferung nicht ausgeschlossen werden.²¹ Merkwürdigerweise hat C. P. E. Bach die Brüsseler Abschrift von Wq 65/1 nicht signiert; dies könnte bedeuten, daß er plante, sie ebenfalls bei Gelegenheit abzustößeln.

3. Eintragungen von der Hand J. S. Bachs

Der geschmeidige Duktus von J. S. Bachs Hand in der Titelaufschrift suggeriert eine frühere Datierung als das von C. P. E. Bach angegebene Revisionsdatum seiner Sonate (1744). Weitgehende Übereinstimmung besteht mit den Briefen und Eingaben aus den späten 1730er und frühen 1740er Jahren; auch die Titelseite der autographen Partitur der Matthäus-Passion (1736) gehört hierher. Zuweilen lassen sich die fließenden Schriftzüge allerdings auch noch in späteren Autographen ausmachen, etwa auf der Titelseite des unvollständigen Stimmensatzes zu Palestrinas *Missa Ecce sacerdos magnus* (um 1744/45)²² und in der Partitur der Weihnachtsmusik „Gloria in excelsis Deo“ BWV 191 (ca. 1743–1746).²³ Hieraus ergibt sich, daß die von C. P. E. Bach genannte Jahreszahl 1744 für die Entstehung der revidierten Fassung von Wq 65/1 zwar nicht eindeutig widerlegt werden kann, allerdings auch nicht mehr unbedingt als in Stein gemeißelt gelten muß. Auch der Charakter von C. P. E. Bachs eigener Handschrift im Mittelsatz ließe sich mit der Annahme einer Entstehungszeit der Handschrift zwischen etwa 1740 und 1744 durchaus vereinbaren. Zu fragen wäre deshalb, ob sich die „Erneuerung“ der frühen Tastenwerke tatsächlich – wie die beiden autorisierten Werkverzeichnisse behaupten – auf die Jahre 1743/44 beschränkten oder ob diese Angaben nicht

„No. 44“ wie im Clavierwerke-Verzeichnis von 1772) und das Autograph von Wq 65/33 (1759) ist mit „No. 106“ (statt „No. 105“) gekennzeichnet.

²¹ Die Handschriften von Wq 65/15 und 65/33 stammen aus dem Besitz Zelters bzw. der Sing-Akademie zu Berlin; siehe W. Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, Hildesheim 2006 (LBB 8), S. 426, und H.-G. Ottenberg, *C. P. E. Bach and Carl Friedrich Zelter*, in: C. P. E. Bach Studies, hrsg. von S. L. Clark, Oxford 1988, S. 185–216, speziell S. 193–195. Der Band D-Hs, *ND VI 3191* mit der Abschrift von Wq 65/22 stammt nach freundlicher Mitteilung von J. Neubacher (Hamburg) aus dem Besitz von Arrey von Dommer (die Angaben in BJ 1993, S. 143, sind entsprechend zu korrigieren).

²² Datierung nach B. Wiermann, *Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, BJ 2002, S. 9–28, speziell S. 11.

²³ Datierung nach Kobayashi Chr, S. 52.

eher den vorläufigen Abschluß einer länger andauernden Phase der Beschäftigung mit dem eigenen Frühwerk markieren.²⁴

Bemerkenswert ist auch der von J. S. Bach gewählte Begriff „Solo“. Offenbar scheute Bach davor zurück, den von seinen ältesten Söhnen für dreisätzig Klavierstücke bevorzugten modernen Begriff „Sonata“ zu verwenden. Wie entsprechende autographe Titelformulierungen belegen, war für ihn der Terminus „Sonata“ fest mit der kammermusikalischen Ensemblesmusik verbunden (einschließlich der Triosonaten für Orgel BWV 525–530 und der Sonaten für Solovioline BWV 1001, 1003 und 1005), während „Solo“, ähnlich wie „Pièce“, in seinem musikalischen Sprachgebrauch eher auf ein formal freies Stück für ein solistisches Tasten- oder Lauteninstrument zu passen schien. Bezeichnenderweise findet der Begriff sich auch in einer Abschrift des Kopfsatzes von C. P. E. Bachs Klaviersonate in Es-Dur Wq 65/7 im Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (D-B, P 225, S. 79–81).²⁵ J. S. Bach benutzte den Terminus „Solo“ zudem auch als Oberbegriff für Zusammenstellungen formal verschiedenartiger Werke, etwa bei den Sonaten und Partiten für unbegleitete Violine BWV 1001–1006 (D-B, P 967). Entsprechend taucht der Begriff „Clavier Soli“ bei C. P. E. Bach nur dann auf, wenn es um die Gesamtheit seines formal und stilistisch vielgestaltigen Schaffens für unbegleitetes Tasteninstrument ging.²⁶

Eine genauere Untersuchung der Brüsseler Quelle führt zu der Erkenntnis, daß J. S. Bach nicht allein den Titel auf der ersten Seite ergänzte, sondern auch an zahlreichen Stellen zur Verbesserung und Präzisierung des Notentexts beitrug. Seine Zusätze weisen zwar wegen ihrer Kürze nur wenige individuelle Merkmale auf, sie unterscheiden sich jedoch deutlich vom Duktus der Schrift C. P. E. Bachs und sind meist eindeutig oder zumindest hinreichend sicher zu identifizieren. Einen Überblick vermittelt die folgende knappe Aufstellung (siehe auch Abbildung 2 und 3):

Satz 1

– Ergänzung von Verzierungen: Mordente in T. 8 (oberes System, Note 1), T. 55 (oberes System, Note 1) und T. 58 (unteres System, 1. Note); Triller in T. 42 (1. Note); Pralltriller in T. 28 (oberes System, vorletzte Note), T. 38 (oberes System, letzte Note), T. 56 (oberes System, vorletzte Note) und T. 64 (oberes System, 2. Note).

²⁴ Zweifel an der Zuverlässigkeit der Angaben im NV wurden bereits in BJ 1993 (Leisinger/Wollny), S. 163 und 166 f. geäußert.

²⁵ NBA V/4 Krit. Bericht (G. von Dadelsen, 1957), S. 52. Siehe auch *Johann Sebastian Bach. Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. Faksimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort von Georg von Dadelsen*, Kassel 1988.

²⁶ Siehe etwa NV, S. 1. – Die einzige Ausnahme bildet die Hauskopie von Wq 65/12 (D-B, P 786); sie trägt von der Hand des Kopisten Schlichting die altertümliche Bezeichnung „SOLO pro CEMBALO“. Vgl. *Carl Philipp Emanuel Bach. The Collected Works for Solo Keyboard*, hrsg. von D. Berg, New York 1985, Bd. 3, S. 251.

- Ergänzung der „3“ bei Triolen: T. 13, 20–22, 28–29, 47, 79, 96–97.
- Korrektur einer falschen Note und Verdeutlichung des Eingriffs mittels Tabulaturbuchstabe: T. 25 (oberes System, 7. Note)

Satz 2

- Ergänzung nahezu sämtlicher Verzierungen, anscheinend in zwei Stadien. Die zahlreichen Eintragungen der ersten Schicht zeichnen sich durch eine feine, akkurate Linienführung aus, die wenigen Ergänzungen der zweiten sind hingegen eher klobig geraten. Nur die Verzierungen der ersten Schicht lassen sich sicher J. S. Bach zuweisen; sollten auch die Eintragungen der zweiten Gruppe von seiner Hand stammen, so wäre hierfür ein deutlich späterer Zeitpunkt anzusetzen. Im einzelnen handelt es sich um:²⁷
 - Mordente (1. Schicht): T. 16 (?), 28–33, 40, 42–45, 48, 53–55 (oberes System); T. 2, 4–6, 8–11, 22, 24, 26, 41, 43, 45 (unteres System)
 - Triller (1. Schicht): T. 20 (oberes System)
 - Pralltriller (1. Schicht): T. 30–31, 44 (oberes System); T. 19 (unteres System)
 - Doppelschlag (1. Schicht): T. 38, 54 (oberes System)
 - Mordente (2. Schicht): T. 3, 23, 50, 52 (oberes System)

Satz 3

- Mordente: T. 6, 10, 90 (oberes System)

Die sorgfältige spielpraktische Einrichtung speziell des Mittelsatzes erinnert an die verzierten Fassungen der Inventionen in e-Moll und g-Moll (BWV 778 und 782) und besonders auch der Sinfonia in Es-Dur (BWV 791), an die Aria der Goldberg-Variationen (BWV 988) und an die späteren Fassungen der Französischen Suiten (BWV 812–817). Sie deutet auf eine von Bach für bestimmte Satztypen bevorzugte „leichte und flüchtige“ Spielweise, die sich offenbar an François Couperin und anderen französischen Clavecinisten orientierte.²⁸ In all diesen Fällen wird man pädagogische Absichten vermuten und Spuren von Bachs Unterrichtspraxis annehmen dürfen. Daß auch C. P. E.

²⁷ Von der Hand C. P. E. Bachs stammen anscheinend nur die folgenden Verzierungen: Triller („tr“ und „t.“): T. 16, 27 (oberes System); T. 7, 17 (unteres System).

²⁸ Siehe hierzu auch H.-J. Schulze, *Der französische Einfluß im Instrumentalwerk J. S. Bachs*, in: *Der Einfluß der französischen Musik auf die Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Blankenburg/Michaelstein 1982 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. 16.), S. 57–63; T. Synofzik, *Avec des Agrements. Beobachtungen zur Verzierungspraxis des Bachkreises*, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium 2002*, hrsg. von M. Geck, Dortmund 2003 (Dortmunder Bach-Forschungen. 6.), S. 51–71; P. Wollny, *Zur Rezeption französischer Cembalo-Musik im Hause Bach in den 1730er Jahren*, in: *In Organo Pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, hrsg. von L. Collarile und A. Nigito, Bern 2007, S. 265–275.

Bach mit dieser Spielweise vertraut war und daß er sie – zumindest in jungen Jahren – auch in eigenen Werken anwandte, zeigt etwa das Prelude seiner Suite in e-Moll Wq 65/4 (Autograph: D-B, P 746).²⁹ Es ist gewiß kein Zufall, daß die reichen Verzierungen sich gerade im zweiten Satz von Wq 65/1 und im ersten Satz von Wq 65/4 finden, also in zwei Sätzen, die in ihrer strengen dreistimmigen Faktur bis zu einem gewissen Grad dem von J. S. Bach gepflegten traditionellen Stil huldigen. Anscheinend erfüllen die Verzierungen hier die Aufgabe, die kontrapunktische Faktur durch eine entsprechende Spielweise plastischer hervortreten zu lassen und auf diesem Weg dem im Titel der Inventionen gepriesenen Ideal einer „cantablen Art im Spielen“ gerecht zu werden. Die Vereinbarkeit der traditionellen französischen Verzierungspraxis mit dem modernen galanten Stil der Bach-Söhne wird augenfällig, wenn C. P. E. Bach im ersten Teil seines *Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753) über den Nutzen der „Manieren“ sagt: „Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig, und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder fröhlich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige dazu bey [...]“.³⁰ Der für die Brüsseler Handschrift 27911 MSM konstatierte Befund, daß J. S. Bach die „Manieren“ eigenhändig in ein Werk seines Sohnes eintrug, legt es nahe, die subtile und ausgefeilte Verzierungspraxis des alten Bach, wie sie speziell in seinen reifen Werken zutage tritt, ebenfalls in diesem fortschrittlichen Sinne zu deuten und sie als zentrales Bindeglied zwischen barocker und galanter Spieltechnik zu verstehen.

4. Eine Leipziger Quellengruppe

Eng mit der Überlieferung von 27911 MSM verknüpft ist die Frage nach der Verbreitung und Rezeption von C. P. E. Bachs frühem Klavierschaffen insgesamt. Mögliche Spuren ergeben sich aus der Textkritik.³¹ Die Brüsseler Handschrift weist – insbesondere im Vergleich mit der Hauskopie (D-B, P 775, Fasz. 12) – einige bemerkenswerte Sonderlesarten auf, die unsere Aufmerksamkeit auf eine weitere Quelle lenken, welche ihrerseits Teil eines größeren, bislang als peripher betrachteten Quellenkomplexes ist. Wie gezeigt wurde, stellt 27911 MSM eine von C. P. E. Bach veranlaßte und autorisierte Abschrift dar. Dennoch sind dem augenscheinlich recht unerfahrenen Kopisten neben

²⁹ CPEB: CW I/8.2 (P. Wollny, 2005), S. 90–91 und XXXII (Plate 6).

³⁰ Zitiert nach CPEB: CW VII/1 (T. Plebuch, 2011), S. 61.

³¹ Siehe hierzu die – auch zum Verständnis von C. P. E. Bachs frühen Klavierwerken allgemein – wichtige Studie von Wolfgang Horn, *Carl Philipp Emanuel Bach. Frühe Klaviersonaten*, Hamburg 1988.

allerhand Ungenauigkeiten speziell im ersten Satz zwei substantielle Fehler unterlaufen: In Takt 25 notierte er die vorletzte Note als f' (statt a') und in Takt 94 kopierte er in der zweiten Takthälfte in beiden Stimmen versehentlich die entsprechenden Noten aus dem vorangehenden Takt.

Beispiel

B-Bc, 27911 MSM, Lesart ante correctum

23

D-B, P 775

23

B-Bc, 27911 MSM

91

D-B, P 775

91

Der erste Fehler wurde von J. S. Bach offenbar beim Durchspielen des Stücks bemerkt und berichtigt. Hierzu war kein Quellenvergleich notwendig; die richtige Lesart ergab sich aus der Linienführung. Der zweite Fehler hingegen blieb unbeachtet stehen, vermutlich weil auch die korrumpierte Form einen sinnvollen und wohlklingenden musikalischen Zusammenhang bildete. Beide Fehler sind insofern Glücksfälle, als sie zweifellos von dem Kopisten der Brüsseler

Handschrift spontan verursacht wurden und nicht etwa auf einen verderbten Überlieferungszeitpunkt zurückgehen. Aus diesem Grund darf das Auftauchen dieser Fehler in einer weiteren Quelle als Nachweis der Abhängigkeit von 27911 MSM gelten; dies ist der Fall bei der heute in der Library of Congress in Washington D. C. aufbewahrten Handschrift US-Wc, M23.B13W65(1).

Diese Quelle gehörte einst gemeinsam mit einer ansehnlichen Zahl weiterer Abschriften von Klaviersonaten C. P. E. Bachs, die heute auf mindestens drei Bibliotheken verstreut sind, zur Sammlung des Kunsthistorikers und Schubert-Forschers Ludwig Scheibler (1841–1921) und wurde 1924 gemeinsam mit der Musiksammlung von Erich Prieger (1849–1913) versteigert.³² Von Scheiblers Hand stammen etliche Anmerkungen, Zusätze und Korrekturen, die auf eine Kollationierung mit den seinerzeit bereits in der Berliner Bibliothek aufbewahrten Hauskopien aus der Sammlung Poelchau zurückgehen; die ursprünglichen Lesarten sind aber meist noch gut zu erkennen. Die Übereinstimmungen mit der Brüsseler Handschrift betreffen, neben anderen Details, vor allem auch die beiden genannten Leitfehler. Zwar zeigt der Notentext in der Quelle US-Wc auch Abweichungen – zu nennen sind insbesondere die in 27911 MSM fehlende Tempobezeichnung („Allegro“) des ersten Satzes und der weitgehende Verzicht auf Verzierungen in Satz 2 –, doch dürfen wir hier vielleicht eigenmächtige Eingriffe des Kopisten unterstellen.

Die Washingtoner Quelle stammt von der Hand des ehemaligen Thomanerpräfekten und Bach-Schülers Carl Friedrich Barth (1734–1813) und kann anhand von Schriftmerkmalen auf die zweite Hälfte der 1750er oder die frühen 1760er Jahre datiert werden.³³ Damit stellt sich die Frage nach der von Barth benutzten Kopiervorlage. Sollte ihm 27911 MSM zur Verfügung gestanden haben, dann müßte diese Handschrift nach Bachs Tod noch geraume Zeit in Leipzig verblieben und erst später in die Hände C. P. E. Bachs zurückgekehrt sein (denkbar wäre etwa, daß sie sich zunächst im Besitz seiner Schwestern befand). Alternativ könnte Barth nach einer anderen, vor 1750 entstandenen Abschrift aus Bachs Familien- und Schülerkreis kopiert haben.³⁴

Die Durchsicht aller von Barth (zum Teil gemeinsam mit zwei Nebenschreibern) kopierten Klaviersonaten C. P. E. Bachs ergibt ein etwas diffuses, noch nicht vollständig zu deutendes Bild. Wie die nachstehende Übersicht zeigt, finden sich in dieser Quellengruppe einige frühe Sonaten, deren Lesarten noch

³² Vgl. G. Kinsky, *Musiksammlung aus dem Nachlasse † Erich Prieger-Bonn. Nebst einigen Beiträgen aus anderem Besitz. III. Teil*, Köln 1924, speziell S. 21 (Los-Nr. 201–203). Beschreibungen der Quellen finden sich in CPEB:CW I/5.1 (D. Berg, 2007), S. 104–106; siehe auch BJ 1993 (Leisinger/Wollny), S. 130.

³³ Siehe hierzu M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, BJ 2003, S. 97–141, speziell S. 110–119.

³⁴ Selbst eine eigene frühere Abschrift Barths käme als Vorlage in Betracht.

in die Zeit vor der „Erneuerung“ durch den Komponisten zurückreichen. Daneben gibt es jedoch ebenso viele Werke, die erst zwischen 1747 und 1758 entstanden sind. Mit J. S. Bach haben diese späten Werke offensichtlich nichts zu tun, und auch eine Überlieferung innerhalb der in Leipzig verbliebenen Familie erscheint mangels konkreter Anhaltspunkte spekulativ und insgesamt wenig plausibel. Die frühen, bis 1744 komponierten oder erneuerten Sonaten hingegen bilden eine eigenständige und chronologisch auch deutlich vom übrigen Bestand zu scheidende Gruppe, die durchaus eine gemeinsame Vorgeschichte haben könnte.

Klaviersonaten C. P. E. Bachs aus dem Besitz von C. F. Barth³⁵

| | | |
|----------------------|--|---|
| Wq 62/1 (1731/1744) | D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. II</i> | |
| Wq 62/2 (1739) | D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. III</i> | nur Titeletikett und Kopftitel; sonst unbekannter Schreiber |
| Wq 62/3 (1740) | D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. IV</i> | letzte Seite: A |
| Wq 62/4 (1744) | D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. V</i> | |
| Wq 62/5 (1744) | US-Wc, <i>M23.B13W62(5)</i> | |
| Wq 62/7 (1744) | D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. VII</i> | erste Seite: A |
| Wq 62/8 (1748) | D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. VIII</i> | |
| [Wq 62/9 (1749) | D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. IX</i> | B] |
| [Wq 62/14 (1754) | D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. XI</i> | B] |
| Wq 65/1 (1731/1744) | US-Wc, <i>M23.B13W65(1)</i> | letzte Seite: A |
| Wq 65/7 (1736/1744) | US-Wc, <i>M23.B13W65(7)</i> | |
| Wq 65/9 (1737/1743) | US-Wc, <i>M23.B13W65(9) (B)</i> | letzte Seite: A |
| Wq 65/10 (1738/1743) | US-Wc, <i>M23.B13W65(10) (B)</i> | |

³⁵ Die beiden mehrmals gemeinsam mit Barth auftretenden Nebenschreiber werden in Spalte 3 als A und B bezeichnet. Manchmal fügte Barth lediglich die Titel hinzu. Handschriften, die ganz von den Nebenschreibern angefertigt, gleichwohl aber gemeinsam mit Barths Kopien überliefert wurden, erscheinen in eckigen Klammern.

| | | |
|------------------|----------------------------------|---------------------------------------|
| Wq 65/11 (1739) | D-KII, <i>Mb 52 Nr. 1</i> | nur Titeletikett; sonst B |
| Wq 65/12 (1740) | US-Wc, <i>M23.B13W65(12) (B)</i> | nur Titeletikett; sonst B |
| Wq 65/21 (1747) | US-Wc, <i>M23.B13W65(21) (B)</i> | nur Titeletikett; sonst B |
| [Wq 65/22 (1748) | US-Wc, <i>M23.B13W65(22) (B)</i> | erste u. letzte Seite: A, sonst B] |
| Wq 65/23 (1748) | US-Wc, <i>M23.B13W65(23) (B)</i> | |
| [Wq 65/25 (1748) | US-Wc, <i>M23.B13W65(25)</i> | erste Seite: A, sonst B] |
| Wq 65/28 (1754) | D-KII, <i>Mb 52 Nr. 8</i> | |
| Wq 70/3 (1755) | D-KII, <i>Mb 54 Nr. 1</i> | |
| [Wq 70/6 (1755) | D-KII, <i>Mb 54 Nr. 4</i> | B] |

5. Weitere Quellen aus J. S. Bachs Besitz?

Die vorgeschlagene Erweiterung des Datierungsspielraums von B-Bc, 27911 *MSM* – entgegen den Angaben im NV – auf die Zeit „um 1740 bis um 1745“ ist keine bloße philologische Spielerei; vielmehr lassen sich von hier aus die Fäden weiterspinnen zu dem von Anna Magdalena Bach in ihr Klavierbüchlein eingetragenen Kopfsatz der Sonate in Es-Dur Wq 65/7 (D-B, *P* 225, S. 79–81). Diese Abschrift steht in *P* 225 in unmittelbarer Nähe zu der „Aria“ aus den Goldberg-Variationen (S. 76–77), die A. M. Bach nach Ermittlungen von Georg von Dadelsen „sicher erst im Zusammenhang mit dem 1741 erschienenen Druck dieser Variationen oder noch später“ auf zwei ursprünglich leer gebliebenen Seiten eingetragen hat.³⁶ Da die Schriftzüge A. M. Bachs in der Aria und im Sonatensatz die gleichen Merkmale aufweisen, ist anzunehmen, daß beide Stücke in enger zeitlicher Abfolge, vielleicht sogar in einem Arbeitsgang in das Klavierbüchlein aufgenommen wurden. Es gibt also überzeugende Gründe, für die Eintragung des Kopfsatzes von Wq 65/7 den Zeitraum zwischen 1741 und etwa 1744 zu vermuten und sie damit in zeitlicher Nähe zu der Brüsseler Abschrift von Wq 65/1 anzusiedeln. Die in beiden Quellen anzutreffende, für C. P. E. Bach untypische Titelformulierung „Solo per il

³⁶ Siehe das Nachwort zu der in Fußnote 25 erwähnten Faksimile-Ausgabe, S. 6; zur Chronologie des Klavierbüchleins siehe NBA V/4 Krit. Bericht (G. von Dadelsen, 1957), S. 69–72.

Cembalo“ läßt darauf schließen, daß A. M. Bach für ihre Abschrift von Wq 65/7 auf eine ähnliche Vorlage zurückgreifen konnte, wie sie uns mit B-Bc, 27911 MSM zufällig erhalten geblieben ist. Es erscheint mithin denkbar, daß C. P. E. Bach seinem Vater nicht nur eines seiner erneuerten Klavierwerke zukommen ließ, sondern möglicherweise eine ganze Serie ähnlicher Stücke. Dies könnte auf dem Korrespondenzwege erfolgt sein; reizvoller und letztlich auch plausibler wäre allerdings die Annahme einer persönlichen Übergabe, wobei in erster Linie J. S. Bachs Besuch in Berlin im August 1741 in Betracht käme.³⁷

Halten wir nach weiteren solistischen Tastenwerken C. P. E. Bachs Ausschau, die sich in den 1740er Jahren nachweislich im Leipziger Umfeld seines Vaters befunden haben, so fällt der Blick zunächst auf eine von dem jugendlichen Johann Christian Bach angefertigte Abschrift der Sonate Wq 62/1 (D-B, P 841),³⁸ die das früheste erhaltene Stadium dieses laut NV 1731 in Leipzig komponierten, 1744 in Berlin erneuerten, jedoch erst Ende 1761 veröffentlichten Werks überliefert. Das sächsische Wasserzeichen (aus der Papiermühle Kirchberg) und die noch kindlichen Schriftmerkmale des jüngsten Bach-Sohns deuten auf eine Entstehung um 1748–1750 in Leipzig³⁹ und legen die einstige Existenz einer Vorlage im elterlichen Haus nahe.

Weitaus vertrackter ist die Überlieferung der 1739 in Berlin komponierten Sonate in G-Dur Wq 62/2 in einer Abschrift (US-NH, LM 5007b) aus der Sammlung des Kittel-Schülers und späteren Darmstädter Organisten Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846). Die von der Forschung noch kaum zur Kenntnis genommene, insgesamt acht Blätter umfassende Sammelhandschrift aus dem späten 18. Jahrhundert (Format: 34×20 cm) enthält folgende sechs Werke, sämtlich ohne Nennung des Komponisten:⁴⁰

| | | |
|--------|--|-------------------------|
| S. 1 | <i>Præludium</i> in C-Dur | J. S. Bach; BWV 872 a/1 |
| S. 2–3 | <i>Reveille</i> in C-Dur | W. F. Bach; Fk 27 |
| S. 4–5 | <i>Gigue</i> in G-Dur | W. F. Bach; Fk 28 |
| S. 6–9 | <i>Præludium</i> und <i>Fuga</i> in d-Moll | J. S. Bach; BWV 875 |

³⁷ Vgl. Dok II, Nr. 489 und 490.

³⁸ P 841 hat vermutlich eine ähnliche komplizierte Überlieferungsgeschichte wie B-Bc, 27911 MSM. Der kanzellierte Vermerk „Ex collectione GPoelchau:“ deutet auf eine Erwerbung in Hamburg (Nachlaß C. P. E. Bach? – Nachlaß Gähler?) und die Veräußerung zu Poelchaus Lebzeiten. Wann und auf welchem Weg die Handschrift ihren Weg in die Berliner Bibliothek gefunden hat, ist noch ungeklärt.

³⁹ Vgl. CPEB: CW I/5.1 (D. Berg, 2007), S. 104.

⁴⁰ Die Handschrift wurde erstmals erwähnt bei H. Cutler Fall, *A Critical-Bibliographical Study of the Rinck Collection*, M. A. Thesis, Yale University, New Haven 1958 (masch.). Siehe auch RISM A/II, 900007539 und BJ 1993 (Leisinger/Wollny), S. 129.

- S. 10–11 *Immitatio de la Chasse* in C-Dur W. F. Bach; Fk 26
 S. 12–15 *Solo per il Cembalo* in G-Dur C. P. E. Bach; Wq 62/2

In Anbetracht der späten und peripheren Entstehung der Quelle könnte man geneigt sein, das hier versammelte Repertoire für eine willkürliche Zusammenstellung von unberufener Hand zu halten, doch finden sich die ersten fünf Stücke in identischer Reihenfolge und ebenfalls ursprünglich anonym überliefert auch in einer weitaus älteren Handschrift, die Anna Magdalena Bach und Johann Friedrich Agricola um 1739/40 in Leipzig – und damit gleichsam unter Bachs Augen – anfertigten (D-B, P 226, Fasz. 3).⁴¹ Die Namen der Komponisten wurden hier später von C. P. E. Bach ergänzt – den Schriftzügen nach zu urteilen geschah dies erst um oder nach 1775; gleichzeitig gab er der Handschrift auch ein separates Titelblatt bei, dessen Vorderseite er mit folgender Aufschrift versah: „Einige Clavierstücke und Fugen | von | J. S. Bach | u. | W. F. Bach“.⁴²

Möglicherweise enthielt P 226, Fasz. 3 ursprünglich auch Wq 62/2. Da die Abschrift – abgesehen von dem später ergänzten Titelblatt – aus drei einzelnen hintereinander gelegten Bögen besteht, hätte ein hypothetischer vierter Bogen leicht, und ohne Spuren zu hinterlassen, entfernt werden können. Sollte dies tatsächlich der Fall gewesen sein, käme für diesen Eingriff in erster Linie C. P. E. Bach selbst in Betracht, der bei seiner Durchsicht der Quelle eine weitere und noch dazu veraltete Abschrift des längst veröffentlichten Werks für entbehrlich gehalten haben könnte.

Daß die Handschrift P 226, selbst wenn sie einst noch einen weiteren Bogen mit Wq 62/2 umfaßt haben sollte, als Vorlage für die Abschrift in der Rink-Sammlung gedient haben könnte, ist gleichwohl wenig wahrscheinlich; denn die Überlieferung von P 226 im Bachschen Familienbesitz (bis 1750 vielleicht zunächst in J. S. Bachs, dann in C. P. E. Bachs Notenbibliothek⁴³) bietet kaum Berührungspunkte mit der offenbar im späten 18. Jahrhundert in Thüringen entstandenen Quelle.⁴⁴ Es erscheint darum insgesamt plausibler, für

⁴¹ Siehe die Beschreibung der Quelle in NBA V/6.2 Krit. Bericht (A. Dürr, 1996), S. 396.

⁴² Unter diesem Titel auch im NV (S. 81) genannt.

⁴³ So die Angaben bei Beißwenger, S. 271–273. Denkbar wäre allerdings auch, daß die Handschrift für ein anderes Mitglied der Bach-Familie oder für J. F. Agricola bestimmt war und erst später von C. P. E. Bach erworben wurde; vgl. BJ 1996, S. 17 (P. Wollny).

⁴⁴ Auf dem Wege der Kollationierung lassen sich weitere Argumente gegen ein direktes Abhängigkeitsverhältnis von P 226 und LM 5007b gewinnen. Hier sei lediglich eine Beobachtung herausgegriffen. Alfred Dürr konnte zeigen, daß Anna Magdalena Bachs Kopie der d-Moll-Fuge BWV 875/2 in P 226 etwa gleichzeitig mit ihrer Abschrift in der Londoner Originalhandschrift des Wohltemperierten Klaviers II

P 226 und *LM 5007b* eine gemeinsame Vorlage anzunehmen, die sich um 1739/40 im Besitz oder in Reichweite J. S. Bachs befunden haben muß und um 1780/90 (?) dem unbekanntem Kopisten der Rinck-Abschrift in Erfurt greifbar war. Angesichts des Repertoirekontexts und der in Bachs Haus entstandenen konkordanten Handschrift *P 226* läßt sich die Bezeichnung „Solo per il Cembalo“ in *LM 5007b* ohne weiteres mit den Titeln von Wq 65/1 in B-Bc, 27911 *MSM* und von Wq 65/7 im Klavierbüchlein von Anna Magdalena Bach in Verbindung bringen und mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit direkt auf J. S. Bachs Umfeld zurückführen.

Die vorstehend diskutierten Belege und Indizien legen die Vermutung nahe, daß J. S. Bach in den 1740er Jahren eine kleine Sammlung mit Werken seiner beiden ältesten Söhne vorrätig hatte, die er möglicherweise zu Aufführungs- und Unterrichtszwecken heranzog, vielleicht aber auch – analog zum „Alt-Bachischen Archiv“ – als Teil der familiengeschichtlichen Dokumentation begriff. Sein lebhaftes Interesse an den Leistungen der „musicalisch-Bachischen Familie“ mag dabei von seinem väterlichen Stolz auf die künstlerische Begabung und ersten beruflichen Erfolge seiner herangewachsenen Kinder noch verstärkt worden sein.

Abbildungen 1–3. C. P. E. Bach, Sonate in F-Dur Wq 65/1. B-Bc, 27911 *MSM*, S. 1, 4 und 5.

(GB-Lbl, *Add. MS 35021*) erfolgte (vgl. NBA V/6.2 Krit. Bericht, S. 402–404). In beiden Fällen wurde nachträglich in T. 13b–14a die Partie des Diskants eine Oktave höher gelegt und außerdem verändert. Diese Revision muß vor 1744 (originale Datierung der Abschrift von J. C. Altnickol, D-B, *P 430*), vermutlich aber bereits schon kurz nach 1740 vorgenommen worden sein. Es ist anzunehmen, daß die neue Lesart zur gleichen Zeit in beiden Quellen nachgetragen wurde. Die Abschrift *LM 5007b* bewahrt hingegen die frühere Fassung der d-Moll-Fuge, geht also auf eine unkorrigierte Vorlage zurück.

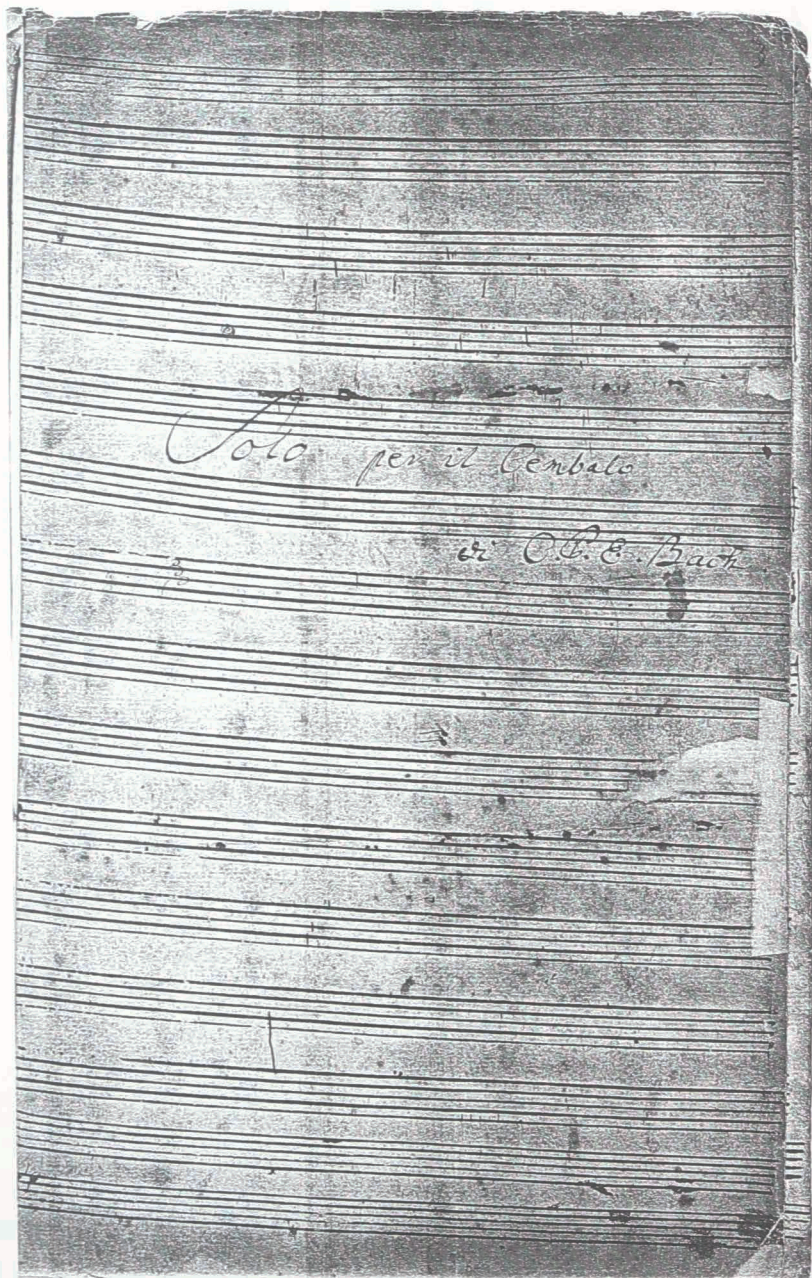


Abbildung 1.

Handwritten musical score for piano, titled "Andante" and "Eigenhändig von C. P. E. Bach". The score is written on ten staves, with the first two staves containing the title and tempo markings. The music is in G major and 6/8 time. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The handwriting is in black ink on aged paper.

Abbildung 2.

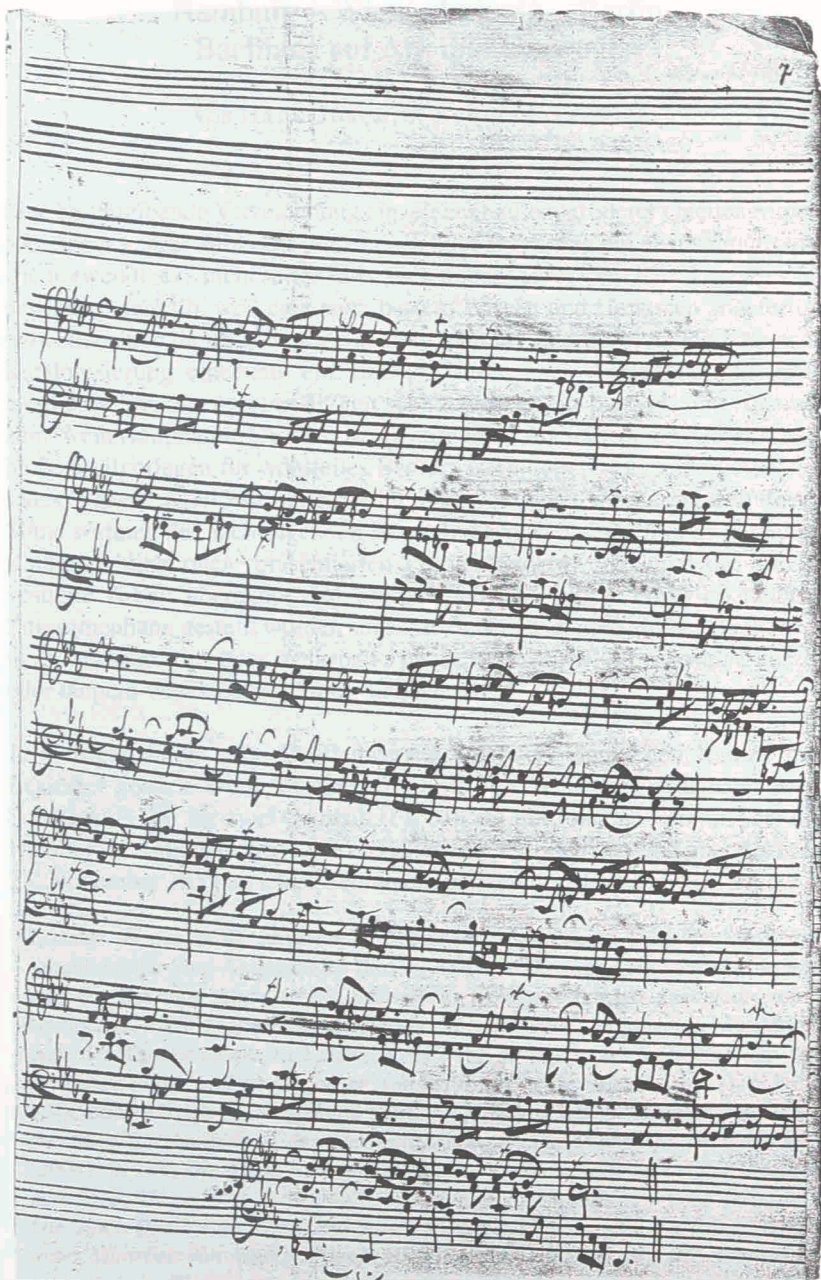


Abbildung 3.